



memento mori

dušan rutar

Film *Memento* ima vsaj tri realne dimenzije, tri razsežnosti, ki jih v pričujočem prispevku lahko le na kratko predstavimo. Za dobro razumevanje tega izvrstnega filma bi namreč potrebovali za debelo knjigo prostora. Film je namreč *cool*.¹

Prvič

Recimo za začetek, da glavni junak Leonard (Guy Pearce) živi v sedanjem času. To je sicer zelo tvegana trditev, vendar imamo zanj dobre razloge. Leonard namreč ne more konstruirati/kreirati spomina, saj je utrpel hudo možgansko poškodbo. Zaradi te poškodbe se mu preteklost nenehno izmika, vendar to velja le za najbližjo preteklost, ne pa za dogodke pred poškodbo. To pomeni, da Leonard živi iz trenutka v trenutek – torej nima niti prihodnosti, čeprav lahko upa, da se bo naslednji trenutek pojavil. Njegovo doživljanje časa je definitivno fragmentirano, nezvezno, nelinearno. Ker spomina ne more konstruirati, dela zapiske, kar pomeni, da samemu sebi (in na samega sebe) zapisuje lastno zgodovino (preteklost in prihodnost). Toda problem, s katerim se sooča, z njim pa se soočamo tudi gledalci, s tem ni niti najmanj razrešen, kajti človekova zgodovina ni le “objektiven zapis” o tem, kar se je dogajalo, ampak je čisto nekaj drugega. Leonard tako upa, da bo spoznaval, kaj se je dogajalo v preteklosti, če bo pregledoval svoje sprotne zapiske. Toda prava težava nastopi šele sedaj: Leonard si ne more zapomniti, kaj ti sproti zapisi sploh pomenijo. Zapisi sicer “objektivno” o(b)stajajo, toda njihovega pomena ni mogoče zapisati, ker ga je treba konstruirati. Zapisi ne morejo ustvariti pripovedi, ki vselej oblikuje določeno obliko hiperrealnosti, o čemer bomo še govorili. Pripoved lahko proizvede le človek kot kreativno bitje. To bitje vsekakor dela – oziroma je pri kreaciji nekaj na delu.²

Pred seboj imamo torej precej kompleksno pripoved, delo o logiki spomina in časa, s čimer so se v filmski zgodovini že veliko ukvarjali. Sami bi radi opozorili zlasti na koncept spomina, ki ga je razvijal Gilles Deleuze, opirajoč se na drugega francoskega filozofa, Henryja Bergsona. Pri tem nas zanimata zlasti tisti obliki spomina, o katerih je govoril tudi Freud: spomin kot rekolleksija; spomin kot “motnja spomina”. Da ne bo zmede: spomin niti približno ne deluje tako, kot navadno mislimo, pri čemer smo prepričani, da je spomin kot nekakšno bolj ali manj zanesljivo skladišče “objektivnih” informacij, ki jih po potrebi pač potegnemo na svetlo, nato pa uporabljamo. Gilles Deleuze je tako večkrat poudaril, da je najbolj nenavadna oblika spomina, ki pa je sočasno tudi najbolj produktivna, tista, ki jo najprej razumemo kot “motnjo” v spominu. “Motnja” v spominu, pravi Deleuze, je najbolj ustvarjalna/kreativna oblika spomina.

Čisto na kratko potegnimo nitko do filma *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941) in do njegove zadnje besede (*Rosebud*), ki je nihče ni mogel slišati, saj ni bilo nikogar blizu, ko je stari mož umiral. Vprašanje, s katerim se je ukvarjal Deleuze, je strahovito težko: Na kaj je mislil stari mož, ko je rekel *Rosebud*? In kaj pomeni steklena krogla, ki mu je padla iz rok? Kaj je bilo pri tem na delu?

