

Ana Banić Grubišić

*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
agrubisi@f.bg.ac.rs*

Obrok dana posle sutra. Predstave o hrani i ishrani u post-apokaliptičnim filmovima ^{*1}

Apstrakt: Rad se bavi kulturnim predstavama o hrani i ishrani u filmovima na temu postapokalipse. Hrana/ishrana u ovim filmovima funkcioniše kao metafora uz pomoć koje se prikazuje buduća regresija ljudske civilizacije u pretpostavljene ranije stupnjeve razvoja. Hrana u ovim delima tako postaje moćan simbol, ona služi da se označi granica (ali predstavlja i posrednika) između reda (civilizacije) i haosa (postapokaliptičnog društva budućnosti), da se ocrta suprotnost između nas (mi, ljudi) i drugih (oni, ne-ljudi). Pitanja koja se u radu postavljaju jesu kakva je hrana opisana jezikom kraja sveta i kakve socijalne odnose ljudi u takvom okruženju upotrebom hrane grade, koji su strahovi, vezani za hranu današnjice, fiktivno oblikovani i izraženi uz pomoć medija naučnofantastičnog filma. Razmatranjem filmskih scena ishrane u izabranim delima izdvojiće se teme koje se ponavljaju u vezi s hranom, to jest ispitaće se modeli ishrane koji su zajednički postapokaliptičnim filmovima i čija je svrha/cilj da se naznači "drugačijost" budućnosti.

Ključne reči: filmovi postapokalipse, budućnost, antropologija hrane i ishrane

Uvod

Često se može pročitati da su hrana i ishrana, iako u samom središtu ljudskog biološkog, kulturnog i društvenog života, neretko u prošlosti bili zane-

* Tekst je nastao kao rezultat istraživanja na projektu: "Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva" (br. 177035) koje u celosti finansira Ministarstvo prosvete i nauke RS.

¹ Naslov rada predstavlja referencu na dva veoma popularna filmska ostvarenja u okviru apokaliptične i post-apokaliptične kinematografije. Ponajpre na visokobudžetni katastrofični film Rolanda Emeriha "The Day After Tomorrow" iz 2004. godine u kome se prikazuju katastrofalne promene klime nastale usled globalnog zagrevanja koje dovode do "novog ledenog doba". Drugi film koji je poslužio kao inspiracija naslovu jeste televizijski film iz 1983. godine "The Day After" koji prati živote preživelih stanovnika Kanzasa posle nuklearnog rata.

mareni predmet istraživanja u društveno-humanističkim naukama. Tako na primer, prema Jeleni Đorđević, većina sociologa i antropologa koji se danas bave ovom temom "ističu paradoks koji proizlazi iz neslaganja između objektivne, životne relevantnosti i značaja hrane i drugorazrednog mesta koje je ona zauzimala u okviru naučnog interesovanja" (Đorđević 2004, 14). Đorđevićeva dalje piše da naučno interesovanje za hranu buja u mnogim pravcima tek od šezdesetih godina prošlog veka (Isto, 15). To naravno nije sasvim tačno posebno ako se ima u vidu pionirski doprinos antropologije istraživanju (is)hrane. Interes za ovo područje jeste pojačan u poslednjih nekoliko decenija² i u bliskoj je vezi sa problemima i promenama vezanim za (is)hranu u savremenim društvima – zbog porasta različitih poremećaja u ishrani (anoreksija, gojaznost, bulimija), zbog razvoja novih tehnologija proizvodnje i prerade hrane i osnovanih ili ne "panika" koje iste izazivaju (npr. genetski modifikovana hrana), zbog rastuće svesti o problemu gladi u svetu, zbog pitanja raspodele hrane i nejednakosti u njenom konzumiranju u zavisnosti od klase, pola, nacionalnosti itd.

Antropologija hrane i ishrane

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

Istraživanje (is)hrane prisutno je u antropologiji još od njenih početaka, odnosno od ustoličenja antropologije kao akademske discipline u XIX veku (Mintz and Du Bois 2002; Messer 1984). Kao primer ranih antropoloških proučavanja (is)hrane može se navesti tekst američkog etnologa Gerika Malerija (Garrick Mallery) "Manners and Meals" koji je objavljen u prvom broju časopisa "American Anthropologist" (1888) i u kome se u komparativno-istorijskoj perspektivi razmatraju ponašanja ljudi tokom obroka. Godinu dana kasnije (1889) škotski semitista Vilijam Robertson Smit (William Robertson

² Na primer danas se pored brojnih akademskih kurseva u vezi sa hranom, godišnjih skupova i konferencija, organizuju i čitavi studijski programi posvećeni proučavanju hrane i ishrane – na stranici "Asocijacije za proučavanje hrane i društva" (ASFS) dat je popis postojećih akademskih programa na svim nivoima studija <http://www.food-culture.org/programs.php>. Pored pojedinačnih monografija koje obrađuju pitanja hrane i roda, hrane i migracija, hrane i religije, hrane i globalizacije ili hrane i turizma itd. napisane su i brojne studije koje sažimaju teorijske analize pristupa društvenih nauka ishrani, raznorazne enciklopedije hrane i istorije navika u ishrani itd. Pokrenuto je nekoliko tematskih časopisa koji se bave "društvenim životom" hrane poput žurnala *Gastronomica*, *Petits Propos Culinaires*, *Food and Foodways*, *Digest: An Interdisciplinary Study of Food and Foodways* itd.

Smith) u studiji "Predavanja o religiji Semita" ("Lectures on the Religion of the Semites") posvetio je jedno poglavlje hrani, tj. žrtvenim obrocima. Robertson Smit je istraživao hranjenje kao poseban društveni čin i njegovi, često citirani, zaključci predstavljaju polazišta svakog razmatranja društvene važnosti zajedničkog obroka: "oni koji sede i jedu zajedno ujedinjeni su u svakom društvenom pogledu, oni koji ne jedu zajedno jedni drugima su stranci bez zajedništva u religiji i bez recipročnih socijalnih dužnosti" (v. Minc 2005, 288; Mennel et al 1998, 129). U okviru pionirskih antropoloških radova o hrani, svakako treba pomenuti i Boasov rad o receptima Kvakijutl Indijanaca iz 1921. godine. Neke od zamerki koje se upućuju Boasovom pristupu, po Marleni Kej Dejts, tiču se ignorisanja mogućnosti hrane da posluži kao komentar date kulture" (Dates 2009, 25), te je stoga Boasovo podrobno opisivanje načina pripremanja mesa lososa kod Kvakijutla bilo samo detaljno dokumentovanje ove kulturne prakse u okviru sakupljanja opsežne građe o celokupnom životnom stilu te grupe (Isto).

Uprkos ovim ranim nastojanjima da se zabeleže, opišu i u određenoj meri protumače običaji vezani uz (is)hranu, prema pojedinim autorima antropologija hrane biće prepoznata kao poddisciplina antropologije tek od tridesetih godina XX veka (Macbeth and MacClancy 2004, 2). Naime, početkom tridesetih godina prošlog veka britanska antropološkinja Odri Ričards (Audrey Richards) je pod mentorstvom Malinovskog započela svoje terensko istraživanje o sistemima ishrane među Bembama u Zambiji. Ričardsova je u funkcionalističkoj perspektivi ispitivala načine na koje nutricionističke potrebe determinišu odnose u društvu, pokazavši da glad predstavlja odlučujući činilac u ljudskim odnosima. Baveći se pitanjem kako su načini postupanja sa hranom izražavali i simbolizovali model društvenih odnosa, Ričardsova je pokazala da aktivnosti vezane za pripremu hrane pospešuju i čine nužnom saradnju unutar grupe i igraju važnu ulogu u očuvanju društvene strukture (Mennel et al 1998, 13). Po povratku sa terena 1932. godine objavila je knjigu "Hunger and Work in a Savage Tribe: A Functional Study of Nutrition among the Southern Bantu". Njeno sledeće delo (koje karakteriše izvestan otklon od funkcionalizma Malinovskog³) "Land, Labour, and Diet: An Economic Study of the Bemba Tribe" iz 1939. godine Sindi Minc je svrstao među najbolje monografije o antropologiji hrane, istakavši da ono i danas predstavlja primer i putokaz kako treba pisati o hrani iz antropološkog ugla (Mintz and Du Bois 2002, 101).

Antropološka istraživanja hrane u Sjedinjenim Američkim Državama za vreme Drugog svetskog rata bila su uglavnom "primenjenog karaktera". Četrdesetih godina prošlog veka u SAD je osnovan Nacionalni istraživački savet komiteta za prehrambene navike (National Research Council Committee on

³ http://classes.yale.edu/02-03/anth500a/projects/project_sites/01_margaretten/paper.htm

Food Habits)⁴ čije su istaknute članice bile Margaret Mid (sekretarka komiteta) i Rut Benedikt. Komitet je okupljao vladine službenike i naučnike iz različitih oblasti (antropologija, sociologija, ekonomija, psihologija itd). Cilj istraživanja koje je komitet sprovodio bio je da se ispituju faktori koji su uticali na promenu navika u ishrani tokom ratnih vremena, i s tim u vezi da se pronađe odgovor na pitanje kako uočene promene u ishrani utiču na ostala područja američke kulture. Očekivani rezultat istraživanja sastojao se u izradi preporuka na osnovu kojih bi se poboljšao dijetetski obrazac u američkoj kulturi (Mead 1943, 20). Midova je smatrala da je za antropološko razmatranje problema ishrane u ratnim vremenima ključno da se aktivnosti povezane sa hranom smeste u njihov kulturni kontekst, kao i da se dođe do informacija o kulturnoj dinamici koja je prema Midovoj bila suštinska za društveno prihvatanje, odnosno neprihvatanje određenih dijetetskih praksi. Posle rata Komitet je raspušten, i može se reći da u tom periodu i u SAD i u Britaniji opada interesovanje za pitanja hrane i ishrane (Macbeth and MacClancy 2004, 2).

