

Joze van Dejk

POSREDOVANA
SEĆANJA U
DIGITALNOM DOBU

Prevela s engleskog
Jelena Kosovac

2018

CLO

Kultura sećanje u sadašnjosti

Mieke Bal i Hent de Vries, urednici

Spoznali su nepopravljivu patnju svih zatočenih i izgnanih, a to je živeti sa sećanjem koje ničemu više ne služi. Čak i sama prošlost o kojoj su stalno razmišljali bila je prožeta samo žaljenjem... Neprijatelji prošlosti, teško podnoseći sadašnjost i lišeni budućnosti... jedino bismo se mogli spasti od ovog neizdržljivog raspusta na taj način što bi u našoj mašti ponovo proradili vozovi.

– Alber Kami, *Kuga*, 1946*

* Alber Kami, *Kuga*, Beograd, Nolit, 1989, prev. Jovanka Marković-Čížek, up. str. 86–87.

Predgovor

Leta 2003. godine kupila sam digitalnu kameru; pošto baš i nisam od onih što odmah pohrle da nabave novotarije, prihvatila sam savet rođaka i prijatelja koji su hvalili njen kreativni potencijal, uveravajući me da će dati podstrek mojoj posustaloj karijeri amaterskog fotografa. Za manje od mesec dana snimila sam nekoliko stotina fotografija, ne računajući slike koje sam već prebacila iz kamere ili one koje sam izbrisala sa hard-diska. Ova kupovina zbilja je zapalila iskrnu novog poleta, naročito kada sam počela da sređujem i skeniram neke stare papirne fotografije koje su čamile nabacane u nekoliko kutija za cipele. Softver fotošop omogućio mi je da doteram, skeniram i preuredim stare slike smeštajući ih u neočekivane kontekste i otvorim nove vidike o budućem korišćenju kamere. Pored fotografija, i stotine muzičkih fajlova na hard-disku potvrđivali su da sam već bila otkrila digitalni format – sistem *Kazaa* za razmenu fajlova – koji je rasplamsao moju neobičnu žudnju za starim pesmama što sam ih zatim prebacila na MP3 plejer. Zauzvrat, te pesme su me navele da prekopam po svojim gotovo zaboravljenim kutijama sa rukom pisanim pismima, dnevnicima i beleškama – otkriće zbog kojeg sam se zapitala treba li da skeniram ove predmete i ubacim ih u računar pre nego što postanu potpuno nečitljivi zbog izbledeleg mastila. I najzad, morala sam da se suočim sa stotinama starih video-kaseta smeštenih na policama velikog ormara gde skupljaju prašinu otkad se video-rikorder pokvario, zbog čega

sam se prebacila na korišćenje DVD rikordera. Izgledi da ću morati da odaberem i prebacim stotine starih muzičkih albuma, fotografija, (kućnih) video-snimaka i pisama izazvala je mešavinu uzbuđenja i otpora. Uzbuđenje se pojavilo zbog prilike za nesputano ispoljavanje nostalgичne žudnje dok budem prebivala po tim analognim predmetima i možda za priliku da neke ponovo iskoristim za stvaranje novih nezaboravnih spoznaja i predmeta. Otpor se pojavio zbog toga što sam shvatila da takva „operacija spasavanja moje prošlosti“ neće samo zahtevati mnogo vremena, već će značiti i teške muke donošenja odluka o tome šta sačuvati, a šta baciti posle procesa digitalizacije.

U početku sam problemu pristupila praktično: reč je o zbruci predmeta koji se moraju sistematski razvrstati i rasporediti. Kada sam stala da razmislim o tome, shvatila sam da problem nije bio kaos u mojoj kutiji za cipele i samim tim u mom računaru. Naime, ovi predmeti i tehnologije pokrenuli su pitanja u vezi sa sećanjem i medijima koja su bila mnogo zamršenija nego što sam isprva mislila. Sadržaji moje kutije uistinu su postavili izazov smeštanja analognih sećanja u digitalne okvire skladištenja i preuzimanja, no, mimo meni svojstvenih dilema, to je podstaklo i uznemiravajuće misli o odnosu između materijalnih predmeta i autobiografskog sećanja, između medijskih tehnologija i naših navika i rituala pamćenja. Moja zbirka ličnih stvari naterala me je na razmišljanje o tome kako čuvamo i predstavljamo slike nas samih drugima. Nagnala me je na promišljanje o tome kako naše privatne kolekcije izražavaju mnogo obuhvatniji fenomen zajedničkih obreda skladištenja i preuzimanje pohranjenog sadržaja. Pitala sam se je li moje prebacivanje s analognih na digitalne predmete sećanja posledica opšteg tehnološko-komercijalnog prodora ili želje da se kreativnije bavim svojim dragocenim artefaktima. Mikrouniverzum moje kutije za cipele otvorio je Pandorinu kutiju neočekivanih filozofskih pitanja u vezi s prirodom, kulturom i politikom onoga što sam nazvala „posredovana sećanja“. Zašto i kako stvaramo i čuvamo posredovane predmete za buduće sećanje? Šta je funkcija posredovanih sećanja u našem privatnom životu?

Kakva je uloga medijskih tehnologija i materijalnih predmeta u beleženju kako individualnog tako i kolektivnog sećanja? Jesu li analogni i digitalni predmeti međusobno zamenljivi u stvaranju, čuvanju i izazivanju sećanja? Da li digitalni predmeti menjaju naš zapis i pamćenje živog iskustva i utiču li na proces sećanja koji se odvija u mozgu?

Formulisanje ovih pitanja bio je prvi korak ka priznavanju složenosti izraza koji sam neobavezno smislila. „Posredovana sećanja“ odnose se i na konkretne predmete u onoj mojoj kutiji i na mentalni koncept – koncept koji uključuje aspekte uma i tela, kao i tehnologije i kulture. Takođe sam shvatila da i sećanje i mediji obuhvataju ogromno polje istraživanja do te mere iscrpno proučenih da su sami pojmovi u opasnosti da postanu prazni označitelji. Reći da je ljudsko sećanje složen problem znači znatno ublažiti problem. To je toliko zastrašujuć, složen predmet istraživanja da se teško može očekivati čak i od generacija naučnika da mapiraju njegove mehanizme delovanja. Naučnici iz raznih disciplina, od biomedicinskih nauka do teorije kulture, proučavaju kako i zašto pamtimo i koji su to osnovni mehanizmi koji podržavaju procese sećanja. Neurobiolozi su udubljeni u operacionalnu fiziologiju funkcija sećanja istražujući njihovu povezanost s *ljudskom prirodom*. Takva temeljna proučavanja genetskih, neuroloških i kognitivnih aspekata delovanja mozga pomažu da se objasne posledice koje povrede i bolesti ostavljaju na različitim vrstama sećanja. Ali vrlo mali deo ovog istraživanja obrađuje autobiografsko sećanje i ulogu emocije u pamćenju lične prošlosti. Istorijski posmatrano, autobiografsko sećanje spadalo je u oblast psihologa, koji su ispitivali njegovo funkcionisanje kao vid *ljudskog ponašanja*. Kognitivni filozofi i društveni konstruktivisti, kada se bave pitanjem sećanja, ukazuju na značaj *materijalnosti i tehnologije* – naročito medijskih tehnologija i predmeta. Stanovišta što daju prekomerni značaj sećanju kao odlici *ljudske kulture* prevladaju u humanističkim naukama, pre svega u istoriji i studijama kulture. Poslednjih godina, istoričari sve češće iznose mišljenja o ulozi medija u povezivanju naše prošlosti i sadašnjosti, dok se teoretičari kulture bave pitanjima

identiteta i kolektivnog sećanja koja izbijaju u prvi plan posle velikih istorijskih promena kao što su progon, rat ili život u dijaspori.

