

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za lingvistiku
Ivana Lučića 3

Konstrukcija sjećanja u filmu „Memento”

Diplomski rad

Student: Boris Budimir
Mentorica: dr. sc. Mislava Bertoša

Zagreb, ožujak 2013.

Sadržaj

1. Ishodišta	3
2. Sjećanje, pamćenje, identitet. Društveni okviri.....	6
2.1 Sjećanje i pamćenje.....	6
2.2 Identitet	9
3. Konstrukcija sjećanja: Memento	17
3.1 Narativno izlaganje.....	17
3.2 Sjećanje i pamćenje. Sprega s identitetom ljubavnog para	21
3.3 Semiološko bilježenje: bilješke, tetovaže, fotografije	22
3.4 Biografski ili neposredni identitet	28
4. Sjećanje u psihoanalizi. Psihoanaliza jednog sjećanja	30
4.1 Govor o traumi. Govor traume.....	30
4.2 Psihoanalitička interpretacija.....	33
5. Zaključci	35
6. Literatura	37

1. Ishodišta

Diplomski rad polazi od dvije pretpostavke, tj. od dvije teorije o konstrukciji sjećanja i identiteta. Prva teorija podrazumijeva da je sjećanje *konstrukt* (a ne prirodna danost) te da je jednako individualni i društveni konstrukt, odnosno da je sjećanje presjek *osobnog sjećanja* i *društvenog pamćenja* (Maurice Halbwachs, "On Collective Memory"). U takvoj viziji je sjećanje točka presjeka osobnih strategija memoriranja i društvenog oblikovanja pamćenja u svojevrsni društveni, historijski diskurs. Druga teorija, koja također proizlazi iz Halbwachsova rada (Halbwachs, "On Collective Memory"), podrazumijeva, pak, da je sjećanje, ovako definirano, *konstitutivni element identiteta*, tj. pojam o vlastitoj prošlosti se pojavljuje kao nužnost za osobno uklapanje u društvenu sadašnjost te projiciranje osobne budućnosti (opet unutar neke buduće društvene konfiguracije). U tom smislu, definiravši sjećanje kao *socioindividualni konstrukt*, i *identitet* se - temeljen na takvom sjećanju - može promatrati kao socioindividualni konstrukt, odnosno kao amalgam *projekta vlastitog jastva* i *drugosti* unutar koje se to jastvo kreće i opstaje; identitet je, dakle, jednako individualan koliko i kolektivan. Film „Memento“ bi, u tom smislu, poslužio kao egzemplar konstruiranosti i sjećanja i identiteta. Mogli bismo konstatirati da je upravo *anomalija u sjećanju* (koju doživljava glavni lik) - a samim tim i u identitetu - ono što dekonstruira i sjećanje i identitet; time bi „Memento“ bio i *dekonstrukcija sjećanja i identiteta*.

Metodološki aparat kojim ću se u svom radu koristiti sastoji se od tri discipline: *semiologija (sociosemiologija)*, *analiza diskursa (historijski pristup diskursu)* te *psihoanaliza*. Semiološki aparat u radu mi je potreban iz tog razloga što glavni lik svoje sjećanje konstruira putem znakova i to, prije svega, putem društvenih znakova (fotografija, tetovaža, bilješke). Osim toga, na ovom mjestu će biti moguće raspravljati o tome da konstrukcije sjećanja i identiteta ni ne može biti doli unutar znakovne prakse i to, prije svih ostalih, unutar socijalne znakovne prakse ukoliko želimo biti punopravni članovi zajednice; u tom smislu bi bilo moguće raspravljati da su individualno sjećanje i identitet osuđeni na kompromis s društvom ne samo u svom cilju (finalna konstrukcija jednog i drugog), nego i u svojoj metodi (samooznačavanje putem društveno danih modaliteta označavanja). Stoga, kada budemo govorili o društvenoj usidrenosti i konvencionalnosti označavanja i samooznačavanja, morat ćemo se pozvati na radove jednog filozofa i nekoliko semiologa: Nelsona Goodmana ("Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola"), Umberta Eca ("Kultura, informacija, komunikacija"), Dubravka Škiljana "Mappa mundi") te Winfrieda Noetha ("Priručnik semiotike"). Historijski

pristup diskursu, u ovom slučaju diskursu o vlastitoj prošlosti, potreban je utoliko što konstrukcija o kojoj je riječ ima svoj evolucijski niz (početna točka, međufaze, završna točka), što se unutar tog procesa konstruiranja nešto briše iz pamćenja, nešto se „usidruje“, a nešto reinterpreтира te, na koncu, što je cijeli proces jako isprepleten s diskursom drugih (ostali likovi u filmu); kako Ruth Wodak kaže u svom članku: "Linguistically, we can study this colonialization as a hybrid 'misfit' between discourses, discourse topics, *topoi* and their context and functions, and as an 'invasion' of concepts from one discourse sphere into another. We are thus confronted by interdiscursivity,"¹ Historijski pristup diskursu o konstrukciji vlastite prošlosti i identiteta glavnog lika bio bi tada svojevrsna historija konstrukcije sjećanja i identiteta. Psihoanalizu bih uveo u analizu utoliko što je film moguće - osim kao film o rekonstrukciji sjećanja i identiteta - interpretirati i kao film o pokušaju retraumatizacije kroz znakovnu praksu (bilješke, fotografije, tetovaže, razgovori glavnog lika i ostalih likova), čime bi se trebao vratiti osobni psihološki integritet. Temelj psihoanalitičkog dijela rada bit će, naravno, Sigmund Freud ("Tumačenje snova") te članak Aleksandra Mijatovića ("Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin"). U tom smislu bi se i narativna struktura filma (film ide „unazad“) mogla tumačiti kao redateljev signal gledatelju kako glavni lik kreće od poznatog i postupno se vraća prema točki od koje je sve počelo, tj. vraća se u svoju prošlost kako bi je ponovo proživio i pokušao nakon toga nastaviti normalnim životom. Na koncu ovog psihoanalitičkog dijela analize filma bilo bi moguće ući u raspravu o tome je li moguće nastaviti normalnim životom nakon traume, pa čak i ako je retraumatiziramo, s obzirom da nam film, cijelo nas vrijeme mučeći obrnutim kronološkim narativom (koji kao da simbolizira neuropsihološko stanje glavnog lika i njegovu potragu za prošlošću) te završavajući početkom, ne sugerira da je takvo što moguće.

Rad započinje poglavljem o sjećanju i pamćenju te njihovoj ulozi u konstrukciji identiteta unutar društvenih okvira; referentne točke ovog izrazito teorijski obilježenog poglavlja bit će dva francuska sociologa: Maurice Halbwachs i Jean-Claude Kaufmann.

Poglavlje „Konstrukcija sjećanja: *Memento*“ bit će izrazito analitičke provenijencije i u njemu ćemo pokušati pokazati kako se konstrukcija sjećanja odvija „na djelu“, odnosno, prateći glavnog lika u pokušaju rekonstrukcije vlastite prošlosti nakon obiteljske tragedije, pokušat ćemo pokazati kako razumijevanja prošlosti ne može biti izvan semiološke prakse, a

¹ Ruth Wodak, *History in the making/The making of history. The 'German Wehrmacht' in collective and individual memories in Austria*, Journal of Language and Politics 5:1, 2006., str. 132.

koja se odvija unutar već postojećih diskurzivnih i kontekstualnih koordinata. U ovom poglavlju ćemo se u najvećoj mjeri oslanjati na rad američkog filozofa Nelsona Goodmana te trojice semiologa: talijanskog, Umberta Eca, njemačkog, Winfrieda Noetha i hrvatskog, Dubravka Škiljana.

Psihoanalitički dio rada će se odnositi na teorijska objašnjenja traume koja nudi psihoanaliza, a odmah zatim i na mogućnosti govora o traumi te o mogućnostima njezinog nadvladavanja. Nakon što uspostavimo teorijski okvir, pokušat ćemo u njega uklopiti traumu koju proživljava glavni lik filma „Memento.” Uporišna točka ovog dijela bit će tekst Aleksandra Mijatovića te djelo Sigmunda Freuda.

U zaključnom poglavlju ćemo sumirati sve proizašle implikacije te ih pokušati dovesti u vezu s teorijskim postavkama o sjećanju, identitetu i traumi.

2. Sjećanje, pamćenje, identitet. Društveni okviri

2.1 Sjećanje i pamćenje

Na ulazu Apolonova hrama u Delfima, kao opomena, stajalo je: „γνωθι σεαυτόν”, „Spoznaj sebe sama.”, da bi zatim Sokrat taj postulat preuzeo i u budućnost pronio kao svoje temeljno životno načelo. Danas, nakon više od dva tisućljeća, u vremenu u kojem se govori o *kraju povijesti, o raspadu sistema, o smrti autora, o decentriranom subjektu, o fragmentaciji znanosti i društva, o umjetnosti u plinovitom stanju*, mirno možemo tvrditi da je to antičko geslo postalo suvremeni životni imperativ. Poznavati sebe, i to ne samo na individualnoj razini, nego i na razini kulture i društva kojemu pripadamo, postalo je uvjet opstanka u svijetu koji se mrvi.

Nas će u ovome radu poznavanje sebe samoga, međutim, zanimati iz naoko uske, ali zapravo presudne perspektive na vlastito jastvo. Naime, zanimat će nas naša prošlost, odnosno, način na koji je konstruiramo u osobnu povijest te kako ta konstrukcija osobne povijesti utječe na konstrukciju osobnog identiteta, a onda i kako iz tako konstruiranog identiteta crpimo uvjete svoga djelovanja. Parafrazirajući Augustea Comtea, naša polazišna hipoteza bi mogla glasiti: Sjećati se da bi se poznavalo, poznavati se da bi se djelovalo.

U svom djelu „The Social Frameworks of Memory” Maurice Halbwachs će reći: „Yet it is in society that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories. If we enumerate the number of recollections during one day that we have upon the occasion of our direct and indirect relations with other people, we will see that, most frequently, we appeal to our memory in order to answer questions which others have asked us, or that we suppose they could have asked us. We note, moreover, that in order to answer them, we place ourselves in their perspective and we consider ourselves as being part of the same group or groups as they.”² Dakle, sjećanja ne samo da su skupljena, organizirana i lokalizirana unutar društva u kojemu pojedinac djeluje, nego je taj proces skupljanja, organiziranja i lokaliziranja uvelike vođen upravo tim društvom, odnosno, pojedinim društvenim skupinama kojima pojedinac pripada. Život bez sjećanja, odnosno, život bez stvarnih i potpunih sjećanja moguć je samo u snovima; sav ostali život

² Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* [Edited, Translated, and with an Introduction by Lewis A. Coser], Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992., str. 38.

ispunjen je sjećanjima i to sjećanjima legitimiranim društvom ili društvenom skupinom kojoj pojedinac pripada. Halbwachs to ovako iskazuje: „Likewise, if the series of images in our dreams does not contain true memories, this is because, in order to remember, one must be capable of reasoning and comparing and of feeling in contact with a human society that can guarantee the integrity of our memory.”³ Ako, dakle, kao društvena bića, i želimo imati vlastitu individualnost i individualnost vlastitih sjećanja, to će biti moguće samo u snovima. Međutim, želimo li svojim sjećanjima dati težinu, želimo li ih uistinu ozbiljiti, morat ćemo se uteći društveno-kulturnim legitimacijskim procesima.

Moglo bi se na ovom mjestu raspravljati ne nose li ovakva Halbwachsova razmišljanja isuviše jak prizvuk socijalnog determinizma i ne stavljaju li isuviše velik teret sadašnjosti na leđa prošlosti. Međutim, mi u tu raspravu nećemo ulaziti, nego ćemo samo podsjetiti na jedno razmišljanje Aleide Assmann: "Plastičnost sećanja, koju je Albuaks tako zorno opisao, važi - to sad moramo dodati kao moment ograničenja – za usmene tradicije; Albuaks ne uzima u obzir dimenziju pisanih izvora koji diktatu sadašnjosti uvek postavljaju veto i traže da prošlost u određenoj meri sačuva svoja prava. Bez osećanja za alteritet prošlosti ne bismo mogli da razvijemo nikakvu istorijsku svest, nego bismo živeli u večitoj sadašnjosti."⁴ Meni se ipak čini da je ovdje svakako uputnije razložiti do kraja njegovu koncepciju sjećanja koje se rađa, živi i umire u društvu. Uostalom, i on sam kaže: „One may say that the individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories.”⁵

U uvodu zbornika tekstova Mauricea Halbwachsa, na koji ovdje često referiramo (uključuje fragmente iz „The Social Frameworks of Memory” te iz „The Legendary Topography of the Gospels in the Holy Land”), urednik Lewis A. Coser ukratko predstavlja Halbwachsovu distinkciju između *historijskog* i *autobiografskog* sjećanja. Mi ćemo, u skladu s dosad već ustaljenom terminologijom, historijsko sjećanje nazivati *pamćenjem*, dok će autobiografsko sjećanje biti samo *sjećanje*.

