

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI10.5937/kultura1859281S

УДК 791.221.5

791.32

оригиналан научни рад

АРХИВИРАЊЕ СЕЋАЊА У ФИЛМОВИМА ПОЧЕТАК И МЕМЕНТО

Сажетак: Циљ истраживања је утврђивање утицаја (личног) архива сећања на идентитет јунака филмова „Мементо” („Memento”) и „Почетак” („Insertion”). Наведени популарни холивудски филмови редитеља Кристофера Нолана (Christopher Nolan) нуде различите примере парадигме семиотизације архивираног сећања. Код главног јунака филма „Мементо” доминира инсистирање на мнемотехникама које конструишу лични архив потиснуте трауме а која се везује за освету, док код јунака у филму „Почетак” осећање кривице је чувар и генератор сећања. Овај рад ће показати да, у контексту „филмова мозгалица” по Томасу Елсесеру (Thomas Elsaesser), дисфункционална и ирационална семиотизација архивираног сећања као и одустајање од опроштаја ремети психолошку и индивидуалну стабилност ових ликова и утиче на идентитет.

Кључне речи: мементо, почетак, Нолан, архивирање, памћење, сећање, идентитет

Увод¹

Сећање је акт семиотизације.²

Иако је готово аксиоматска тврдња да сећања чине човеков идентитет, у свакодневном животу често смо сведоци да нас сопствена сећања изневере, преваре или осујете: на пример,

1 Аутор рада је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја за докторске академске студије 2017. године.

2 Asman, J. (2011) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta, str. 35

тешко нам је да се сетимо имена особе, или где смо оставили кључеве, или се, пак, суочавамо са критиком пријатеља јер смо неки заједнички догађај кроз сећање комплетно изменили или преобратили³. Ако сећање, дакле, лежи на нестабилној основи, да ли је и човеков идентитет повезан са сећањем подједнако подложен потресима и лишен стабилности? Алаида Асман подсећа да је човеков идентитет у модерном смислу, кроз призму сећања, дефинисао филозоф Џон Лок: „Лок је створио модерни појам личног идентитета и у целости га заснива на човековој способности самосвести и моћи сећања⁴; Лични идентитет настаје тако што једна личност препознаје себе као сопство у процесу промене времена⁵”. Морис Албваш, један од пионира теорије сећања XX века, допунио је и проширио Локову теорију. За овог теоретичара, изоловани човек не би могао да створи било какво сећање⁶, јер оно зависи искључиво од интеракције са другим људима⁷. Двадесети век је такође и доба процвата културе сећања, коју Џеј Винтер назива „експлозија памћења”: „Карактер експлозије памћења није детерминисан, није одређен. Постоји много извора тако да је тешко издвојити маргинални од круцијалног. И дубоко, али и плитко везују се за нашу савремену опсесију сећањима⁸”. Алаида Асман експлозији памћења приписује самопосматрање: „У пост-трауматском веку у којем се данас налазимо, пракса сећања и теорија сећања тесно су испреплетене. Ми такорећи посматрамо себе док се сећамо⁹; властита биографска сећања су неопходна, јер су она грађа од које су изграђени искуства, односи, а пре свега слика властитог идентитета¹⁰”. Обрађивање теме сећања заступљено је у многим уметностима па и у филму, посебно у филмовима новог миленијума: „Сећање прожима филмске наративе, заплете и методе нарације, од

3 Видети: Schacter, D. and Chiao, J. and Mitchell, J. The seven sins of memory, in: *Annals New York academy of sciences*, volume 1001 (2003) pp. 226-239.

4 Asman, A. (2011) *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek, стр. 189.

5 Исто, стр. 175.

6 На тему важне разлике између „памћења” и „сећања”, Тодор Куљић пише: „Треба раздвајати памћење, *складиштење* садржаја прошлости, од *сећања*, тј. актуелизовања сачуваних садржаја. Сећање је захват у прошло увек из нове садашњице”, у: Куљић, Т. (2006) *Култура сећања*, Београд: Чигоја штампа, стр. 8.

7 Његову теорију социјалног памћења ће цитирана ауторка преузети ради надоградње и развијања појма културалног памћења.

8 Winter, J. (2006) *Remembering war: The great war between memory and history in the twentieth century*, London: Yale University Press, p. 19.

9 Asman, A. нав. дело, стр. 13.

10 Исто, стр. 2-23.