Suočeni s ovako kompleksnom temom kao što je ljudsko sećanje, korisno je rastaviti konstitutivne elemente prirode, ponašanja, materijalnosti i kulture, te ih analizirati zasebno. Ali jednako je korisno ponovo ih sastaviti, u nekom trenutku, i priznati njihovu sjedinjenost. Pitanje sećanja povezuje problem složenosti mozga sa dinamikom društvenog ponašanja i višeslojnošću materijalne i društvene kulture. Konkretni sadržaji moje kutije „za cipele“, uhvaćeni u neodređenom međuprostoru između analogne i digitalne materijalizacije, pružaju mogućnost da se stekne uvid u savremene rasprave o odnosu selfa i drugih, materijalnog i virtuelnog, privatnog i javnog, individualnog i kolektivnog. Cilj ove knjige jeste teorijsko razmatranje naših ličnih kutija i to tako što ih pretvaramo u prizmu – konceptualnu alatku. Posmatrajući kroz tu prizmu možemo da razumemo veće preobražaje što se trenutno odvijaju u našoj kulturi. U ove veće preobražaje spada pitanje digitalizacije, ali ne samo ono; digitalizacija tek delimično otkriva složenu međupovezanost uma, tehnologije i kulture.

Pre nego što pređem na razmatranje konkretnih sadržaja naše kutije, prvo ću skicirati teorijski i pragmatički delokrug ove knjige. U prvom poglavlju ispituje se pojam kulturnog sećanja i uloga medija u njegovom oblikovanju. Mediji su presudni za konstruisanje individualnog i kolektivnog identiteta – za kreativne činove i proizvode posredstvom kojih ljudi osmišljavaju vlastiti život i razumeju život drugih, te prošlost povezuju sa budućnošću. Uključivanje medija u stvaranje sećanja nagnalo je naučnike iz oblasti društvenih nauka i teoretičare kulture da definišu „posredovanje sećanja“, koncept koji je koristan, ali se često pokazuje i kao nedosledan kada se koristi za objašnjenje uzajamnog oblikovanja individualnog i kolektivnog sećanja. Pojam „posredovana sećanja“, preinačena verzija koncepta posredovanja, treba da ispravi nedostatke tog koncepta.

U drugom poglavlju razmatra se „materija“ od koje je sećanje sačinjeno. Neurobiolozi i kognitivni naučnici daju prednost

genetskim, ćelijskim i kognitivnim dimenzijama čovekovog sećanja kao predmetima istraživanja, a skorašnje istraživanje dovelo je do sasvim novih saznanja o promenljivosti autobiografskog sećanja. Filozofi koji se bave filozofijom uma i društveni konstruktivisti ističu značaj materijalnih i tehnoloških dimenzija sećanja, pored one fiziološke. Teoretičari kulture usmereni su pak na važnost sociokulturnih praksi u ispoljavanju sećanja. Drugim rečima, posredovana sećanja istovremeno su otelovljena u ljudskom mozgu ili umu, omogućena tehnologijama i predmetima i ugrađena u društvene i kulturne kontekste korišćenja. Dok se sa kulture u kojoj preovlađuju predmeti analognog sećanja (fotografije, dnevници, kućni video-filmovi itd.) prelazi na okolnosti gde digitalni predmeti postaju norma, pitanja o tome zašto je sećanje važno i na koji način je važno još više uznemiravaju. Dimenzije multidisciplinarnosti i multimedijalnosti urezane su u model posredovanih sećanja koji je predstavljen u prvom poglavlju i detaljno se obrazlaže u drugom. Ovaj model nam omogućava da analiziramo kulturno sećanje u tranziciji.

U naredna četiri poglavlja razmatraju se konkretne vrste sadržaja koje ispunjavaju naše savremene kutije; u svakom se obrađuje konkretni čulni modalitet povlašćen u konkretnom analognom mediju. Reči, zvuci, nepokretne slike, pokretne slike jesu dominantni elementi dnevnika, audio-snimaka, fotografija i kućnih filmova ili video-snimaka – analognih predmeta koji se sada dopunjuju digitalnim multimedijalnim formama. U trećem poglavlju reč je o dnevnicima i lajflogovima – vrsti bloga koji se smatra digitalnom verzijom papirnih dnevnika. Iako su papirni dnevници dugo smatrani introspektivnim i strogo privatnim žanrom, oduvek su imali i komunikacijsku i javnu ulogu. U poslednje vreme izuzetno popularna praksa blogovanja, te brojne mogućnosti za onlajn objavljivanje sadržaja podstiču upravo te uloge, do sada potcenjivane. Čini se da internet, sa ugrađenom sklonošću ka deljenju i trenutnom saobraćanju, umanjuje tradicionalne osobine dnevnika, a opet ih i pojačava. Kada se na ovaj način to sagleda, tad možemo da otkrijemo kako nove digitalne tehnologije zapravo

preobražavaju naša shvatanja privatnosti i otvorenosti, a takođe na drugačiji način osvetljavaju odnos između ličnih sećanja i živog iskustva.

U sledećem poglavlju, „Snimiti i sačuvati“, proučava se zvučna komponenta posredovanih sećanja. Snimljena popularna muzika apsolutno je neophodna za izgrađivanje ličnog sećanja i individualnog identiteta, kao i za stvaranje kolektivnog sećanja i muzičkog nasleđa, nasleđa koje se s vremenom uvećava i stalno razvija. U tom poglavlju, četvrtom, ispitujemo ulogu popularne muzike u formiranju ličnog sećanja i kolektivnog nasleđa. Pamćenje posredstvom muzike više je od individualnog čina: potrebni su nam javni prostori da bismo razmenili narative i sazdali kreativne zajednice.

U petom i šestom poglavlju pretresaju se vizuelni oblici percepcije otelovljeni sredstvima za „hvatanje“ individualnog života u nepokretnim i pokretnim slikama. Fotografija je verovatno omiljeno sredstvo za zadržavanje života u njegovim formativnim trenucima – uzaludan pokušaj da se zamrzne vreme dok se budućnost već odvija. Pored svoje tradicionalne funkcije zarobljavanja prošlosti na slici, digitalne kamere sada se koriste i za komuniciranje jezikom fotografije i za preobražavanje čina sećanja u čin iskustva. Prilagodljivost, plastičnost sećanja tema je i šestog poglavlja. Ali za razliku od prethodnog poglavlja, gde je reč o nepokretnim slikama, u ovome se razmatra prikazivanje porodičnog života na filmovima. Generacije aparata (kamera od 8 mm, video-kamera, digitalna video-kamera i veb-kamere) isporučile su pokretne slike običaja koji se menjaju kroz generacije u porodici. Dok digitalna oprema omogućava unakrsno povezivanje istorijski različitih oblika kućnog snimanja, ujedno razotkriva i svoj upisani tehnološki kapacitet da sećanje oblikuje i manipuliše njime.

