

Ana Banić Grubišić

agrubisi@f.bg.ac.rs

Kulturno nasleđe u postapokaliptičnim vizijama budućnosti***Apstrakt:**

U radu se razmatra nematerijalno i materijalno kulturno nasleđe budućnosti na primeru četiri filma koji pripadaju (pod)žanru postapokalipse. Prikazuju se zamišljene „sakupljačke prakse“ vođa postapokaliptičnih bandi koje se dovode u vezu sa pretečama muzeja kakve danas znamo, kao i usmena tradicija postapokaliptičnih zajednica kojom se u okviru radnje filma manipuliše u političke svrhe. Razmatranjem nematerijalnog i materijalnog kulturnog nasleđa u filmovima na temu postapokalipse u mogućnosti smo da uvidimo/sagledamo kakav odnos mi pripisujemo postapokaliptičnim zajednicama/ljudima prema prošlom/starom svetu, šta se u ovim filmovima prikazuje kao vredno čuvanja/nasleđivanja/pamćenja, na koji način se u filmovima društvena moć povezuje sa kulturnim nasleđem, i na koji način se kulturno nasleđe instrumentalizuje za ostvarenje političkih ciljeva pojedinaca.

Кljučне речи:

filmovi na temu postapokalipse, kulturno nasleđe, kabineti moći, instrumentalizacija mitova

U radu ću prikazati zamišljene sakupljačke prakse vođa postapokaliptičnih bandi i nematerijalno kulturno nasleđe postapokaliptičnih zajednica na primeru četiri filma koji pripadaju ovom (pod)žanru naučne fantastike. To su filmovi *Vodeni svet* (*Waterworld*, 1995, Kevin Reynolds), *Knjiga iskupljenja* (*Book of Eli*, 2010, Albert Hughes), *Poštar* (*The Postman*, 1997, Kevin Costner) i *Grad ćilibara* (*City of Ember*, 2008, Gil Kenan).

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

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu „Antropološko proučavanje Srbije: Od kulturnog nasleđa do modernog društva“ (br. 177035), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

O kulturnom nasleđu

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

Prema *Konvenciji o zaštiti svetskog kulturnog i prirodnog nasleđa* koja je doneta na Generalnoj konferenciji UNESCO-a 1972. godine, pod kulturnim nasleđem se podrazumevala, pre svega, materijalna kultura – spomenici, grupe građevina i lokaliteti koji imaju istorijski, umetnički, naučni, estetski ili etnološki/antropološki značaj¹. Donošenjem *Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa* 2003. godine, koncept kulturnog nasleđa proširen je i na nematerijalno kulturno nasleđe koje prema tekstu Konvencije obuhvata „prakse, predstave, izraze, znanje i veštine koje zajednice, grupe ili pojedinci prepoznaju kao deo njihovog kulturnog nasleđa“². Kako se u Konvenciji dalje navodi, nematerijalno kulturno nasleđe prenosi se sa generacije na generaciju, predstavlja kolektivnu 'kreaciju' grupe/zajednice i uključuje usmene tradicije i izraze, jezik, izvođačke umetnosti, socijalne prakse, rituale, festivale i tradicionalne zanate.

Predstavljanje građe

U filmovima na temu postapokalipse prikazuju se/zamišljaju se mogući budući svetovi posle „kraja sveta“. Katastrofe globalnih razmera poput nuklearnog rata, globalnog zagrevanja ili iscrpljenja resursa dovode do kolapsa znane „civilizacije“. To je „kraj sveta“ kakvog smo do sada „poznavali“/u kome smo živeli, to jest ne podrazumeva se stvarno uništenje planete ili čovečanstva (jer tada, naravno, ne bi bilo ni filmske priče/zapleta), već pre načina života i predašnjeg sistema verovanja i vrednosti. Radnja ovih filmova smeštena je u tmurnu i opustošenu budućnost i prati život onih koji su preživeli katastrofu. Osnovna karakteristika postapokaliptičnih narativa jeste da su ispričani evolucionističkim jezikom. Naime, kako je prikazano u ovim filmovima, u budućnosti se posle apokalipse odvija svojevrsna regresija – iz civilizacije u „primitivno“ i/ili „varvarsko“ stanje. Ljudi koji su preživeli kataklizmu su, navodno, toliko „nazadovali“ da njihova kultura ne poznaje umetnost i književnost, tehnologija kojom raspola-

¹UNESCO *Convention Concerning the Protection of the World Cultural or Natural Heritage*, 1972 <http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>.