прилагођавања флешбекова потребама сведене и кохерентне линеарне нарације у биоскопском филму, до постављања у први план тематике сећања и преокрета везаних за само сећање, као у новијим америчким филмовима попут *Вечни сјај беспрекорног ума* (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondry – Мишел Гондри, 2004), *Мементо* (*Memento*, Christopher Nolan – Кристофер Нолан, 2001) и Борнова трилогија (...)¹¹.

Сећање у Нолановим mindgame филмовима

„Мементо” (2000) и „Почетак” („Inception”, 2010) су филмови режисера Кристофера Нолана. Сценарио филма „Мементо” урађен је по мотивима приповетке Кристоферовог брата Џонатана, док је сценариста филма „Почетак” сам редитељ. Оба филма су парадигматични примери феномена онога што Елсесер (Thomas Elsaesser) назива *mindgame* филм: филм-мозгалица¹². Класичан заплет додатно је закомпликован чином нарације: Елсесер користи термин запетљан. Публика се забавља склапајући слагалицу фрагментарног приповедавања, откључавајући мистерију конструкције наратива, чиме се уобичајени однос гледалац-платно доводи у кризу и мења. Гледалац је постављен на дистанцу у односу на причу, готово стављен у повлашћену позицију аутора који деконструише филмску причу, тражећи одговоре на бројна питања¹³.

11 Radstone, S. Cinema and memory, in: *Memory: histories, theories, debates*, eds. Radstone, S. and Schwarz, B. (2010), New York: Fordham University press, p. 329.

12 „У данашњој култури коју обликују нови медији, искуства постају неупоредиво двосмислена и фрагментарна; последично, приче које покушавају да представе та искуства постају неразумљиве и комплексне (...), представљају радикално нова искуства и идентитете, кодирана као узнемирујућа и трауматична; филм-мозгалицу чине неklasични јунаци који чине неklasичне радње и догађаје; (...) настањени су јунацима који су шизофрени, губе сећање, који су непоуздани наратори, или који су мртви; (...) комплексност филмова мозгалица базира се на два нивоа: наративу и нарацији. Они доводе у први план комплексно причање (*storytelling*) једноставне или сложене приче (наратива)”, у: Buckland, W. Introduction: puzzle plots, in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, p. 1-6.

13 „Филмови-мозгалице могу бити виђени као индикатори кризе у односу гледалац-филм, у смислу да традиционална суспензија неверице или класична позиција гледаоца ваојера, сведока, посматрача и филмских режима или техника (...) више нису прикладне и довољно изазовне”, у Elsaesser, T. The mind-game film, in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, p. 16.

Главни јунак „Мемента” је Леонард Шелби који пати од антероградне амнезије¹⁴. Сећа се само трауматског убиства и силовања сопствене жене од стране непознатих провалника, чему је присуствовао онеспособљен након што је ударен у главу. Од тог тренутка нема могућност да ствара нова сећања: заборавља имена, где је кренуо, шта је непосредно пре тога радио, где се налазио. То га ставља у животну екстремно напорну, а драматуршки интересантну позицију јунака који услед велике препреке – тренутног заборављања свакодневних догађаја, сопствених радњи и мисли – трага за почиоцима злочина, који га је лишио породице и љубави. По сопственом телу истетовирао је знакове поред пута, текстуалне симболе, која сећању дају смисао, семиотизујући га, подсећајући Леонарда на циљ живота – тражење убице. Освета жене, као Леонардова основна животна мотивација, има, дакле, низ иконичких помагала: средње име убице, професију, регистарски број таблица. А ту су и неколико дословно писаних правила: „никада се не јављај на телефон”, „не препусти се својим слабостима”, итд. Браћа Нолан су приповедање ове једноставне приче додатно драматуршки онеобичили. Сегменти приче, уместо унапред, теку ретроградно. Поређани су инверзно, па причу пратимо од краја ка почетку. Други елемент који компликује нарацију је додатни паралелни сегмент радње, у ком пратимо Леонарда у хотелској соби како непознатој особи преко телефона прича животну причу Семија Џенкиса, Леонардовог двојника, код кога су се такође развили симптоми антероградне амнезије. О функцијама овог сегмента биће речи касније. Паралелним током две приче, од којих се једна одвија уназад, Нолан је своју публику поставио у изузетно дестабилизовану, вртоглаву психолошку позицију, управо ону у којој се налази и главни јунак. Оваква драматуршка конструкција фрагментiranог дешавања уједно тестира и памћење гледалаца.