Historijsko se sjećanje/pamćenje ostvaruje i manifestira kroz objektivna sredstva poput poput pisanih, tonskih ili vizualnih zapisa, a svoje utemeljenje dobiva kroz zajedničke

³ Halbwachs, *isto*, str. 41.

⁴ Aleida Assmann, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2011., str. 207.

⁵ Halbwachs, *isto*, str. 40.

društvene aktivnosti poput komemoracija, festivala, obljetnica i sl. Kako kaže Coser: „Periodic celebrations serve as focal points in the drama of reenacted citizen participation.”⁶

Autobiografsko sjećanje/sjećanje podrazumijeva sjećanje na događaje koje smo osobno doživjeli. Međutim, kao i pamćenje, i sjećanje bi nestalo pod neumoljivim maršom vremena kada ne bi bilo kontakta s ljudima s kojima dijelimo ta prošla iskustva, pri čemu se prilikom svakog kontakta evocira nešto od proživljenog. Utoliko bismo mogli govoriti i o tome da je jedna od funkcija sjećanja očuvanja i produbljanje odnosa s ljudima s kojima ih dijelimo. I opet ćemo citirati Cosera: „In any case, autobiographical memory is always rooted in other people.”⁷

Dakle, i pamćenje i sjećanje svoje utemeljenje i svoju puninu zadobivaju tek u Drugom i zajedno s Drugim. Ono što je, međutim, važno jest da je i u jednom i u drugom slučaju prošlost konstrukcija koja nastaje u orijentaciji prema sadašnjim interesima. Kako kaže Halbwachs: „Collective frameworks are, to the contrary, precisely the instruments used by the collective memory to reconstruct an image of the past which is in accord, in each epoch, with predominant thoughts of the society.”⁸ Možemo, dakle, govoriti da su i sjećanje i pamćenje kolektivni i da je njihova najopćenitija funkcija, naravno u skladu s trenutnim interesima zajednice, ne samo na životu držati neke važne događaje ili ljude, nego i čuvati koheziju kako pojedinca tako i zajednice. Osim toga, kolektivno pamćenje u istom trenutku na životu čuva neke važne događaje, ali je i učvršćeno tim događajima i što je takvih događaj više i što su oni bolje obrađeni logikom kolektivnog pamćenja, to je samo pamćenje čvršće.

Iz dosad rečenog vidljivo je da su i sjećanje i pamćenje diskursi, odnosno, društveno i kulturno omeđeni prostori proizvodnje povijesti i pridavanja značenja pojedinim njezinim elementima, ali i njoj samoj u cijelosti. Upravo u ovoj činjenici leži vrijednost Halbwachsova rada – on je prepoznao povijest ne samo kao skup historiografskih i biografskih podataka skupljenih prema određenim kriterijima i interesima, nego i kao skup simboličkih i ritualnih praksi koje imaju svoje zakonitosti.

U tom smislu, ljudski jezik je zasigurno najelementarniji okvir kolektivnog pamćenja, međutim jezik sam nije dovoljan da rekonstruira i izrazi svu širinu i dubinu ljudskog

⁶ Halbwachs, *isto*, str. 24.

⁷ Halbwachs, *isto*, str. 24.

⁸ Halbwachs, *isto*, str. 40.

pamćenja. Utoliko će pri svakoj analizi konstrukcije povijesti biti potrebno u analizu uključiti i ostale semiološke modalitete i njihove specifičnosti.

2.2 Identitet

Neizmjereno važan aspekt kad govorimo o konstrukciji sjećanja i pamćenja predstavlja pojam *identiteta*. Naime, konstruirajući svoju povijest i perpetuirajući je kroz sadašnjost prema budućnosti, mi s njom prenosimo i naš identitet ili barem neke njegove dijelove koje želimo istaknuti. Halbwachs će reći: „We preserve memories of each epoch in our lives, and these are continually reproduced; through them, as by continual relationship, a sense of our identity is perpetuated.”⁹ Stoga ćemo se na nekoliko sljedećih stranica pozabaviti upravo identitetom.

Prije svega, treba reći da bi na ovom mjestu bilo i preuzetno i nerelevantno ući u dublju analizu povijesti koncepta identiteta; uostalom, nije to ni naša tema. Naime, identitet je jedan od onih fenomena kojima znanost, ali ne samo znanost nego i popularna kultura toliko samouvjereno operiraju, a opet nam se čini da su ti fenomeni u istom trenutku posvuda i nigdje, da su objašnjeni do samorazumljivosti, ali i da su neobjašnjivi u svojoj mnogoobličnosti. Ako bismo, stoga, željeli dobiti potpuniju sliku identiteta, morali bismo ga sagledavati u barem tri dimenzije: socijalnoj, psihološkoj i kulturnoj. S obzirom da smo se mi u ovom radu - treba to otvoreno reći - *a priori* odlučili stvari promatrati u onoj mjeri u kojoj one imaju socijalno podrijetlo ili socijalni učinak, i identitet ćemo promatrati u toj dimenziji, i to uglavnom kroz rad francuskog sociologa Jeana-Claudea Kaufmanna.

Govoreći o uporabi identiteta u svakodnevnom životu, Kaufmann će reći: „U svakodnevnom životu, on se jednako često upotrebljava- izuzev u administrativnom jeziku- za označavanje koherentnosti subjekta i koherentnosti smisla života. Katkad se odnosi na poziciju refleksivne vrste u odnosu prema sebi (tko sam ja?), katkad na više spiritualnu i metafizičku poziciju, pretvarajući se u tom slučaju u nešto što bi odgovaralo starom pojmu duše.”¹⁰ Naravno, ovakva, svakodnevna definicija identiteta nije ograničena samo na jednu osobu, nego se može odnositi i na društvene skupine, etničke skupine, cijele nacije te mnogobrojne apstraktne entitete poput ustanova. U svim ovim uporabama, identitet je ili sredstvo konstrukcije nekih bitnih obilježja koja želimo istaknuti ili je resurs iz kojeg se onda deduciraju poželjna svojstva. No, ono što je bitno za razumijevanje identiteta, bez obzira

⁹ Halbwachs, *isto*, str. 47.

¹⁰ Jean-Claude Kaufman, *Iznalaženje sebe. Jedna teorija identiteta*, Zagreb: Biblioteka antiBARBARUS, 2006., str. 27.

govorili mi o njemu na znanstvenoj ili svakodnevnoj razini, jest to da je on društveni fenomen, fenomen koji nastaje u pregovoru s društvom i koji svoju puninu zadobiva uklapajući se u društveni kontekst i društvenu povijest. Kaufmann to ovako iskazuje: „Za sada istaknimo samo, još jedanput, da je pojedinac načinjen od društvene tvari, da nije čista svijest - a ponajmanje čisto racionalna svijest - izvan povijesti i odvojena od svog konteksta. U suprotnom, subjektivnost je puka neograničena apstrakcija, privid kojeg konkretna očitovanje nije moguće utvrditi.”¹¹

Modernu povijest identiteta valja tražiti u usponu moderne države, njezinog birokratskog aparata te u širenju školstva; valja se, dakle, želimo li doći do korijena problema, vratiti u 17. stoljeće, a za „erupciju identiteta” potrebno je promatrati cijelo 19. stoljeće. Naime, raspadom predmodernih zajednica, došlo je i do raspada identiteta (ako je u takvima zajednicama uopće moguće govoriti o njemu) koji su one osiguravale svojim članovima, pa je valjalo ponovo osigurati integraciju društva, doduše, ovaj put iz političkih i ekonomskih interesa. Valjalo bi se, stoga, na ovom mjestu prisjetiti Habermasove cinične, ali istinite tvrdnje: „Moderna država je u suštini poreska država, a finansijska politika jezgro njene politike uopšte.”¹² Novi integracijski faktor bila je, dakle, država, no ona više nije mogla računati na kolektivne identitete jer njih više naprosto nije bilo; nacionalni identiteti će se pojaviti puno kasnije (polovicom 19. stoljeća), kad krenu ratovi i kad bude potrebno odvojiti *nas* od *njih*. U svom magistralnom radu o naciji, Benedict Anderson ovako definira potrebu tog distingviranja: "Naposlijetku, nacija se zamišlja kao *zajednica* zato što se bez obzira na stvarnu nejednakost i izrabljivanje koje mogu njoj vladati, ona uvijek poima kao snažno horizontalno drugarstvo. Na koncu, upravo su zbog tog osjećaja bratstva u toku posljednja dva stoljeća milijuni ljudi, ako već ne ubijali, a ono drage volje pošli u smrt u ime takvih ograničenih proizvoda zamišljanja.”¹³ Identitet koji je državi bio na raspolaganju bio je identitet pojedinca, individualni identitet, pa se državna birokracija morala jako upregnuti kako bi sve te pojedince povezala u jedno: tako su se pojavile osobne iskaznice te mnogi drugi legitimacijski dokumenti koji su jamčili da osoba koja ih posjeduje uistinu jest ona za koju se predstavlja. Možda i važniju ulogu od pojave države imalo je prosvjetiteljstvo i školstvo temeljeno na prosvjetiteljskim idejama. Obrazujući se, pojedinac iz te prve faze

¹¹ Kaufmann, *isto*, str. 37.

¹² Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Beograd: Kultura, 1969., str. 27.

¹³ Benedict Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Zagreb: Školska knjiga, 1990., str. 18.

modernosti se ujedno pretvarao u novi subjekt, subjekt s vlastitim i autonomnim mišljenjem te subjekt usredotočen na vlastite ciljeve i poboljšanje svog statusa u svijetu.¹⁴ No, bez obzira na sav emancipacijski potencijal prosvjetiteljstva i bez obzira na sve dobrobiti koje su proizašle iz državne volje da, zapravo, samo bolje kontrolira „stanje na terenu”, u toj prvoj fazi modernosti još uvijek ne možemo govoriti o identitetu u punom smislu riječi. Kako kaže Kaufmann: „Prva faza modernosti u neku je ruku modernost lišena modernih identiteta, gdje se pojedinci konstruiraju a da nemaju potrebu za ontološkim propitivanjem.”¹⁵

Identitet svoje puno značenje dobiva tek s pojavom druge modernosti u drugoj polovici 20. stoljeća: "Niknuvši isprva na marginama društva (premda potaknut od državne mašinerije), on je postao, u drugoj polovici XX. st., novo regulativno središte društvene konstrukcije stvarnosti."¹⁶ Ono što se dogodilo identitetu u drugoj modernosti jest to da se iz refleksa objektivnih obilježja propisanih od državnih i obrazovnih institucija pretvorio u refleksivnu subjektivnost koja uspijeva čak i ta objektivna obilježja podrediti projektu vlastitog jastva. Odnosno: „Dinamičkim pojmovljem rečeno, on je gibanje s pomoću kojeg pojedinac stalno iznova preoblikuje društvenu građu od koje je načinjen.”¹⁷

Od druge polovice 20. stoljeća, dakle, poznajemo identitet u današnjem obliku. Radi se, naime, o tome da identitet više nije refleks stabilnih izvanjskih i objektivnih naznačitelja, nego je fenomen prepun unutarnjih proturječja i od njegove homogenosti i stabilnosti puno je važnija sposobnost pojedinca da svom djelovanju i svim aspektima svog jastva da određeni smisao u konkretnom životnom kontekstu u kojem opstoji. Kaufmann na to ovako gleda: „Na pojedinca se može gledati kao na neprekidno ispreplitanje tih dvaju procesa: zalihe društvene memorije, iznimno pokretne i proturječne, sa specifičnom, individualno inkorporiranom arhitekturom s jedne strane, i sustavom subjektivnog zatvaranja, koje konsignira smisao stvarajući privid očitog totaliteta, s druge strane.”¹⁸ Ili, kako malo dalje razrađuje: „On [identitet] singularizira i unificira pojedinca, stvara jedan simbolički svijet koji se trenutačno uklapa u dati kontekst, na svoj način preoblikuje veze među sekvencama identifikacije kako bi osigurao kontinuitet u biografskom trajanju, utvrđuje, favorizirajući izvjesne tematike, samopoštovanje kao nužnu energiju za djelovanje. [...] Naprotiv, on dobiva vitalnu i

¹⁴ Kaufmann, *isto*, str. 47.

¹⁵ Kaufmann, *isto*, str. 47.

¹⁶ Kaufmann, *isto*, str. 67.

¹⁷ Kaufmann, *isto*, str. 67.