² <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>

žu je rudimentarna, a tip ekonomije koji se prikazuje je primitivna ekonomija ograničena na trampu/razmenu osnovnih dobara. To je nasilni/agresivni svet usmeren na stalnu potragu i borbu za hranu i vodu/zadovoljenje elementarnih potreba, drugim rečima, to je svet „hobsovskih“ ljudi koji se nalaze u stanju „rata svakog čoveka protiv svakog drugog“ (Hobbes 2004, 91). Društva koja su nastala posle kataklizme se zamišljaju gotovo na isti način kako su se zamišljale i prvobitne zajednice – npr. gledaš da su sva primitivna društva u svojoj suštini ratnička društva (v. Klastr 1977). Post-kataklizmični svet u velikom broju filmova ovog (pod)žanra naseljavaju relativno mala, zatvorena „društva“ koja se prikazuju kao izolovane zajednice koje po svojoj strukturi nalikuju na društva koja su kulturni antropolozi u prošlosti istraživali, odnosno koja su nekada važila za „tipičan“ predmet analize u antropologiji – „antropologija/etnologija kao nauka koja se bavi proučavanjem primitivnih naroda“ ili „naroda bez pisma“ (v. Pavković 1967). Postapokaliptično okruženje se, u najkraćem, može opisati kao ekološka pustoš – to su beskonačne pustinje uglavnom bez vegetacije (npr. *Book of Eli* i *The Postman*), površine prekrivene vodom (*Waterworld*) ili distopični podzemni gradovi (*City of Ember*). U ovim filmovima se obično prikazuje sukob između dva tipa društva – s jedne strane je zajednica onih koji se upinju da prežive ili da ponovo izgrade društvo/civilizaciju nalik na izgubljenu/uništenu civilizaciju starog sveta, dok su s druge strane novoformirane bande (drumski ili morski razbojnici ili paravojne formacije), koje im to onemogućavaju. Glavni cilj vođa bandi jeste da kontrolišu preostale resurse koji su neophodni za preživljavanje u postapokaliptičnom okruženju, odnosno da se nametnu kao nova „vlast“ u novom svetu posle kataklizme.

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

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

U filmu *Waterworld* je prikazana budućnost u kojoj kopno više ne postoji – svet je prekriven beskrajnim okeanom. Usled globalnog zagrevanja, polarne kape su se istopile i Zemlja je prekrivena vodom. Oni koji su preživeli plove morima, bore se za opstanak na trošnim splavovima i plutajućim gradovima-naseobinama, Atolima, i tragaju za mitskom utopijom, Suvom zemljom – jedinim preostalim ostrvom. Preživeli su osnovali nekoliko zajednica. Smokersi, koji žive na velikom tankeru, nasilna su banda u potrazi za devojčicom na čijim leđima je istetovirana mapa mitskog kopna, poslednjeg nepotopljenog utočišta na Zemlji. Drugi deo preživelih je osnovaio grad na vodi (u pitanju je nekakva vrsta velikog splava) i bave se trgovinom. Glavni lik filma je Mariner, usamljeni (anti)heroj koji plovi morima i trampira sa preživelim. Mariner koji je „drugačiji“ ne prihvata ni jedna ni druga zajednica preživelih, smatrajući ga „opasnim“ i „nečistim“, budući da se njegovo telo prilagodilo izmenjenim prirodnim uslovima – on je čovek-riba (ima škrge i spojene prste na nogama). U takvom svetu, gde kopno više ne postoji, kao „jedini od svoje vrste“ koji se mutacijom uspešno prilagodio novom okruženju, Mariner ima najveću šansu da preživi. Takođe, on je i jedina osoba koja ima pristup ostacima potopljenog „starog sveta“, ruševinama naše/„poznate“ civilizacije, koje se nalaze na morskom dnu.