Christopher Nolan si seveda ne domišlja, da je na vprašanja o razmerju med spominom in pomenom, med “objektivnimi dejstvi” in pripovedjo mogoče zlahka odgovoriti, in sicer v enem samem filmu. Prav nasprotno, njegov film *Memento* zastavi še več dobrih vprašanj, saj je to edina produktivna možnost, če film noče postati banalnost ali trivialnost. Ko gledamo film *Memento*, smo tako celo kot teoretiki vedno znova v

neverjetno težkem položaju, ko ne moremo vedeti, kaj se v določenem trenutku pravzaprav dogaja, oz. kakšen je pomen tistega, kar se dogaja “pred našimi očmi”. Dobimo zlasti vtis, da je nemogoče živeti iz trenutka v trenutek. Nemogoče je, da bi se naše življenje začinjalo vedno znova, saj potem sploh ne bi bilo življenje, kot ga razumemo. Nemogoče je,³ da človek ne bi živel v času, da bi ostal brez identitete in spomina. A v nekem radikalnem smislu v sodobnem svetu sploh nismo daleč od tega, kot bomo videli v nadaljevanju.

Drugič

V sodobnih simuliranih hipersvetovih je shizoidni človek natanko v istem položaju kot Leonard. Gilles Deleuze in Félix Guattari sta v svoji obsesni razpravi o kapitalizmu in shizofreniji pokazala, da sodobni popolnoma izvorljani in notranje zlomljeni protejski človek ob koncu XX. stoletja ni nič drugega kot obupano bitje, ki sicer skuša nekako razumeti, v kakšnem svetu živi, vendar mu to radikalno ne uspeva, saj se sooča le z neverjetno količino “objektivnih” informacij in podatkov, ki jih nikakor ne more povezati v kako smiselno in koherentno pripoved. Ta človek vsekakor živi znotraj zaslona.⁴

Film vse skupaj še dodatno zaplete, saj se začne na koncu: na začetku vidimo fotografijo mrtveca, ki ga je Leonard pravkar ustrelil. Potem gremo nazaj, korak za korakom, da bi nekako doumeli, kaj se je pravzaprav zgodilo.

Režiser nam najprej kljub vsemu ponudi vrsto “objektivnih dejstev”. Leonard je bil ranjen, branil je svojo ženo, ki so jo so posilili in ubili v kopalnici. Leonard se seveda hoče maščevati, vendar ne ve, komu. Seveda ne ve niti tega, ali sploh obstaja tisti, ki je umoril njegovo ženo. Kljub temu se vede, kot da ve, kdo jo je ubil, oz. kot da ve, kako na koncu priti do referenta (morilca). Torej se vede zelo racionalno, po načrtu, ki ga naredi. Vede se natanko tako kot vsakdo izmed nas. Ali pa se mi vedemo, kot se vede Leonard?⁵ Vprašanje pa kljub vsemu ostaja in vztraja: kdo je, “objektivno vzeto”, ubil Leonardovo ženo?

Kot gledalci torej verjamemo v Leonardovo racionalnost, ki naj bi pomagala razrešiti problem, s katerim se je soočil, in ga pripeljati do “pravega” objekta, tj. morilca njegove žene. To je zelo življenjsko, zelo človeško, bi rekel Nietzsche. Logika je sicer racionalna, vendar je tudi bizarna.⁶ To nas vsekakor spravlja v stisko, v dvom, v obup.

Analiza, kot jo je razvijal Freud, poteka natanko tako kot Leonardov poskus, da bi razvil koherentno pripoved iz raztresenih detajlov. Analitik je Leonard, ki mora vsakič sproti pozabiti vse, kar je vedel pri prejšnjem pacientu, da bi novega pacienta lahko ustrezno razumel. Narediti mora koherentno pripoved iz detajlov, ki jih pacient sicer pozna, vendar se ne more dokopati do njihovega pomena. In natanko to je problem, ki ga ima vsakdo izmed nas: kako simbolizirati tiste črne lise naše zgodovine, ki jih imenujemo simptomi? Lacan je zato nenehno poudarjal, da psihoanalitični postopek ni nikakršno spominjanje “objektivnih” preteklih dogodkov, ampak je re-kolekcija, ponoven poskus simbolizacije, ki nekoč ni uspel. Iz te perspektive zlahka razumemo, zakaj je analiza tudi eminentni epistemološki proces. Svet nam je seveda dan skozi fantazme. Kaj pa, če se le-te zrušijo? Bomo videli.

Tretjič

Poleg povedanega je *Memento* tudi descartesovski film. Zares je užitek gledati film, ki se zna navezovati na filozofe, kot je bil Descartes. Seveda se na tem kraju ne



moremo posvetiti *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982), čeprav bi se morali, kajti Deckard se mora, tako kot Rachel, soočiti s problemom, s katerim se sooča tudi Leonard. Bistvo je kajpak v spominu. Ta je lahko "objektivno" vgrajen v možgane, kot pri replikantih, toda v človekovih rokah je pomen, ki pa ni isto kot "objektivni" spomin. Zanima nas torej pomen, ne pa "objektivni spomin".