"Debata" između strukturalizma i kulturnog materijalizma obeležila je dalja proučavanja hrane u antropologiji i ona bi se mogla predstaviti razlikom između Levi-Strosovog stava da je "hrana dobra za mišljenje" i stava Marvina Harisa da je ona "pre svega dobra za jelo". Za Levi-Strosa kuhinja određenog društva jeste jezik u kome ono nesvesno iskazuje svoju strukturu ili u kojoj otkriva svoje skrivene suprotnosti (Levi-Stros 1970, 175). Dok je Klod Levi-Stros nastojao da pronađe univerzalna značenja hrane koja su zajednička čitavom čovečanstvu, Meri Daglas nije tragala za univerzalnom, panhumanom (pre)kodiranom porukom u jeziku hrane (Douglas 1972, 62). Ona se u svom uticajnom članku "Deciphering a Meal" bavila analizom tipičnog britanskog obroka (tj. uređenim sledovima obroka u odnosu na dan, nedelju, godinu) na primeru ishrane svoje porodice. Značenje obroka, prema Daglasovoj, jeste u sistemu ponavljajućih analogija – "svaki obrok nosi nešto od značenja drugih obroka, svaki obrok je strukturisani društveni događaj koji strukturise druge..." (Isto, 69). Nasuprot strukturalističkom tumačenju gde je istraživački prioritet bio na značenju hrane i njenim mentalnim i simboličkim funkcijama i prema kome su kulturne konvencije te koje određuju šta jeste a šta nije hrana, Haris je smatrao da se u odabiru hrane vodimo njenom nutritivnom vrednošću i da biopsihološki, ekološki, demografski i političko-ekonomski faktori imaju veliki uticaj na hranu koju jedna ljudska grupa konzumira ili proizvodi (Harris 1987, 58).

Antropološki pristup ili možda bolje reći doprinos koji je antropologija dala proučavanju (is)hrane je u ideji da hrana, kao i verovanja i ponašanja u vezi

⁴ Integralni tekst izveštaja Komiteta za prehrambene navike pod nazivom "The Problem of Changing Food Habits: Report of the Committee on Food Habits 1941-1943" dostupan je na veb stranici http://www.nap.edu/openbook.php?record_id=9566&page=1

sa hranom, predstavljaju odraz načina na koji kultura konceptualizuje fizičke, socijalne i kulturne univerzume (Long 2001).

Kada je reč o današnjoj domaćoj etno-antropološkoj produkciji, uz nekoliko izuzetaka, gotovo da i nema radova koji se bave ovom temom u savremenom kontekstu.⁵ To ne znači da se u prošlosti srpska etnologija nije bavila ishranom, već da je u odnosu na ostale kategorije materijalne kulture ishrana imala uglavnom marginalni karakter (Knežević 1997, 246) i da se na ovo područje gledalo kao na 'zbirku recepata' – "većina radova bila je samo deskripcija o održavanju karakterističnih jela i pića uz davanje detaljnih objašnjenja o pripremanju jela." (Knežević, 1980, 3). S tim u vezi Mirjana Prošić-Dvornić navodi da iako postoji velika količina etnografskih podataka o hrani, ishrani i običajima vezanim za jelo koji su sakupljeni širom Srbije od XIX veka do danas takav je pristup hrani bio "atomistički, deskriptivan i lišen teorijskih uvida" (Prošić-Dvornić 2005, 316).

Etnografija iz fotelje – antropološki pristup popularnom filmu

Gledanje filmova nesumnjivo predstavlja jedan od najpopularnijih i najčešćih obilika zabave. Milioni ljudi svakodnevno sanjaju svoje holivudske snove, slušaju, pričaju i prepričavaju holivudske priče⁶. Ipak, uz nekoliko izuzetaka i pionirskih pokušaja⁷, komercijalni, popularni film i globalna fascinacija Holivudom nisu bili do sada značajniji predmet antropološkog interesovanja. S tim u vezi, američki antropolozi Vogan i Sutton, držeći da holivudsko pričanje priča nije ništa drugo do moderni, Zapadni pandan tradicionalnim pričama

⁵ Izuzetak predstavlja istraživanje Radojčićeve (2009.) koja je analizirala rubrike o hrani i kuhinji u srpskim štampanim medijima. Takođe, 2005. godine objavljene su dve sveske temata o hrani i ishrani časopisa *Kultura* pod nazivom "Kultura svaštojeda" (Đorđević 2005) koji u najvećem broju čine prevodi stranih tekstova i svega nekoliko originalnih radova domaćih autora npr. Prošić-Dvornić 2005; Čolak-Antić 2005.

⁶ Naravno, igrani, komercijalni filmovi nisu samo puka zabava slobodnog vremena, kao što uostalom nijedna priča nije samo priča a da ne vrši neku značajnu kulturnu funkciju.

⁷ Rani antropološki interes za popularne filmove javlja se za vreme Drugog svetskog rata u okviru projekta posvećenog istraživanju savremenih kultura na Univerzitetu Kolumbija pod rukovodstvom Margaret Mid. Masovni mediji (romani, filmovi, radio programi) poslužili su kao "rezervni" izvor za proučavanje onih društava/kultura koja su zbog ratnih okolnosti bila nepristupačna za direktnu opservaciju. Ova rana antropološka čitanja filma bila su zasnovana na danas napuštenim paradigmatama tzv. studija nacionalnog karaktera odnosno u okviru tzv. škole "Kultura i ličnost" (primere antropološke analize filmova pod okriljem projekta "The Study of Culture at a Distance" vidi u Mead and Metraux 2000, 293-331).

koje su antropolozi prikupljali u nezapadnim društvima, ironično su se zapitali "da li će antropolozi ikada pronaći kulturu koja troši toliko energije na mitove kao što to mi činimo sa holivudskim filmovima – konstantno ih gledajući i pričajući o njima" (Suton and Wogan 2010, 2). Posmatrajući filmove kao "kulturne dokumente", antropolozi "starije generacije" zainteresovani za proučavanje popularnog filma (M. Mid, Dž. Viklend, G. Bejtson, M. Volfenštajn itd) nastojali su da odgovore na pitanja: kakva je veza filma sa njihovim kulturnim izvorima, šta je njihova kulturna funkcija i uticaj, da li i kako filmovi "rasvetljaju" opšte kulturne obrasce itd. Teza koja se provlači kroz sva rana antropološka pisanja o popularnom "fiktivnom" filmu glasi da oni u savremenim društvima po svojoj prirodi i kulturnom značaju predstavljaju analogiju tradicionalnim pričama, mitovima i ritualima u "primitivnim" društvima (Weakland 1995). U savremenim antropološkim analizama popularnih filmova prevladuje gledište po kome su "filmovi savremeni mitovi u kojima se izražavaju i istražuju ključne kulturne kontradikcije", odnosno u kojima nam se "nude" "imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija" (v. npr. Traube 1989; Drummond 1995; Krasniewicz 2006; Suton and Wogan 2010). Zapravo, antropološka analiza komercijalnih filmova kretala se u dva smera – tekstualna i tematska analiza pojedinačnih filmova (ili grupe filmova) s jedne strane i analize recepcije filmskih ostvarenja to jest tzv. etnografije publike s druge strane. Ja ću se u ovom radu baviti samim filmskim tekstovima odnosno temom ishrane kao kulturne kategorije u postapokaliptičnim društvima, uz osvrt na društveni i kulturni okvir u kome je filmsko delo nastalo, ne ulazeći u uglavnom bespotrebna razmatranja u kojoj meri jedan film "reflektuje" društvo ili kulturu koja ga je proizvela.⁸

⁸ Naime, jedno od pitanja koje je u društveno-humanističkim analizama popularnih filmova izazvalo najveću pažnju (ali i neslaganje) istraživača jeste da li filmovi odražavaju (reflektuju) društvo, da li predstavljaju nekakvo ogledalo društva, tačnije, da li oni kao popularna/ masovna umetnost mogu da "ponude" zaključke ili uvide o vremenima njihovog nastanka (v. Jarvie 1978). Pojedini autori smatraju da ovo refleksionističko objašnjenje filmskog dela ipak treba shvatiti s određenom zadržkom. Pristup filmu kao odrazu dominantnih verovanja i vrednosti kulture koja ga je proizvela, prema Tarneru, suviše je pojednostavljen – "metafora refleksije nije zadovoljavajuća... jer je između društva i ovog takozvanog ogledala umetnut čitav skup konkurentnih i sukobljenih kulturnih, potkulturnih, industrijskih i institucionalnih determinanti" (Turner 1999, 152). Kao i ostali mediji reprezentacije, smatra Tarner, film konstruiše i reprezentuje svoje predstave realnosti kodovima, konvencijama, mitovima i ideologijama svoje kulture kao i specifičnim označiteljskim praksama medijuma (isto). Odnos između određene kulture i filma kao njenog proizvoda moguće je razumeti istovremenom primenom dva pristupa analize, kombinacijom tekstualnog i kontekstualnog pristupa. U tekstualnom pristupu fokus je na samom filmskom tekstu (bilo da je u pitanju jedan ili više filmova) iz koga se "čitaju" informacije o kulturnim funkcijama filma.

Stoga nije potrebno dalje objašnjavati ili opravdati (premda je i danas, iako su antropolozi poodavno "došli kući"⁹, to čest slučaj) zašto su igrani filmovi pogodni (i korisni) kao polje antropološkog čitanja, ili kako je to svojevremeno Li Dramond zapisao "komercijalizam popularnih filmova i njihova duboka ukorenjenost u ekonomiji i ideologiji (američkog) života čini ih vrednim za kritički interes kulturne antropologije" (Drummond 1996, 19).

Da bi filmovi uopšte bili značajni kao predmet interesovanja antropologa, piše Kresnevič, neophodno je da se oni bave uobičajenim obrascima kulture koja uvek traži načine da postavi (uputi, adresira) svoja egzistencijalna pitanja (Krasniewicz 2006, 12). Ti obrasci su istrajne kategorije, kulturne teme, interpretativne strategije, integralni skup simbola i pogleda na svet koji članovi datog društva smatraju normalnim i neutralnim. Prema autorki, to znači da ako se filmovi ne bi odnosili na pomenute obrasce (makar i na kontradiktoran način) mi bismo imali manje razloga da ih gledamo i da ih koristimo. Kresnovič razmišlja o ovim kategorijama iz perspektive teorije metafore kognitivnog lingviste Dzordža Lakofa i filozofa Marka Džonsona. Ona smatra da treba posmatrati načine na koje filmovi definišu, stvaraju i izazivaju ove kulturne kategorije uz pomoć kojih razlikujemo ideje, predmete i iskustva. Prema Lakofu i Džonsonu, ne može se "otići iza" (get beyond) naučenih kategorija niti imati čisto nekategorizovano i nekonceptualizovano iskustvo, mi ne možemo da izbegnemo kategorizovanje – ali možemo da pomeramo granice naših uspostavljenih kategorija da bi pokazali šta ih drži na okupu ili šta ih razdvaja (isto) i šta to naša kultura time pokušava da nam "kaže". Prema ovim autorima, ljudski konceptualni sistem je metaforički i naši koncepti strukturiraju to što opažamo i kako se prema tome odnosimo bez obzira da li su u pitanju materijalni objekti, drugi ljudi ili društvene ili kulturne ustanove (Lakoff and Johnson prema Žikić 2010, 27). Filmovi tako predstavljaju "bogate i žive demonstracije našeg kategorizovanja" (Krasniewicz 2006, 13) koje prema Lakofu i Džonsonu podrazumeva grupisanje ideja i stvari oko prototipa – najboljeg primera kategorije. Autorka smatra da je jedan od ključnih razloga popularnosti naučno-fantastičnih i horor filmova u njihovom predstavljanju liminalnih stvari, onih koje se nalaze negde između i koje stoga "prete" granicama kulturnog reda – naizmenično izlazeći i ulazeći iz reda i haosa, unutar i izvan uspostavljenih kategorija.