Film *City of Ember* se razlikuje od ostalih odabranih filmova. Iako se radnja filma dešava u budućnosti posle apokalipse, za sam film bi se pre moglo reći da pripada (pod)žanru filmova na temu antiutopije/distopije. Pošto je došlo do skoro potpunog uništenja čovečanstva, grupa naučnika je stvorila veštački podzemni grad. Preživeli nemaju znanje o tome da su nekada živeli na Zemlji, tj. iznad zemlje, da je došlo do kataklizme i da njihov grad predstavlja jednu vrstu naučnog eksperimenta. Predviđeno je da Grad Čilibara i njegovi stanovnici tako žive dvesta godina. Nakon tog vremena vratiće se na površinu zemlje, jer će tada život na njoj biti ponovo moguć. Upustva kako da napuste podzemni grad nalaze se u Kutiji koja se generacijama prenosila od jednog do drugog gradonačelnika. Međutim, Kutija biva izgubljena i pošto je prošlo mnogo više od predviđenih dvesta godina grad se raspada – generator za struju prestaje da radi, vodovodne cevi pucaju, zalihe hrane su se istrošile. Društvo koje dole živi slavi/obožava mitske Graditelje, sve je strogo hijerarhijski uređeno, svaki stanovnik grada ima svoj zadatak – deca kada dosegnu određene godine na svečanoj ceremoniji dobijaju, tj. izvlače poslove za koje će biti zaduženi. Dvoje tinejžera nalaze Kutiju koju su im preci ostavili u nasleđe, a time i put do površine zemlje, na kojoj je život ponovo moguć.

Materijalno i nematerijalno nasleđe u postapokalipsi

a) Sakupljačke prakse „vođa“ – kabineti moći

Who controls the present controls the past (George Orwell)

Svet posle apokalipse je svet oskudice. Zajednice preživelih poseduju veoma malo stvari/predmeta i ti predmeti su uglavnom oni koji su im potrebni za preživljavanje. Za razliku od „običnih“ ljudi, vođe postapokaliptičnih bandi su vlasnici „retkosti“ do kojih su došli otimanjem/pljačkom. Pljačka prilikom ratnih pohoda, kako napominje Marojević, predstavljala je najraniji način formiranja umetničkih zbirki – „prvi pisani podaci o nekoj umetničkoj zbirci sežu daleko u prošlost na Bliski istok u grad Suza gde se 1176. godine p.n.e spominje da Elamiti pljačkaju Vavilon i osvojeno blago donose u hram boga Inšišunaku, da bi se istakli kraljevski ratni uspesi i moć“ (Marojević 1993, 19). Zbog toga se njihove sobe/prostorije u kojima „vođe“ borave mogu posmatrati kao privatni kabineti/zbirke u kojima su prikupljeni različiti „vredni“ predmeti (te „vrednosti“ predmeta su obično svesni samo njihovi „novi“ vlasnici, vođe). Prilikom dolaska u neku postapokaliptičnu naseobinu/grad koji su uspostavili preživeli, vođe postapokaliptičnih bandi biraju šta će od zajednice uzeti/oteti i to su, u najvećem broju slučajeva, knjige ili slike/fotografije.

Kako izgledaju i šta se sve nalazi u prostorijama u kojima borave vođe? To su prostorije u koje „običan“ svet nema pristup. Prostorije u kojima se nalaze predmeti čiju „vrednost“ „običan“ svet ne može u potpunosti da razume – postapokaliptični ljudi ne poznaju pismenost³ ili umetnost. Sadržaj ovih prostorija govori da su vođe bandi kultivisane/„kulturnije“ od ostalih preživelih, jer poseduju znanje o svetu pre kataklizme (na primer, kada Đakon, vođa Smokersa, pri napadu na Atol, shvati da od Atoljana nema šta da uzme, on razočarano konstatuje – „primitivni divljaci“).

Prostorija u kojoj živi general Betelhelm, vođa postapokaliptične paravojne formacije pod imenom Holnisti, nalazi se na brdu/uzvišenju, tako da general sa prozora njegove sobe može da kontroliše/posmatra okruženje. Prostorija je opremljena antikvarnim nameštajem (ukrašeni mermerni sto, izrezbarene police i vitrine), a na prozorima su teške „dvorske“ zavese. U sobi se nalazi pregršt različitih predmeta⁴, kao što su uramljene slike (portreti), satovi, svećnjaci, slikarski štafelaj, kristalno posuđe i čaše, kineska vaza, ogledalo, velika skulptura od žada, stare karte i mape.

Soba iz koje Karnegi izdaje naređenja drumskim razbojnicima se takođe nalazi na „uzvišenju“ – na spratu bara, i budući da je „otvorena“, omogućava kontrolu/pregled dešavanja u baru, koji predstavlja centar života ovog gradića. Naime, u baru stanovnici nabavljaju pijaću vodu, jer Karnegi kontroliše jedini preostali izvor vode. U prostoriji se nalaze knjige (Karnegi sakuplja knjige jer veruje da će, ako pronade Bibliju, imati još veću

³ Izuzetak predstavlja film *Poštar*.