Вилијам Браун (William Brown), у есеју о филму „Почетак”, закључује да је сиче, тј. прича филма крајње једноставна, а да је оно што га чини компликованим сам акт нарације¹⁵. Прича је следећа: у блиској будућности, у којој је развијена

14 „Немогућност регистровања или учења нове информације, уз немогућност упамћивања нових информација, после критичног догађаја, од момента почетка неке болести или трауме и за неко време након тога, која нестаје након неколико недеља”, у: Јашовић Гашић, М. и Леčić Тошевски, Д. (2014) *Психијатрија: уџбеник за студенте медицине*, Београд: Универзитет у Београду, Медицински факултет, стр. 57.

15 Ови аргументи ће Брауну помоћи приликом вршења упоредне анализе Нолановог и на први поглед крајње статичног и камерног филма Абаса Кијаростамија „Пет посвећених Озуу” („Five dedicated to Ozu”, 2003, Abbas Kiarostami), да би доказао комплексност потоњег.

нова технологија која омогућава улазак у туђе снове, главни јунак (Дом Коб) жели да се врати у Америку својој деци, а то не може јер је грешком оптужен за убиство своје жене. Он је развио способност да улази у туђе снове, што му омогућава да лако преузима њихове идеје и користи их. Богати индустријалац Саито има могућност да га ослободи оптужби, али заузврат тражи да Дом спроведе *inception*, усађивање идеје, тј. да непознатом човеку, Саитовом пословном ривалу Фишеру, усади у мозак одређену идеју. На том путу, испречиће му се дуга сенка прошлости, Домова жена Мол, коју, с обзиром да се ради о његовој пројекцији особе, дефинише његова кривица.

Релевантност ова два филма у контексту семиотизације сећања кроз призму личног идентитета јунака филмова-мозгалица јесте у томе што они показују како идентитет формирају облици сећања – или, боље речено, оно што они чине од памћења, кроз процес ауто-семиотизације.

Када се представља, Леонард каже: „Ја сам Леонард Шелби, живим у Сан Франциску и желим да пронађем убицу своје жене.” Памћење је Леонардов *mitomoteur*¹⁶, поновно и поновно сећање на жену, овог пута обликовано осветом, а Дому Кобу памћење је и опсесија и непријатељ. У обе приче постоји свесно одустајање од заборављања и опраштања, како неком другом тако и себи, а то води (ауто)деструкцији и дестабилизацији идентитета. Док Леонард није у стању да одустане од трагања за убицом¹⁷, на сличан начин, Дом Коб не може да препусти забраву жену која је настрадала његовом грешком, а коју је много волео и која му се враћа у виду суђаје.

16 Овај француски термин Алаида Асман користи искључиво у контексту колективног идентитета. Ипак, амерички филмови познати су по једнодимензионалним ликовима, назначеним у неколико црта или одређеним неким догађајем (нпр. траума). У том смислу, назвао бих такав догађај „митом-покретачем” јунака америчког комерцијалног филма.

17 Управо се у томе и назире атрактивна порука филма „Мементо”: Леонард је вероватно убио много особа са средњим именом Џон и презименом које почиње на „Д” – али се тога не сећа! Какав је смисао освете уопште, а тек какав је ако се не сећамо да смо је извршили? „Дакле, Леонард никада не доживљава преокрет или откровење – или, ако то и доживи, врло брзо заборавља, а записивање води више ка конфузији него ка јасноћи, као што његово убиство Тедија показује, пошто и ми сами почињемо да сумњамо да је управо он тај”, у: Buckland, W. op. cit., p. 6

Филм „Мементо”

Сећања су интерпретација, али не и снимак.

из филма „Мементо”

„У кога имати поверења? У Тедија (...), Натали (...) или најбоље ни у кога па чак ни у себе?” Овако почиње опис филма на полсјини оригиналног двд издања. Реченица уводи тему крхкости и лабилности сећања¹⁸. Иако „Мементо” у основи говори о антероградној амнезији и покушају јунака да се избори са истом како би могао да функционише у различитим ситуацијама, филм се такође фокусира на свесној вољи за искривљењем значења сећања. Евоцирање сећања императивом „Сети се!” јесте присиљан повратак трауматским сликама, што представља први стадијум пред њихово семиотизовање.