Ovi tekstualni pristupi nastoje da otkriju specifične karakteristike filmskog teksta, zasnivajući se na pretpostavci da kulturi pripada autorstvo teksta, tragajući za mitovima ili ideologijama filmova u njihovim izvorima unutar kulture (Isto, 153). Konekstualni pristup, s druge strane, fokusira se na procese kulturne produkcije i analizira kulturne, političke, institucionalne i industrijske determinante filmske industrije (Isto, 154).

⁹ Anthropology at home.

Kresnević na primeru prototipa majke u Hičkokovim "Pticama" pokazuje kako mnogi filmovi upućuju na teškoće pri definisanju nekih od naših najvažnijih kategorija kao što je na primer srodstvo – u filmu su prikazani različiti tipovi majki koje se ne uklapaju u idealni tip majke (Isto, 14). Isto tako, u filmovima na temu postapokalipse su prikazani različiti modeli ishrane koji se "ne uklapaju" u određenja jestivog i nejestivog, našeg naučenog i kulturom uslovljenog odgovora na pitanje "šta je odnosno šta nije hrana?". Drugim rečima, pitanje koje mene u ovom radu interesuje jeste kako je kulturna kategorija (is)hrane predstavljena i izazvana u filmu postapokalipse.

Post-apokaliptični filmovi – predstavljanje građe

Srebrica Knežević je često u svojim radovima posvećenim kulturi ishrane isticala da je "aktivno delovanje hrane kao kulturne kategorije na čoveka najlakše objasniti onda kada je ishrana deficitarna ili za vreme gladi" (Knežević 1980; Knežević 1990, Knežević 1997). Tragom navedene tvrdnje Kneževićeve, rad se neće baviti realnim (stvarnim/činjeničnim) nestašicama hrane i problemom gladi kroz istoriju ili u sadašnjem trenutku, već time kako su ovi problemi tretirani u popularnoj imaginaciji, odnosno kulturnim predstavama o hrani prisutnim u delima popularne kulture. Građu za ispitivanje ovih simboličkih predstava o hrani i ishrani činiće dugometražni komercijalni filmovi na temu postapokalipse koji opisuju društva suočena sa njenom sveopštom nestašicom. Radnja ovih filmskih priča smeštena je u okruženje koje karakteriše slom celokupne društvene infrastrukture i u kome nema hrane u obliku prirodnih resursa. Osnovna karakteristika ovih naučno-fantastičnih filmova jeste da se u njima prikazuju mogući svetovi *posle kraja* sveta do koga je došlo usled neke katastrofe globalnih razmera – nuklearnog rata, kuge, globalnog zagrevanja, iscrpljenja resursa itd. U većini popularnih postapokaliptičnih narativa "kraj sveta" označava samo kraj načina života, stavova, kraj predašnjeg sistema verovanja i vrednosti, a ne stvarno uništenje planete ili čovečanstva. Zapravo, cilj uništenja sveta je stvaranje novog sveta koji je uvek u odnosu zavisnosti sa prethodnim, uništenim svetom i čije tumačenje, to jest presudna procena nastaje poređenjem novog sveta sa uništenim svetom (v. Rabkin 1983; Wolfe 1983). Zajednički imenitelj filmova postapokaliptičnog podžanra u najkraćem bi se mogao opisati kao oslikavanje tmurne, nasilne i opustošene budućnosti. To su filmovi čije su priče ispričane jezikom evolucionizma. Naime, kako je prikazano u ovim filmovima, u budućnosti se posle apokalipse odvija svojevrsna regresija – iz civilizacije¹⁰ u "primitivno" i/ili "varvarsko" stanje.

¹⁰ Iako bi to možda bilo poželjno (i neophodno) ja u radu neću problematizovati niti se kritički odnositi prema pojmu civilizacije kako je upotrebljavan u ovim filmo-

Iako u ovim filmovima hrana ne predstavlja okosnicu filmske priče¹¹ može se reći da njen nedostatak predstavlja element koji je svojstven postapokaliptičnom podžanru, pogotovo ako imamo u vidu da se u filmskim ostvarenjima, koja pripadaju žanru naučne fantastike, hrana budućnosti gotovo uvek prikazuje kao opasna, i pre svega drugačija. Ishrana kao ključ biološkog opstanka preživelih u ovakvom okruženju je ograničena na ostatke konzervirane hrane, ili na ljudsko meso i na ostalu "nejestivu" odnosno tabuisanu hranu (u slučajevima u kojima je od katastrofičnog događaja prošlo duže vremena). Razmatranjem načina na koji hrana funkcioniše u filmovima koji prikazuju njenu sveopštu nestašicu, u mogućnosti smo da uvidimo da se upravo kroz odnos prema (is)hrani odražavaju i odnosi među ljudima/preživelim.

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

Ovi filmovi su zanimljivi za kulturnu antropologiju iz nekoliko razloga. Prvi razlog je njihova pomenuta popularnost kao i njihova kasnija potencijalna "upotrebljivost" koja nije ograničena na sam čin gledanja filma/ova kao nečega što svi mi manje-više radimo u trenucima slobodnog vremena. Prema rečima Luiz Kresnevič "filmovi nas 'snabdevaju' likovima, scenarijima, simbolima, metaforama i zapletima koji strukturiraju i uokviruju načine na koje mi mislimo o našem svakodnevnom postojanju" (Krasniewicz 2006, 9). Filmovi su tako simbolični konstrukti, sistemi simbola koji pomažu ljudima da misle, osećaju i deluju – "movies contain the claims people make about themselves, about the ways they imagine themselves to be"¹² (Isto, 10). Poput ostalih popularno-kulturnih formi namenjenih masovnoj potrošnji, ovi filmovi odražavaju i u isto vreme oblikuju verovanja, vrednosti, želje i strahove njihove publike (Nachbar and Lause 1992). Stoga, njihov "život" se ne završava odjavnom špicom na bioskopskom platnu (ili ekranu televizora/kompjutera) već filmske priče bivaju nanovo korišćene u svakodnevnom životu njihovih gledalaca – upečatljivi/značajni dijalozi iz filmova u kojima su izraženi važni kulturni i ideološki koncepti često se citi-

vima. Ideja civilizacije u ovim filmovima je osamnaestovekovna ideja "civilizacije u jednini", kao nečega što predstavlja suprotnost ideji "varvarizma" ili "primitivnosti", gde je naravno sve ono što nije civilizacija jednostavno loše i opasno.

¹¹ Opsežnu listu filmova u kojima je hrana "integralna filmskoj priči" vidi u Baron 2006, 24-25.

¹² "Filmovi sadrže izjave koje ljudi stvaraju o sebi, o načinima na koje zamišljaju sebe".

raju u najrazličitijim situacijama predstavljajući globalno razumljive referencije¹³. Upravo ta zajednička, deljena značenja koja se distribuiraju delom, kako je Žikić istakao, jesu preduslov antropološke analize popularne culture, "određenim delom ćemo se baviti samo onda kada je komunicirano, kada postoji deljena kulturna saglasnost o značenju poruke koju prenosi, kada delo nastavi svoj život u kulturno deljenom semantičkom prostoru odnosno kada se formira njegovo javno značenje" (Žikić 2010, 32).

Sledeći razlog je što tematsku okosnicu ovih filmova čini oduvek aktuelna tema predviđanja i/ili spekulacija o budućnosti. Popularni (post)apokaliptični narativi o uništenju sveta i civilizacije nisu samo predmet "opsesije" savremenog društva. Oni u izvesnom smislu predstavljaju svojevrsni nastavak/nadovezivanje na raniji folklorni i mitološki materijal¹⁴ prisutan u kulturama širom sveta, jer zamišljanje katastrofe, kako je to istakla Sontagova, predstavlja jednu od najstarijih tema umetnosti (Sontag 1965). Ovaj bezvremeni i donekle univerzalni interes za buduće događaje s katastrofičnim posledicama, koji je svoj odraz isprva našao u folkloru i eshatološkim tekstovima različitih religija/religijskih sistema, masovno je raširen/izražen i u proizvodima savremene komercijalne kulture. Popularna kultura je danas preplavljena apokaliptičnim slikama i narativima, piše Bendl (Bendle 2005). U mnogim filmovima, popularnim romanima, stripovima, video-igrama obrađuje se ideja kako će doći do kraja sveta i spekuliše se šta će se dogoditi nakon tog kraja. Očekivani "smak sveta" je vest koja se redovno pojavljuje u dnevnoj štampi i u televizijskim emisijama, bez velike razlike u tome da li su oni tabloidnog ili informativnog karaktera. Veliki broj dokumentarnih emisija na kablovskim/satelitskim programima (Discovery, History, Explorer) posvećen je proročanstvima drevnih civilizacija (npr. majanski kalendar i 2012), te mogućim katastrofalnim posledicama ekološko-klimatskih promena ili ishodima naučnih projekata i eksperimenata. Takođe, na Internetu postoje brojne veb stranice i diskusioni forumi koji su usko specijalizovani za apokaliptične i postapokaliptične teme.¹⁵ Uzevši u obzir ovu svojevrsnu "pomamu" za predskazanjima i preplavljenost medijskih sadržaja diskusijama, vestima, očekivanjima, hipotetičkim scenarijima i razmišljanjima o mogućim budućnostima, i imajući u vidu da smo (kao ljudska bića) jednako i u isto vreme okrenuti i ka prošlosti i ka budućnosti, sasvim

¹³ Na primer kada je reč o filmovima pomenutim u ovom radu "Soylent Green is people" ili "I'm here only for the gasoline".

¹⁴ Istorijski presek priča o uništenju i ponovnom stvaranju/"obnavljanju" sveta u mitologiji i folkloru brojnih naroda v. npr. u Elijade 1998.