⁴ Zbog toga što su likovi u kadru, pozadina je „zamaglana“, tako da se ne razaznaju najjasnije svi predmeti koji se nalaze u sobi.

moć, odnosno da će učvrstiti svoj položaj), svećnjaci, mape i karte su na zidovima, a sto i stolice su od „punog“ drveta. U njegovoj spavaćoj sobi nalaze se statue, globus, svećnjaci, slike, zidni sat, mape i karte, antikvarna komoda, šah sa lepo izrezbarenim figurama.

Đakon, vođa Smokersa, živi u starom tankeru. Na zidovima njegove sobe nalaze se uramljene slike – portreti kapetana Džo Hazelvuda koga Đakon naziva Sveti Džo i fotografije Zemlje kakva je nekad bila, kalendari, mape i geografske karte. Đakon sakuplja knjige i časopise – posebno one sa fotografijama kopna. Tako, kada kod Marinera na brodu otme primerak časopisa *Nacionalna geografija*, oduševljeno uzvikuje – „ovo je čudesno“.

Do sobe gradonačelnika Čilibara dolazi se kroz dugački hodnik na čijim zidovima su okačeni portreti prethodnih gradonačelnika. Zidovi gradonačelnikove sobe ispunjeni su uramljenim slikama, na podu je lep tepih, na stolovima i komodama nalaze se lampe, u uglu su slikarski štafelaj i ogleдало.

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

Na zidovima soba postapokaliptičnih vođa, okačene su mape i geografske karte koje predstavljaju simbol njihovog stremjenja da vladaju celim postapokaliptičnim svetom. Ovim vođama je zajedničko to što svi oni imaju „viziju“, veruju u sopstvenu verziju „progresa“ i žele da se „šire“ – da „grade“/uspostavljaju nove gradove. Na primer, Đakon kaže: „Mi smo Crkva večnog rasta, nama je potrebno još prostora za još ljudi“.⁵ Zato Kalgari želi Bibliju: „Odrastao sam uz nju i poznajem njenu moć. Ako je čitaš, onda si i ti moćan. To nije samo j****a knjiga. To je oružje. Oružje koje cilja ravno u srca i umove slabih i očajnih. Daće nam kontrolu nad njima. Ako želimo da pod svojom upravom imamo više od jednog j*****g grada, moramo je imati. Ljudi će dolaziti sa svih strana i činiti tačno ono što im kaže-

⁵ Nasuprot tome, stanovnici Atola strogo kontrolišu natalitet.

mo, ako reči dolaze iz knjige. Događalo se to pre, događaće se to ponovo. Samo nam je potrebna knjiga.“ Predmeti i znanje koje imaju ili žele da imaju u posedu (materijalno i/ili nematerijalno kulturno nasleđe) „pomažu“ im u njihovoj nameri da u potpunosti vladaju postapokaliptičnim svetom.⁶ Njihove sakupljačke prakse, kao i mitske priče o kojima će kasnije biti reči, govore o političkoj upotrebi nasleđa.

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

a. Manipulacija „masom“ uz pomoć nematerijalnog kulturnog nasleđa – sećanje na Stari svet

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

Jedan od motiva koji se često sreće u ovim narativima je motiv „prvobitnog greha“. Preci ili Stari su bili pohlepni, nemarni ili su uradili nešto loše i zbog toga su bili kažnjeni – „Stari su imali više nego što im je trebalo, nisu imali pojma šta je dragoceno, bacali su svari za koje bi danas ubili“, „Narodi starog veka su učinili nešto strašno da uzrokuju svu ovu vodu, stotinama godina ranije“. U filmu *Knjiga isкупljenja* kataklizma se naziva „bljesak“, u filmu *Poštari* „poslednji veliki rat“, u *Vodenom svetu* „potop“. Vreme se računa od „bljeska“, odnosno, od „poslednjeg velikog rata“ i „potopa“ – „prošlo je trideset zima od bjeska“, „vekovima ranije pre potop-