Konačno, posle analize četiri konkretna slučaja preobražavanja posredovanih sećanja, vraćam se problemu skladištenja i uzimanja stvari iz one kutija i iz računara. Potraga za sveobuhvatnom, univerzalnom mašinom sećanja nije baš nova, tako da se u sedmom poglavlju izlaže o mašinama sećanja koje su bile središte poduhvata, i u prošlosti i u sadašnjosti, rešavanja

problema prenatrpanosti podacima u ličnom životu. Kompjuterski naučnici i inženjeri predložili su niz tehno-vizionarskih rešenja, a uz to razrađuju i dorađuju istorijske utopije dizajnirajući nove čudesne mašine koje bi navodno trebalo da zadovolje našu želju za uređajem sveobuhvatnog sećanja. Zaključujem kratkim osvrtom o tome kako digitalizacija, multimedijalizacija i „guglizacija“ mogu da redefinišu sećanje, čije se delovanje svojevremeno pripisivalo mozgu ili, nasuprot tome, prebacivalo na mašinu.

Nadam se da sam u ovih sedam poglavlja ponudila bolje razumevanje kulturnog sećanja, toga zašto i na koji je način važno, te šta ono znači u eri tehnološkog, društvenog i kulturnog preobražaja. Ono što je počelo kao praktičan problem – preuređenje moje privatne kutije za cipele prepune predmeta sećanja – lagano se pretvorilo u akademsko istraživanje koje je pokrenulo ozbiljna epistemološka, ontološka i pragmatička pitanja, te dovelo do osmišljavanja teorijskog modela čiji je cilj da pomogne u analiziranju konkretnih slučajeva kulturnog sećanja. Nemam nikakvu iluziju da ova knjiga daje konačne odgovore na sva ta pitanja. Ona je skroman predlog o ponovnom uobličavanju značenja kulturnog sećanja koje se menja u vremenu tranzicije, kao i o povezivanju brojnih stanovišta različitih disciplina kako bi se otkrili novi pogledi na ovu fascinantnu temu.

1. Posredovana sećanja kao konceptualna alatka

Mnogi ljudi brižljivo čuvaju neku kutiju za cipele držeći u njoj stvari koje označavaju njihovu prošlost: fotografije, albume, pisma, dnevnike, isečke, beleške i tako dalje. Dodajte ovu zbirku i audio i video snimke, kao i sve digitalne ekvivalente tim dragocenim stvarima i dobijate ono što nazivam „posredovana sećanja“. Te stvari ne posreduju samo sećanjima na prošlost; one posreduju i odnosima između pojedinaca i grupa ma koje vrste (kao što su porodica, školski razredi i klubovi izviđača) i delo su medijskih tehnologija (počev od olovaka i kasetofona pa do računara i digitalnih kamera). Svoja posredovana sećanja najčešće čuvamo kao dragoceni formativni deo vlastitih autobiografskih i kulturnih identiteta. Ti nagomilani predmeti obično odražavaju oblikovanje osobe u istorijskom vremenskom okviru. No, pored vrednosti koju poseduju za samu osobu, zbirke posredovanih sećanja pokreću i zanimljiva pitanja o identitetu osobe u konkretnoj kulturi u određenom trenutku u vremenu.

Smeštanjem tih zbirki iz „kutija za cipele“ u središte teorijskog i analitičkog ispitivanja, u ovom poglavlju se istražuju dva pitanja i jedan koncept. Prvo, šta je *lično* kulturno sećanje i kako se odnosi prema kolektivnom identitetu i sećanju? Možemo da razlikujemo – premda ne i razdvojimo – konstrukciju autobiografskog sećanja onako kako je zasnovano u umu i duhu jedne osobe od društvenih struktura i konvencija kulture koje utiču na njega. Lične kolekcije i sećanja često se podvode pod osnovne elemente kolektivne istorije umesto da se razma-

traju same po sebi. Lično *kulturno* sećanje naglašava vrednost stvari kao „posrednika“ između pojedinaca i kolektiviteta, dok istovremeno ukazuje na napetosti između privatnog i javnog. Sve veći značaj medijskih tehnologija u konstruisanju ličnog sećanja dovodi do drugog važnog pitanja: kakva je tačno priroda posredovanja sećanja? Daleko od toga da su medijske tehnologije i predmeti spoljašnja sredstva za „zadržavanje“ verzija prošlosti: oni pomažu da se stvori doživljaj prošlosti, i u smislu našeg privatnog života i istorije uopšte. I o sećanju i o medijima metaforično se govori kao o riznicama u kojima se naša minula iskustva i znanje čuvaju za buduću upotrebu. Ali ni sećanja ni mediji nisu pasivni posrednici: njihovo posredovanje inherentno oblikuje način na koji izgrađujemo i čuvamo osećaj individualnosti i zajedništva, identiteta i istorije.

Stoga, koncept posredovanih sećanja ne uvodim samo zato da bih objasnila komplikovanu vezu između ličnih zbirki i kolektiviteta, već i da bih pomogla da se teorijski razmotri *međusobno oblikovanje* sećanja i medija. Time što definišem i brusim ovaj koncept do analitičke alatke, nadam se da ću stvari u našoj privatnoj kutiji pretvoriti u dragocene predmete kulturne analize. Kao privatne kolekcije, posredovana sećanja sačinjavaju mesta gde se lično i kolektivno susreću, stupaju u međudejstvo i sudaraju. Iz tih susreta možemo da izvedemo kulturno važno znanje o prošlim i o sadašnjoj konstrukciji selfa s protokom vremena: kako naše medijske alatke oblikuju naš proces sećanja i obratno? Kako sećanje utiče na način na koji koristimo medijske izume?

Lično kulturno sećanje

Istraživanje o tome šta sačinjava lično sećanje tradicionalno je spadalo u oblast neuronauke, psihologije i kognitivne teorije. O sećanju obično mislimo kao o nečemu što imamo ili što nam nedostaje; istraživanja o sećanju bave se našom sposobnošću da se sećamo ili našom sklonošću da zaboravljamo.

U oblasti psihologije, većina studija o sećanju odnosi se na naše kognitivne sposobnosti pamćenja, a od tih studija popriličan broj usredsređen je na autobiografsko ili lično sećanje.¹ Međupovezanost sećanja i selfa, tvrde psiholozi, jeste presudna za ma kakav razvoj ljudskog bića. Autobiografska sećanja su neophodna kako bi se izgradio pojam ličnosti i identiteta, a naš um radi na stvaranju konzistentnog skupa „zapisa“ identiteta, podupirući time formiranje identiteta koji se s godinama razvija i menja. Razvijanje autobiografskog selfa delom je pod kontrolom genomike i biologije, a deo reguliše okruženje – od modela individualnog ponašanja pa do kulturnih obreda. Pamćenje je presudno za našu dobrobit jer bez autobiografskih sećanja ne bismo imali nikakav doživljaj prošlosti ili budućnosti, te bi nam nedostajao ikakav osećaj kontinuiteta. Naša slika o tome ko smo, mentalno i fizički, zasniva se na dugoročnom pamćenju činjenica, emocija i iskustava; ta slika koju imamo o sebi nikada nije stabilna, već je podložna neprekidnom preoblikovanju pošto se naše percepcije toga ko smo menjaju zajedno s našim projekcijama i željama o tome kakvi hoćemo da budemo. Prema tvrđenju kognitivnih naučnika, glavni aspekt samorazvoja jeste da se proživljena prošlost uravnoteži s anticipiranom budućnošću.² Bez sposobnosti formiranja autobiografskih sećanja – nedostatak koji može da nastane kao posledica delimičnog oštećenja mozga – mi u suštini ne možemo da stvorimo osećaj kontinuiteta naše ličnosti.

¹ Premda postoje neke tanane razlike između reči „lično“ i „autobiografsko“ u vezi sa sećanjem, većina psihologa i neuronaučnika koriste ih kao međuzamenjive. Iz stilskih razloga, ja naizmenično koristim termine „autobiografsko“ i „lično“, iako u vezi s kulturnim sećanjem odlučno dajem prednost terminu „lično“, a razloge ću objasniti kasnije u ovom poglavlju, pri kraju drugog dela.