¹⁵ Sadržaj ovih veb stranica je veoma raznovrstan – od verskih propovedi, preko diskusija na temu "šta biste uradili da vas napadnu zombiji?" ili "šta biste obezbedili ili sačuvali za potencijalni katastrofični događaj?" do Internet prodavnica koje nude pakete godišnjih zaliha namirnica i ostale robe potrebne za preživljavanje smaka sveta.

je logično da se antropologija, pored već iskazanog interesa za "kulturu sećanja", podrobnije pozabavi i popularno-kulturnim vizijama budućih dana.

Hrana i film – "dobra za gledanje"

Hrana kao element ili "oslonac" zapleta (ili pak samo kao estetsko sredstvo "dočaravanja" scene) prisutna je u filmovima od najranijih vremena kinematografije. Od ere nemog filma pa do sve do današnjih dana likovi na pokretnim slikama jedu, seckaju, prže, grickaju, povraćaju, hrane druge, gladuju, kupuju, mešaju, okupljaju se radi zajedničkih obroka, te bi se čuvena¹⁶ rečenica Kloda Levi-Strosa da je "hrana dobra ne samo za jedenje već i za mišljenje" mogla produžiti i konstatacijom da je hrana dobra i za gledanje. Tome u prilog naročito govori recentna popularnost tzv. "food genre-a" ili "food film-a"¹⁷ u kome glavnu ulogu ima upravo hrana, tj. kulinarstvo. Hrana je, dakle, u ovim filmovima u centru zbivanja, kamera je često fokusirana na pripremanje ili služenje hrane, bilo da je pozadina filmske priče kuhinja restorana ili porodična trpezarija. Tematski su ovakvi filmovi, okvirno rečeno, često okrenuti rodnim pitanjima (žena majka koja kuva ili žena ljubavnica koja zavodi muškarca putem kulinarskih đakonija, ili žena kuvarica koja se takmiči u pripremanju jela sa kuvarom u koga se naravno na kraju srećno zaljubljuje), ili ka potertavanju značaja hrane u ispoljavanju, konstruisanju, definisanju etničkog/nacionalnog identiteta u savremenim post/modernim uslovima. Još jedna od karakteristika "filmova o hrani" jeste da su glavni likovi neretko u ulozi kuvara (najčešće šefova kuhinje u restoranu) što je verovatno jednim delom rezultat povratnog uticaja današnje globalne medijske popularnosti televizijskih zvezda poput Gordona Remzija ili Džejmi Olivera koji kroje svakodnevne jelovnike publike širom sveta.

Odnos hrane i filma je relativno nov predmet akademskog interesovanja. Predstave hrane na malim ekranima tek u proteklih nekoliko decenija zaokupljaju "ozbiljniju" pažnju istraživača iz društvenih i humanističkih nauka, posebno u okviru studija kulture koje su, sudeći po količini objavljenih radova, pokazale najviše interesovanja za ovu temu.¹⁸ U radovima koji se tiču ovog

¹⁶ Gotovo da nema ozbiljnije studije koja obrađuje društveni i kulturni značaj hrane (bilo u formi članka ili knjige) a da se ne poziva na ovu Levi-Strosovu misao.

¹⁷ Neki od najpopularnijih filmova ovog "podžanra u nastajanju" su *Babette's Feast*, *Eat Drink Man Woman*, *Like Water for Chocolate*, *Tampopo*, *No Reservations*, *Tortilla Soup*, *Soul Food*, *Mostly Martha*, *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* itd.

¹⁸ Pri tom ne mislim da su hrana i film kao predmet proučavanja nekakvo vlasništvo autora koji pišu pod transdisciplinarnim kišobranom studija kulture već da su brojni istraživači koji su pisali o rečenom svoj pristup ovim medijskim tekstovima odredili kao takav, budući da su se bavili odnosima moći, roda, etniciteta i hrane u filmu.

fenomena naglašava se neophodnost interdisciplinarnog pristupa (oslanjanje na teorijske uvide različitih disciplina – od studija filma, antropologije, sociologije, preko semiotike, istorije itd) u ispitivanju materijalnih i simboličkih reprezentacija hrane u filmovima da bi se uočila "uloga hrane u konstruisanju značenja i menjanju kompleksne prirode društvenih veza" (Ferry 2003, 1).

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

Kada je o materijalnom svetu reč u delima kinematografije, Lukides i Fuller naglašavaju da su pitanja poput "da li", "kada", "gde" i "zašto" su određeni artefakti upotrebljeni ili zloupotrebljeni ključna za istraživanje materijalne kulture u filmu. Takođe, pomenuti autori smatraju da ćemo fokusiranjem na fizičke stvari koje čine univerzum filmova – na konstante i promenljive, bolje razumeti određene sklonosti i prioritete materijalnog života u društvu koje je film proizvelo (Loukides and Fuller 1993, 3).

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

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

Hrana i prakse ishrane su, kako su pojedini autori pokazali, (od)uvek aktuelna tema obrade u naučno-fantastičnoj književnosti i kinematografiji (v. Forster 2004; Watson Clafin 2004; Parasecoli 2008; Retzinger 2008; Božić-Šejčić 2009). U Parasekolijevoj studiji "Ugrizi me – hrana i popularna kultura" važno mesto (ako ne i najznačajnije) zauzimaju analize naučno-fantastičnih romana. On smatra da će analiziranje predstava o hrani upravo u ovom žanru

doprineti boljem razumevanju relevantnosti koju hrana ima za stabilnost političkih i socijalnih struktura (Parasecoli 2008, 64). Hrana je u naučno-fantastičnom žanru zamišljena kao liminalni kulturni simbol – između života i smrti, prirode i kulture, ljudi i ne-ljudi, tj. robota, kiborga, vanzemaljaca (Retzinger 2008).

Razmatranjem hrane koju ljudi jedu (ili ne jedu), načina na koji je pripremaju ili konzumiraju, izgledom i opremljenošću kuhinja ili trpezarija u kojima oni obeduju dolazimo do jasnih uvida o kakvoj budućnosti ljudske vrste je u ovim delima reč. Hrana u naučnoj fantastici često je sve drugo osim obroka na koji smo navikli – hrana je kaša čudne boje, pilulica sa svim potrebnim sastojcima i dovoljno kalorija da nam zameni tri (ili pet) neophodnih dnevnih obroka, ili kreker čiji nam sastojci nisu poznati. Izgleda da su, pre nego što smo se mi (ili javnost) zapitali – "a šta se zaista nalazi u hrani koju jedemo?", to "pitala" i na isto pitanje davala odgovore dela naučne fantastike¹⁹. Nelagoda koju osećamo u vezi s hranom budućnosti, koja je izražena prikazom napretka nauke i tehnologije, svoje uporište uvek ima u strahovima i anksioznostima vezanim za hranu sadašnjosti.

U naučnoj fantastici je u najvećoj meri problematizovan odnos hrane i prirode, hrane i ljudskog tela, hrane i tehnologije. Većina autora koji su se ovom temom bavili uglavnom su prikaze hrane u naučnoj fantastici tumačili pre svega kao deo političkog i kulturnog komentara, kao vid oruđa društvene kritike uperene ka ekološkoj nebrizi u sadašnjosti. Prema Recingeru, hrana je u naučno-fantastičnim filmovima predstavljena na dva načina – kao poznata hrana – "familiar food" i kao nepoznata, čudna hrana – "unfamiliar food" (Retzinger 2008). U prvom slučaju, koji Recinger ilustruje scenom ishrane iz filma "Soylent Green" – hrana predstavlja svet koji više ne postoji i time ona funkcioniše kao materijalna ekspresija nostalgичne žudnje za prošlošću (Isto, 372). U slučaju kada se u filmovima koristi nepoznata/čudna hrana funkcija njenog prikazivanja je u naglašavanju "stranosti" i otuđenosti budućnosti i ona tako predstavlja jasan signal da je budućnost čudno i u mnogome promenjeno mesto (Isto, 377).

Forsterova ističe da postoje dve važne oblasti gde se studije hrane i naučna fantastika susreću – to su interes za tehnologiju i interes za (ljudsko) telo. Naime, i studije hrane i naučna fantastika su, svaka na svoj način, izrazile zabrinutost za rastući uticaj tehnologije na pojedinca i na društvo u celini – "u slučaju studija hrane to je pitanje masovne proizvodnje hrane, homogenizacije kuhinja kao što je faktor 'mekdonaldizacije' kao i pitanja koja se tiču načina kako osigurati jednaku raspodelu hrane u slabije razvijenim zemljama" (Forster 2004, 253). Naučna fantastika je, prema Forsterovoj, takođe obrađivala slična pitanja

¹⁹ Isto pitanje predstavlja i temu brojnih savremenih folklornih narativa poput urbanih legendi (v. Kovačević 2009).

koja se tiču "kontrolišuće i dominirajuće moći industrijskih kompleksa i načina na koji su težnja za profitom kompanije i korporativne ideologije postavljene ispred pravičnih i moralnih kodova pojedinca" (Isto). Forsterova zaključuje da i u slučaju masovne industrijske proizvodnje hrane i u slučaju društva kojim dominiraju kompjuteri i tehnologija uvidamo kako su "veliki narativi o normalnosti, prirodnom moralu i ljudskoj samilosti ispali naopako"²⁰ (Isto).

Druga sličnost koju Forsterova pronalazi između studija hrane i naučne fantastike jeste njihova relevantnost za pitanja tela i telesnosti. Autorka piše da hrana koju mi jedemo, hrana koju mi želimo da konzumiramo ili koju naše telo namerno odbija, označava (barem u bogatom zapadnom svetu) mnogo više nego osnovne hranljive sastojke i energetske kalorije – ona je povezana s društvenim statusom, primanjima i predstavom o telu, i s tim u vezi Forsterova dalje naglašava da čin kuvanja i čin jela predstavljaju "način kontrolisanja uticaja 'spoljašnjeg' sveta na unutrašnjost tela" te da stoga odnos između hrane i tela zapravo govori o kontroli koja je ujedno i fizička i psihička. Autorka rečeno dovodi u vezu s idejom da se većina naučnofantastičnih narativa zasniva na uticaju koji vanzemaljske sile ili napredak tehnologije imaju na krhko ljudsko telo – "telo je u naučnoj fantastici meta borbe kome se pretilo i iznutra i izvana".