¹⁸ Kaufmann, *isto*, str. 42.

svakodnevnu funkciju, budući da ga pojedinac mora neprestano reformulirati „pod prijetnjom gubljenja smisla svog života” (Malarieu, 2003., str. 248); pod prijetnjom gubljenja uporišta svog djelovanja također; pod prijetnjom, najzad, fragilizacije društvene cjeline kao takve.”¹⁹ Želimo li, dakle, govoriti o identitetu, najprije ga moramo prihvatiti kao dinamički proces, zatim kao proces pregovaranja i utvrđivanja smisla unutar postojeće društveno-historijske situacije te, na koncu, kao uvjet djelovanja, kao uvjet bez kojeg bi naš život bio besmislen, a društveni odnosi u opasnosti.

Često se na identitet gleda kroz konceptualnu metaforu slike, slike o sebi i to je vrlo korisno. Naime, promatrajući identitet kao sliku, mi ga, zapravo, promatramo kao nešto heterogeno, ali i kao nešto što nas fiksira u našoj heterogenosti i omogućuje nam da se sagledamo. Međutim, s uporabom slike kao metafore identiteta treba biti vrlo oprezan s obzirom na njezinu reduktivnu i statičku narav u odnosu na dinamički proces kakav je identitet. Ovdje ćemo se, stoga, nakratko pozabaviti slikom i fotografijom s obzirom na važnost koji one imaju u konstrukciji identiteta, ali i s obzirom na važnost koju fotografija ima za analizu „Mementa.”

Fotografija je, u prvom redu, dokaz, svjedočanstvo, a tek onda dobiva sva ostala značenja. Fotografirati, stoga, znači svjedočiti, čuvati od zaborava, u konačnoj instanciji, čuvati za vječnost. Međutim, nijedan fotograf i nijedna fotografija ne može zahvatiti život čak ni samo jedan događaj u njegovu totalitetu. Sve što fotografija može jest, iz određene perspektive, zahvatiti neki aspekt događaja ili osobe koji se, prema određenim kriterijima ili interesima, smatra bitnim, iz čega onda proizlazi da je svaki album (recimo, obiteljskih) fotografija konstrukcija jedne priče, jednog narativa, jedne povijesti. Nije, stoga, čudno kako se fotografiraju upravo događaji, ljudi ili stvari koji stvarnost čine neobičnijom, začudnijom, ljepšom ili važnijom; cilj je, naime, imati što bolju ili ljepšu „zgradu povijesti.” Ako nije odveć pretenciozno i preslobodno interpretirano, mogli bismo se na ovom mjestu poslužiti Barthesovom dihotomijom između *studiuma* i *punctuma* i unekoliko tu dihotomiju prilagoditi potrebama ovog rada. Naime, dok Barthes o *studiumu* i *punctumu* govori iz pozicije interpretacije fotografije, mi ćemo o njima govoriti iz pozicije produkcije. Ovako Barthes definira odnos među ovim dvama članovima svoje dihotomije: "Nisam u francuskom nalazio riječ koja bi jednostavno izrazila tu vrstu ljudskog zanimanja: ali mislim da te riječ postoji u latinskom: to je *studium*, što ne znači, barem ne odmah, "studij", već zauzetost za neku stvar,

¹⁹ Kaufmann, *isto*, str. 59.

sklonost prema nekome, neku vrstu općenitog uloga, svakako pomnijivog, ali bez posebnog žara. *Studiumom* se zanimam za mnoge fotografije, bilo da ih primam kao politička svjedočanstva, bilo da uživam u njima kao u dobrim povijesnim slikama: jer ja sudjelujem kulturom (ta je konotacija prisutna u *studiumu*) u likovima, izražajima, kretnjama, ukrasima, radnjama. Drugi element pridolazi slomiti (ili razlomiti) *studium*. Ovaj put ne tražim ga ja (kao što prožimam svojom nadmoćnom sviješću polje *studioma*), on dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me. [...] Taj drugi element koji dolazi ometati *studium* nazvat ću dakle *punctum*: jer je *punctum* također: ubod, rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka. *Punctum* neke snimke je slučaj koji me u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara).²⁰ Dakle, dok je *studium* opći element slike, onaj koji se razumijeva i usvaja iskustvom gledanja, kognitivno, odnosno, preko kulturnih kodova gledanja i razumijevanja, *punctum* je moment slike, detalj iznenađenja, zarez koji prekida automatizam gledanja i, na koncu, emotivni udar koji razbija sve što se *studium* trudio uspostaviti. Ako bismo sada odlučili prenijeti ova heuristička pomagala u sferu produkcije fotografije (i tu leži opasnost od pretencioznosti i previše interpretativne slobode), mogli bismo reći da najveći dio fotografija nastaje kao *studium* (kao svjedočanstvo, kao dokaz), ali ako želimo da naša fotografija ima značenje, da konstrukcija naše povijesti koju gradimo tim fotografijama ima svoju (emotivnu) snagu i za deset ili dvadeset godina, onda fotografije koje stvaramo moraju biti *punctumi*, moraju nositi detalje koji prikazano na fotografijama izdvajaju iz mase sličnih stvari. Međutim, posljedica toga jest da se sjećanje i povijest, a s njima i identitet konstruiraju na osnovi, zapravo, vrlo rijetkih i perifernih slika. Ono što je još upadljivije jest to da se albumi fotografija, uslijed mentalnog napora, najčešće ne organiziraju prema nekim posebno jasnim kriterijima, nego na mahove i vrlo slobodno. Dakle, i kada vlastita sjećanja, vlastitu povijest i vlastiti identitet želimo izgraditi objektivnim sredstvima, kao što fotografija i albumi jesu, takva će sjećanja, povijest i identiteti biti vrlo modelske naravi. Reći će Kaufmann: „Album kao takav priča jednu priču: obiteljsku priču. S protokom vremena živo pamćenje jenjava, kadšto i hrpimice (na primjer za smjene naraštaja). Album se tada pretvara u vrhunac preustroja zapamćenog.”²¹

Još jedan neizmjerljivo važan aspekt identiteta predstavljaju emocije. Naime, slaganje naših identiteta nije toliko vezano uz intelektualnu privlačnost slika o sebi koje bismo željeli ugraditi u identitet koliko je vezano uz memoriranu emocionalnu energiju koja dolazi s tim slikama. I opet ćemo se pozvati na Kaufmanna: „Identiteti, ustanovljeni u sustavima

²⁰ Roland Barthes, *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, Zagreb: Izdanja antiBARBARUS, 2003., str. 33 i 34.

²¹ Kaufmann, *isto*, str. 75.

vrijednosti koji uvjetuju djelovanje, tu moć konkretiziraju jedino tako što razvijaju emocionalnu energiju.”²² Dakle, ne samo da je identitet nastao slaganjem slike koje nose neku emociju, nego je i djelovanje koje proizlazi iz takvog identiteta emocionalno upravljano.

Rekosmo još na početku ovog odsječka o identitetu da je identitet mjesto presijecanja individualnih pretenzija i kolektivnih datosti. Odnosno, individualni identiteti nastaju u pregovaranjima s otprije ustanovljenim kolektivnim identitetima i često se te kolektivne identitete može gledati kao resurse za kojima pojedinci posežu u vlastitoj samoizgradnji. Francesca Polleta i James Jasper će tako tvrditi da kolektivni identiteti pružaju "kategorije posredstvom kojih se pojedinci grupiraju i stvaraju smisao društvenog svijeta.”²³ Nas će ovdje zanimati jedan poseban oblik kolektivnog identiteta, a koji će u kasnijoj analizi filma biti presudno važan; zanimat će nas, naime, identitet ljubavnog ili bračnog para. Prema Kaufmannu, umijeće ljubavi jest umijeće nadilaženja vlastite egocentričnosti: „To je, uostalom, logika ljubavi: nadići svoju egocentričnost i umijeti odreći se sebe sama.”²⁴ Ako je tomu tako, onda to znači da se u ljubavnom odnosu, a napose u onom koji se u određenom trenutku vrlo intenzivno proživljava, pojedinac i njegov identitet brišu kao autonomni entiteti. Na pamet pada ona svakodnevna: „Njih dvoje su kao jedno.” O čemu se, zapravo, radi najbolje ćemo se predstaviti ako se sjetimo svih onih životnih situacija koje smo ili osobno proživjeli ili kojima smo bili svjedoci, a u kojima je jedna osoba osjećala tešku fizičku ili psihičku patnju, a druga to sve jednako, ako ne i više proživljavala. U ovakvim slučajevima bismo onda prije mogli govoriti o nadržanju sebe, o sebezopuštenju negoli što bismo mogli govoriti o brisanju sebe ili sebeodricanju. Kaufmannovim riječima: „Kolektivni identiteti su „plusevi” koji pojedincu omogućuju da se, nadilazeći sebe sama osjeti, paradoksalno, više sebe samim.”²⁵ Kad krenemo u analizu konstrukcije sjećanja u filmu „Memento”, vidjet ćemo koliko je bilo važno definirati kolektivni identitet osoba među kojim postoji neki oblik ljubavi.

Možemo, na koncu, predstaviti i Kaufmannovu tipologiju identiteta. Ona podrazumijeva *biografski* i *neposredni* identitet. Izražavajući se terminologijom Michela de Certeaua, biografski identitet bi bio više strategijskog karaktera, dok bi neposredni bio više

²² Kaufmann, *isto*, str. 87.

²³ Francesca Polleta, James Jasper, *Collective Identity and Social Movements*, Annual Review of Sociology, br. 27, 2001.; citirano prema Kaufmann, *isto*, str. 89.

²⁴ Kaufmann, *isto*, str. 107.

²⁵ Kaufmann, *isto*, str. 107.

taktičkog. Treba reći, međutim, da i jedan i drugi, ako tako možemo reći, „rade” paralelno i pojedinac je osuđen pozivati se čas na jedan, čas na drugi. Zbog njihovog velikog eksplanatornog potencijala i velike primjenjivosti za objašnjenje razlike između biografskog i neposrednog identiteta, u jednom malo dužem pasusu ćemo citirati de Certeauovu definiciju strategija i taktika: "Nazivljem *strategijom* računanje (ili manipulaciju) s odnosom snaga koje postaje moguće od trenutka kad se daje izdvojiti jedan subjekt volje i moći (poduzeće, vojska, grad, znanstvena ustanova). Ona ustanovljuje *mjesto* koje se može odrediti kao *vlastito* i biti osnovom s koje se može upravljati odnosima s *izvanjskošću* sastavljenom od meta ili prijetnji (mušterije ili konkurenti, neprijatelji, selo u okolini grada, ciljevi i predmeti istraživanja itd.). Kao *management*, svaka "strategijska" racionalizacija najprije nastoji razlikovati u nekom "okruženju" nešto što joj je "navlastito", naime mjesto vlastite moći i htijenja. Kartezijanski potez, ako hoćete: zaokružiti nešto vlastito u svijetu koji se začarale nevidljive moći Drugog. [...] Za razliku od strategije (čiji uzastopni likovi pomiču tu odveć formalnu shemu i čiju bi povezanost s osobitim povijesnim ustrojem racionalnosti također trebalo utvrditi), *taktikom* nazivljem proračunato djelovanje određeno odsutnošću vlastitog mjesta. Njegova neovisnost dakle ne uvjetuje nikakvo izvanjsko ograničenje. Jedino je mjesto taktike mjesto drugoga. Zato ona mora postupati prema području koje joj je nametnuto kao da ga ustrojuje neka strana sila. [...] Djeluje od zahvata do zahvata. Koristi se okolnostima i o njima ovisi, bez prostora u kome bi mogla uskladištiti svoja dobra, povećati posjed i predvidjeti izlaze. [...] Valja joj, budnoj, iskoristiti pukotine što ih otvara stjecaj posebnih prilika u nadgledanju vlasničke moći."²⁶

Biografski identitet je, zapravo, identitet u obliku priče, on je pripovijest pojedinca i samom sebi. Budući da je priča, to onda znači da je identitet narativna forma koja ima svoju koheziju i koherentnost, odnosno, koja ima svoje značenje i svi elementi koji tamo ne pripadaju i koji unose disonancu moraju biti izbrisani. „Svatko si pripovijeda svoju životnu priču koja daje smisao njegovu/njezinu životu.”, reći će Kaufmann.²⁷ Međutim, ono što je ovdje bitno naglasiti jest da se ovo tkanje životne priče ne odvija *a priori*, na isključivo intelektualnoj razini, nego je duboko povezano s proživljenima iskustvima kojima se na ovaj način samo pokušava naći mjesto u općem lancu događaja te im se pokušava dati smisao jer bi u protivnom cijela struktura bila ugrožena. Koliko je za svakodnevno funkcioniranje pojedinca važna životna priča koja mu osigurava koordinate najbolje se vidi kad dođe do

²⁶ Michel de Certeau, *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD, 2003., str. 88-90.