⁶ Naravno, ta se namera nikada ne ostvari, jer tada ne bi bilo *happy end-a*

pa“ itd. Priče o kataklizmi počinju sa „neki ljudi su govorili“, „starešine pričaju“. U filmu *Knjiga iskupljenja* Eli objašnjava Solari šta se desilo tokom nuklearne katastrofe i kako je došlo do rata; „Nakon rata, ljudi su se bavili pronalaženjem i uništenjem svega što vatra nije dohvatila. Neki ljudi su govorili da je Knjiga razlog što se rat uopšte i dogodio. Rekli su da je rat probio rupu u nebu, verovatno si čula te priče, probio je rupu u nebu i Sunce je sišlo u spalilo sve. Sve i svakoga. Ako si bio srećan, iskopao si rupu i sakrio se na mestu poput ovoga ili u podzemlju. Većina ljudi nije imala sreće. I tako, godinu dana kasnije smo počeli da izlazimo, lutamo okolo, ne znajući šta ćemo da činimo i samo pokušavajući da pronađemo mesto gde ćemo preživeti.“ U filmu *Vodeni svet* stanovnici Atola i Smokersi veruju da je njihov svet nastao iz potopa. Tako, tokom jednog napada na Atol, Đakon propoveda: „U početku Svevišnji reče 'neka bude voda' i nastaje mora. Stvorio je sve ono što znamo, Sunce, vazduh koji udišemo, stvorio je takođe i ljude i ribe, a ne njihovu kombinaciju [misli na Marineira]. Nije se igrao evolucijom“.

Radnja filma *Vodeni svet* u potpunosti je izgrađena na osnovu „mita o obećanoj zemlji“, to jest „mita o kopnu“/„mita o Suvoj zemlji“ (*Dryland*). U jednoj od poslednjih scena filma, pred zajednicom Smokersa, Đakon drži govor koji započinje rečima: „Kopno nije samo naše odredište već i naša sudbina“. U nastavku, on kaže: „Mi smo ljudi Božije kreacije, pogledajte nas, pogledajte nas ovde danas, pitao sam ga kako mogu naći to slavno mesto i on mi kaže 'dete će te voditi', instrument našeg spasenja, naše rešenje u divljini, naše svetlo u tami. Ona mi je pokazala put, i pre nego što je Sveti trenutak iza nas. Žrtvujmo jedan za starog Sveog Džoa [razbija flašu viskija, puca, masa je u ekstazi]“. Đakon zna da to nije istina, i svojim najbližim saradnicima šapuće da će Smokerse „lagati još neko vreme, a zatim će već nešto smisliti“. Đakonov govor podseća na miting, na bilo koji politički govor o svetoj, našoj zemlji bila ona Palestina, Kosovo ili „Dryland“. Ta priča o mitskom kopnu, koja predstavlja njihov kontinuitet sa prošlošću i vezu sa budućnošću, i nije ništa drugo do politički mit u vremenu krize i manipulacija i intrumentalizacija kulturnog nasleđa zarad ostvarenja političkih ciljeva pojedinaca.

U filmu *Grad ćilibara*, stanovnici podzemnog grada veruju da su njihov grad izgradili mitski Graditelji. Žitelji ovog grada ne znaju da se pre dva veka dogodila nuklearna katastrofa, niti da su Graditelji zapravo grupa naučnika koja je, očekujući kataklizmu, namenski izgradila veštački grad i u njemu poput Nojeve barke naselila „odabrane primerke“ žena, muškaraca i dece. Znanje o prošlosti Ćilibaraca čuva se u Kutiji koju generacijama nasleđuju gradonačelnici grada. Ćilibarci, istovremeno. i slave/obožavaju Graditelje i krive ih za situaciju u kojoj se grad danas nalazi, ali se, s druge strane, niko od njih ne buni javno protiv takvog sistema. Kada u gradu nestane struje, stanovnici kažu „Graditelji će ponovo doći i pokazati nam put“. Legende o Graditeljima Ćilibara svoj izraz su našle u pesmama, za-

kletvama i ritualima u kojima učestvuju stanovnici grada. Na primer, na Dan dodeljivanja, deca Ćilibara sa žutim maramama oko vrata, poput Titovih pionira na Dan Republike, recituju sa gradonačelnikom sledeću zakletvu: „Kunemo se večnom lojalnošću našem gradu. Izjavljujemo našu beskrajnu zahvalnost Graditeljima koji su odabrali ovaj položaj sa najvećom pažnjom. Bujamo nad našom moćnom rekam koja teče. Cvetamo zahvaljujući neograničenom kapacitetu našeg moćnog Generatora koji kuca u samom središtu nas kao veličanstveno srce. Izvan Ćilibara, tama je zauvek i svuda. Naša su jedina svetla u tamnom svetu.“ Oni poslušno veruju u dati mit i „dopuštaju“ da, zarad navodnog opšteg dobra grada Ćilibara, budu izmanipulisani njime, ne dovode u pitanje svakodnevne poslove i zaduženja koja se tiču održavanja grada koji se raspada, niti se bune zbog bahatosti gradonačelnika koji zbog kontrole zaliha hrane sasvim ugodno živi. Protiv takvog sistema ustaju dečak i devojčica koji, na kraju, nalaze izgublјenu Kutiju, a time i putokaz do površine zemlje, znanje koje će omogućiti opstanak ostalih stanovnika Ćilibara.