Kakva će hrana činiti ishranu u naučno-fantastičnim svetovima i kakav će odnos likovi graditi prema ishrani i između sebe zavisi od toga da li su ti budući svetovi prikazi utopijskih ili distopijskih društava.

Modeli ishrane u postapokaliptičnim društvima budućnosti

*Right now I'm hungry and I wanna get laid*²¹
(A Boy and His Dog, 1975)

Prikazi hrane i ponašanja prilikom ishrane u filmovima čine se kao nešto toliko svakodnevno, uobičajeno, podrazumevajuće i sveprisutno, da često ne obraćamo pažnju na simboličku moć koju hrana ima u ovim delima – načine na koje scene (is)hrane podupiru filmske priče i odnose među akterima. Kada sam prvi put gledala filmove koji će biti analizirani u radu nisam razmišljala o hrani, čak nisam ni primećivala da su ovi filmovi zapravo kratki scenama

²⁰ "The grand narratives of normality, natural morals, and human compassion have gone away".

²¹ "Trenutno sam gladan i želim nešto da povalim". Na početku filma *A Boy and His Dog* ovu rečenicu dečak Vik kaže njegovom psu Bladu, i ona veoma dobro opisuje postapokaliptični svet često sveden na primarne nagone, gde su glad za hranom i glad za seksom neretko pokretači akcija filmskih protagonista.

(is)hrane. Naknadnim pregledavanjima²² izdvojila sam nekoliko scena koje ću imenovati i grupisati na sledeći način: scene potrage za hranom i/ili scene lova; scene pripreme hrane i obedovanja; scene ponude hranom, tj. scene u kojima je hrana izraz gostoprimstva ili zahvalnosti; scene u kojima je prikazana ishrana barem dvoje ljudi, tj. scene zajedničkog obedovanja. Na osnovu odabranih scena biće izdvojene teme koje se ponavljaju. Tako će se u radu pokazati koje su to zajedničke ideje vezane za hranu i ishranu konstantno prisutne u postapokaliptičnim filmovima a koje će potom biti interpretirane uz pomoć antropoloških teorija koje se odnose na (is)hranu. To su u prvom redu značaj mesa (i fenomen kanibalizma), značaj zajedničkog obroka (društenost, emocije i prisnost likova) i strah od drugačije hrane (tj. strah od promene).

Ono što mene u ovom radu prevashodno interesuje jesu načini na koje prikazi postapokaliptične (is)hrane prenose predstave o zamišljenim socijalnim odnosima u društvu budućnosti. Verujem da kulturna značenja utkana u predstave o alternativnoj, budućoj (is)hrani, poruke koje su implicitno ili eksplicitno sadržane u ovim scenama, mogu doprineti razumevanju načina na koje ljudi zamišljaju budućnost.

Filmovi na temu postapokalipse pripadaju posebnom podžanru naučne fantastike. Za razliku od filmova na temu apokalipse koji opisuju pretnje daljem opstanku čovečanstva kao vrste, odnosno postojanju Zemlje kao planete koja je u stanju da podrži ljudski život (Mitchell 2001, xi), u postapokaliptičnim filmovima događaj koji prethodi uništenju čovečanstva nije predstavljen u filmskoj priči – podrazumeva se da se kataklizma dogodila i radnja postapokaliptičnog filma prati život onih koji su preživeli katastrofu. Ove filmove karakteriše velika sličnost u narativnoj strukturi²³ – oni sadrže slične elemente zapleta i motive. Iz tog razloga u ovom poglavlju nisu opisani pojedinačni sinopsisi datih filmova već samo njihove sličnosti i zajedničke karakteristike.

Okruženje filmova na temu postapokalipse može se u najkraćem opisati kao ekološka pustoš – to su beskonačne pustoljine bez vegetacije (npr. "Book of Eli", "The Road", "Mad Max", "A Boy and His Dog" itd.), površine prekrivene vodom ("Waterworld"), ili distopični prenaseljeni gradovi ("Soylent Green"). Tip teri-

²² Filmove o kojima će biti reči u ovom radu pogledala sam više puta. Moja "ponovljena etnografija" omogućila mi je da svakim novim gledanjem uočim nešto novo, nešto što mi pre nije "padalo na pamet" što govori u prilog tome da film kao specifičan i kompleksan predmet obrade i građe, kao etnografija obavljena iz fotelje zahteva tzv. gusto/detaljno opisivanje ("thick description") u istom smislu kao što je to slučaj u "klasičnom" etnografskom radu.

²³ Prema Geriju Vulfu većinu romana postkataklizme odlikuje karakteristična narativna formula koja se sastoji od pet krupnih faza akcije: 1. doživljaj ili otkriće kataklizme; 2. putovanje kroz pustoš stvorenu kataklizmom; 3. nastamba i uspostavljanje nove zajednice; 4. ponovno javljanje divljine kao antagoniste i 5. krajnja odlučujuća bitka ili borba da se odluči koje će vrednosti preovladati u novom svetu (Wolfe 1983).

torije koju preživeli u novom svetu naseljavaju jesu, dakle, zagađeni predeli gde je životinjski i biljni svet skoro u potpunosti nestao (u nekim slučajevima preostale životinje su mutirale i prilagodile su se novim uslovima života). Taj novi svet budućnosti posle katastrofe opisan je kao jedan nasilni i agresivni svet koga u najvećem broju naseljavaju "hobsovski" ili "instiktivistički" shvaćeni ljudi (svedeni su na osnovne instinkte i traganje za zadovoljenjem osnovnih potreba). To je svet bez milosti, bez saosećanja. U filmovima se prikazuje sukob između dva ili više tipova društava – s jedne strane je zajednica onih koji se upinju da prežive i da ponovo izgrade društvo/civilizaciju i s druge strane novoformirane bande (drumski ili 'morski' razbojnici, ili paravojne formacije) koji im to onemogućavaju. Svet ovih filmova je izgrađen tako da neizbežno priziva razmišljanje na temu odnosa prirode i kulture (i to shvaćenog na Levi-Strosovski 'način' – naspram kulture kao sistema pravila i normi nalazi se priroda) i čini se kao da opozicije koje su u ovim filmovima na delu služe da naglase ovu osnovnu dihotomiju između prirode i kulture – divljina : civilizacija; neuređenost : uređenost; nema pravila : ima pravila, oni koji jedu ljudsko meso : oni koji ne jedu ljudsko meso. Čin ishrane, odnosno odabira potencijalne hrane (hrana uostalom i jeste ta koja je istovremeno i deo prirode i deo kulture) najbolje ilustruje ove suprotnosti prizivajući ključnu opoziciju između nas (Mi) i njih (Drugi) koja se dalje predstavlja odnosom kultura : ne-kultura. U postapokaliptičnom okruženju Drugi su prikazani kao oni koji jedu ljudsko meso, koji ne dele vrednosti i pravila starog, "ispravnog" sveta, odnosno uništene civilizacije. Drugi su oni koji ne jedu istu hranu kao i Mi. Tehnologija kojom postapokaliptične zajednice raspolažu je rudimentarna a tip ekonomije koji se prikazuje je "primitivna" ekonomija ograničena na trampu/razmenu osnovnih dobara i zadovoljavanje elementarnih potreba, odnosno u slučaju postapokaliptičnih bandi na pljačku/otimanje kao sredstvo sticanja resursa. Umetnosti, književnosti i pismenosti u ovim društvima nema. Akteri postapokaliptičnih filmova lutaju tmurnim, zagađenim i opustošenim predelima i preživljavaju tako što love preostale životinje i tragaju za ostacima hrane i ostale robe u napuštenim kućama i automobilima čiji višak potom trampe. Glavni junaci su najčešće predstavljeni kao usamljeni heroji koji ne pripadaju niti svetu novoformiranih zajednica preživelih, niti svetu postapokaliptičnih bandi razbojnika već predstavljaju svojevrzne medijatore između ova dva sveta.

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

Šta je sve hrana u postapokalipsi? Prikazana je uglavnom ona "hrana" koja je u savremenim zapadnim društvima označena kao nejestiva, kao ne-hrana i

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

U ovim filmovima vizuelni prikazi hrane (i vode) potcrtavaju njen značaj i njenu retkost. Hrana je gotovo uvek drečeće, naglašene boje u odnosu na ostatak bezbojnog pejzaža (npr. prikaz malenog crvenog paradajza u filmu "Waterworld", crvenilo svežeg ljudskog mesa u filmu "The Road", belina ispečenog mačkinog mesa u filmu "Book of Eli", ili drečavo zeleni krekeri u filmu "Soylent Green"...).

U ovom delu rada ću prikazati samo scene ishrane glavnih likova u filmovima, a u sledećem poglavlju ću se baviti drugom važnom karakteristikom ishrane u filmovima postapokalipse – pojavom ljudožderstva.

Scene potrage za hranom i/ili scene lova

U postapokaliptičnom svetu se do hrane dolazi na različite načine – potragom, lovom, razmenom²⁴ ili otimanjem. Proces nabavke hrane ni u jednom od ovih filmova nije jednostavan – za hranom se traga i tu potragu gotovo uvek prati određena opasnost.²⁵

Već uvodna scena filma "Book of Eli" odnosi se na potragu za hranom, tačnije lov – vidimo Elija koji se nalazi u gustoj, "spaljenoj" šumi drveća ogo-

²⁴ Do hrane i vode se često dolazi razmenom, ili hrana predstavlja robu kojom se vrši trampa u zamenu za nešto drugo. Na primer, kada u filmu "A Boy and His Dog" Vik želi da prisustvuje nečemu što liči na bioskopsku projekciju u pustinji na otvorenom kao ulaznicu nudi konzervu sardina (u stvari cvekke jer ne umeju da pročitaju sa etiketa na konzervama).

²⁵ Zbog ograničenog okvira ovog rada brojne scene potrage za hranom i vodom u filmovima postapokalipse neću posebno prikazivati jer to je ono što postapokaliptični junaci zapravo i rade tokom čitavog filma – traže hranu da bi preživeli.

ljenih krošnji, prizor kojem boju daje samo magla dočarana nekakvim sablasnim tonom sepije. Zatim nam se prikazuje omalena mačka koja jede stopalo preminulog čoveka što leži na zemlji. Mačka izgleda nekako bolesno, sa velikom glavom nesrazmernom mršavom telu smežurane kože bez krzna (što je verovatno posledica radijacije). Time nam se na samom početku predočava da je ovo svet radikalno drugačiji od našeg – mačke jedu ljude i ljudi jedu njih. Kao da to nije dovoljno, Eli doziva mačku na način na koji mi dozivamo naše kućne ljubimce, da bi je, kako se ona približila, ubio strelom. Tada po prvi put u filmu vidimo boju – drečeće crvenu krv mačke na mestu gde je probodena strelom. Eli hvata mrtvu mačku za vrat i stavlja je u torbu. U ovoj sceni "prekoračene" su dve stvari "naše" civilizacije – jedenje tabuisanog mesa mačke i jedenje mačke kojoj smo se prvo obratili kao kućnom ljubimcu, dajući joj time individualnost i humanost.