Леонард Шелби доживео је трауматично искуство¹⁹. Он је сведок екстремног насиља почињеног над њему интимно блиском особом, али код њега не налазимо ни трага дисоцијације психе. Напротив – Леонард инсистира на сећању, не само на своју жену већ и на трауму. У једној сцени из филма, Натали моли Леонарда да јој прича о својој супрузи. „Зашто”, он пита. Натали одговара: „Јер волиш да је сећаш.” Након изузетно живог присећања на супругу, Леонард

18 „Памћење није апарат за егзактно регистровање и конзервирање као фотоапарат. Непрестано преобликовање и прилагођавање сећања пре се може упоредити са праксом ретуширања, која из фотографија успева да избрише проблематичне и случајне елементе, а да оно што се налази у фокусу улепша, појача, увећа и увелича. (...) Уз то, сећања су отворена за тумачења. Пошто наше памћење не складишти кохерентне токове, него нам ставља на располагање само минијатурне исечке и фрагменте из којих сами морамо да направимо одређену слику, ретроспективно приповедање може се у току једне животне повести мењати, а да при том не морамо ми сами кривотворити сећања”, у: Asman, A. нав. дело, стр. 170-171

19 Иако Алаида Асман говори о трауми у контексту колективног памћења, овај опис се извесно може приписати и догађају из прошлости главног јунака филма „Мементо”: „Психичка траума настаје услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угрозило живот и дубоко ранило душу (...) Под силином таквих искустава разбија се штит којим се човек иначе брани од опажајне иритације, а њихов неуобичајен и по идентитет опасан карактер онемогућава психи да их обради. (...) Како би се тај догађај могао преживети, активира се психички механизам одбране који психијатри називају дисоцијација. То је несвесна стратегија одбацивања, захваљујући којој угрожавајући доживљај остаје далеко од свести погођене личности. Догађај се, додуше, региструје, али се истовремено руше мостови ка свести. Свест капсулира доживљај који се не да ни сећању ни забораву, што значи да се он премешта у стање латенције у којем може дуго остати испод површине и неупадљив, док се поново не огласи језиком симптома”, у: Asman, A. нав. дело, стр. 114.

закључује да је једини смисао живота за њега тражење убице и освета.

У сцени са проститутком, Леонард приређује мини-јубилеј сећања бруталног убиства супруге. Након што је просторију сценографски поставио тако да подсећа на изглед собе непосредно пред женину смрт, позвао је проститутку, која личи на покојну супругу и објаснио јој да од ње жели да са чека да он заспи и да затим нагло залупи врата. На исти начин га је много година раније и убица пробудио, непосредно пред убиство жене. Након буђења, Леонард, због свог проблема, не памти да је уопште позвао проститутку, па га женини предмети постављени по соби изузетно подсећају на ноћ трауматичног искуства. Доживљај/сећање постаје интензивно, а једина сврха јесте одржавање сећања „врүћим” и живим путем флешбекова: „Когнитивни психолози су недавно флешбекове описали као окретање од најразвијенијег вида кодирања памћења, језичког, ка одређеној ранијој иконичкој форми. Таква неприлагођена иконичка сећања мање су склона пропадању и промени. Она остају фиксирана за разлику од литералних снимака прошлих перцепција²⁰”. У другој сцени, затичемо Леонарда како те исте предмете уништава и пали: као да, не знајући шта да ради са тешким сећањем, жели истовремено и да га одржи и да га уништи. Немогућност стварања нових сећања њега одводи у слепу улицу на чијем се крају налази зид проживљене трауме која остаје једина видљива и присутна слика у његовом менталном животу. Преобликовање сећања у жељу за осветом, ипак, недвосмислено је присутно током целог наратива и постаје језгро Леонардовога идентитета.

Тетоваже на Леонардовом телу могу се посматрати као семиотизована мапа сећања. На његовим грудима стоји највећи натпис: „Дон Ц. силовао је и убио моју жену”. Мапу сећања преко тетоважа срећемо и у „Хазарском речнику”, роману Милорада Павића, где је на телу једног мушкараца истетовирано колективно памћење целе нације. И Павић и Нолан се поигравају са нестабилношћу сећања и идентитета, први са колективног, а други с индивидуалног становишта: обојица говоре о нестабилности. На Леонардовом телу сећања су дословно семиотизована тј. преведена у изјаве. Јан Асман подсећа да писменост „(...) доноси ризике заборава, нестанка и застарелости, који су усменом предању страни и који представљају пре прекид него континуитет²¹”.