²⁷ Kaufmann, *isto*, str. 109.

lomova u priči. Naime, kad dođe do takve jedne iznenadne životne situacije (prekid ljubavnog odnosa, smrt drage osobe, teška bolest, preseljenje), pojedinac je primoran hitno povezati novonastalu situaciju s prethodno ispričanom pričom. Pritom, on se ne bavi pojedinostima (jer bi mu oduzele puno vremena držeći ga u naratološkom vakuumu), nego je usredotočen na uspostavljanje kontinuiteta. Na kraju, ono što je bitno zapamtiti kod biografskog identiteta jest to da je on strategijskog karaktera, a svrha mu je unificirati identitet i pretvoriti ga uistinu u uvjet djelovanja.

Kako rekosmo, neposredni identitet je više taktičkog karaktera i na njega se pojedinac poziva u trenutku kad je potrebno fiksirati nešto iz identitetske palete. Ako biografski identitet povežemo s pričom i naracijom, onda neposredni možemo povezati sa slikama i slaganjem slika. Naime, neposredni identitet iskazujemo svaki put kad se odlučimo izložiti neku od slika što gajimo o sebi. Utoliko možemo govoriti da je neposredni identitet više kontekstualno ovisan od biografskog, da je punktualan, da je pragmatičniji te da je puno više emotivno nabijen.

Kada govorimo o slikama o sebi koje izlažemo pred druge te kad govorimo o pričama o sebi koje u nekom trenutku odlučimo ispričati drugima, onda moramo reći da je takvo sebeotvaranje determinirano prije svega potrebom za obnavljanjem samopoštovanja. I kada nas neko teško životno iskustvo dovede do ruba samopoštovanja ili ga u potpunosti smrvi, identitet se javlja kao obrambeni mehanizam kako bi tu „crnu sliku” obradio i smjestio je na neko sigurno mjesto u psihi kako ne bi dalje dezintegrirala osobu, pa se utoliko možemo složiti s Kaufmannom kada kaže: „Samopriznanje i samopoštovanje vladaju sveukupnim identitetskim procesom.”²⁸

Za kraj ovog dijela o identitetu, posvetit ćemo se odnosu depresije, identiteta i samopoštovanja, a to će nam biti od velike koristi kad stupimo u filmski svijet „Memento.” Ako uzmemo da je depresija stanje ispražnjenosti smisla, stanje u kojemu više ne prepoznajemo uobičajena značenjska uporišta, pa nam onda senzacije, slike, emocije i zaključivanje lelujaju i stapaju se u opće sivilo, onda slobodno možemo govoriti da je depresija stanje zamućenosti identiteta, stanje identiteta u rasapu. Ono što pojedinca može izvući iz takvog stanja jest vjerovanje u vlastito jединство, јединство koje posjeduje samopoštovanje i koje treba samopoštovanje. Zaključit ćemo, stoga, s Kaufmannom: „Vjerovanje proizvodi energiju samo ako je usmjereno ka učvršćivanju samopoštovanja. Eto

²⁸ Kaufmann, *isto*, str. 137.

zašto je, i opet, depresija paradigmatika: zakazivanje smisla i zakazivanje djelovanja u njoj se prožimaju, u gubitku samopoštovanja.”²⁹

²⁹ Kaufmann, *isto*, str. 141.

3. Konstrukcija sjećanja: Memento

3.1 Narativno izlaganje

Film „Memento” nastao je 2000. godine, a režirao ga je i scenarij napisao Christopher Nolan, prema kratkoj priči „Memento Mori” koju je napisao njegov brat Jonathan. Glavne uloge igraju Guy Pearce, Carrie-Anne Moss i Joe Pantoliano. Iako to nije naša tema niti je posebno bitno za samu analizu, treba reći i da je film dobio brojne pohvale od strane kritičara i publike, a osvojio je i nominaciju za Zlatni globus u kategoriji za najbolji scenarij te dvije nominacije za Oscar u kategoriji za najbolji scenarij i montažu.

Radnja filma prati Leonarda Shelbyja (igra ga Guy Pearce) koji je, pokušavajući spriječiti ubojstvo svoje supruge, zadobio tešku ozljedu glave, što je rezultiralo pojavom anterogradne amnezije. Anterogradna amnezija je patološko psihičko stanje u kojemu je osoba u nemogućnosti formirati nova sjećanja, odnosno, u nemogućnosti ih je prebaciti iz kratkoročnog u dugoročno pamćenje, a sve od pamćenja što ima su sjećanja na događaje koji su prethodili pojavi amnezije. Enciklopedija ovako definira anterogradnu amneziju: "Anterograde amnesia, also known as acquisition amnesia, refers to an inability to form new long-term memories, and has been repeatedly linked to injury or atrophy in hippocampal and medial temporal areas of the brain."³⁰ Nastojeći, stoga, upamtiti sadašnje događaje, Leonard/Lenny vodi bilješke, fotografira i tetovira se najvažnijim činjenicama koje mora upamtiti, a sve u cilju osvete čovjeku koji je silovao i ubio njegovu ženu.

Ovako izložena radnja filma, međutim, ni po čemu ne odskaka od tisuća drugih koje smo gledali. Ono što radnju ovog filma čini posebnom jest njezina narativna forma, jest logika njezina izlaganja. Naime, radnja „Mementa” se odvija „unazad”, obrnutim kronološkim redoslijedom, od završne prema početnoj točki. Pritom, vraćajući se unazad, svaka nova scena započinje određenim dijelom prethodne i pritom pokazuje kako je uopće došlo do prethodne scene od koje je nova scena počela; na neki način, svaka nova scena je mala povijest one scene od koje je počela. Istovremeno, svaka nova scena donosi i neki novi moment kojeg nije bilo u prethodnoj, a koji će kasnije biti „okidač” novog povratka unazad,

³⁰ Raymond J. Corsini (ur.), *Encyclopedia of psychology*, second edition, volume 1, USA: A Wiley-Interscience Publication, 1994., str. 64.

spuštanja za još jednu stepenicu u povijest tragedije Leonarda Shelbyja. Ovaj obrnuti kronološki i narativni slijed radnje prikazan je u koloru.

Paralelno s obrnutom naracijom teče druga linija radnje naznačena crno-bijelom tehnikom snimanja. Ova druga linija radnja se, međutim, odvija „normalnim” kronološkim redoslijedom, od početne prema završnoj točki, a u njoj Leonard priča kako je, kao djelatnik osiguravateljske kuće, vodio slučaj Sammyja Jankisa (igra ga Stephen Tobolowsky), čovjeka koji je, kao što će se kasnije dogoditi i Leonardu, patio od istog oblika amnezije. Iako tijekom cijelog trajanja filma ove dvije radnje teku paralelno, odvojene različitim tehnikama snimanja, na kraju filma one će se stopiti u jednu kad u jednom trenutku crno-bijela slika dobije boju.

Nakon što smo postavili temeljne koordinate filma, možemo sada malo dublje izložiti radnju, tj. radnje jer će nam se to pokazati od velike koristi kad krenemo u sistemsku analizu konstrukcije sjećanja Leonarda Shelbyja. Najprije ćemo predstaviti „crno-bijelu radnju”, odnosno, priču o Sammyju Jankisu koju priča Leonard.

Priča o Sammyju započinje telefonskim pozivom koji Leonard prima u svojoj motelskoj sobi. Saznajemo tako da je prije obiteljske tragedije i zadobivene ozljede Leonard bio osiguravateljski istražitelj i vjerovao je da ima sposobnosti prepoznati ljude koji lažu, odnosno, žele prevariti osiguravajuću kuću. Njegov prvi veći slučaj bio je onaj Sammyja Jankisa, čovjeka koji je - kao i Leonard kasnije - patio od anterogradne amnezije. Vjerujući da Sammy lažira svoje stanje, Leonard je odlučio testirati ga pomoću testova baziranih na instinktu a ne pamćenju; nakon obavljenih testova, Leonard je došao do zaključka da je Sammyjevo stanje uvjetovano psihološki a ne tjelesno, a budući da osiguranje pokriva samo tjelesna oštećenja, Sammyju je onemogućeno dobivanje osiguranja. Nakon tog događaja, Sammyjeva supruga, koja je bila dijabetičarka, želeći još jednom potvrditi da Sammy ne lažira svoje stanje, više ga je puta u razmacima od nekoliko minuta tražila da joj da injekciju inzulina. Budući da nije bio u mogućnosti upamtiti događaje otprije nekoliko minuta, Sammy ju je predozirao inzulinom od čega ona umire. Nakon što je postao žrtva istog poremećaja, Leonard shvaća da je Sammy, nastojeći biti pristojan, lažirao izraz prepoznavanja prilikom susreta s osobama za koje se očekivalo da ih poznaje.

”Radnja u koloru”, odnosno, obrnuti narativni slijed u kojemu doznajemo povijest Leonardove tragedije započinje ubojstvom Teddyja (igra ga Joe Pantoliano). Nakon Teddyjeva ubojstva radnja se vraća unatrag i svaka sljedeća scena, po gore opisanom pravilu, pokazuje kako je došlo do njoj prethodne. Na tom putu unazad, najprije upoznajemo Natalie

(igra je Carrie-Anne Moss), ženu koja odlučuje Leonardu otkriti tko je vlasnik vozila s registracijskom oznakom koju ima tetoviranu na svom bedru. Leonard se iznenadi kad saznaje da je Teddyjevo pravo ime John Edward Gammell, odnosno John G., čovjek čije ime i prvo slovo prezimena ima istetovirano na podlaktici, a vjeruje da je upravo on ubojica njegove supruge. Nakon Natalie, upoznajemo i Dodda, čovjeka s kojim se Leonard odjednom našao u potjeri, da bi onda ta potjera završila u Doddovoj motelskoj sobi, gdje ga Leonard zavezanih ruku i s ljepljivom trakom preko usta zaključava u ormar. Sljedećeg jutra se budi u istoj sobi i pronalazi Dodda ne sjećajući se događaja iz prethodne večeri, pa poziva Teddyja, uz čiju pomoć uspijeva natjerati Dodda da sjedne u svoj automobil i odveze se iz grada. Nakon što smo upoznali Dodda, otkrivamo i kako je Leonard uopće upoznao Natalie, a zatim došao u sukob s Doddom. Saznajemo, naime, da je u džepu odjeće pronašao poruku koja nekoga poziva u neki kafić, ispostavit će se da je to kafić u kojemu Natalie radi kao konobarica. Nakon što joj kaže za svoj poremećaj, ona odluči provjeriti ima li u njegovoj priči istine, a kad se uvjeri se da je doista tako, odlučuje ga iskoristiti kako bi se riješila čovjeka po imenu Dodd. Pošto smo saznali kako je došao do Natalie i Dodda, radnja se raspliće još dublje u Leonardovu prošlost, pa ćemo tako saznati i otkud mu uopće odijelo s porukom u džepu da dođe u Nataliein kafić. Saznat ćemo tada da je Leonard ubio čovjeka po imenu Jimmy Grantz vjerujući, s obzirom na poklapanje inicijala njegova imena s onima istetoviranim na svojoj podlaktici, da je on ubojica njegove supruge. Jimmy Grantz je, međutim, bio diler drogom te Nataliein dečko i Doddov prijatelj, pa kad je, nakon što ga je ubio, obukao njegovo odijelo, došao je i do poruke koja ga poziva u Nataliein kafić, a onda i u mogućnost da ga Natalie iskoristi za svoj obračun s Doddom. Nakon što je ubio Jimmyja, Leonardu se u toj sceni pridružuje i Teddy koji od toga želi izvući vlastitu korist i uzeti Jimmyjev skupocjeni Jaguar s 200 tisuća dolara u prtljažniku. Teddy tada Leonardu ispriča cijelu njegovu priču nakon ozljede. Govori mu da je ubio pravog Johna G. prije nekoliko godina, ali i mnogo drugih ljudi s tim imenom. Međutim, John G. nije bio odgovoran za ubojstvo njegove supruge, već samo za silovanje, a Leonard je sam skrivio njezinu smrt predoziravši je inzulinom. Teddy tvrdi da Sammy nije imao suprugu te da je Leonard svoju priču upisao u Sammyjevu. Leonard odbije vjerovati u to i nastoji što prije zaboraviti što mu je Teddy rekao. Prije nego zaboravi, Leonard zapisuje „*Ne vjeruj njegovim lažima*” na Teddyjevu fotografiju i stavlja sebi u podsjetnik da mora utetovirati broj registracijske oznake Teddyjeva automobila; uzima Jimmyjev automobil i odvozi se do salona za tetoviranje kako bi utetovirao broj registarcijske pločice Teddyjeva automobila. Ovom scenom film završava.