Ključna dimenzija filma *Memento* je vsekakor dvom, celo metodološki dvom. Leonardo vsekakor ve, kar je vedel Descartes: nemogoče je zaupati lastnim predpostavkam. Še več, Descartes je v pismu sorbonskim profesorjem in cerkvenim avtoritetam zapisal, da bi se morali bralci in bralke njegovih *Meditacij* popolnoma znebiti vseh predpostavk, s katerimi bodo pristopali k branju knjige, saj je sicer sploh ne morejo razumeti. Ali to pomeni, da se morajo predpostavk znebiti pred branjem knjige ali v samem bralnem procesu? In kako v tem primeru sploh pristopiti h knjigi, saj moramo tudi za pristop že imeti določeno predpostavko?

Leonard je seveda v brezizhodnem položaju: če naredi, kar svetuje Descartes, je popolnoma izgubljen. Toda na srečo se njegova pot začne na drugem koncu. Če mora s predsodki obremenjeni človek le-te nekako sesuti, da bi postal bolj sproščen v odnosu do "objektivnega sveta" (knjige, filma itd.), se mora Leonard do tega sveta, pa naj bo v svoji "objektivnosti" še tako problematičen, šele dokopati, da bi se ga kasneje lahko otresel. Filozofi in teoretiki znanosti bi se iz tega lahko marsičesa naučili. *Meditacije* so zato kakor *Memento*: gledalec oz. bralec mora narediti na sebi operacijo, o kateri govori film oz. knjiga. To mora narediti, če hoče razumeti, kar je pred njim. Knjiga oz. film sta v takem primeru ultimativna primera dobre knjige oz. dobrega filma. Mislimo seveda na koncept refleksije, kot ga je razvijal Adorno: naloga umetnosti (filozofije) je refleksija kot prehod v drugo.

Dodatno

Obstaja še ena dimenzija filma *Memento*, ki pa je ne moremo dovolj obširno obdelati, saj imamo na voljo premalo prostora. Leonard namreč dejstva zapisuje tudi na svoje telo. Torej ga simbolizira. Še več, simbolizira simbolizirano, saj je telo vselej – že simbolizirano. Dovolj dela za sodobne medicince in biologe, ki nikakor ne morejo razumeti, kaj pomeni simbolizacija telesa.⁷

Sklep

Memento mori – Remember Sammy Jankis. Slednji nasvet ima Leonard napisan na roki. Da pa bo vse skupaj še bolj zapleteno, je tudi Sammy izgubil kratkoročni spomin. Torej ga Leonard lahko vzame za zgled, ki mu pove, česa ne sme početi. Osupljivo. Kajti Sammy je lahko tudi model, ki Leonardu pomaga razumeti, kaj mora narediti. Leonard se namreč spominja Sammyjeve zgodbe, ker se je zgodila pred njegovo "nezgodo". Seveda pa sedaj ne more ugotoviti, dognati, kaj pomeni.

Memento je vsekakor neverjeten film, ki gledalke in gledalce produktivno sooča z vprašanji, ki jih na žalost lahko le naštejemo, da ne bomo nenehno jamrali, kako malo prostora imamo, sooča pa jih kot sodobni film, ki se ne spreneveda, da je svet in pojave v njem mogoče pojasnjevati brez filozofije in dobre teorije.

Platon pa je zastavil vsaj tale vprašanja.

- Kaj je reprezentacija?
- Kakšen je odnos med jezikom in objekti, ki so domnevno zunaj njega?
- Kakšni so odnosi med podobami (reprezentacijami) in objekti, ki so zunaj reprezentacij?
- Kaj človek sploh lahko ve? Kaj lahko reprezentira?
- Kako se besede nanašajo na stvari?

Kaj pa odgovori? Z njimi nikakor ne gre hiteti. Pa vendar: Platon je skušal razumeti idejo, da je jezik mediator, posrednik realnosti. To kajpak pomeni, da jezik ni odprto okno, skozi katerega gledamo "ven". Ljudje zaradi tega živimo v



svetu mediacij, posredovanj in reprezentacij, simulakrov. Ostane nam razvijanje pripovedi, pomenov, ostane refleksija kot prehod k drugemu. Človek je gotovo tako (drugo) bitje pripovedi, pomena, ne pa "objektivnih dejstev", ki sploh ne obstajajo.