20 Hirsch, J. (2003) *Afterimage: film, trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University press, p. 91

21 Asman, J. нав. дело, стр. 104.

Текстови се могу прерађивати, док се „ритуална кохеренција заснива на понављању, тј. варијација је искључена, а текстуална кохеренција допушта варијацију, чак је и омогућава²²”. Међутим, Леонардово преживљавање олично је у готово ритуалном понављању одређених радњи, иако се у великој мери ослања и на текстуалне симболе.

На крају, два супротстављена наратива спајају се и формирају целину. Леонард убија невиног човека за кога сматра да је убица његове жене, али убрзо постаје свестан грешке: „Да ли могу да заборавим оно што сам урадио? Да ли смем да лажем себе да бих био срећан?” Затим се појављује Теди, а у офу чујемо Леонардов глас: „У твом случају Теди, да, то ћу урадити. (...) Свима нама су потребна огледала да нас повремено подсети ко смо.” Леонард арбитрарно бира нову мету, везујући намерно Тедијев број таблице за нову чињеницу о идентитету жениног убице. На тај начин, Теди је за Леонарда семиотизован као убица. Тамо где се филм прекида, он парадоксално почиње, остављајући гледаоца у изненађењу²³ и недвосмисленој асоцијацији да Теди није ни прва ни последња жртва Леонардове манипулације сопственим сећањима. Теди, намерно постављен као антагониста, јер се користи Леонардовом дисфункцијом да би се решио сопствених непријатеља, у ствари је потенцијални помагач, јер Леонарда саветује: „Нека сећања је најбоље заборавити.” Али Леонард не само да не жели да заборави, већ неће да престане да семиотизује сопствена сећања: „Прошлости се сећамо само онолико колико је потребно и само онолико колико је испуњена смислом и значењем, дакле, само колико је семиотизована²⁴”.

22 Исто, стр. 99-100.

23 „*Мементо* је тежак и изазован јер нисмо у могућности да конструишемо кохерентну фабулу за време приказивања (...) Он истиче фундаменталну улогу гледаоачеве активности у процесу гледања, јер његова необична композиција омета неке базичне функције сећања. Зато што филм иде уназад, гледалац је приморан да укомпонује сцене у прави ред: али заиста је тешко пратити ток догађаја, а истовремено сећати се оних који су већ виђени (...) Можемо да гледамо филмове јер поседујемо капацитет осећања времена а сећање је, као карактеристика свести, директно уплетено. (...) Необична композиција *Мемента* циља да стави гледаоце у исто стање у коме је и главни јунак, да би заједно са њим поделили његову антероградну амнезију, немогућност креирања нових сећања”, у: Ghislotti, S. Narrative comprehension made difficult: film form and mnemonic devices in “Memento”, in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, p. 88-90.

24 Asman, J. нав. дело, стр. 309.

Филм „Почетак”

Закључала је нешто у себи... Истину коју је једном познавала, али онда одлучила да заборави.

Из филма „Почетак”

Компликована структура наратива „Почетка” базира се на 1) сећању-покретачу радње, које јунаци морају усадити у ум особе коју не познају, а које истовремено мора деловати ауто-референтно, субјективно и оригинално; 2) сећању-непријатељу, које се у виду опасне приказе бивше жене, Мол, некадашњег предмета љубави, враћа у оличењу суђаје и прети да уништи јунакову будућност.

Уводна секвенца филма, коју брижљиво анализирају многи аутори у књизи *Hollywood puzzle films*, може се посматрати као својеврстан *mise en abyme*, тј. мапа вођења комплетног филма²⁵. Идеју, коју Кобов тим одлази да усади, у ствари је сећање, које ће идентификовати Фишера, Саитовог ривала. (Ново) сећање донеће (нови) идентитет. Кобова препрека је сећање отелотворено у виду *film-noir femme fatale* антагонисткиње, жене коју је некад волео и која га је волела, а према којој осећа кривицу. Реалан проблем, нереална претња – јер не постоји у реалном свету, већ само као Кобово сећање. На постеру „Почетка” је из тог разлога наглашено *in the mind* – у уму: наратив и злочин дешавају се у нечијем уму, а не у реалности. Али, иако замишљени и нереални у смислу онтологије опиљивог, феноменолошког света, за јунака су претње и те како реалне.