Opisi dviju paralelnih linija radnje kako smo ih ovdje dali vrlo su shematični i sumarni, ali nama i nije cilj baviti se specifičnostima naracije, odnosom likova, filmskim sredstvima izražavanja ili stilsko-estetskim svojstvima filma. Nas će u ovoj analizi zanimati konstrukcija Leonardova sjećanja te implikacije takve konstrukcije na njegov identitet i mogućnost djelovanja u jednom takvom, barem iz njegove perspektive, „postapokaliptičnom svijetu.” Analizu ćemo provesti na nekoliko referentnih točaka: odnos pamćenja i sjećanja onako kako smo ih definirali u prethodnom poglavlju; kolektivni identitet ljubavnog para; važnost fotografije, tetovaža i bilješki te odnos biografskog i neposrednog identiteta.

3.2 Sjećanje i pamćenje. Sprega s identitetom ljubavnog para

Naša polazna pretpostavka mogla bi glasiti: kad nema vlastitog sjećanja, osuđeni smo na društveno pamćenje. Ako bismo željeli dalje razrađivati tu ideju, mogli bismo reći: kad nema osoba iz vlastitog sjećanja s kojima smo ga nekad oblikovali i dijelili, osuđeni smo na društveno pamćenje, odnosno, osuđeni smo vlastito sjećanje graditi prema modalitetima koji važe za konstrukciju društvenog pamćenja jer samo to - s obzirom da nema onih osoba koje su nekad bile uporište našeg sjećanja - osigurava legitimnost sjećanjima koje sada predstavljamo kao svoja. Ležeći u krevetu s Natalie i govoreći joj o tome koliko mu nedostaje supruga, Leonard, zapravo, govori o tome koliko mu je supruga bila važna za svijest o sebi i svijest o vlastitoj prošlosti: „Čak i ne znam koliko je nema. (...) No ja nekako znam da se nikad više neće vratiti u postelju. Znam da mi se neće vratiti. (...) Pa kako onda da mi zarastu rane? Kako da ozdravim ako ne osjećam vrijeme?” Izgubivši, dakle, suprugu, a u nemogućnosti da ostvaruje nova sjećanja, Leonard je, zapravo, izgubio jedino uporište vlastitih sjećanja i jedinu osoba koja bi tim sjećanjima mogla dati legitimitet. I sada vidimo koliko je bilo važno definirati kolektivni identitet para. Ako je, naime, ljubav odnos koji dovodi do sebezproširenja tako što, naoko paradoksalno, traži odricanje od sebe da bi se bilo više sobom samim (u jedinstvu identiteta izgrađenog s drugom osobom), onda slobodno možemo govoriti da smrt jednog člana tog jedinstvenog dvojstva - ili bi možda bolje bilo reći dvojnoga jedinstva - dovodi, barem na simboličkoj ravni, do „smrti” drugog člana. Za Leonarda, smrt supruge znači smrt svakog novog vremena koje treba upamtiti; sa smrću supruge, za Leonarda je vrijeme stalo. I kada ga Natalie poljubi i kaže mu da će je se nakon poljupca zasigurno sjećati, a on samo kaže „Žao mi je.”, jasno da on ne samo da nije u mogućnosti ostvariti nova sjećanja, nego ih i ne želi ostvariti (jer da želi, vjerojatno bi to zabilježio kao i sve ostalo). Utoliko smatram da njegovu anterogradnu amneziju, bez obzira što je ona izazvana fizičkim udarcem u glavu i zbilja postoji kao zdravstveni problem, ipak treba interpretirati samo kao metaforičko stanje koje izražava nemogućnost ega da se suoči s mračnom prošlosti, ali i neizvjesnom budućnosti.

3.3 Semiološko bilježenje: bilješke, tetovaže, fotografije

Još u uvodu ovog poglavlja smo rekli da Leonard svoj sjećanja bilježi objektivnim sredstvima poput fotografija, tetovaža, bilješki na papirićima te mape koju drži na velikom papiru iznad kreveta u svojoj motelskoj sobi. Zajednički nazivnik svim tim sredstvima bilježenja, ma koliko osobno ona bila korištena, jest to da su to prije svega sredstva konstrukcije društvenog pamćenja, pa tek onda osobnog sjećanja. Naime, ako Leonard nije u mogućnosti ostvariti vlastito sjećanje, primoran je oblikovati ga prema modalitetima društvenog pamćenja jer samo to mu može dati vjerodostojnost i upotrebljivost. Paradigmatski je u tom smislu njegov razgovor s Teddyjem u restoranu: „Leonard: *Vodim se činjenicama, ne preporukama.* Teddy: *Ne smiješ tuđi život povjeriti bilješkama i slikama.* Leonard: *Zašto ne?* Teddy: *Tvoje su bilješke možda nepouzidane.* Leonard: *Pamćenje je nepouzđano. (...) Pitaj policiju. Skuplja činjenice, pravi bilješke i zaključuje. Činjenice, ne pamćenje. (...) Pamćenje može promijeniti oblik sobe, boju automobila, može sve iskriviti. Ono je tek tumačenje, ne zapis.*” Ono u čemu je Leonard u pravu jest da sjećanje „može sve iskriviti”, ali ono što on ne zna ili zaboravlja jest to da je sjećanje konstrukcija koja nastaje u pregovoru s Drugim, pa ako je taj Drugi neiskren ili ima neke skrivene interese, a ti ne možeš ili ne želiš ostvariti vlastita sjećanja, onda ta konstrukcija, ma kako pedantno bila građena, može biti itekako (samo)obmanjujuća.

Tijekom telefonskog razgovora s nepoznatom osobom (prikazano u crno-bijeloj tehnici) Leonard definira svoju semiološku aktivnost bilježenja sjećanja koja bi mu u suprotnom iskliznula: „*Želiš li da upali, stvarno trebaš sustav. Naučiš vjerovati vlastitom rukopisu. (...) Pišeš si poruke, a važno je i to kamo ih stavljaš. I pripazi na to da ono što ti pišu drugi neće imati smisla ili će te zavesti (...) Ako imaš neki podatak zapisan na tijelu, a ne na papiru, to je možda odgovor. (...) Koristim običaj i rutinu da život učinim mogućim. (...) Sammy nije imao razlog, poriv da se potruđi. Ja? Da, ja imam razlog.*” Razlog njegovog pedantnog bilježenja otkrivamo na tetovaži na njegovim prsima: „*John G. je silovao i ubio moju ženu. Ubij ga.*” Međutim, unatoč svoj, gotovo opsesivno-kompulzivnoj predanosti ostvarenju svog cilja i vjeri da ima „savršen sustav bilježenja” koji će ga do toga dovesti, njegovo je sjećanje, odnosno, konstrukcija njegova sjećanja je prepuna krivih informacija, pogrešnih tumačenja i „slijepih točaka.” Citirat ćemo, stoga, još jednom Aleidu Assmann, a taj će citat dobiti dodatno na težini kad krenemo s psihoanalitičkim dijelom ovog rada: "Time smo stigli do jednog bitnog aspekta sjećanja, do permanentnog prekodiranja predsvesnog u

svesno, čulnog u jezičko i slikovno, slike i jezika u pismo itd. Za razliku od materijalnog konzerviranja u bibliotekama, skladištima i arhivima, živo sećanje se uvek odigrava u procesu takvih prevođenja. Da, možemo zapravo da kažemo: *sećati se znači prevoditi*, a time sećanja u isti mah ostaju u plastičnom kretanju. Operacija prevođenja sećanja uvek istovremeno znači i promenu, premeštanje, pomeranje akcenta. Ono što se na jednoj strani može smatrati formom čuvanja njihove životnosti može se shvatiti i kao opasnost i pretnja."³¹

Kada mu, na primjer, Teddy govori da ispod Natalieine fotografije napiše da joj se ne može vjerovati, on to i napravi, ali ubrzo potom, vođen natpisom „*Ne vjeruj njegovim lažima.*” ispod Teddyjeve fotografije, on prekrizuje što je upravo napisao, što će ga kasnije dovesti u mnoge neprilike. Naime, kada ponovo dođe kod Natalie, ona će ga iskoristiti da se riješi Dodda, a za to će se poslužiti upravo Leonardovom amnezijom. Tada ona najprije sakriva sve olovke kojima bi se on mogao poslužiti za bilježenje, a onda ga uvredama na račun njegove supruge navodi da je udari; nakon primljenog udarca, ona izlazi iz kuće, ali se ubrzo vraća i govori mu da ju je Dodd udario, u što Leonard i povjeruje jer zbog nedostatka olovaka nije mogao zabilježiti da je to napravio on. Na najpovršnijoj razini, ovu scenu bismo mogli tumačiti kao prijevaru temeljenu na tuđem nedostatku, odnosno, mogli bismo reći da je Natalie iskoristila Leonardovu amneziju za ostvarenje vlastitog interesa. Međutim, semiološki je puno zanimljivije scenu tumačiti kao dekonstrukciju načina na koji mi interpretiramo znakove oko nas. Budući da je zaboravio da ju je udario, Leonard je mogao prihvatiti Natalieino objašnjenje da ju je Dodd udario, ali isto tako je bilo moguće da je modrice na licu dobila prilikom nekog slučajnog pada. Dakle, nije zaborav ono što je Leonardu omogućilo da prihvati Natalieino objašnjenje. Ono na osnovu čega je Leonard mogao prihvatiti Natalieino objašnjenje jest konvencija, konvencija po kojoj ljudsko oko vidi znakove, a mozak ih intepretira. Modrice su, u Peirceovoj terminologiji, indeksički znakovi, tj. znakovi koji su uzročno-posljedičnom vezom vezani za stvaratelja, „autora” znaka; modrica na Natalieinu licu je indeks koji pokazuje da je ona primila udarac, ali samo da je primila udarac, a ne i od koga ili čega ga je primila. Tek će mu Natalieno objašnjenje ponuditi okvir za interpretaciju modrica. Ali zašto bi joj povjerovao, prvo, da je udarac dobila od Dodda i, drugo, da je udarac uopće nanesen ljudskom rukom? Tu dolazimo do konvencije. Naime, iako, prema Peirceu, indeksi nisu konvencionalni znakovi, Umberto Eco tvrdi drugačije, a ovdje će se pokazati da je ipak Eco u pravu. Eco tvrdi: „Može se, prema tome, mirno tvrditi da se sve vizualne pojave, koje se mogu protumačiti kao pokazatelji [tj. indeksi], mogu shvatiti kao konvencionalni

³¹ Assmann, *isto*, str. 155.

znaci.”³² Kako sad to da indekse možemo tumačiti kao znake, odnosno, Peirceovom terminologijom, kao simbole? Na primjer, Leonard je Natalieino objašnjenje o porijeklu modrice na njenom licu mogao prihvatiti samo na osnovu tragičnog kulturnog znanja koje posjeduje, a to je da muškarci tuku žene. Osim toga, kad toj činjenici pridruži i Natalieino odgovarajuće izražavanje afekata, koje je također konvencionalno, slika je potpuna; ovakvo kulturno vrlo kodirano znanje koje nam pruža okvir tumačenja nekog znaka ili nekog složenijeg sistema znakova u pragmalingvistici se naziva presupozicijom, a u hermeneutici egzistencijalnim horizontom primatelja. Reći će Eco: „Zato možemo reći da ikonički znaci reprodukuju neke uslove percepcije predmeta, ali tek pošto je izvršena njihova selekcija na osnovu kodova prepoznavanja i pošto su oni obeleženi na osnovu grafičkih konvencija.”³³ Dakle, ne samo da Leonard svoje sjećanje konstruira na osnovu Natalieine laži, nego, još fundamentalnije, on ga konstruira na osnovu društvene konvencije kako tumačiti znakove.

Međutim, ni bilješke ili tetovaže koje Leonard tako pažljivo skuplja ne nude puno više nade da će vjerno prenijeti stvarnost koju Leonard ne može zapamtiti. Naime, te su bilješke i tetovaže vrlo taksativnog karaktera (ime, prezime, broj, par riječi, eventualno poneka rečenica), pa i ako su korisne u nekim neposrednim akcijama, primjerice za prepoznavanje osobe s kojom trenutno razgovara, zapravo su vrlo beskorisne za sklapanje neke cjelovitije priče. Prvi je razlog taj što među tako skupljenim informacijama ne postoje odnosi, sve što među njima postoji jest klasifikacija između važnijih (one na tijelu) i manje važnih (one na papirima). Ono što, dakle, među njima ne postoji jesu kauzalni odnosi, odnosi motivacije, tj. odnosi koji sve te informacije povezuje u jedan cjelovit sustav podataka. Drugi, i mnogo važniji razlog zašto ovako vođene bilješke i tetovaže ne mogu Leonardu dati adekvatnu informaciju o ljudima, mjestima i događajima proizlazi iz modelativne naravi znaka. Dubravko Škiljan ovako definira znak i njegov odnos s izvanjezičnim univerzumom: "Ako zamislimo da se označeni fenomen, koji posjeduje određena svojstva, preslikava u znak, moramo pretpostaviti – kako nas uče Carroll i Borges – da se ne mogu sve karakteristike fenomena prenijeti u znak, jer bismo tada postigli mjerilo 1:1, te znak više ne bi bio različit od pojave koju označava, što bi poništilo, prema definiciji, njegovu znakovnu prirodu. Upravo zbog tog svojeg obilježja znak je uvijek u nekoj mjeri reduciran u odnosu prema označenom fenomenu, jer se u nj preslikavaju jedino neka od svojstava pojave, pa se znak ukazuje – u

³² Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973., str. 119.