² Za više podataka o razvoju autobiografskog selfa (u odnosu na biološki self) videti Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (Orlando, FL: Harcourt, 1999), 222–233. Dalje razmatram ovu teoriju u drugom i četvrtom poglavlju.

Sećanje, zasnovano u diskursu bihevioralne ili socijalne psihologije, bitno je i za stvaranje doživljaja kontinuiteta između selfa i drugih. Američki psiholog Suzan Blak smatra da autobiografsko sećanje ima tri glavne funkcije: da održi doživljaj koherentnosti ličnosti tokom vremena, da ojača društvene spone razmenjivanjem ličnih sećanja i da prošlo iskustvo koristi za stvaranje modela kako bi se razumeli sopstveni i tuđi unutrašnji svetovi.³ Sećanje omogućava ljudima da rekonstruišu svoj život kroz prizmu sadašnjosti a „kognitivna montaža“ („cognitive editing“) u osnovi pomaže osobi da svoje sadašnje poglede uskladi sa prošlošću. Od ove tri funkcije – samokontinuitet, funkcija komunikacije i funkcija usmeravanja – Blakova najznačajnijom smatra drugu. Ljudi, naime, razmenjuju individualna iskustva da bi razgovor s drugima učinili iskrenijim, da bi izazvali empatiju ili izgradili bliskost i društvene veze. U autobiografskom sećanju self susreće društveno, jer se lična sećanja obično uobličavaju time što se saopštavaju drugima.

Proširujući i doradujući definiciju autobiografskog sećanja koju iznosi Blakova, psiholog Ketrin Nelson utvrđuje i kulturni doživljaj selfa, pored kognitivnog, socijalnog i drugih nivoa razumevanja selfa koja su psiholozi odavno prepoznali.⁴ Kulturni doživljaj selfa pojavljuje se otprilike između pete i sedme godine života, u razvojnom stadijumu u kome dete počinje da „pravi razliku između idealnog selfa prikazanog kulturom i

³ Susan Bluck, „Autobiographical Memory: Exploring Its Functions in Everyday Life“, *Memory* 11, br. 2 (2003), 113–123.

⁴ Katherine Nelson, „Narrative and Self, Myth and Memory: Emergence of the Cultural Self“, u: *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives*, ed. Robyn Fivush and Catherine Haden (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003), 3–25. U ovom članku Nelsonova nabraja različite nivoe razumevanja selfa koje su psiholozi još odavno utvrdili: pored kognitivnog i društvenog doživljaja selfa, stručnjaci su razabrali i reprezentacioni i narativni nivo razumevanja. Videti i Katherine Nelson, „Self and Social Functions: Individual Autobiographical Memory and Collective Narrative“, u: *Memory* 11, br. 2 (2003), 125–136.

aktuelnog selfa kako ga razume“.⁵ Autobiografsko sećanje deteta razvija se kao kulturom uokvirena svest, gde se lični narativi neprekidno prepliću s drugim pričama. „Lična sećanja, koja su bila začaurena unutar individualnog, verbalnim narativima se preobražavaju u kulturno sećanje, privajajući sistem verovanja u kulturi.“⁶ Kulturno uokvireno autobiografsko sećanje integriše sociokulturno sećanje s ličnim, a doživljaj selfa koji proističe iz ovog procesa neposredno i posredno je oblikovan normama i vrednostima datog okruženja. Kao što Nelsonova zapaža, narativi s kojima se deca susreću – bajke koje im pričaju roditelji i učitelji ili priče što ih gledaju na televiziji – važan su činilac njihovog razvoja. Deca testiraju svoj doživljaj sebe u odnosu na zajedničke narative kojima su izloženi, bilo da su to priče ili ono što vide na televiziji i video-snimcima. Iako se u nekim kognitivnim i razvojnim studijama o autobiografskom sećanju pominju važne tačke dodira individualne psihologije i kulture koja socijalizuje, vrlo malo psihologa konkretno obrazlaže ulogu kulture u odnosu na sećanje. Izuzetak su Veng i Brokmajer koji su detaljno izložili uzajamni uticaj sećanja, selfa i kulture, tvrdeći da se autobiografsko pamćenje ispoljava „posredstvom narativnih formi i modela koji su oblikovani kulturom i koji, zauzvrat, kulturno oblikuju sećanje“.⁷ Čak i ako (socijalni) psiholozi prihvataju da dinamički odnos između sećanja i selfa valja integrisati u šire tkanje kulture, te čak i ako potvrđuju da su koncepcije selfa upisane na razne materijalne i simboličke načine, uloga koju (medijski) predmeti imaju u ovom procesu sećanja uglavnom ostaje neistražena. Jeste razumljivo, premda je za žaljenje, što psiholozi izgleda smatraju da ova pitanja u stogom smislu spadaju u oblast antropologa ili onih koji se bave medijima.

⁵ Nelson, „Narrative and Self“, 7.

⁶ Nelson, „Self and Social Functions“, 127.

⁷ Videti: Qi Wang and Jens Brockmeier, „Autobiographical Remembering as Cultural Practice: Understanding the Interplay between Memory, Self and Culture“, *Culture and Psychology* 8, br. 1 (2002), 45–64, 45.

Ipak, otvaranje društveno-psiholoških stanovišta o autobiografskom sećanju ka uvidima teorije kulture i medijskih studija može se pokazati kao obostrano korisno. Dozvolite mi da to razjasnim razmatranjem jedne jednostavne porodične situacije iz svakodnevnog života. Petnaestomesečno detence pokušava da se osloni na obe noge i pravi svoje prve oprezne korake. Njegovi roditelji su ushićeni i razgovaraju o svom osećanju olakšanja što se to zbiva. Oduševljeni otac donosi video-kameru da bi snimio detetov trud; te iste večeri, ponosna majka verbalno saopštava bakama i dekama o uspešnim prvim koracima. Amaterski snimci detetove prekretnice u razvoju, upotpunjeni nekolikim rečenicama objašnjenja, najnoviji su prilozima na porodičnoj veb-stranici. Roditelji obeležavaju ovaj događaj raznim aktivnostima: pričanjem priča, fotografisanjem i pisanjem o tom događaju kako bi ga protumačili i razmenili njegov značaj s drugima. Istovremeno, stvaraju materijalne artefakte koji mogu da im pomognu – i njihovom potomku – da se kasnije prisete ovog iskustva, verovatno u drugačijim uslovima ili kontekstima.

Autobiografsko sećanje na delu u ovom primeru sastoji se iz nekoliko etapa i slojeva – vidova koji se mogu naglasiti ili zatomiti u zavisnosti od odgovarajućih akademskih interesovanja. Psiholozi se usmeravaju na to kako roditelji tumače, saopštavaju i kako se kasnije sećaju prvih koraka svog deteta. Mentalni okviri i kognitivne šeme pomažu roditeljima da procene taj događaj: oni porede postignuće vlastite bebe s dečjim razvojem uopšte. Prosečna beba prohoda u dvanaestom mesecu života, ali ova je sporija. Roditelji svoj doživljaj tog događaja tumače u narativnom okviru, čime ga smeštaju u spektar njihovih vlastitih života i života drugih. (Koliko sam ja bio star kada sam prohodao? Koliko je bila stara bebina sestra? Koliko sporo ili brzo prohodaju deca u ovoj porodici?) Usmeno razmenjivanje priča s bakama i dekama pomaže roditeljima da utvrde značaj onoga što se dogodilo, a ujedno postavlja i pozornicu za kasnija sećanja: tumačenje i naracija stvaraju mentalne okvire pomoću kojih se taj doživljaj u nekom kasnijem trenutku može ponovo prizvati u sećanje. Rad sećanja otud uključuje složene

ni skup rekurzivnih aktivnosti koji oblikuje naše unutrašnje svetove, izmirujući prošlost i sadašnjost, omogućujući nam da osmislimo svet oko nas i da konstruišemo ideju kontinuiteta između selfa i drugih – one tri funkcije koje opisuje Blakova, što je već pomenuto.