Кобова сећања – архивирана сећања – прете да угрозе комплетну операцију. Коб недвосмислено упозорава Аријадну, архитекту снова, да никада не конструише просторе снова по сећањима, јер је то „најбољи начин да се изгуби траг шта је реалност а шта је сан”. Међутим, сам Коб ноћи проводи сањајући сопствена сећања, која су заточена на спратовима зграде и повезана лифтом памћења: „Коб користи лифт као мнемоничко средство, крећући се вертикално кроз сећања, свако мапирано на различитом спрату. Истовремено, покушава да закључа трауматско сећање на Молину смрт

25 „Термин упућује на специфичан тип само-референтности, скретања пажње на самог себе. Када се примени на уводне секвенце /филмова/, он приказује читаву палету значења са којима холивудски почети припремају терен за остатак филма и обично представљају комплетан филм у малом”, у: Elsaesser, T. and Buckland, W. (2002) London: Bloomsbury academic, p. 47; “Место на коме се уметнути текст налази у фабули – *mise en abyme* или текст огледало – одређује његову функцију за читаоца”, у: Bal, M. (2000) *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga Alfa, str. 44

у подруму. Наравно, не успева. Излазећи из његове најдубље подсвести, Мол одбија да буде закључана: њено присуство цури кроз Фишерове снове. (...) Сећање и простор се надопуњују²⁶”.

Аријадна каже: „Коб има озбиљних проблема које покушава да закопа доле”. Ове слике сећања затворене у сновима подсећају на *lieux de souvenir* која често спомиње Алаида Асман: „(...) та места сећања можемо назвати *lieux de souvenir*, како бисмо њихово приватно и субјективно својство разликовали од колективних и културних места сећања која Пјер Нора (Pierre Nora) назива *lieux de memoire*. Места и ствари најважнији су окидачи сети ме памћења²⁷”. Коб је екстремно вулнерабилан на сети-ме памћење. Сломљена чаша на другом нивоу сна подсетиће га на сломљену чашу из прошлости у соби Молиног самоубиства, а затим одвести на слику деце која му недостају. Кобова афективна везаност за (ре)конструкцију породице потиче из дубоке туге и кривице. Као што ће усађено сећање дефинисати Фишера, тако и сећање на Молину смрт већ обликује Коба. Али, и оно је изузетно семиотизовано, а одустајање од негативне семиотизације сећања је суштина психолошке промене главног јунака у овом филму.

Фишер је Кобов двојник на више нивоа. Док мењају срж Фишерове личности, Коб ће морати да промени и своју; затим, Коб има проблем са сећањем на супругу, а Фишер са сећањем на оца. Разлика је у томе што Коб свесно мора да утиче на своје сећање (и Фишерово), док је Фишер жртва и предмет манипулације. Коб је мађионичар, а Фишер публика. Циљ Кобове операције је ресемиотизовање Фишеровог сећања на очинску фигуру оличено у заједничкој фотографији, коју је Фишер поставио поред очеве самртничке постеље, а коју он немарно одбацује. Фишерово памћење се мења подметањем Фишерове старе играчке, ветрењаче, у сеф где отац држи тестамент, што ће Фишера упутити да га је отац (ипак) волео, иако то није умео да искаже. Фишер ће дакле сећања на оца доживети као промењена, ресемиотизована, а то ће променити његов став и поглед на очинску фигуру. На сличан начин, Кобова кривица се разрешава само у суочавању са дисфункционалним погледом на сећања и у опроштају („Мораћеш да опростиш себи и да се суочиш са њом”): „Сећање, у форми асоцијативних веза, мнемоничког распоређивања и трауматских присећања, такође

26 Cameron, A. and Misk, R. Modular spacetime in the “intelligent” blockbuster, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, p. 120.

27 Asman, A. нав. дело, стр. 152

структурише везе између и унутар наративних модула (...) Коба опседа слика Молине смрти, која је сигнализирована начином на који му се њена слика враћа у сновима²⁸”.