³³ Eco, *isto*, str. 124.

matematičkom smislu tog pojma – kao model onoga što označava.”³⁴ Naime, da bi jezični (ili bilo koji drugi znak) mogao prenositi informaciju o nekom fenomenu izvanjezičnog univerzuma, potrebno je najprije odabrati relevantna obilježja tog fenomena, a zatim je potrebno odabrati adekvatnu jezičnu (ili, općenitije, semiološku) formu kojom ćemo izraziti ta obilježja. Stoga, kada Leonard odabere da o Natalie govori samo fotografija s njenim imenom ispod ili kada odabere da o Teddyju govori njegova fotografija s natpisom „*Ne vjeruj njegovim lažima*”, on se, zapravo, oslanja na model koji mu nudi samo dio informacija o osobi, stvari ili mjestu, dok su sva ostala njihova svojstva zanemarena. A kada se odluči, ne sjećajući se (ili ne želeći se sjećati) nečega što je prije bilo, pripisati osobama s fotografija određena moralna svojstva (za Natalie: „*I ona je izgubila nekoga. Pomoći će ti iz sažaljenja.*”, a za Teddyja: „*Ne vjeruj njegovim lažima.*”), on ne samo da koristi *a priori* ustanovljeni model-znak, nego pomoću tog modela-znaka on stvara vlastiti model osobe ili događaja, već prema trenutnim interesima ili kontekstu. O takvom osiromašenju iskustva govori i Eco: „Na taj način, čim imenujemo stvarnost bilo verbalnim jezikom bilo nekim siromašnim kodom bez artikulacija, kao što je beli štap slepog čoveka, mi osiromašujemo sopstveno iskustvo; to je cena koju plaćamo da bismo mogli da ga saopštimo.”³⁵ Jedan semiološki vrlo zanimljiv moment Leonardovog nastojanja da obnovi sjećanje predstavlja scena u kojoj od prostitutke, koju je prethodno pozvao da dođe u njegovu sobu, traži da po sobi najprije rasporedi nekoliko stvari njegove supruge (plišani medvjedić, četka za kosu i stolni sat), „slobodno kao da su njezine vlastite”, a onda kada on zaspi, da ga probudi lupanjem vrata wc-a, baš onako kako je bilo i one noći kad mu je ubijena supruga. Ovaj Leonardov čin je semiološki *par excellence* utoliko što jasno pokazuje što znači modelirati svijet prema par relevantnih obilježja. Dakle, možda Leonardovo „modeliranje osoba i događaja” i jest posljedica ekonomičnijeg upravljanja tolikom količinom informaciju (u stanju kada ne možeš ostvariti sjećanje), ali sasvim sigurno je da je to modeliranje, već samo po sebi, izrazito reduktivno i prilično obmanjujuće. Kasnije ćemo vidjeti da je ta obmana zapravo samoobmana i da nije baš tako nevina.

Na kraju dolazimo do fotografija, elementa u konstrukciji Leonardova sjećanja koji se činio najstabilnijim. Konstruirajući sjećanja kojih nema, Leonard se u najvećem djelu koristi fotografijama, valjda u vjeri da njihova ikoničnost „ne laže”, dok njihova indeksičnost predstavlja trag koji ne blijedi. Naime, Winfried Noeth u svom „Priručniku semiotike” ovako

³⁴ Dubravko Škiljan, *Mappa mundi*, Zagreb: Izdanja antiBARBARUS, 2006., str. 39.

³⁵ Eco, *isto*, str. 172.

definira fotografiju: „Jamačno je najznakovitija semiotička specifičnost semiotike fotografske slike u tome, da funkcionira koliko kao ikoničan toliko i kao i indeksni znak (usp. Sonesson 1993b: 153-154). S jedne strane odslikava zbilju (prividnom) sličnošću, s druge je zakonima optike tom zbiljom uzročno potaknuta.”³⁶ Kao indeks, fotografija je trag, zapisnik i svjedok. Kao ikona, ona je prezentacija i demonstracija. Mi ćemo se, radi potpunijeg razumijevanja fotografije, međutim, još jednom morati pozvati na Eco koji kaže: „Konvencija upravlja svakom našom figurativnom operacijom.”³⁷ Međutim, ne relativizira samo konvencija fotografiju, čini to i sama fotografija. Ovako to iznosi Noeth: „Gubern (1974: 50-52) u tom sklopu nabraja sljedeća obilježja fotosa, koja govore protiv optimalne ikoničnosti fotografske slike: (a) gubitak treće protege, (b) ograničenost okvirom, (c) gubitak gibanja, (d) gubitak boje [danas više ne jer imamo fotografije u boji] i zrnasta struktura površine slike, (e) promjena mjerila, i (f) gubitak nevizualnog poticaja.”³⁸ Stoga Noeth zaključuje: „Iz tog repertoara mogućnosti fotografa da mijenjaju odraz svijeta Berger zaključuje (1984: 120-121), da fotografija svijet ne samo odslikava, nego da je na stanovit način tek stvara pa je osim toga u položaju čak i omesti našu sliku odražena svijeta.”³⁹

Dakle, kada se Leonard koristi fotografijom, on se prije svega koristi fotografijom kako bi fotografirao ono što ga interesira, a interesira ga samo ono što ga može dovesti do ubojice njegove supruge. Utoliko iz njegove konstrukcije sjećanja ispada sve ono što nije u toj zoni interesa, a konačni proizvod konstrukcije je vrlo modelske naravi. Nadalje, i kada fotografira one osobe, predmete ili mjesta koji su mu bitni za razrješenje zagonetke, on je, zapravo, osuđen na konvenciju koja reducira stvarnost da bi ta stvarnost uopće bila iskaziva. Nelson Goodman to ovako izriče: „Kad je neka slika vjerna, to jednostavno znači da reprezentirani predmet ima svojstva koja mu slike ustvari pripisuje. Takva vjernost ili točnost ili istinitost nije međutim dovoljan uvjet doslovnosti ili realističnosti.”⁴⁰ Ono što, dakle, Leonard čini jest da, u skladu s mogućnostima fotoaparata te prema kvaliteti svjetla, više ili manje vjerno i točno bilježi postojanje nekoga ili nečega, ali to zabilješka nema težinu točnosti ili realističnosti jer ih i ne može imati.

³⁶ Winfried Noeth, *Priručnik semiotike*, Zagreb: Ceres, 2004., str. 496.

³⁷ Eco, *isto*, str. 128.

³⁸ Noeth, *isto*, str. 497.

³⁹ Noeth, *isto*, str. 497.

⁴⁰ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, Zagreb: KruZak, 2002., str. 34.

Znakovita je, u tom smislu, fotografija Natalie. Naime, Leonard fotografira Natalie i piše njeno ime ispod fotografije u trenutku kad ona izlazi iz kuće govoreći mu da ide na posao. Međutim, ona izlazi samo da bi se odmah vratila - iskorištavajući činjenicu da je on njezin izlazak od prije samo koju minutu zaboravio - i uvredama ga navela da je udari, a sve kako ga bi ga kasnije iskoristila za njen osobni obračun s Doddom. Leonardova fotografija, međutim, ne bilježi taj izlazak i ulazak jer, kako rekosmo, fotografija ne bilježi gibanje. „Nepokretno oko je gotovo isto tako slijepo kao i nevino.“, reći će Goodman.⁴¹ Sve što fotografija može jest zabilježiti neku činjenicu u nekom trenutku i samo u tom trenutku. Da bi se toj fotografiji dalo značenje potreban je kontekst u kojemu je ona nastala i potrebno je znanje o tome što je prikazano. Leonard, međutim, nema ni kontekst ni znanje jer ih se naprosto ne sjeća. On može samo zbrajati činjenice, ali atomizirane i izolirane činjenice koje, već prema potrebi, mijenja ili on sam ili osobe s kojima kontaktira.

Dosada smo ustanovili da je Leonardova konstrukcija sjećanja, zapravo, konstrukcija osobnog sjećanja prema modalitetima i sredstvima društvenog pamćenja. Ustanovili smo i da razlog tome treba tražiti u gubitku supruge s kojom je dijelio identitet ljubavnog para, pa kad je ona umrla, on je ostao bez jednog uporišta svog sjećanja i identiteta; tada je sjećanja bilo potrebno legitimirati na jedini mogući način - putem društva. Vidjeli smo i da se ta konstrukcija gradi preko tetovaža, bilježaka i fotografija. Međutim, ma koliko Leonard vjerovao da se oslanja samo na „činjenice, ne pamćenje“, te ga činjenice itekako znaju zavarati. Nekad ga varaju zato što drugi, prema nekim svojim interesima, manipuliraju njima, a nekada ga varaju zato što on sam, opet prema nekim svojim interesima, pri čemu je najvažniji onaj da želi osvetiti ubojstvo supruge, manipulira činjenicama za koje vjeruje da „ne mogu pogriješiti.“ Semiološki je, međutim, važnije da ga konstrukcija sjećanja koju gradi vara upravo iz tog razloga što je konstrukcija. Naime, i tetovaže i bilješke i fotografije su znakovi, a to znači - modeli koji reduciraju stvarnost, odnosno, iz nje prikazuju samo relevantna obilježja. Osim toga, odabirom relevantnih obilježja, njihovim slaganjem u znak te, na koncu, slaganjem znakova u diskurs upravlja konvencija, ali i interes. Kako kaže Gunther Kress: "This is a social semiotic approach to representation, in which *sign* is central, and sign is the result of intent, the sign-makers' intent to represent their meanings in the most plausible,

⁴¹ Goodman, *isto*, str. 14.

the apt form."⁴² Utoliko činjenice o kojima Leonard govori mogu biti samo više ili manje željena slika činjenica.

3.4 Biografski ili neposredni identitet

Ostaje nam, na kraju ove analize, provjeriti što je to što suštinski upravlja Leonardovim mukotrpnim nastojanjem da izgradi sjećanje. Ostaje nam, dakle, pozabaviti se pitanjem Leonardova identiteta.

Kada govorimo o Leonardovu identitetu, naša je pretpostavka da je sa smrću supruge Leonard izgubio i priču svog života, svoj biografski identitet. Potvrdu toga nalazimo u već citiranom monologu dok leži s Natalie u krevetu: „Čak i ne znam koliko je nema. (...) No ja nekako znam da se nikad više neće vratiti u postelju. Znam da mi se neće vratiti. (...) Pa kako onda da mi zarastu rane? Kako da ozdravim ako ne osjećam vrijeme?” Ako je tomu tako, ako je Leonard zbilja izgubio svoj okvir, svoju priču, svoju biografiju, što mu onda ostaje? Ostaje mu osloniti se na neposredni identitet. Ili, kako sam kaže u jednoj crno-bijeloj sceni kad uspoređuje svoj slučaj sa slučajem Sammya Jankisa: „Navike i rutina omogućuju mi život. Uvjetovanje. Nagonsko djelovanje.” Dakle, ono što Leonardu omogućuje djelovanje nije neka makropriča koja ga natkriljuje, a iz koje izvlači uvjete svog djelovanje i prema kojoj daje smisao svojim djelima, ono što mu omogućuje djelovanje jest učenje iz situacija i, prema tome, prilagođavanje novim situacijama; „uvjetovanje” kako on kaže. Pri tome se u velikoj mjeri oslanja na nagone, instinkte i emocije, baš onako kako smo i definirali neposredni identitet, a fotografije kojima se služi za rješavanje svakodnevnih situacija samo potvrđuju našu pretpostavku da je neposredni identitet više slikovan, a biografski više narativan.

Međutim, ako i nema neki referentni okvir, ako i nema neki sistematičniji identitet, Leonard ima jaku volju i jak interes da pronade ubojicu svoje supruge i da mu se osveti. Potragu za (mitskim) silovateljkom i ubojicom supruge treba, međutim, shvatiti kao potragu za

⁴² Gunther Kress, "Sociolinguistics and Social Semiotics", u: Paul Copley (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London, New York: Routledge, 2001., str. 72.

samopoštovanjem i samopriznanjem, treba je shvatiti kao proces njihove obnove. Kaufmann je, stoga, u pravu kada govori da je temeljni pokretač identitetskih procesa obnova ili očuvanje samopoštovanja.