Teoretičari kulture koji razmatraju ovaj prizor moguće da bi prebacili težište i istakli način na koji roditelji, korišćenjem različitih medija, beleže, razmenjuju s drugima i kasnije se sećaju prvih bebinih koraka. Beleženjem tog događaja video-snimkom, fotografisanjem ili pisanjem o njemu pojačava se njegov konkretni, aktuelni doživljaj. Rad sećanja podrazumeva proizvodnju predmeta – u ovom slučaju fotografija i video-snimaka – s dvostrukom svrhom: da bi se zabeležilo i saopštilo ono što se dogodilo. Ovi predmeti takođe nagoveštavaju buduće sećanje: za roditelje, da bi se podsetili tog događaja i za dete, da bi ono stvorilo sliku o tome kako je život izgledao pre nego što je postalo sposobno da se seća. Kasnije interpretacije uvek menjaju značenje sećanja, bez obzira na prisustvo čvrstih dokaza u vidu fotografija ili video-snimaka. Kada roditelji prve korake svog deteta kasnije gledaju na video-snimku, naknadno ih mogu gledati i tumačiti kao rani znak njegove karakterne lenjosti, ali i kao dokaz o pojavljivanju neke nespособnosti koja je u vreme snimanja prošla nezapaženo.

Očigledno, isti događaj pokreće dva tipa ispitivanja o formiranju sećanja, a svaki ističe različite aspekte. No, lično i kulturno teško da se mogu razdvojiti jer postoji neprekidna produktivna napetost između naših (ličnih) sklonosti da zabeležimo određene događaje i (društvenih) okvira posredstvom kojih to činimo – između (individualnih) aktivnosti pamćenja i (kulturnih) proizvoda autobiografskog sećanja. Činovi i proizvodi sećanja nisu proizvoljni. U zapadnoj kulturi se snimanje i fotografisanje detetovih prvih koraka smatra uobičajenim ritualizovanim nastojanjima da se zamrzne i sačuva prekretnica u razvoju ljudskog bića. Otud je odluka ovih roditelja da taj događaj zabeleže na filmu i trenutak zarobe na fotografijama u skladu s preovlađujućim normama – normama koje se menjaju, što je prirodno, sa svakom novom generacijom i uz to se

razlikuju u zavisnosti od kulture. Zapadnoevropski i američki običaji pamćenja i beleženja znatno se razlikuju od azijskih ili afričkih običaja zbog drugačijih normi kulture i društvenih odnosa.⁸ Načelno, lično sećanje proističe iz spora između individualnih činova i normi kulture – a to je napetost koju možemo da uočimo i u aktivnosti pamćenja i u predmetu sećanja.

Zato želim da „lično kulturno sećanje“ definišem kao *činove i proizvode pamćenja kojima se ljudi bave da bi osmislili svoj život u odnosu na živote drugih ljudi i u odnosu na svoje okruženje, smeštajući sebe u prostor i vreme.*⁹ Shodno mojoj definiciji, „lično“ i „kulturno“ jesu niti koje povezuju teksturu sećanja: njih možemo razlikovati, ali ih nikada ne možemo razdvojiti. Događaje obično obeležavamo zato što je njihov značaj već čvrsto ukorenjen u našoj svesti: prvi koraci jesu važan događaj u životu deteta, baš kao što su to rođendani i prvi školski dani. Odluka da se takvi događaji zabeleže umnogome se već zahteva konvencijama što propisuju koja dešavanja spadaju u simboličke ili ritualne vrhunce života, te

⁸ Kulturne razlike u *pamćenju* između roditelja i dece kineskog i američkog porekla proučavali su Veng i Brokmajer u: „Autobiographical Remembering as Cultural Practice“, 54–60. Razlike između američkog i japanskog načina beleženja sećanja – u ovom slučaju amaterske fotografije – tema je kojom su se bavili Ričard Čelfen i Maj Muruj, „Print Club Photography in Japan: Framing Social Relationships“, *Visual Sociology*, br. 1 (2001), 55–73.

⁹ Moja definicija približava se onome što Anet Kun označava izrazom „rad sećanja“ u: „A Journey through Memory“, u: *Memory and Methodology*, ed. Susannah Radstone (Oxford: Berg, 2000), 183–196. Ona definiše „rad sećanja“ kao „aktivnu praksu pamćenja, gde se zauzima istraživački stav prema prošlosti i delatnosti rekonstruisanja prošlosti posredstvom sećanja“ (186). Rad sećanja je zapravo niz aktivnosti (zapisivanje ili snimanje, tumačenje, pričanje, prisećanje i tako dalje) u koje mogu da spadaju brojni proizvodi sećanja (od trake za kosu ili dečjeg zuba do slika, videa i dnevnika). Iz razloga koji ću objasniti kasnije u ovom poglavlju, ja svoje zanimanje ograničavam (za razliku od Kunove) na predmete sećanja koji potiču od uplitanja medijskih alatki.

stoga zavređuju da budu sačuvani. Neki događaji, poput sukoba ili depresija, moguće da su neprikladni za video-snimke, ali zato mogu biti pogodne teme za dnevnik. Drugi, kao što su kućne rutine ili proživljavanje intenzivnih emocija, verovatno su previše dosadni ili odveć bolni za ikakvu vrstu beleženja, pa ipak, to ne znači da ih se ne možemo sećati – naposljetku, većina naših svakodnevnih iskustava prolazi nedokumentovano i to je obično namerno tako. Roditelji koji odluče da *ne* posegnu za video-kamerom to možda čine zato što im je draže da uživaju i pamte taj prvi korak deteta bez intervencije kamere. U različitim trenucima, ljudi odlučuju šta da zabeleže na snimku ili šta da pamte bez snimanja, često nesvesni kulturnih okvira koji usmeravaju njihove namere i unapred „donose“ njihove odluke. Ovi okviri, drugim rečima, već inherentno oblikuju funkcije održavanja kontinuiteta selfa, komunikacije i samo-usmeravanja koje rad sećanja podrazumeva. Lično kulturno sećanje prepliće se sa individualnim izborima, opštim navikama i konvencijama kulture, čime se zajednički definišu norme onoga što treba da bude zapamćeno.