Затвор сећања (израз који користи лик из филма, Аријадна) не представља ништа друго до (субјективну) семиотизацију сећања: „Прошлост пре свега настаје, а то је наша теза, из нашег односа према њој²⁹; само се на значајну прошлост подсећа, само прошлост на коју се подсећа јесте значајна³⁰”. Као и Леонард у „Мементу”, Коб се не суочава са сећањима, него са сопственом интерпретацијом сећања. У „Мементу” интерпретација наводи на освету, а у „Почетку” (ре)генерише кривицу. Чини се да је најлакше бавити се туђим сећањима а најтеже сопственим. Коб је у том смислу луди, али аутентичан уметник сећања. На крају крајева, Кобова жена и јесте умрла његовом кривицом, као жртва његових првих експериментисања са усађивањем идеје у нечију главу. Он је експлоатисао, конструисао њена сећања, а касније ће му се нека друга сећања враћати и опседати га. Промена коју мора да доживи је искључиво лична и интимна, Коб мора да научи да кривицу претвори у опраштање³¹.

Закључак

Јунаци оба филма се на различите начине супротстављају заборау, иако делује да би он био најефикасније решење њихових проблема. Међутим, на путу ка заборау можда се налази опроштај, као један од видова (ре)семиотизације

28 Cameron, A. and Misek, R. op. cit., p. 118; Ова тема се јасно назире у следећем дијалогу из филма: Аријадна: „Ово нису снови. Ово су сећања. Покушаваш да је одржиш у животу, не можеш да је пустиш.” Коб: „Не разумеш. То су сећања која не могу да променим. Због овога ја жалим.” Аријадна: „Је л’ заиста мислиш да можеш да изградиш затвор од сећања и да је ту затвориш? Мислиш да ће то њу да задржи?”

29 Asman, J. нав. дело, стр. 29.

30 Исто, стр. 77-78.

31 Оба филма садрже екстреман обрт. *Mind-game* филмови, а посебно Ноланови су познати по екстремним обртима – оним који нас шокирају, изненаде па чак и разочарају. Цео „Почетак” је можда сан, а Леонард је можда измислио сопствена сећања, па чак и трауму: „Питање или онтолошка неизвесност остају на крају, као чигра која се врти у *Почетку*. То ствара тензију између комплексних филмова и класичног типа наратива, који је везан за шему почетак-средина-крај и узрочно-последични низ догађаја”, у Poulaki, M. *Puzzled Hollywood and the return of complex films*, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, p. 37. Овај на први поглед баналан обрт баца нову, сасвим другачију сенку на комплетан сиче. Из тог разлога, а и много других, посебно наративних, „филмови овог типа траже поновно гледање, у биоскопу или на малом екрану, као покушај постизања бољег разумевања заплета (...)”, у: King, G. *Unraveling the puzzle of “Inception”*, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, p. 63.

сећања: „Опроштај је производ добровољне одлуке у лицу практичног живота/ума. (...) Дакле, ми преузимамо одговорност да се уздржимо од коришћења одређених разлога, у случају опроштаја, разлога који би требало да оправдају непријатељско понашање према особи која нас је повредила³²”. На више места у својој књизи „Етика памћења”, Авишаи (Margalit Avishai) подсећа како су сећања семиотизована у освету или бес погубна по појединца: „Емоције освете и жеље за осветом отровне су за психу. (...) Оно што треба да се избрише јесте емоција на сећање која се поново преживљава³³”. Приче ових филмова нас са једне стране уче да инсистирање на архивирању сећања и одустајању од заборава може одвести у погубне и штетне емоције. Леонард, након бруталног убиства супруге, бира пут дубоке патње, а од сопствене физио-психолошке дисфункције гради препреку, али и подстицај за осветом, као да се налази у некаквој животној игри. Он, природно, заборавља сваку своју жртву па у том смислу чини „дупло убиство” у контексту етике памћења Маргалит Авишаиа: не само да убија тело, већ и име, које за њега више никада неће постојати. Сопствена мана је истовремено порив, терет али и ауто-опроштај, оправдање сваког наредног убиства. Коб, са друге стране, сопствену грешку за смрт жене преобликује у кривичну одговорност, постајући сам себи судија и целат. Губећи се у лавиринту сопственог памћења, он у широком луку прелази комплексну и дубоку промену, па се коначно суочава прво са губитком, а онда и са кривицом.