O čemu se, zapravo, radi, otkrivaju završene scene filma. Naime, kada mu Teddy kaže da je već ubio nekoliko osoba koje se zovu John a prezime im počinje na G, ali i da je, pretočivši svoju priču u Sammyjevu, ubio i svoju suprugu, predoziravši je inzulinom nakon što je već patio od anterogradne amnezije, Leonard odbija vjerovati u to i sjeda u svoj automobil, a onda kreće njegov unutarnji monolog koji govori koliko mu je važna ta permanentna potraga: „*Nisam ubojica. Samo sam netko tko želi ispraviti stvar. Mogu li dopustiti da zaboravim što si mi rekao? Smijem li zaboraviti na što si me natjerao? Misliš da želim novu zagonetku, novog Johna G.? Ti si John G. Mogao bi biti moj John G. Lažem li sebi da budem sretan? U tvom slučaju, Teddy... bogme hoću.*” Proizvođači, dakle, svaki put novog Johna G., Leonard svaki put proizvodi razlog za obnovu samopoštovanja koje se, zajedno sa sjećanjima, urušilo onda kad je ubio svoju suprugu.

I kada u tim završnim scenama filma najprije od Teddyja saznamo da je Leonard sam iz svog policijskog dosjea uništio dvanaest stranica teksta, a potom gledamo Leonarda kako spaljuje dvije slike - jedna ga prikazuje sretnog nakon što je ubio nekog muškarca koji se zvao John G., a druga prikazuje mrtvo tijelo Jimmyja Grantza kojeg je upravo ubio - dekonstrukcija Leonardova sjećanja se u trenu uzdiže pred nama. Uništavajući stranice svog dosjea i spaljujući fotografije koje mu ne idu u korist, Leonard, zapravo, na životu održava ideju da njegov život još ima smisla, da samo treba pronaći Johna G., osvetiti supruginu smrt i tako konačno vratiti samopoštovanje.

Prije nego završimo s ovim poglavljem, valja se još osvrnuti na ono što smo najavili kad smo na teorijskoj razini govorili o identitetu - valja se, naime, osvrnuti na činjenicu da osoba bez sjećanja i identiteta nije opasnost samo za sebe, nego i za društvo. Manji je problem pritom što drugi mogu takve osobe iskoristiti za ispunjenje nekih svojih interesa. Ono što je opasnije jest da osoba bez sjećanja i nekog sustavnijeg oblika identiteta predstavlja „plutajuću minu” u sustavu društvenih relacija. Naime, budući da se osoba ne sjeća, pa prema tome nema ni izgrađen neki stabilniji identitet, sve ono na što se može osloniti jesu emocije, nagoni i prilagođavanje od situacije do situacije, uz vjeru da objektivna sredstva bilježenja „ne lažu.” No, bez sjećanja, bez identiteta, bez šireg konteksta, bez znanja, naši nas interesi mogu odvesti i u neželjenom smjeru, u smjeru pogubnom za sebe, ali i za druge. Utoliko su sva ona dodavanja i brisanja iz kolektivnog pamćenja i kolektivnog identiteta koja provode društvene

i političke elite vrlo opasna igra. Egzemplaran je u tom smislu razgovor Leonarda i Teddyja u autu kada Leonard Teddyju govori da on dobro zna tko je (*"Leonard Shelby iz San Franciska."*), a Teddy mu odgovara: *"To si bio. Ne znaš tko jesi, ni što si postao od... nezgode."*

4. Sjećanje u psihoanalizi. Psihoanaliza jednog sjećanja

4.1 Govor o traumi. Govor traume

Zašto uopće uvodimo psihoanalizu u ispitivanje konstrukcije sjećanja Leonarda Shelbyja? Prvi razlog je očigledan i, na neki način, banalan - jer je sjećanje psihička činjenica. Drugi razlog je, međutim, puno zanimljiviji, a odnosi na ono što smo, samo iz druge perspektive, ustanovili u prethodnom poglavlju - Leonard se nečega jednostavno ne želi sjećati. Prije nego krenemo s psihoanalitičke strane promatrati konstrukciju Leonardova sjećanja, bit će potrebno postaviti teorijski okvir.

Prema Ruth Leys, potrebno distingvirati dva oblika poimanja i doživljavanja traume: mimetički i antimimetički.⁴³ Mimetički oblik oblik podrazumijeva to da se žrtva ne može sjećati svoje traume, nego je samo može oponašati i identificirati se s njom. Antimimetički oblik, pak, podrazumijeva to da se žrtva kognitivno i emotivno udaljuje od svoje traume, na neki način postaje Drugi u odnosu na nju, pa je, stoga, može komunicirati, može je upripovjediti. I jedan i drugi oblik, međutim, ima svoje mane. Ako se u mimetičkom obliku osoba ne može sjećati svoje traume, pitanje je koliko možemo vjerovati pokušajima da se ta trauma ispričovijeda? Ali isto tako, ako je u antimimetičkom obliku uvjet komuniciranja traume to da se osoba udalji od sebe, pitanje je koliko je tako ispričana trauma autentična? Mijatović to ovako iznosi: „Ali, kako upozorava Leys, ako žrtva ne može traumatski doživljaj uklopiti u sjećanje, tada to potkopava istinitost njezina svjedočenja. Nasuprot mimetičkom

⁴³ Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.; citirano prema Aleksandar Mijatović, *Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin*, FLUMINENSIA, god. 21. (2009) br. 2, str. 150.

uranjanju žrtve u traumatski doživljaj, antimimetička teorija podrazumijeva da se subjekt distancira od traumatskog doživljaja. Subjekt se u tom činu distanciranja podvaja na promatrano i promatrača traumatskog prizora, pa prema antimimetičkom poimanju, žrtva može prenijeti traumatski doživljaj drugome.”⁴⁴

Da bi subjekt uopće došao u priliku da govori ili da samo šuti o svojoj traumi, potrebno je, međutim, najprije da trauma prođe mehanizme psihe, a koji su to, reći će tko drugi do Freud. Prva instanca dodira s traumatskim događajem jest svjesno, ali njegova funkcija nije da apsorbira događaje, nego da štiti od njih. Parafrazirajući Freuda, Mijatović će reći: „U energetske raspodjeli podražaja svjesno ima ulogu omotača koji organizam snabdijeva zaštitom od podražaja, djelatnost koju Freud smatra važnijom od njihova primanja: ...”⁴⁵ Pretpostavka je, dakle, da je okolina *a priori* nasilna u odnosu na našu psihu, pa je, stoga, primarna funkcija svjesnog zaštita. Svaki događaj koji probije opnu svjesnog može biti traumatski, a jedini način nošenja s tim je *a posteriori*, kroz naknadno ovladavanje negativnim nabojem traume. Ono što nas eventualno može zaštititi od proboja jest strepnja koja nas priprema, koja galvanizira naš receptivni sustav. Mijatović ovako definira mehanizam strepnje: „U tom smislu do prepasti dolazi ako strepnja nije stvorila spremnost prezaposjedanjem sistema koji prima podražaje: ...”⁴⁶ Kada traumatski događaj jednom probije zaštitnu opnu svjesnog, on se usidruje u psihološkom sistemu i osoba ga tada može ili ponavljati ili govoriti (u semiološkom smislu) o njemu i sjećati ga se. Ukoliko se osoba ne sjeća svoje traume i ne može govoriti o njoj, tada bi ga psihoanaliza trebala prevesti u stanje sjećanja. Odnosno, smisao psihoanalize bi ležao u prevođenju bolesnika iz mimetičkog oblika usidrenosti u traumu u antimimetički oblik odriješenosti od traume kroz sjećanje i govor o njoj.

Od sveg teorijskog mozaika psihoanalize, mi ćemo se, za ovu priliku, nakratko još posvetiti odnosu predsvjesnog i nesvjesnog. Definiciju nesvjesnog, a malo potom, u odnosu prema njemu (nesvjesnom), i definiciju predsvjesnog nalazimo kod Freuda: "Nesvjesno je zapravo ono stvarno psihičko, *a po svojoj unutarnjoj prirodi nam je toliko nepoznato kao i ono stvarno iz vanjskog svijeta, te nam je kroz podatke svijesti pruženo jednako onoliko nepotpuno koliko i vanjski svijet kroz podatke naših osjetilnih organa.* [...] Oboje je nesvjesno u smislu psihologije; no u našem je smislu ono što nazivamo nesvjesnim (*Nsv*), još i

⁴⁴ Mijatović, *isto*, str. 150.

⁴⁵ Mijatović, *isto*, str. 152.

⁴⁶ Mijatović, *isto*, str. 152.

nesposobno za svijest, dok smo ono drugo, predsvjesno (Psv), nazvali tako stoga što njegova uzbuđenja mogu dospjeti do svijesti čak ako se pridržavaju određenih pravila, možda tek pod izdržavanjem neke nove cenzure, ali ipak bez osvrtnja na Psv-sustav."⁴⁷ Nesvjesno se, dakle, više odnosi na ovladavanje osjetilnim i afektivnim aspektom sjećanja na traumu, dok se predsvjesno više bavi uspostavljanjem kognitivnih veza među elementima sjećanja. U tom smislu, nesvjesno bi više bilo osjetilno-emotivni pol mehanizma zaštite, dok bi predsvjesno bilo više njegov kognitivni pol. Kako ta dva pola „rade”, opisuje Mijatović: „Stoga nesvjesno suočeno sa šokom nastoji ponoviti prošlu situaciju u kojoj je uspješno obranilo organizam od šoka traume. Predsvjesno se rađa onog trenutka kad se subjekt oslobađa iluzije u koju ga uvlači nesvjesno, predsvjesno teži autentičnim načinima razrješavanja ugroženosti organizma šokom.”⁴⁸ Dakle, dok je nesvjesno usredotočeno na ponavljanje afektivnih i osjetilnih aspekata sjećanja, predsvjesno pokušava izbaciti iz sjećanja sav taj afektivno-osjetilni naboj te uspostaviti logičke odnose među elementima sjećanja. Za potpunije razumijevanja modaliteta funkcioniranja nesvjesnog i predsvjesnog, potrebno se osloniti na još jednu Freudovu dihotomiju, onu između predodžbe riječi (*Wortvorstellung*) i predodžbe stvari (*Sachvorstellung*).⁴⁹ I dok se nesvjesno izražava samo kroz predodžbu stvari, pri čemu su ostaci sjećanja vizualno-auditivnog karaktera, predsvjesno se izražava i kroz predodžbu riječi i predodžbu stvari. Ono što predodžba riječi radi jest, dakle, da najprije od emotivnog naboja prazni predodžbu stvari, a onda je transponira u svjesno. Pozovimo se za kraj još jednom na Mijatovića: „Sjećanja vezana uz predodžbe riječi koje ih prazne od afektivnog naboja omogućuje im ulazak u svijest, gdje postaju sastavnim dijelom spoznajnih procesa koji su za Freuda udaljeni od opažanja.”⁵⁰

⁴⁷ Sigmund Freud, *Tumačenje snova*, Zagreb: Stari grad, 2001., str. 650 i 652.

⁴⁸ Mijatović, *isto*, str. 158.

⁴⁹ Mijatović, *isto*, str. 158.

⁵⁰ Mijatović, *isto*, str. 158.

4.2 Psihoanalitička interpretacija

Napokon se sada možemo posvetiti psihoanalitičkoj raščlambi Leonardova sjećanja. Već smo ranije, kroz odnos sjećanja i pamćenja, zatim kroz konstrukciju Leonardova sjećanja prema modalitetima društvenog pamćenja te kroz činjenicu da je ta konstrukcija upravljana očuvanjem samopoštovanja, utvrdili smo da se Leonard, zapravo, ne želi sjećati, odnosno, da se vrlo selektivno sjeća. Međutim, da bismo dobili fundamentalni odgovor zašto je tomu tako, ipak se bilo potrebno obratiti psihoanalizi. A psihoanalitički odgovor glasi: zato što se Leonard ne može ili ne želi nositi sa svojom traumom.

Interpretativni ključ ovakvom tumačenju nudi sama narativna struktura filma, a posebno je u tom smislu bitna druga, crno-bijela linija radnje. Naime, tijekom telefonskog razgovora, koji zapravo i čini tu drugu liniju radnje, Leonard u jednom trenutku, opisujući problem Sammyja Jankisa, kaže da je Sammyjev problem bio psihološki a ne fizički, pa kad se u završnim scenama filma, u trenutku dok Leonard ubija Jimmyja Grantza, crno-bijela slika oboji, a malo nakon toga Teddy Leonardu kaže da je on taj koji je ubio svoju suprugu a zatim svoju priču pretočio u Sammyjevu, onda je posve jasno da je i Leonardov problem psihičke a ne fizičke naravi. Naime, Leonardova anterogradna amnezija možda i jest posljedica fizičkog udarca dok je pokušavao spasiti suprugu od silovanja, ali način nošenja s činjenicom da je ubio suprugu je isključivo psihološke naravi. Utoliko teza o tome da Leonardovo stanje ipak treba shvatiti kao metaforu koja govori o nemogućnosti nošenja s traumom znatno dobiva na težini.