Scene pripreme hrane i obedovanja

Oni koji su preživeli katastrofu (likovi čiji životi su prikazani u ovim filmovima) jedu kad god im se za to ukaže prilika – njihova ishrana nije vezana za doba dana ili za određeno mesto. Oni obeduju gde stignu – na (pustinjskom) tlu, na palubi splava ili za stolom; jede se u različitim položajima – stojeći, čučajući ili sedeći. Hrana se najčešće jede prstima bez pribora – lomi se, kida ili liže. Posude iz kojih se jede ili u kojima se čuva hrana su obično rezultat dovijanja postapokaliptičnih ljudi. Takođe, ništa se ne baca i sve je podložno "recikliranju". U filmu "Waterworld" na primer, Mariner je na svom splavu napravio spravu koja prerađuje njegov urin u tečnost pogodnu za piće.

Jedna od upečatljivijih scena pripreme hrane i obedovanja u postapokaliptičnim svetu je iz filma "Book of Eli". Eli dolazi u jednu napuštenu kuću, tamo pali vatru i peče ulovljenu mačku na improvizovanom ražnju. U krupnom planu vidimo kako seče komade mačijeg mesa, meso je naglašeno belo u odnosu na celokupni braon-mračni ambijent. Boja hrane je ponovo akcentovana jer hrana simbolizuje život(nost) kojom postapokaliptična budućnost manjka. Postupanje sa hranom, odnosno način obedovanja simbolizuje i nas kao ljudsku vrstu koja (ni)je posle apokalipse izgubila "kulturu"/civilizaciju – što će biti očigledno u sledećem Elijevom postupku. Eli uživa u obroku, mljacka dok jede i liže prste te uzima malo vode iz čaturice da bi oprao zube prstima. Iako jede potpuno "nepristojno" (bez pribora – prstima) Eli pranjem zuba nakon obroka pokazuje da čuva svoju "civilizovanost". Zatim vidimo sićušnog miša koji izlazi iz rupe na zidu, Eli mu seče komad mesa pitajući ga da li je gladan i kaže mu "Ovo je mačka, svideće ti se". U ovom postapokaliptičnom svetu obrnutom naopačke, obrnut je i lanac ishrane. Miš prihvata i jede mačije meso. U ovoj sceni još jednom je potcrtana društvena moć hrane i potreba da se hrana podeli sa nekim pa makar to bio i miš.

*Scene ponude hranom, tj. scene u kojima je hrana
ili izraz gostoprimstva ili izraz zahvalnosti*

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

U filmu "The Postman" hranom se izražava zahvalnost i postaje ravnopravnim članom grupe – kada bezimeni lažni poštar dolazi u jednu postapokaliptičnu naseobinu (gradić Pajnvju sa 132 stanovnika) i isporučuje im davno zagubljena pisma, zajednica svoju zahvalnost izražava darujući mu hranu. Tačnije kuvajući mu supu. Prerušeni poštar sam sedi za stolom i jede supu dok svi ostali stanovnici stoje oko njega. Od tog trenutka poštar postaje članom njihove grupe – bori se sa njima protiv Holnista (paravojne formacije koja teroriše preživle), postaje ljubavnik jedne žiteljke Pajnvjua... Darivanjem hrane i to kuvane hrane u vidu supe izgrađuju se bliski socijalni odnosi – kuvano je, prema rečima Levi-Strosa, endo-kuhinja, spremljena za intimnu upotrebu i namenjena maloj zatvorenoj skupini (Levi-Stros 1970, 169).

*Scene u kojima je prikazana ishrana barem dvoje ljudi,
tj. scene zajedničkog obedovanja*

Scene u kojima je prikazano zajedničko obedovanje veoma su retke u ovim filmovima – to su obično jedna do dve scene, i do zajedničkog obroka dolazi onda kada hrane ima više nego što je potrebno da sam pojedinac utoli svoju glad (rečeno važi za sve filmove razmatrane u ovom radu osim za situacije gde su likovi u određenoj bliskoj/ emotivnoj vezi od samog početka filma jer delaju kao tim). Podela hrane, kako kaže Fišle, simbolizuje i garantuje društveni poredak (Fišle 2005, 274). Ovi zajednički obroci označavaju prekretnicu u odnosima među preživlima i oni se putem zajedničkog obedovanja zbližavaju. U filmu "Waterworld", Mariner, devojčica Enola i njena starateljka plove ka mitskom Kopnu (Dryland). Devojčica i starateljka nisu jele nekoliko dana. Mariner harpunom i strujom lovi ogromnu mutiranu čudovište-ribu čije velike odreske potom peče na improvizovanom roštilju. To je prvi put da Mariner deli obrok sa svojim saputnicama. Devojčica zadovoljno pevuši dok jede i Mariner joj kao nekakvu vrstu delikatesa nudi prženo riblje oko. Posle tog zajedničkog obroka oni se zbližavaju – Mariner i Enolina starateljka postaju ljubavnici i Mariner uči Enolu da pliva.

U scenama zajedničkog obedovanja prisutan je i određeni religiozni naboj koji do tog trenutka nije prikazan/obrađivan u filmskoj priči. Naime, u ovim scenama zajedničke ishrane često obroku prethodi molitva. To se dešava kada je

u pitanju "pravi" obrok (obilniji nego što inače jeste u postapokaliptičnoj svakodnevici).

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

Jedna od scena u filmu "Book of Eli" (koja bi se mogla označiti i kao scena gostoprimstva) lepo ilustruje povezanost zajedničkog obedovanja, emotivne bliskosti i težnje da se zahvalnost za hranu izrazi molitvom Bogu. Kada je Eli stigao u Kalgarijev gradić i pokazao svoje umeće baratanja oružjem, Kalgari ga je pozvao da ostane i da se pridruži njegovoj bandi. Ponudio mu je sobu na spratu razrušenog bara da prenoći. Eliju hranu donosi Solara (koju "dobija" gratis na račun kuće). Znajući da je prihvatanje gostoprimstva u vidu prihvatanja hrane istovremeno i prihvatanje prijateljstva, Eli odlučuje da svoju večeru podeli sa Solarom ("možemo je podeliti kao što su stari to znali činiti"). Solara s nogu grabi hranu. Eli se tome protivi, kaže joj da sačeka i da sedne. On stavlja nekakvu krpu kao stoljnak na sto. Traži da mu Solara pruži svoje ruke i izgovara molitvu. Od tog trenutka, iako stranci, Eli i Solara se zbližavaju i postaju prijatelji. Način postupanja sa hranom ponovo proizvodi bliskost i predstavlja odraz civilizovanosti, ili možda bolje rečeno "bivanja/postajanja civilizovanim" putem zajedničkog obroka u svetu gde je hrana retkost. Zajednički obroci u ovim filmovima vraćaju "red" tamo gde ga nema – grade odnose bliskosti i saosećanja među likovima koji pokušavaju da prežive u haosu postapokaliptičnog nasilja. Naglasak na značaju zajedničkog obroka govori u prilog ideji da čovek nije samo životinja koja kuva već i onaj koji jede sa drugima. Obroci nikada nisu samo puko zadovoljavanje bioloških potreba – "obroci su *kulturna mesta* gde se pojedinci socijalizuju u kompetentne i prikladne članove grupe...to su svojevrsne arene za proizvodnju društvenosti, moralnosti i lokalnog razumevanja sveta...oni služe učvršćivanju veza koje pojačavaju društveni red"²⁶ (Ochs and Shohet 2006, 35-36).

Postapokaliptični strahovi i kanibalističke fantazije – da li je meso zaista najvrednija namirnica?

Scene hrane i ishrane u postapokaliptičnim filmovima, više nego bilo šta drugo, ukazuju na značaj koji meso (i kao hrana i kao simbol) ima u savremenoj

²⁶ Oš i Šohet dalje pišu da je upravo praksa deljenja hrane i zajedničkog obedovanja ("commensality") centralna za određenje i održavanje porodice kao društvene jedinice, navodeći primer da je u antičkoj Grčkoj termin "oikos" čije je značenje porodica u bukvalnom prevodu značio "oni koji se hrane zajedno" (isto, 37).

kulturi. Glad za hranom, tj. za mesom²⁷ u postapokaliptičnom svetu zadovoljena je ishranom vrstama mesa koja su u zapadnoj kulturi označena kao tabuisana i nečista. To je meso predatora/grabljivica, meso kućnih ljubimaca ili, budući da je reč o svetu gde su životinje većinom izumrle, to je meso ljudskih bića (brojni filmovi postapokalipse koji u ovom radu nisu pomenuti bave se na ovaj ili na onaj način pojavom ljudožderstva u novom svetu "posle kraja sveta"²⁸).

Meso je, kako kaže Fišle, najpoželjnija i najtraženija namirnica – "mesu se pridaje značenje i vrednost apsolutne namirnice a njegova valorizacija u brojnim kulturama i tokom istorije predstavlja konstantu" (Fišle 2005, 249-250). Britanski antropolog Nik Fids ističe da je za mnoge ljude²⁹ meso skoro sinonim za *pravu* hranu (Fiddes 2002, 15), to je najcenjenija hrana i ona koja predstavlja središte obroka (Twigg prema Fiddes 2002, 13). Isto tako meso je u mnogim kulturama predmet brojnih zabrana vezanih za ishranu (v. Fessler and Navarrete 2003). Uprkos tome što meso ima status najprivlačnije namirnice, piše Fišle, meso je iznad svega vrsta hrane koje je u najvećoj meri uzročnik ambivalentnosti – meso istovremeno izaziva i želju i odbojnost, izaziva i apetit i gađenje (Fišle 2005, 253).