Priča o ćilibarskoj Kutiji dobro ilustruje uvrežena/rasprostranjena shvatanja kulturnog nasleđa i, s njim u vezi, nacionalnog/kulturnog identiteta. Pomenuta Kutija je u središtu filmskog zapleta, jer se u njoj nalazi upustvo kako da Ćilibarci napuste podzemni grad. Iako ne znaju za šta ona tačno služi, gradonačelnici Ćilibara je brižljivo čuvaju kao najveću vrednost. U toj metalnoj kutiji koja izgleda kao sef i koju je moguće otvoriti samo pomoću specijalnog ključa nalazi se odgovor i „spas“ koji je potreban stanovnicima ovog distopičnog grada. U njoj je sadržana istorija/njihova prošlost koju stanovnici grada ne poznaju, odnosno u njoj se nalazi odgovor na pitanje „Ko smo mi?“ tj. „Ko su Ćilibarci?“. Time se na simboličan način potcrtava značaj odnosa nacionalnog i kulturnog identiteta i nasleđa. Da bi opstali/doživeli spasenje Ćilibarci u Kutiji treba da pronađu odgovor „Ko su?“ i „Kuda treba da idu?“. U Kutiji, koja se čuva i nasleđuje, zapisano je da svi oni imaju isto poreklo, istu istinu i, na kraju, istu sudbinu (esencijalizacija ćilibarskog identiteta). U Kutiji je znanje o njihovom poreklu, tu se nalaze njihovi „koreni“, kojih oni nisu svesni. Zbog toga što žive u neznanju, njihov grad propada, kao i oni sami. Izbaviće se tek kada otvore Kutiju i saznaju „ko su“. Stoga se skriveno značenje (ideološke) poruke filma može opisati u jednoj politički rabljenoj rečenici, koju smo sa različitih strana i u izmenjenim oblicima čuli nebrojeno puta, a gotovo uvek kada se govori o nacionalnom identitetu i/ili „nacionalnom“ nasleđu – „ako nismo svesni svojih korena ne možemo da opstanemo/idemo dalje“. Kutija Ćilibaraca predstavlja materijalizaciju popularne predstave o kulturnom nasleđu/baštini koja se čuva i brani – ona se nasleđuje, ali je nasleđuju samo odabrani, tj. gradonačelnici koji imaju moć/vlast i u čijim je rukama, pošto poseduju Kutiju, i prošlost i budućnost Ćilibaraca. Drugim rečima, Kutija se prenosi sa kolena na koleno i tako čuva znanje o prošlosti koje je neophodno za budućnost, tj. za opstanak stanovnika grada.

Navedene priče koje opisuju događaj kataklizme i koje se prenose generacijski „sa kolena na koleno“ predstavljaju „mit o postanku“ postapokaliptičnog sveta, odnosno „mit o poreklu“ postapokaliptičnih ljudi. U svim navedenim primerima na delu je instrumentalizacija kulturnog nasleđa zarad političkih ciljeva pojedinaca. Tako se usmena tradicija postapokaliptičnih ljudi sastoji od priča čija je funkcija sticanje moći i kontrole nad ljudima koji žive u tmurnom i opustošenom svetu nakon kataklizme.

b. Mesto i uloga muzeja u postapokalipsi

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

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

Ovaj svojevrsni „muzej-biblioteka“ unutar Alkatraza predstavljen je kao temelj uspostavljanja/formiranja budućeg društva. Buduće društvo se gradi po uzoru na staro/izgubljeno društvo. U Alkatrazu se, pre svega, čuva znanje o „izgubljenom“ i „zaboravljenom“ i ovo mesto ima „kulturnu“ i obrazovnu funkciju – tamo će se ljudi podučavati umetnosti i književnosti, a stićaće i znanja o izgubljenom razdoblju i predmetima koji su se u prošlosti upotrebljavali. Zbog toga se Muzej Alkatraz može posmatrati kao ver-

zija *mouseion*-a. Naime, u Aleksandriji, u doba helenizma, 290. godine p.n.e, pojavljuju se prvi muzeji (Marojević 1993, 20). Mouseion nije sadržao umetničku zbirku, već je predstavljao kulturni i umetnički centar – „Aleksandrijski muzej sakuplja knjige, minerale i prirodne retkosti, ima botanički i zoološki vrt, stimuliše čitanje i društveni život, usmeren je prema izučavanju književnosti, istorije, astronomije, a ne poznaje umetničke zbirke“ (isto).