Коришћење изузетно осмишљених мнемотехничких система са сврхом архивирања сећања ове јунаке чини савременим прототипом човека-машине, створених за убијање („Мементо”) или за играње са туђим емоцијама („Почетак”). Системи базирани на архиву сећања су дакле и слабост и врлина ових јунака. Ти „оштећени умови у стању су да прикажу изузетне моћи; (...) њихова ограниченост претвара се у снагу (...); док наизглед губе контролу, они стичу нову врсту односа са вештачким, рутинираним или аутоматизованим окружењем (...). Другим речима, ове патологије представљене су гледаоцима као продуктивне³⁴”. Архивирано сећање се код ових јунака претвара у стимулишућу патологију. Оно тражи адекватну организацију, која омогућава спретно (пре)узимање и додатно архивирање података по потреби. У контексту овакве, по јунака, дисфункционалне, а по

32 Avishai, M. (2002) *Ethics of memory*, London: Harvard university press, p. 201.

33 Исто, стр. 207-208.

34 Elsaesser, T. op. cit., p. 31.

окружење, продуктивне патологије, и у позитивном и у негативном смислу, брижљиво архивирање сећања се назире као метод уклапања у (социјални) свет будућности. Данас, када заборав подједнако регулише (и)сторије колико и памћење, архивирano памћење представљено у два *mind-game* филма Кристофера Нолана, као да предсказује будућност где ће оно не само дефинисати конкретне личности и односе, већ и функционисати попут компјутера који ће управљати свешћу појединаца.

ЛИТЕРАТУРА:

- Asman, A. (2011) *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman, J. (2011) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.
- Avishai, M. (2002) *Ethics of memory*, London: Harvard university press.
- Bal, M. (2000) *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Brown, W. Complexity and simplicity, in: "Inception" and "Five dedicated to Ozu", in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 125-139.
- Buckland, W. Introduction: puzzle plots, in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, pp. 1-12.
- Cameron, A. and Misek, R. Modular spacetime in the "intelligent" blockbuster, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 109-124.
- Elsaesser, T. The mind-game film, in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, pp. 13-41.
- Elsaesser, T. and Buckland, W. (2002) *Studying contemporary american film: a guide to movie analysis*, London: Bloomsbury academic.
- Elsaesser, T. and Hagener, M. (2010) *Film theory: an introduction through the senses*, London: Routledge.
- Ghislotti, S. Narrative comprehension made difficult: film form and mnemonic devices in "Memento", in: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, ed. Buckland, W. (2009), Oxford: Wiley Blackwell, pp. 87-106.
- Hirsch, J. (2003) *Afterimage: film, trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University press.
- Jašović Gašić, M. i Lečić Toševski, D. (2014) *Psihijatrija: udžbenik za studente medicine*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Medicinski fakultet.
- King, G. Unraveling the puzzle of "Inception", in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 57-71.

Куљић, Т. (2006) *Култура сећања*, Београд: Чигоја штампа.

Panek, E. "Show, don't tell" – considering the utility of diagrams as a tool for understanding complex narratives, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 72-88.

Poulaki, M. Puzzled Hollywood and the return of complex films, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 35-53.

Radstone, S. Cinema and memory, in: *Memory: histories, theories, debates*, eds. Radstone, S. and Schwarz, B. (2010), New York: Fordham University press, pp. 325-342.

Russo, P. "Pain is in the mind" – dream narrative in "Inception" and "Shutter island", in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 89-108.

Simons, J. Complex narratives, in: *Hollywood puzzle films*, ed. Buckland, W. (2014), Oxford: Routledge, pp. 17-34.

Winter, J. (2006) *Remembering war: The great war between memory and history in the twentieth century*, London: Yale University Press.

Strahinja Savić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

MEMORY ARCHIVING
IN FILMS *MEMENTO* (2000) AND *INCEPTION* (2012)

Abstract

The main aim of this paper is determining how personal memory archive has influenced the identity of characters in the films *Memento* and *Inception*. The above mentioned films, both directed by Christopher Nolan, belong to popular Hollywood production dealing with the subject of memory, offering various examples of semiotisation of archived memories. The main character of the film *Memento* deals with a series of mnemonics that help him create a personal archive of a suppressed trauma that motivates revenge, while in the movie *Inception*, the feeling of guilt is a generator of memory archiving. This paper will show that, in these so-called mind-game films, as defined by Thomas Elsaesser, the dysfunctional and irrational semiotisation of archived memories disturbs the psychological and individual stability of these characters, thus affecting their identity.

Key words: *Memento, Inception, Nolan, archiving, memory, identity*