Kao što je već istaknuto, meso koje se konzumira u postapokalipsi je ono koje u zapadnom svetu pripada kulturnoj kategoriji nejestivog (iako je takvo meso zapravo jestivo i hranljivo). Prema Liču, klasifikacija potencijalne hrane na jestivu i nejestivu je pitanje jezika i kulture, a ne prirode (Leach 1964, 31). Ovu ideju Lič obrazlaže u eseju "Anthropological aspects of language: animal categories and verbal abuse" u kome iznosi hipotezu da postoji korespondencija između načina na koje ljudska bića kategorišu životinje u odnosu na jestivost i načina na koji su ljudska bića kategorizovana u odnosu na seksualne odnose (Isto, 43). Lič kontruiše šemu od tri seta verbalnih kategorija koji razdeljuju socijalni prostor u svetlu udaljenosti od ega. Prvi niz označava kategorije ženskih osoba u socijalnom svetu muškarca, drugi predstavlja kategorije prostora, a treći niz kategorije životinja. To su sledeći nizovi:

- a) ego...sestra...rođaka...komšinica...strankinja;
- b) ego...kuća...farma...polje...udaljeno;
- c) ego...ljubimac...stoka...divljač...divlje životinje (Isto, 36-37).

²⁷ Fids navodi da se sve do otprilike XIV veka pojam meso odnosio na bilo koju vrstu hrane i da se tek vremenom opseg upotrebe pojma ograničio na značenje hrane životinjskog porekla (Fiddes 2002, 3).

²⁸ Ta lista bi se dodatno produžila ako bismo u podžanr postapokaliptičnih filmova uvrstili i zombi apokalipsu, ili pojavu mutiranih bića i vampira koji se hrane krvlju preživelih.

²⁹ Odnosno one ljude koje je on intervjuisao tokom prikupljanja građe za svoju doktorsku disertaciju o sociokulturnim aspektima jedenja mesa u Britaniji i SAD.

Prema Liču, dakle, postoji korespondencija između sekvenci seksualnih odnosa – sestra (tabu incesta), rođaka (moguće predbračne veze ali ne i brak), komšinice (moguć brak), strankinja (nemoguć brak) i sekvence jestivih odnosa. Englezi, piše Lič, svrstavaju životinje u četiri osnovne klase u odnosu na udaljenost od ega, životinje koje su bliže egu su jestive, dok su one udaljene tabuisane – 1.) Životinje koje su veoma bliske – kućni ljubimci, i koje su strogo nejestive; 2.) Životinje koje su pitome, ali ne veoma bliske – životinje sa farme, tj. domaće životinje koje su većinom jestive, ali samo ako su mlade ili kastrirane; 3.) Životinje koje žive u polju – divljač, koje su jestive u seksualno netaknutom obliku – "sexually intact form" (i koje se ubijaju samo u određenim periodima godine i u odnosu na rituale lova) i 4.) Udaljene divlje životinje koje nisu predmet ljudske zaštite i koje su nejestive. U petu osnovnu kategoriju životinja, koja je prisutna u svim kategorijama, Lič svrstava gamad/šte-točine, i koja je zbog svoje sveprisutnosti izrazito tabuisana.

Fišle "odbijanje" da jedemo određene vrste mesa objašnjava na sličan način – određeno meso ćemo jesti ili ga nećemo jesti u zavisnosti koliko je (ili nije) životinja čije je meso u pitanju "bliska" (ili pak slična) ljudima. Prema Fišleu, ljudi ne konzumiraju meso kućnih ljubimaca jer između životinje i čoveka postoji afektivna bliskost – "životinja nam postaje kućni ljubimac zahvaljujući činjenici da je sa nama u odnosu određene intimnosti koja konzumaciju čini nemogućom...činom identifikacije mi toj životinji dajemo individualnost i time je činimo manje prikladnom za jelo" (Fišle 2005, 255). U filmu "The Postman", na primer, poštar odbija da pojede jelo spravljeno od mesa njegovog magarca Bila. Krajnja osveta skupine Holnista nije čin ubijanja poštarevog magarca, već priprema gulaša od njegovog mesa.³⁰ Kada je u pitanju (ne)jedenje mesa predatora ili grabljivica – čudovište-riba u filmu "Waterworld", ptica grabljivica i divlja mačka u filmu "Book of Eli" itd, po Fišleu to je zbog toga što su to životinje koje ni najmanje nisu bliske ljudima.³¹ Ideja da mesa ovih životinja nisu hrana zasnovana je na principu inkorporacije, naime ako bismo pojeli neku odvratnu životinju to bi značilo da smo inkorporirali deo njenog karaktera (Isto, 256).

Stranost i "drugačijost" budućnosti u ovim filmovima izražena je putem hrane. Kolaps civilizacije posle kataklizme predstavljen nam je kroz hranu koju preživeli jedu, to jest koju su počeli da jedu. Hrana u ovim filmovima funk-

³⁰ Pored popularno-kulturnih/filmskih narativa, meso kućnih ljubimaca kao hrana prisutno je i u savremenim folklornim narativima poput urbanih legendi (npr. kineski restoran u kojem se priprema pas mušterije).

³¹ Takođe tu spadaju i bube i "odvratni" insekti – otac i sin filmu "The Road" peku na vatri pronađene insekte, a u filmu "12 Monkeys" Brus Vilis jede bubu. Naravno ono što je "gadno" za jelo u jednoj kulturi ne mora biti u nekoj drugoj već naprotiv može predstavljati pravu poslasticu (npr. hrskavi pečeni skakavci vrlo lako mogu biti ekvivalent čipsu).

cioniše, dakle, kao metafora uz pomoć koje se prikazuje buduća regresija ljudske civilizacije u pretpostavljene ranije stupnjeve razvoja. Zamisao "nestajanja civilizacije" možda se najbolje ilustruje time što ljudsko meso postaje hrana. Hrana za koju je gotovo nezamislivo da se nađe na tanjiru Zapadne kuhinje³², čiji je čin jedenja u isto vreme i "nenormalan" i nemoralan.

Primeri ishrane ljudskim mesom u postapokaliptičnom svetu su brojni – Vik je svog psa Blada koji je bio na pomoru nahranio mesom svoje devojke Kile Džoun, tajanstvena supstanca od koje se prave zeleni sojlent krekeri i koji služe kao osnovna hrana stanovništva Njujorka su prerađeni ostaci mesa ljudi koji su prethodno podvrgnuti eutanaziji, postapokaliptične drumske bande vrebaju putnike namernike da bi ih silovali, ubili, a potom i pojeli. Najvažnija stvar koju otac želi da za svog života nauči sina u filmu "The Road" je kako da koristi pištolj kojim će izvršiti samoubistvo da ne bi postao hrana kanibalističkim bandama. Otac konstantno ponavlja sinu: "mi smo oni koji nose vatru", što znači "mi smo oni koji nikada ne bismo pojeli drugo ljudsko biće".³³ Hrana je, kako ističe Longova, "oruđe" enkulturacije pojedinaca u društvena pravila i etos određene kulture jer je "znanje kako i šta jesti sinonim za postajanje civilizovanim" (Long 2001, 235). (Ne)jedenje ljudskog mesa predstavlja jedan od osnovnih markera identiteta u postapokaliptičnom svetu. To je preduslov udruživanja/pripadanja. Na primer, kada dečaku u filmu "The Road" umre otac, on nailazi na jednu porodicu i prva stvar koju ih pita je "Da li nosite vatru? Da li jedete ljude?" ili kada Eli u filmu "Book of Eli" dolazi u jedan gradić da bi obavio trampu, traže od njega da pokaže dlanove (da bi se utvrdilo da li jede ljudsko meso) na šta im on odgovara "Ja nisam jedan od njih". Ljudsko meso kao hrana, tako, u ovim delima služi da se označi granica između reda (civilizacije/kulture) i haosa (postapokaliptičnog društva budućnosti), da se ocrta suprotnost između nas (mi, ljudi, naši junaci i "dobri momci") i drugih (oni, ne-ljudi, protivnici naših junaka i "loši momci"). Ideja kanibalizma³⁴ u ovim filmovima služi upravo toj svrsi jer je

³² I možda se iz tog razloga često i obrađuje u narativima popularne kulture ili u folkloru (bajka Ivica i Marica na primer).

³³ Scena koja me je najviše uznemirila (i zbog koje sam razmišljala da li da posle 36 minuta prestanem da gledam film) je ona kada otac i sin dolaze u jednu napuštenu kuću u čijem dvorištu su sprave potrebne za spremanje ljudskog mesa. Oni ulaze u zaključani podrum te kuće i tamo nalaze ljude, gole i iznemogle koji čekaju na klanje i preklinju da im neko pomogne.

³⁴ Detaljnije razmatranje antropofagijskih praksi prisutnih kroz istoriju i u različitim kulturama zahtevalo bi pisanje jednog novog rada, posebno ako se imaju u vidu različiti pristupi i objašnjenja kanibalizma unutar antropoloških teorija/pravaca kao i debate o (ne)postojanju kanibalizma koje su se pojavile nakon objavljivanja knjige "The Man-eating Myth" Vilijama Arensa. U literaturi, kako navodi Širli Lindenbom, nalazimo na brojne primere, to jest pokušaje ustanovljavanja tipologije kanibalizma. Pored toga što postoje dokumentovani primeri survivalističkog kanibalizma (kada se ljudsko meso konzumira)

kako ističe Goldman "kanibalizam je oduvek bio suštinski simbol Drugosti, metafora kulturne ksenofobije" (Goldman 1999, 1) odnosno "ideja o Drugom kao kanibalu a ne sam čin jedenja ljudskog mesa jeste univerzalni fenomen" (Arens prema Goldman 1999, 13).

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

Zaključak

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

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

Literatura

- Baron, Cynthia. 2006. Dinner and a Movie: Analyzing Food and Film. *Food, Culture and Society* 9 (1): 94-117.
- Bendle, Mervyn. 2005. The Apocalyptic Imagination and Popular Culture. *The Journal of Religion and Popular Culture* 11; dostupno na <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art11-apocalypticimagination.html>.

mira u uslovima "umiranja od gladi" – najpoznatiji primer je avionska nesreća koja se desila 1972. godine u Andima gde su da bi preživeli pripadnici urugvajskog ragbi tima jeli preminule članove) i kanibalizma kao psihopatologije (medijski izveštaji o slučajevima kada su pojedinci koji boluju od određenih poremećaja ponašanja i psihoza konzumirali ljudsko meso), napoznatiji su etnografski primeri tzv. ritualnog kanibalizma – endokanibalizma koji označava jedenje ljudskog mesa pripadnika svoje grupe i egzokanibalizma koji predstavlja jedenje mesa pripadnika neprijateljske grupe (Lindenbaum 2004, 477-478).