Izgradnjom muzeja-biblioteke na ruševinama „civilizacije starog sveta“, uz pomoć predmeta za koje se smatra da je simbolizuju (a to su, pojednako, i gitara i afrički štit, i kino-projektor i egipatska statua), postavljen je temelj za razvoj naizgled nove/buduće civilizacije, čime prošlost, sadašnjost i budućnost, kao i uvek kada je reč o fenomenu kulturnog nasleđa, postaju isprepleteni/međusobno zavisni. S druge strane, u Alkatraza koji se može označiti i kao svojevrsna etnografska zbirka (zbog raznovrsnosti sakupljenih predmeta koji bi trebalo da govore o kulturi/civilizaciji starog sveta), ipak se ne nalaze predmeti koje postapokaliptični ljudi upotrebljavaju u svakodnevnom životu – nema „sklepanih“ oruđa ili oruđa koje u postapokaliptičnom svetu imaju sasvim drugačiju namenu u odnosu na njihovu raniju upotrebu, nema naočara i gas maski koje preživeli svakodnevno nose, nema njihove ružne odeće, nema improvizovanog labela od mačijeg ulja, nema niti jednog predmeta koji govori o njihovom načinu života „danas“. Kako će sedi starac učiti buduće generacije o svetu koji su izgubili, ako ničega nema da „posvedoči“ o periodu njihove istorije posle apokalipse? Prikazano shvatanje šta od predmeta „zaslužuje“ da se nađe u postapokaliptičnom muzeju podseća na praksu formiranja etnografskih zbirki u Srbiji gde se kriterijum izbora predmeta uglavnom zasnivao na njihovoj pretpostavljenoj „lepoti“ i/ili „starosti“. Kako piše Ljiljana Gavrilović, „svi ti predmeti su bili stvarnost koja zaista najčešće nije ni lepa na onaj način kako tradicionalne etnografske, pa i druge muzejske izložbe pokušavaju da je predstave. Iako nisu ‘lepi’ svi ti predmeti su činili svakodnevnicu, te ih to čini vrednim smeštanja u okvire etnografskih zbirki, naravno ukoliko ne želimo da zaboravimo život koji smo živeli“ (Gavrilović 2007, 76-77). O čemu će govoriti, kakvo će (kulturno) značenje imati za buduće generacije sačuvane ploče ili filmske trake u svetu u kome ne postoji, niti ima izgleda da će u budućnosti postojati, električna energija? Ti predmeti ostaju samo predmeti, forma ispražnjena od sadržaja.

Smeštanje muzeja unutar zidina Alkatraza, koji je do šezdesetih godina prošlog veka bio najčuvaniji i najsigurniji zatvor u SAD, veoma je simbolično. Muzej se nalazi u zatvoru, odnosno sam muzej je zatvor, a samim tim i sigurno mesto za čuvanje predmeta. Iz zatvora ne može da se izađe i kada se u njega uđe zvanično se stiče novi identitet (identitet kriminalca) i, u određenoj meri, „raskida“ sa prethodnim životom, što govori o predmetima koji se nalaze u muzejskim zbirkama. Naime, kako primećuje Ljiljana Gavrilović, „najveći broj predmeta koji se nađe zatvoren u muzejskoj zbir-

ci, nikada više ne vidi svetlost dana – nikada se ne pokaže javnosti, niti se ikada više smesti u bilo kakav kontekst. Samim sklanjanjem u zbirku predmet se lišava „izvornog konteksta“, konteksta kulture u kojoj je nastao i/ili se upotrebljavao“ (Gavrilović 2007, 115).