Šta važi za procese sećanja važi i za proizvode koji iz njih proishode, naročito za one nastale posredstvom medija. Proizvodi sećanja, bilo da su posredi porodične fotografije, dnevnici, kućni video-snimci ili spomenari, retko su posledica jednostavne želje da se napravi mnemoničko pomoćno sredstvo ili da se uhvati trenutak za buduće sećanje. Pre će biti da možemo da razaberemo različite namere u stvaranju proizvoda sećanja: možda fotografišemo naprosto radi samog fotografisanja ili da bismo kasnije taj fotografisani trenutak podelili sa prijateljima. Dok slikamo, moguće da još nismo svesni budućeg materijalnog oblika ili upotrebe date fotografije. Kako bilo, svaka slika – ili svaka beleška u dnevniku ili video-zapis – čak i ako je predviđeno da završi u nekom konkretnom formatu, može da se materijalizuje u nenameravanom ili nepredviđenom obliku. Uprkos neodređenosti krajnjeg materijalnog oblika predmeta sećanja – ovo može da zvuči paradoksalno – poznati kulturni formati uvek inherentno uokviruju te predmete ili čak dovode do njihovog nastajanja. Opseg kulturnih oblika, poput

dnevnika, ličnih fotografija i tako dalje, konfigurirše izbore koje ljudi prave o tome šta da beleže i kako to da čine. Recimo, porodični albumi usmeravaju naša sećanja ka određenim događajima i mestima; prilično ekstreman primer je album za čuvanje uspomena na prvu godinu života bebe, gde je način beleženja prekretnica u detetovom razvoju – od snimka prenatalnog ultrazvuka do slika prvih koraka – unapred propisan samim dizajnom albuma. Ove normativne diskurzivne strategije daju strukturu, usmeravaju naše delanje, bilo eksplicitno bilo implicitno. Vratću se na ovo pitanje u sledećem poglavlju kada budem raspravljala o značenju digitalnih tehnologija kao alatki sećanja, a za sada je dovoljno reći da postojeći modeli često usmeravaju naša diskurzivna sredstva komuniciranja i pamćenja.

Stoga je pogrešno o proizvodima sećanja razmišljati kao o nečemu što isključivo ograničava ili tera na prilagođavanje običajima. Proizvodi sećanja ne samo što omogućuju strukturisano izražavanje već i pozivaju na subverziju ili parodiju, alternativne ili nekonvencionalne objave. Više no išta drugo, oni su kreativni proizvodi, privremeni ishodi sučeljavanja života ljudi i kulture u celini. Kada razgovaram o porodičnim albumima ili dnevnicima, često se susrećem sa predrasudama ljudi koji ove žanrove procenjuju kao dosadne, predvidljive ili malograđanske. No, kada se pomnije razmotri, postaje jasno da mnoštvo ljudi dobija kreativnu energiju kada svoju vlastitu istoriju i subjektivitet izgrađuju kao odgovor na postojeće oblike u datoj kulturi.¹⁰ Istina, malo je onih koji snimaju porodične svađe. Mada se snimci očevih najiritantnijih navika – snimci koji su delo sinova tinejdžera – mogu smatrati izuzecima, ti izuzeci svejedno potkrepljuju moju tezu, a to je da već samo prisu-

¹⁰ Analizirajući prirodu uticaja (digitalnih) slika na naš mentalni sklop i kulturnu delatnost, Ron Barnet u *How Images Think* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005) primećuje da su „sredokračne kreativnosti, posmatranja i kritičkog razmišljanja suštinske za sam čin bavljenja slikama u ma kom obliku, što prkosi mitu o pasivnom posmatraču“ (13).

stvo kulturnih formi podstiče kreativna izražavanja. Moguće da nije slučajno što mnoge uspješne komercijalne produkcije (igrani filmovi, televizijske serije ili objavljene autobiografije) razrađuju i prikazuju zabavne, proširene verzije opisa ličnih sećanja.¹¹ Konvencionalni formati za individualno kulturno sećanje time i ograničavaju i oslobađaju našu sklonost ka beleženju iskustva.

Izraz „lično kulturno sećanje“ omogućava da se sećanje pojmovno osmisli tako da obuhvati dimenzije identiteta i odnosa, vremena i materijalnosti. O vremenskim i materijalnim dimenzijama posebno se teorijski raspravlja u narednom poglavlju, dok se ovde više bavim relacionom prirodom ličnog kulturnog sećanja. Ovim izrazom se ističe da neki vidovi sećanja moraju biti objašnjeni na osnovu procesa što deluju u našem društvu, procesa koje obično nazivamo kulturom – običaji, prakse, tradicije, tehnologije, mehanizmi i rutine – uzimajući u obzir činjenicu da upravo ti isti procesi doprinose formiranju individualnih identiteta i proističu iz njih. Zauzimajući se za definiciju kulturnog sećanja kojom se naglašava značaj ličnih zbirki, nije mi namera da poričem važnost kolektivne kulture. Baš suprotno – ako prihvatimo da su pojedinačne sklonosti propuštene kroz konvencije kulture ili društvene okvire, u obavezi smo da dalje istražimo zamršenu vezu između individualnog i kolektivnog u stvaranju kulturnog sećanja.

Individualno nasuprot kolektivnom kulturnom sećanju

O kolektivnom sećanju, kao i o autobiografskom, obično se govori kao o nečemu što imamo ili što nam nedostaje: reč je

¹¹ Pomislite, na primer, na proizvode popularne kulture kao što su film *Dnevnik Bridžet Džouns* (*Bridget Jones's Diary*) i emisija *Naj-smešnijji kućni video* (*America Funniest Home Videos / AFHV*), gde oba prikazuju oblike ličnog sećanja, iako su neki od tih oblika fiktivni.

o našoj sposobnosti da izgradimo zajedničku riznicu relevantnih priča o vlastitoj prošlosti i budućnosti ili o ljudskoj dispoziciji da zaboravlja – poput zaboravljanja kolektivnih trauma ili sramnih događaja u našoj istoriji. Za svrhe ove knjige, radije se opredeljujem za pojam kulturnog sećanja nego za pojam kolektivnog sećanja jer me ne zanima toliko šta sačinjava ili ne sačinjava ove riznice. U ovoj knjizi, umesto toga, usmeravam se na to kako sećanje dejstvuje u stvaranju doživljaja individualnog identiteta i kolektiviteta istovremeno. Da bih se latila obrazlaganja, najpre moram ukratko da izložim kako su preovlađujuća shvatanja kolektivnog sećanja odredila strukturu akademskog razmišljanja, pre svega u sociološkim i istorijskim objašnjenjima.

Baš kao što se individualno ili autobiografsko sećanje gotovo automatski povezuje sa teorijom formiranja ličnosti u psihologiji, tako je kolektivno sećanje, od ranog dvadesetog veka, bilo privilegovana oblast sociologa, istoričara i teoretičara kulture. Pojam kolektivnog pamćenja, koji potiče iz francuske i nemačke sociologije poznog devetnaestog veka, najupečatljivije je teorijski obradio Moris Albvaks, kritički učenik i Anrija Bergsona i Emila Dirkema. U delu *Društveni oblici pamćenja (Les cadres sociaux de la mémoire)*, prvi put objavljenom 1925. godine, Albvaks skicira delimično preklapanje *cadres* (okvira) individualnog i većih grupa kao što su porodica, zajednica i nacija. Tvrdnjom da su pamćenju potrebni društveni okviri, on se distancira od više fizioloških pristupa ovom pojmu, posebno od onih gde se ističe izolovana sposobnost ljudskog uma za stvaranje sećanja. Ljudsko sećanje nije samo kognitivna putanja koju aktiviraju unutrašnji ili spoljašnji podsticaji; tom sećanju je „potreban neprekidan dotok iz kolektivnih izvora, baš kao što se kolektivna sećanja uvek održavaju društvenim i moralnim činiocima“.¹² Albvaks stoga naglašava rekurzivnu

¹² Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: Chicago University Press, 1992), 34. Ovo čuveno delo izvorno je napisano kao *Les cadres sociaux de la mémoire* 1925. godine, a objavio ga Presses Universitaires de France, Paris, 1950. godine, kao *La mémo-*

prirodu individualnog i kolektivnog sećanja, gde jedna uvek prebiva u drugoj. Pripadnost zajednici, tvrdi on, nastaje u promenljivim kontekstima grupa koje dele orijentaciju u vremenu i prostoru. Naša sećanja se uređuju u skladu s našim aktuelnim ili očekivanim učestvovanjem u (vremenski omeđanoj) zajednici – grupni odmor, školski razred, porodica, generacija – a pamćenje se pre oslanja na osećaj pripadnosti ili na razmenu s drugima nego na premeštanje u stvarnom vremenu ili prostoru. Događaja možemo da se sećamo hronološki ili u vezi s prostorom, ali uglavnom ih se sećamo zbog povezanosti s drugim ljudima. Kao društvena bića, ljudi događaje doživljavaju u odnosu spram drugih ljudi, bilo da ti zajednički događaji utiču na njih lično ili ne utiču.