Ako, dakle, strepnja nije pripremila Leonarda da bi tolikom količinom inzulina mogao ubiti suprugu, ako je, dakle, trauma supruginog ubojstva probila zaštitni omotač svjesnog i Leonard se više ne može ili ne želi nositi s njom, što mu je onda ostalo? Ostalo mu je razviti neurotsku depresiju u kojoj se istovremeno pokušava sjetiti, ali se ne želi sjećati, pa je, na koncu, osuđen na ekvilibriranje između relativnog sjećanja i djelomičnog ponavljanja traume. Sad vidimo koliko je u teorijskom dijelu rasprave o identitetu bilo važno definirati depresiju kao urušavanje smisla, raspad referentnog sustava čija je posljedica lelujanje slika, misli i osjećaja, stapanje u opće sivilo koje bi moglo značiti sve, a zapravo ne znači ništa. Dakle, Leonard možda i pokušava (kroz pedantno skupljanje fotografija, bilježaka i tetovaža, „činjenica, ne preporuka“) obnoviti, izgraditi svoja sjećanja i svoj svijet, ali ga, u isto vrijeme, ono što bi se moglo pojaviti u tim sjećanjima tjera da tu obnovu, tu izgradnju provodi vrlo

selektivno kako se, paradoksalno, ne bi sjetio. Valja, stoga, sve njegove pokušaje da svoju traumu prevede u sjećanje, u riječi shvatiti kao samoobmanu iza koje se krije vječno ponavljanje traume.

Psihološki mehanizmi na kojima počiva njegovo samozavaravanje su, onako kako smo ih gore definirali: mimetički i antimimetički oblik traume, zatim odnos nesvjesnog i predsvjesnog te predodžba stvari i predodžba riječi.

Naime, Leonardovi naponi da sve vjerno zabilježi (fotografijom, tetovažom, bilješkama ili kroz razgovore s drugima) i nakon toga uspostavi određene odnose među zabilježenim zasigurno predstavljaju pokušaj da se preko predodžbe riječi sjećanja dovode u predsvjesno, a nakon toga ih se transponira u svjesno, koje bi onda traumu u cijelosti moglo prevesti u antimimetički oblik. Međutim, sve što lanac predodžba riječi-predsvjesno-antimimetički oblik i napravi - a i to je vrlo selektivno i vrlo nepotpuno s obzirom na modelsku i konvencionalnu narav znaka - nesvjesno to vraća unatrag, u lanac predodžba stvari-nesvjesno-mimetički oblik, odnosno, nesvjesno to vraća na ponavljanje traume. Dovoljno se sjetiti svih Leonardovih *flashbackova* na noć kad mu je supruga silovana te snova u kojima mu se vraćaju dijelovi sjećanja na tu noć da bi se razumjelo o čemu se radi. Posebno je u tom smislu znakovita scena u kojoj od prostitutke traži da posloži stvari njegove supruge (plišani medvjedić, četka za kosu, stolni sat) po motelskoj sobi, a onda ga, kad zaspi, probudi lupanjem vrata wc-a, baš kao što se desilo i one večeri kad mu je supruga silovana. Stoga, scenu u kojoj on pali suprugine stvari, ali se ne sjeća koliko je to puta već činio pa govori: „*Ne mogu se podsjetiti da te zaboravim.*” treba shvatiti kao metaforu nemogućnosti da svoju traumu prevede u realnost sjećanja. Sve što mu ostaje jest paliti memorabilije kako bi se već sutra neke druge poput feniksa dizale i u život vraćale traumu i njezino ponavljanje.

Možemo, dakle, zaključiti kako Leonard svoje predsvjesno koristi samo kako bi na životu očuvao iluziju koju mu nudi nesvjesno, iluziju da je John G. silovao i ubio njegovu suprugu, a njegova je životna misija osvetiti se silovatelju i ubojici. Jer kad bi zbilja oljuštio svoja sjećanja od svih afekata, kad bih zbilja sveo na predodžbu riječi, ugušio bi se u crnilu svoje prošlosti. Paradigmatski je, stoga, njegov unutarnji monolog s kraja filma: „*Moram vjerovati u svijet izvan svojeg uma, da moji postupci i dalje imaju značenje, makar ih se ne sjećam. Moram vjerovati da postoji svijet i kad zatvorim oči. (...) Svi trebamo uspomene da nas podsjetite tko smo. Ja nisam drukčiji.*”

5. Zaključci

Na kraju, koje su to implikacije koje proizlaze iz jedne ovako obuhvatne, a opet, bez lažne skromnosti, nepotpune analize? Koje zaključke izvesti iz analize koja se oslonila i na historiografiju i na sociologiju i na semiologiju i na psihonalizu, a njezin autor opet ima osjećaj da je zagrebao tek površinski sloj sjećanja koja nudi „Memento”? Ako mi je neka utjeha, u svoju obranu mogu samo reći da je i analiza semiološki proces konstrukcije, proces koji odabire relevantna obilježja izvanjezičnog fenomena te ih prema određenim pravilima i u skladu s (akademska) interesima svoga autora slaže u neku određenu cjelinu. Stoga, pozivam sve čitaoce da ovu analizu i zaključke koji će uslijediti promatraju kao i svaki drugi semiološki objekt, dakle, kao konstrukt koji ima svoju logiku i svoju povijest, pa je, kao takav, podložan kritici.

Dakle, najprije smo ustanovili da Leonard, uslijed anterogradne amnezije, ne može stvarati vlastita sjećanja, nego je osuđen na društveno pamćenje, odnosno, osuđen je svoja sjećanja graditi prema modalitetima građenja društvenog pamćenja jer samo ti modaliteti mogu sjećanjima koja on sada predstavlja kao svoja dati potreban legitimitet. Međutim, anterogradna amnezija je samo površinski razlog zašto je on osuđen na društveno pamćenje. Dubinski razlog leži u činjenici da je nakon suprugine smrti izgubio jedno od temeljnih uporišta svog identiteta (ustanovili smo, naime, da ljubavni parovi grade neku vrstu zajedničkog identiteta) i svoje povijesti, pa je, stoga, bilo potrebno iznaći neko izvanjsko mjesto legitimacije - to je društvo, odnosno, društvena forma sjećanja.

Vidjeli smo i da se ta konstrukcija gradi preko tetovaža, bilježaka, fotografija i razgovora s drugima. Međutim, ma koliko Leonard vjerovao da se oslanja samo na „činjenice, ne pamćenje”, te ga činjenice itekako varaju. Nekada ga varaju zato što drugi manipuliraju njima, a nekada ga varaju zato što on sam manipulira činjenicama za koje vjeruje da „ne mogu pogriješiti.” Ono što ga, međutim, najviše vara jest slijepa vjera u objektivnost navedenih sredstava bilježenja sadašnjosti koja u njegovom slučaju nikad ne može postati prošlost. Naime, i tetovaže i bilješke i fotografije su znakovi, a to znači - modeli koji reduciraju stvarnost, odnosno, iz nje prikazuju samo relevantna obilježja. Osim toga, odabirom relevantnih obilježja, njihovim slaganjem u znak te, na koncu, slaganjem znakova u diskurs upravlja konvencija, ali i interes. Utoliko je njegova vjera u činjenice samo izraz

(naivne) vjere da se činjenicama ne može manipulirati i da činjenice nemaju svoju konvencionalnu povijest.

Kad smo raspravljali o Leonardovu identitetu, utvrdili smo da je on, sa supruginom smrti, izgubio priču svog života, narativnu nit koja ga je vodila, odnosno, izgubio je svoj biografski identitet. Sve što mu je tada ostalo bilo je osloniti se na nagone, emocije, prilagođavanje situaciji i uvjetovanje, odnosno, mogao se osloniti samo na neposredni identitet. Međutim, i ako nema neki širi referentni okvir, Leonard ima samopoštovanje koje ga tjera da permanentno izmišlja novog Johna G. kojeg treba ubiti kako bi osvetio supruginu smrt. Svaki novi John G. je novi razlog da živi i djeluje, a svaki ubijeni John G. je potvrda da njegov život nije uzaludan. Dok smo raspravljali o Leonardovu identitetu, ustanovili smo i koliko opasnost za društvo predstavljaju osobe bez povijesti i identiteta. Pritom smo ustanovili da posebnu opasnost predstavljaju izmjene i dopune kolektivnog pamćenja i identiteta koji društveno-političke elite poduzimaju kako bi zadovoljile neke partikularne političke interese.

Na koncu nam je psihoanaliza ponudila alat za pronalazak psihičkih mehanizama koji Leonardu omogućuju da se sjećajući se ne sjeti. Ustanovili smo, naime, da je činjenica da je ubio svoju suprugu u Leonardu proizvela traumu koja je probila zaštitnu opnu svjesnog i izazvala neurotsku depresiju. Depresija nakon smrti supruge je izazvala urušavanje dotadašnjeg Leonardova svijeta i bilo je potrebno iznaći psihičke mehanizme borbe s njom. I dok su predodžba riječi i predujesno (putem fotografija, bilježaka i tetovaža) iz sjećanja ljuštile afektivni i osjetilni naboj prevodeći ih u antimimetički oblik traume, dotle su predodžba stvari i nesvjesno (*flashbackovi*, snovi, čuvanje supruginih stvari) traumu oživljavale i vraćale joj snagu kroz mimetički oblik izražavanja traume. Zaključili smo tada da Leonard, zapravo, predujesno koristi samo kako bi na životu očuvao iluziju koju mu nudi nesvjesno - iluziju da je John G. ubio njegovu suprugu i kada ga pronađe i ubije, makar simbolički će se vratiti unatrag i uspjeti zaštititi suprugu od smrti, a neka kozmička pravda će napokon biti ispunjena.

Na koncu ovog rada želio bih se ispričati svim čitateljima koji su gledali film na propuštenim ili loše obrađenim detaljima. One koji film nisu gledali pozivam da to što prije naprave, ali ih pozivam i da pritom uključe sve svoje receptore i da se filmu vraćaju koliko god puta treba jer je samo jedna scena „Mementa” poticajnija od svake njegove analize.

6. Literatura

Benedict Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Zagreb: Školska knjiga, 1990.

Aleida Assmann, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.

Roland Barthes, *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, Zagreb: Izdanja antiBARBARUS, 2003.

Michel de Certeau, *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD, 2003.

Raymond J. Corsini (ur.), *Encyclopedia of psychology*, second edition, volume 1, USA: A Wiley-Interscience Publication, 1994.

Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973.

Sigmund Freud, *Tumačenje snova*, Zagreb: Stari grad, 2001.

Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, Zagreb: KruZak, 2002.

Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Beograd: Kultura, 1969.

Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* [Edited, Translated, and with an Introduction by Lewis A. Coser], Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Jean-Claude Kaufman, *Iznalaženje sebe. Jedna teorija identiteta*, Zagreb: Biblioteka antiBARBARUS, 2006.

Gunther Kress, "Sociolinguistics and Social Semiotics", u: Paul Copley (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London, New York: Routledge, 2001.

Aleksandar Mijatović, *Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin*, FLUMINENSIA, god. 21 (2009), br. 2

Winfried Noeth, *Priručnik semiotike*, Zagreb: Ceres, 2004.

Dubravko Škiljan, *Mappa mundi*, Zagreb: Izdanja antiBARBARUS, 2006.

Ruth Wodak, *History in the making/The making of history. The 'German Wehrmacht' in collective and individual memories in Austria*, Journal of Language and Politics 5:1, 2006.

Summary

The construction of memory in the movie "Memento"

The paper deals with the question of the construction and the ways of the construction of memory in the movie "Memento". Therefore, second chapter gives theoretical approach to memory and identity. First, we refer on Maurice Halbwachs' distinction between historical and autobiographical memory and then - referring on work of Jean-Claude Kaufman - we talk about history of concept of identity and we introduce distinction between biographical and immediate identity.

Third chapter shows how Leonard Shelby, the character in the movie, constructs his memory after his wife's death and after he had lost his memory. Here we suggest that Leonard, after his wife died, had lost his biographical identity and all that he has is immediate identity. So, he must construct his memory, but not as an autobiographical, but as a historical memory. In that mission he uses notes, tattoos and pictures. Also, here we suggest that his construction of memory is false construction.

In the fourth chapter we explain the case of Leonard Shelby through the theoretical frame of psychoanalysis. After we introduce theoretical distinctions between mimetic and anti-mimetic register of trauma and between Freud's unconscious and pre-conscious, we then apply them on the Leonard's case. Here we show that everything what Leonard's pre-conscious and anti-mimetic register have made was negated by his unconscious and mimetic register of trauma. In the end, we conclude that Leonard actually doesn't want to remember.

Key words: autobiographical memory; historical memory; biographical identity; immediate identity; unconscious; pre-conscious; trauma; Maurice Halbwachs; Jean-Claude Kaufman; Umberto Eco; Dubravko Škiljan; Sigmund Freud; Aleksandar Mijatović