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

Pored očigledne poruke ovih filmova (kritika našeg odnosa prema prirodi – opustošena neplodna Zemlja i kataklizma do koje u velikom broju slučajeva dolazi zbog ljudskog faktora), njihova (ne)skrivena ideološka pozadina umnogome je zanimljivija. S jedne strane, naučnofantastične priče na temu katastrofe bude nadu, jer posle apokalipse neće doći do kraja sveta i čovečanstvo će uprkos svemu preživeti (v. Gavrilović 2011, 21-38), ali, s druge strane, kako nam se u ovim filmovima prikazuje, taj postapokaliptični svet neće biti najbolje mesto za život. Filmovi na temu postapokalipse govore o tome da je svet pre katastrofe najbolji od svih mogućih svetova (isto). U novom svetu posle kataklizme uništena je civilizacija – više ne postoji država niti administracija. Preživeli ubijaju za hranu i vodu, pljačkaju i terorišu slabije, žive u stalnom strahu od drugih preživelih, a vlast je u rukama postapokaliptičnih bandi ili pojedinaca koji su je stekli nasleđivanjem/poreklom. Zbog toga bi se moglo reći da je u srži ovih filmova ideja o svemoćnoj državi, ili, kako je to daleke 1651. godine zapisao Tomas Hobs, „izvan građanskih država posvuda postoji rat svih protiv svih“, jer „ljudi dok žive bez zajedničke vlasti koja ih drži u strahu, nalaze se u stanju koji zovemo rat“ (Hobbes 2004). Ovi filmovi ne predviđaju uspešno postojanje drugačijeg oblika društva, drugačijeg organizovanja i drugačije vladavine osim državne vlasti, suptilno ističu da bi slom postojećeg/poznatog političkog poretka/administracije imao loš ishod i time poručuju da, ma koliko ovde i sada bilo loše, uvek može da bude i gore ukoliko država sa svojim aparatom i zakonima ne bi postojala.

Literatura:

- Ahmad, Yahaya. 2006. The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible. *International Journal of Heritage Studies* 12 (3): 292–300.
- Bulatović, Dragan. 2005. Baštinstvo ili o nezaboravljanju. *Kruševački zbornik* 11: 7-20.
- Edson, Gary. 2004. Heritage: Pride or Passion, Product or Service?. *International Journal of Heritage Studies* 10(4): 333-348
- Gavrilović, Liljana. 2011. *Muzeji i granice moći*. Beograd: XX vek.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gavrilović, Ljiljana. 2007. Kultura u izlogu: ka novoj muzeologiji. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gob, Andre i Druge, Naomi. 2009. *Muzeologija*. Beograd: Clio.
- Graham, Brian and Howard, Peter. 2008. „Introduction: Heritage and Identity“ in *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, eds. Graham, Brian and Howard, Peter, 1-15, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Hobbes, Thomas. 2004. *Levijatan*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum. SIEF Keynote, Marseilles, April 28, 2004. Dostupno na <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf>
- Klastr, Pjer. 1977. Tuga divljeg ratnika. Dostupno na
- Loulanski, Tolina. 2006. Revising the Concept for Cultural Heritage: The Argument for a Functional Approach. *International Journal of Cultural Property* 13: 207-233.
- Marojević, Ivo. 1993. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije.
- Nikola, Pavković. 1967. Pojmovi „arhaičan“ i „primitivan“ u etnologiji. *GEM* 30: 165-169.
- Popadić, Milan. 2010. Kulturno nasleđe – ogled iz filozofije baštine. *Etnološko-antropološke sveske* 15 (4): 11-22.
- Turnpenny, Michael. 2004. Cultural Heritage, an Ill-defined Concept? A Call for Joined-up Policy. *International Journal of Heritage Studies* 10 (3): 295-307.

Izvori:

- Waterworld*. 1995. Kevin Reynolds
<http://www.imdb.com/title/tt0114898/>
- Book of Eli*. 2010. Albert Hughes
<http://www.imdb.com/title/tt1037705/>

The Postman. 1997. Kevin Costner
<http://www.imdb.com/title/tt0119925/>
City of Ember. 2008. Gil Kenan <http://www.imdb.com/title/tt0970411/>
UNESCO *Convention Concerning the Protection of the World Cultural or Natural Heritage*, 1972. Dostupno na
<http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>.

Ana Banić – Grubišić

Cultural heritage in the post-apocalyptic visions of future

This paper discusses the intangible and the tangible cultural heritage of the future on the examples of four films from the post-apocalyptic (sub) genre. There is a presentation of imaginary “gathering practice” among the leaders of the post-apocalyptic gangs which can be linked to the forerunner of museums as we know them today, as well as the oral traditions of the post-apocalyptic communities which are used in the film for the purpose of political manipulation. In consideration of the material and the non-material cultural heritage in the films that deal with the subject of post-apocalypse we are able to perceive/ realize the relationship we attribute to the post-apocalyptic people/communities regarding the past/old world, what is shown to be valuable to keep/succeed/remember, in what way social power and cultural heritage are linked and how cultural heritage gets instrumentalized in the process of achieving political goals of certain individuals.

Key words: films with the subject of post-apocalypse, cultural heritage, cabinets of power, the instrumentalization of myths