Jedna od Albvaksovih važnih teza jeste da kolektivno pamćenje nikada nije jednostavan zbir individualnih sećanja: svako lično sećanje je utemeljeno u osobenom individualnom stanovištu, ali ta stanovišta nikada ne kulminiraju u singularno kolektivno stanovište. Sećanja roditelja i deteta koji su učestvovali u istom događaju nisu nužno ista, čak ni komplementarna: svaki učesnik može da ima vlastito tumačenje onoga što se događalo, koje se razlikuje od tumačenja drugih učesnika. Pa ipak, čak iako su njihovi opisi sasvim suprotni zbog različitih (društvenih) pozicija svakog člana ponaosob, oni ipak „dele“ sećanje na isti događaj. Kolektivnost ne nastaje samo iz povezanosti sa događajima ili iz zajedničkih iskustava, već može da proistekne iz objekata ili okoline – iz bilo čega, od građevina do krajolika – preko kojih se ljudi osećaju prostorno povezanim. Albvaks je posebno skrenuo pažnju na auditivna izražavanja, na muziku, glasove i zvukove kojima su ljudi izloženi od najranijih dana života, a koja kasnije služe kao pokretači što oživljavaju kolektivno sećanje.¹³ Pojedinačna sećanja proiste-

ire collective. [Moris Albvaks, *Društveni oblici pamćenja*, Novi Sad, Mediterran publishing, 2013, prev. Olja Petronić]

¹³ Reprint *La mémoire collective*, 1968. godine, takođe sadrži Albvaksov nedovršeni esej „La mémoire collective chez les musiciens“.

kla iz ovih zajedničkih izvora međusobno se mogu razlikovati, pa zbir pojedinačnih sećanja nikada nije jednak kolektivnoj riznici pamćenja.

Još otkad je Albvaks osmislio koncept kolektivnog pamćenja, taj pojam je imao istaknutu ulogu u objašnjenjima istoričara, gde je takođe nazivan i „društveno“ ili „javno“ sećanje.¹⁴ Istorijsko značenje „kolektivnog“, međutim, razlikuje se od onog sociološkog. U sociološkom smislu, „kolektivno sećanje“ znači da ljudi moraju da imaju nekakav osećaj pripadnosti zajedničkoj prošlosti, da su iskusili vezu između onoga što se desilo na opštem planu i načina na koji su oni sami bili uključeni u ta opšta zbivanja.¹⁵ Shodno istoriografskom objašnjenju, „društveno sećanje“ sačinjava graničnu površinu, interfejs, između individualnog i kolektivnog uređivanja prošlosti. Neki istoričari izabrali su kolektivno sećanje kao centralni uređivački pojam za vlastitu interpretaciju toga kako se istorija može pisati. Dejvid Gros, koji prisvaja Albvaksov termin za svrhu istoriografije, (kolektivno) sećanje sagledava kao prizmu za istorijsku rekonstrukciju: njegova glavna teza odnosi se na vrednost koju društva smeštaju u sećanje ili zaboravljanje kao osnovnu životnu orijentaciju, pa polazeći od tog stanovišta reinterpreтира istoriju od antičkog do poznog modernog doba.¹⁶ Gros je saglasan s tim da je sećanje složen proces enkodiranja i da se sećanja održavaju posredstvom detaljno razrađenih obrazaca i uobličavaju promenljivim formama, tek-

¹⁴ Videti, na primer: Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). [Pol Konerton, *Kako društva pamte*, Beograd, Samizdat B92, 2002, prev. Slavica Miletić]

¹⁵ Takve veze takođe se mogu izgraditi i oko sistema arhiviranja; ove takozvane zajednice zapisa ukazuju na to kako se kolektivitet stvara posredstvom (pre)uređivanja dokumenata u arhivima. Videti: Eric Ketelaar, „Sharing Collected Memories in Communities of Records“, *Archives and Manuscripts* 23 (2005), 44–61.

¹⁶ David Gross, *Lost Time: On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2000).

stovima i društvenim okolnostima.¹⁷ Kako bi propisno razumeli sopstveno iskustvo u velikom planu istorijskih događaja, ljudi neprekidno izoštravaju svoje vlastito zapamćeno iskustvo i svedočenja drugih naspram dostupnih javnih verzija – zvaničnih dokumenata, izložbi, udžbenika i tako dalje. Naročito posle Drugog svetskog rata, istoričari se sve više zanimaju za način na koji lična objašnjenja, „male istorije“, odražavaju i prečišćavaju kompleksnosti velikih istorijskih narativa. Tako zvane ja-dokumente – subjektivno svedočenje, lično doživljeno iskustvo i sećanje – sada rado prihvataju zvanične arhive, muzeji i druge javne „institucije sećanja“.¹⁸

Skorašnja institucionalizacija predmeta ličnog sećanja može se posmatrati kao prirodna posledica određivanja „novog“ kolektivnog sećanja, što su učinili istoričari. A opet, uzdizanje predmeta ličnog sećanja do statusa sastavnih delova kolektivne istorije paradoksalno potcrtava razliku između njih, hijerarhiju. To je slučaj s uključivanjem brojnih individualnih svedočenja u javna predstavljanja Holokausta. Naročito je u poslednje dve decenije kolektivno pamćenje genocida, posle razdoblja relativnog potiskivanja, izbilo u obilju oblika: izložbi, spomenika, filmova, audio-vizuelnih subjektivnih svedočenja, knjiga, muzeja i slično. Uzimajući kao primer izložbu o Holokaustu u Muzeju imperijalnog rata u Engleskoj, istoričar Endru Hoskins objašnjava da je „spajanje artefakta... s audio-vizuelnim posredovanjem pojedinačnih sećanja u vidu svedočenja preživelih

¹⁷ Po Grosovom mišljenju, u *Lost Time*, osoba i dalje ima slobodu da pamti izvan ovih opštih okvira i stvara divergentno ili suprotstavljeno sećanje time što „pamti događaje iz prošlosti o kojima se obično ne razmišlja i koji verovatno nisu ni primećeni u opštoj populaciji“ (134).