- Bower, Anne. 2004. "Watching Food: The Production of Food, Film and Values" In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 1-13. New York: Routledge.
- Božić-Šejčić, Rafaela. 2009. "Leksik semantičkog polja hrana u romanima E. Zamjatinu i A. Platonovu Čevengur i Iskop" In *Književna smotra* XLI, 151(1): 91 – 98; dostupno na <http://www.russian.slavica.org/printout9935.html>.
- Dates, Marlena Kay. 2009. *We are what we eat: Food consumption and identity in the United States*. MA Thesis. Florida Atlantic University.
- Douglas, Mary. 1972. Deciphering a Meal. *Daedalus* 101: 61-81.
- Drummond, Lee. 1996. *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Rowan and Littlefield Publishers.
- Đorđević, Jelena. 2004. Hrana: Interpretacije i inovacije. *Kultura* 109-112: 11-53.
- Elijade, Mirča. 1998. *Mit i zbilja*. Beograd: Plato.
- Ferry, Jane. 2003. *Food in film: a culinary performance of communication*. New York: Routledge.
- Fessler, Daniel and Navarrete, Carlos. 2003. Meat Is Good to Taboo: Dietary Proscriptions as a Product of the Interaction of Psychological Mechanisms and Social Processes. *Journal of Cognition and Culture* 3 (1) : 1-40.
- Fiddes, Nick. 2002. *Meso: prirodni simbol*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Fišle, Klod. 2005. Meso, podela i socijalni poredak. *Kultura* 109-112: 247-276.
- Forster, Laurel. 2004. "Futuristic Foodways: The Metaphorical Meaning of Food in Science Fiction Film" In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 251-265. New York: Routledge.
- Goldman, Laurence. 1999. "From Pot to Polemic: Uses and Abuses of Cannibalism" In *The Anthropology of Cannibalism*, ed. Goldman, Laurence, 1-25. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Harris, Marvin. 1987. "Foodways: historical overview and theoretical prolegomenon" In *Food and Evolution: Toward a Theory of Human Food Habits*, eds. Harris, M. and E. B. Ross, 57-90. Philadelphia: Temple University Press.
- Jarvie, I.C. 1978. Seeing Through Movies. *Philosophy of the Social Sciences* 8 (4) : 374-397.
- Knežević, Srebrica. 1980. Teorijsko-metodološki pristup proučavanju ishrane. *Etnološke sveske* 3 (3): 3-17.
- Knežević, Srebrica. 1990. Ishrana kao odlika kulturnog kontinuiteta i etničkog identiteta. *Etnoantropološki problemi* 8: 51-68.
- Knežević, Srebrica. 1997. Ishrana kao komunikacijski vid kulture. *Zbornik Filozofskog Fakulteta* XIX: 245- 280.
- Kovačević, Ivan. 2009. Tolerancija ili asimilacija: legende o kineskom restoranu i "Ciginoj kafani". *Etnoantropološki problemi* 4(3): 67-80.
- Krasniewicz, Louise. 2006. Anthropology goes to the Movies. *Expedition* 48 (1): 8-14.
- Leach, Edmund. 2005. "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse". In *New Directions in the Study of Language*, ed. Eric H. Lenneberg, 23-63. Cambridge: MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1979. Kulinarski trokut. *Kritika* 4: 167-175.

- Lindenbaum, Shirley. 2004. Thinking About Cannibalism. *Annual Review of Anthropology* 33: 475-498.
- Long, Lucy. 2001. Nourishing the academic imagination: The use of food in teaching concepts of culture. *Food and Foodways* 9 (3/4): 235-262.
- Loukides, Paul and Fuller, Linda. 1993. "Conventions of the Material World in Popular Film" In *Beyond the Stars III: The material world in American popular film*, eds. Loukides, Paul and Fuller, Linda, 1-4. Bowling State University Popular Press.
- Macbeth, Hellen and MacClancy, Jeremy. 2004. "Introduction: How to do Anthropologies of Food" In *Researching Food Habits: Methods and Problems*, eds. Macbeth, Hellen and MacClancy, 1-14. Berghahn Books.
- Mead, Margaret and Metraux, Rhoda. 2000. *The Study of a Culture at a Distance*. Berghahn Books.
- Mead, Margaret. 1943. "The Problem of Changing Food Habits" In *The Problem of Changing Food Habits: Report of the Committee on Food Habits 1941-1943*, eds. Gudhe, Carl and Mead, Margaret, 20-32. Washington, D.C. : National Research Council, National Academy of Sciences; dostupno na http://www.nap.edu/openbook.php?record_id=9566&page=1.
- Mennel, Stephen, Murcott, Anne i Otterloo, Anneke. 1998. *Prehrana i kultura: sociologija hrane*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Messer, Ellen. 1984. Anthropological Perspectives on Diet. *Annual Review of Anthropology* 13: 205-249.
- Minc, Sindi. 2005. Hrana, društvenost i šećer. *Kultura* 109-112: 287-301.
- Mintz, Sidney and Du Bois, Christine. 2002. The Anthropology of Food and Eating. *Annual Review of Anthropology* 31: 99-119.
- Mitchell, Charles. 2001. *A guide to apocalyptic cinema*. London: Greenwood Press.
- Nachbar, Jack and Lause, Kevin (eds.) 1992. *Popular Culture: an Introductory Text*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Ochs, Elinor and Shohet, Merav. 2006. The Cultural Structuring of Mealtime Socialization. *New Directions for Child and Adolescent Development* 111: 35-49; dostupno na <http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/ochs/articles/06Mealtime.pdf>
- Parasecoli, Fabio. 2008. *Bite me: Food in Popular Culture*. Oxford: Berg.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 2005. Kulturni i društveni značaj hrane u tradicionalnoj srpskoj kulturi. *Kultura* 109-112: 315-339.
- Rabkin, Eric, Greenberg, Martin, and Olander, Joseph (eds.). 1983. *The End of the World*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Radojčić, Dragana. 2009. Kulinarsko umeće u medijima. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57 (1): 93-106
- Retzinger, Jean. 2008. Speculative Visions and Imaginary Meals: Food and the Environment in (Post-apocalyptic) Science Fiction Films. *Cultural Studies* 22 (3/4): 369-390.
- Sontag, Susan. 1965. The Imagination of Disaster. *Commentary* (october issue) 42-48.
- Sutton, David and Wogan, Peter. 2010. *Hollywood blockbusters: the anthropology of popular movies*. New York: Berg.
- Traube, Elizabeth. 1989. Secrets of Success in Postmodern Society. *Cultural Anthropology* 4 (3): 273-300.

- Turner, Graeme. 1999. *Film as Social Practice*. New York: Routledge.
- Watson Clafin, Kyri. 2004. "Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro's Delicatessen: An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal". In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 235-249. New York: Routledge.
- Weakland, John. 1995. "Feature Films as Cultural Documents". In *Principles of Visual Anthropology* ed. Hockings, Paul, 45-67. New York: Mouton de Gruyter.
- Wolfe, Gary. 1983. "The Remaking of Zero: Beginning at the End". In *The End of the World*, eds. Rabkin, Eric, Greenberg, Martin, and Olander, Joseph, 1-19. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Žikić, Bojan 2010b. Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17-34.
- Žikić, Bojan. 2010a. Antropološko proučavanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 5 (2) : 17-39.

Filmografija

- Soylent Green*, 1973, dir. Richard Fleischer (<http://www.imdb.com/title/tt0070723/>)
- A Boy and His Dog*, 1975, dir. L.Q. Jones (<http://www.imdb.com/title/tt0072730/>)
- Mad Max 2: The Road Warrior*, 1981, dir. George Miller (<http://www.imdb.com/title/tt0082694/>)
- Waterworld*, 1995, dir. Kevin Reynolds (<http://www.imdb.com/title/tt0114898/>)
- The Postman*, 1997, dir. Kevin Costner (<http://www.imdb.com/title/tt0119925/>)
- The Road*, 2009, dir. John Hillcoat (<http://www.imdb.com/title/tt0898367/>)
- Book of Eli*, 2010, dir. Albert Hughes (<http://www.imdb.com/title/tt1037705/>)

Ana Banić Grubišić

Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade

Meal of The Day After Tomorrow. Ideas about Food and Nourishment in Post-Apocalyptic Movies

The paper considers cultural ideas about food and nutrition in movies depicting a post-apocalyptic world. Food/nutrition in these movies functions as a metaphor which is used to depict the future regression of human civilization to a hypothetical previous stage of development. Food also becomes a powerful symbol in these movies, it is used to outline the boundary (but is also a mediator) between order (civilization) and chaos (the post-apocalyptic society of the future), to underline the contrast between us (we, humans) and others (them, non-humans). The questions posed in this paper are concerned with the kind of food which is described utilizing the language of the end of the world, and the social relations, established through the use of food, between people

in such environments, the fears about contemporary food fictionally shaped and expressed through science fiction movies etc. By examining scenes of food consumption in the chosen films, certain recurrent themes pertaining to food will be isolated, and models of nutrition which post-apocalyptic movies have in common will be considered as ways to denote the "otherness" of the future.

Key words: post-apocalyptic movies, the future, anthropology of food and nutrition

Repas du jour après le lendemain. Représentations sur la nourriture et l'alimentation dans les films post-apocalyptiques

L'article traite les représentations sur la nourriture et l'alimentation dans les films de post-apocalypse. La nourriture/l'alimentation dans ces films fonctionne comme une métaphore à l'aide de laquelle l'on représente la future régression de la civilisation humaine à des étapes de développement antérieures supposées. La nourriture dans ces œuvres devient ainsi un symbole puissant, elle sert à tracer la frontière (tout en représentant un médiateur) entre l'ordre (civilisation) et le chaos (la société post-apocalyptique de l'avenir), à fixer l'opposition entre nous (nous, les hommes) et les autres (eux, les non-hommes). Les questions posées dans l'article sont les suivantes : quelle est la nourriture décrite par la langue de la fin du monde et dans quels rapports sociaux les hommes s'engagent par l'utilisation de la nourriture dans un tel environnement, quelles sont les craintes liées à la nourriture d'aujourd'hui façonnées dans la fiction et exprimées à l'aide du médium cinématographique de science-fiction, etc. Par la considération des scènes cinématographiques d'alimentation dans les œuvres choisies se distingueront des thèmes récurrents en relation avec la nourriture, c'est-à-dire que seront examinés les modèles d'alimentation communs aux films post-apocalyptiques et dont la finalité/ l'objectif est de signaler "l'altérité" de l'avenir.

Mots clés: films de la post-apocalypse, avenir, anthropologie de la nourriture et de l'alimentation

Primljeno : 22.11.2011.
Prihvaćeno : 22.01.2012.