Natanko to skuša razumeti tudi film *Memento*. Razumeti pa skuša še nekaj drugega. O tem je razmišljal zlasti Baudrillard.

- V obdobju sodobnih hiperrealnosti, strojne in mehanske reprodukcije se je meja med podobami in realnostjo zabrisala, oz. je sploh izginila.
- Obstaja torej realnost brez realnosti – hiperrrealnost.
- Hiperrealnost je bleščeča nadomestna realnost, ki jo proizvajajo elektronske podobe, je svet, v katerem so podobe neprimerno močnejše kot kateri koli drugi referent iz človekove zgodovine.
- V hiperrealnosti ni referentov in ni zgodovine, spomina, pripovedi; njihova odstranitev je omogočila nastop obdobja digitalnih simulakrov. Nič več nimamo opraviti z imitacijami, s podvojevanjem ali parodijami. Znake realnosti je zamenjala sama realnost.
- Vse dosedanje kulture so temeljile na verovanju v reprezentacije.⁸ Ljudje so verjeli, da znak lahko referira na globine pomenov, da je znake mogoče zamenjati za pomen (Leonard dela natanko to) in da nekaj jamči za to menjavo. Jamči bog, seveda. Descartes je v *Meditacijah* to nesporno dokazal, čeprav je bilo že Platonu jasno, da ne more biti drugače.
- Ko realnost ni več, kar je bila, se vsi pomeni koncentrirajo v nostalgiji.

Faze v transformaciji podob:

1. podoba je refleksija temeljne realnosti;
2. podoba maskira temeljno realnost;
3. podoba maskira odsotnost temeljne realnosti;
4. podoba se ne nanaša na nobeno realnost: postane lastni simulaker.

Nostalgija je v obdobju simulirane hiperrealnosti rodila

Disneyland. Ta je ultimativna simulacija ameriških fantazem, ki se kot globalizacija širi po vsem svetu. Disneyland seveda ni niti resničen niti neresničen, ampak je svarilni stroj, ki so ga postavili zato, da bi pomladili fikcije. Obdobje simulakrov je tudi obdobje gradnje kibernetičnega prostora. V njem nastajajo kombinacije sinhroniziranih in digitaliziranih svetov, elektronskih okolij, v katerih ni dvoma, ni spomina in ni pripovedi. Ali bodo v globalnem svetu še obstajali asinhroni, nesinhronizirani kraji? In kaj nam potem sploh še ostane? Ostane nam *Memento mori*. •

Opombe

- 1 Glede koncepta o tem, kar imenujemo *cool*, cf. Jeff Rice (2002): *What is Cool? Notes on Intellectualism, Popular Culture, and Writing*. [http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=338]
- 2 Ali kot se je spraševal Heidegger: *Was ist im Werk am Werk?*
- 3 Cf. Jean Baudrillard (2001): *Impossible exchange*. London, Verso.
- 4 Cf. Jean Baudrillard (2002): *Screened out*. London, Verso.
- 5 Je to eksperiment ali kreacija? Glede razmerja med enim in drugim cf. Michael Betancourt (2002): *Disruptive Technology: The Avant-Gardness of Avant-Garde Art*. [http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=336]
- 6 Primer sodobne bizarnosti: gledate televizijo in pijete Coca-Colo. Istočasno veste, da jo pije tudi predsednik, veste, da jo pije Liz Taylor, veste pa tudi, da jo pijete sami. Cola je seveda Cola in noben denar tega ne more spremeniti. Vse Cole so enake in vse so izvrstne. To ve Liz Taylor, to ve predsednik in to veste sami (cit. po Michael Betancourt (2002)).
- 7 Glede simbolizacije telesa cf. Donna Haraway (1990): *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. v: Linda J. Nicholson (ured.). *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge, str. 190–234. Telo je namreč zgodovina, pravi Harawayeva.
- 8 Glede ovir pri oblikovanju reprezentacij, pripovedi in zgodovine prim. Jeremy Turner (2001): *Neuro-Transmit Me These Empty Sounds – Chicks on Speed: An Interview with Janne Vanhanen*. [http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=323]