¹⁸ Zapažanje da su narativi, ili priče o ličnim iskustvima, sticali sve veći značaj u evroameričkoj kulturi dvadesetog veka potvrđuje popriličan broj psihologa. Na primer, Ketrin Nelson u „Self and Social Function“ primećuje da je u aktuelnoj kulturi „iščezavanje uobičajenih zajedničkih narativa zamenjeno kakofonijom ličnih priča, što je dovelo do toga da postane neophodno da svako pridoda svoju sopstvenu jedinstvenu priču“ (134).

o ličnom iskustvu preživljavanja Holokausta“ relativno novija pojava u organizovanju izložbi.¹⁹ Nezavisno od tipično posredovane prirode ovih svedočenja – glavni vid Hoskinsove karakterizacije „novog“ kolektivnog sećanja čijem razmatranju se vraćam u sledećem odeljku – odnos nebrojenih individualnih opisa prema kolektivitetu čini se samoočiglednim i neproblematičnim. Težnja da se sačuvaju sva preostala pojedinačna svedočenja preživelih ne bi li se formirao veliki narativ o Holokaustu posredno ohrabruje priličan broj projekata ogromnih razmera kao što je Fondacija Šoa Stivena Spilberga.²⁰

No, kao što je Albvaks već primetio, nijedno kolektivno iskustvo – a izvesno ne ovoliko značajno iskustvo – nikada ne može biti predstavljeno u singularnom kolektivnom sećanju. Uključivanje u naše javno sećanje mnogih pojedinačnih svedočenja, od kojih svako predstavlja jedinstvenu prizmu kroz koju treba dati smisao istorijskim događajima, nikada neće pridodati jednom opštem kolektivnom viđenju Holokausta. Oporvrgavajući stanovište nekih svojih kolega, američki istoričar kulture Andreas Hojsen tvrdi da mnoštvo ličnih sećanja na Holokaust pre može da zamagli nego da ojača pojam kolektivnog sećanja: „Problem u vezi sa pamćenjem Holokausta, u osamdesetim i devedesetim godinama dvadesetog veka, nije zaboravljanje već je to pre sveprisutnost, čak prekomernost vizuelnih prizora i opisa Holokausta u našoj kulturi.“²¹ Hoj-

¹⁹ Andrew Hoskins, „Signs of the Holocaust: Exhibiting Memory in a Mediated Age“, *Media, Culture and Society* 25, br. 1 (2003), 7–22, 10.

²⁰ Stiven Spilbeg je osnovao Fondaciju Šoa, vizuelnu istoriju preživelih, neposredno posle snimanja filma *Šindlerova lista*. Taj ogroman projekat sastojao se u iniciranju i nadgledanju audio-vizuelnog beleženja više od pedeset hiljada svedočenja ljudi koji su preživeli Holokaust, iz pedeset i sedam zemalja, na trideset i dva jezika. Više podataka o ovom projektu nalazi se na: <http://www.vhf.org> (pristupljeno 21. 12. 2006).

²¹ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995), 255.

sen dovodi u pitanje ideju po kojoj predstavljanja individualnog sećanja služe kao gradivni elementi kolektivnog sećanja ili obrazuju posebne verzije tog sećanja, jer takva premisa zanemaruje uvek nerazdvojno prisutnu kreativnu napetost između individualnog i kolektivnog.²²

Premda je stavljanje individualnih svedočenja u prvi plan bez sumnje pomoglo popularizaciji važnih delova zajedničke istorije, onaj pretpostavljeni samoočigledni odnos između individualnog i kolektivnog sećanja zapravo je problematičan. Iznenadjujuće je što ni u Albvaksovom sociološkom diskursu ni u Grosovom historiografskom objašnjenju gotovo da ne postoji termin „kultura“. Kao eksplanatorni koncept, kulturno sećanje inherentno objašnjava uzajamnu zavisnost individualnog i kolektivnog. Kultura, kao i sećanje, nije toliko zanimljiva kao nešto što posedujemo – čuvamo ili odbacujemo – koliko kao nešto što stvaramo i pomoću čega oblikujemo naš lični i kolektivni doživljaj selfa.²³ Poput Albvaks, i ja vezu između individualnog i kolektivnog sećanja sagledavam kao dijalektičku. Međutim, time što ističem kulturno sećanje, ja ističem rekurzivnu dinamiku ove stalne međupovezanosti dalje od saznanje

²² Pretpostavljajući da je priroda sećanja predstavljачka, Hoj-sen sećanje čvrsto smešta u oblast kulture, a ne u oblast sazajnog ili društvenog. Samim tim, on odbacuje potencijalnu razliku između proživljenog i artificijelnog sećanja; ako je sećanje po svojoj prirodi predstavljanje prošlosti, tad se može proučavati samo preko svojih diskurzivnih ili materijalnih manifestacija. A kada se individualno i kolektivno sećanje shvate kao predstavljanja prošlosti, onda razlika između njih postaje manje jasna. Mada sam i te kako naklonjena ideji o sećanju kao o inherentnom predstavljanju naše individualne i kolektivne prošlosti, takođe mislim da je ovaj koncept manjkav. Kolektivno sećanje često se shvata u kategorijama sadržaja ili poruke, dok ga ja radije sagledavam kao stalno sučeljavanje individualnosti i kolektiviteta u kojem su namera i kontrola osnovni pojmovi.

²³ Videti: Ernst van Alphen, „Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma“, u: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crew i Leo Spitzer (Hanover, NH: University Press of New England, 1999), 24–38.

ravni ili ravni socijalizacije. Za razliku od onoga što sugerirše Gros, kultura je više od susreta pojedinaca sa mentalnim strukturama i društvenim obrascima. Diskurzivni i materijalni artefakti, tehnologije i prakse, podjednako su preplavljeni kulturom, te na taj način obrazuju interfejs između selfa i društva.

Kulturno sećanje je vodeći koncept u delu nemačkih istoričara Jana Asmana i Alaide Asman. Oslanjajući se na Albvaksovu sociološku teoriju, Jan Asman definiše kulturno sećanje kao „kolektivni pojam za svako znanje koji usmerava ponašanje i iskustvo u interaktivni okvir društva i koji se stiče generacijama, u društvenoj praksi i inicijaciji što se ponavljaju“.²⁴ Alaida Asman razjašnjava ovu definiciju označavajući kulturno sećanje kao jedan kraj složene strukture koja takođe obuhvata individualno, društveno i političko sećanje – što se proteže od isključivo privatnog do institucionalizovanog i ritualizovanog nivoa sećanja.²⁵ Ona se zalaže za bešavni preobražaj od individualnog ka kulturnom sećanju, čiji rezultat nije fiksirana zalih već je to uvek relacioni vektor koji povezuje self sa drugima, privatno sa javnim i individualno sa kolektivnim.²⁶ Za razliku

²⁴ Jan Assmann i John Czaplicka, „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique* 65 (1995), 125–133, 126.

²⁵ Aleida Assmann, „Four Formats of Memory – From Individual to Collective Forms of Constructing the Past“ (predavanje održano na konferenciji „Theatres of Memory“, University of Amsterdam, 28. 1. 2004).

²⁶ Ovde moram da napomenem da Alaida Asman uparuje individualno sa društvenim sećanjem, na jednoj strani, i političko sećanje grupa s kulturnim, na drugoj; kao istoričarku, nju pre svega zanima ovo potonje. Izraz „društveno sećanje“ manje ili više prisvojili su sociolozi, koji su oblast istraživanja sećanja označili kao svoj teren, i pored toga što se u novijim teorijama zahteva tesna povezanost različitih vrsta istraživanja sećanja. Za jasan pregled, videti: Jeffrey K. Olick i Joyce Robbins, „Social Memory Studies From Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices“, *Annual Reviews of Sociology* 34 (1998), 105–140. Ovi autori definišu proučavanje sećanja kao „opštu kategoriju koja obuhvata istraživanje raznih for-

od drugih istoričara, Asmanova naglašava važnost materijalnosti predmeta sećanja u tekstovima i slikama; zbir individualnih predmeta sećanja nikada nije jedno ujednačeno „kolektivno“ sećanje – u stvari, Asmanova je veoma sumnjičava prema ovom izrazu – već su ti predmeti jedinstvena sidrišta procesa pamćenja posredstvom kojih se self i drugi povezuju.

Moj vlastiti koncept kulturnog sećanja jasno pokazuje srodnost sa dinamičkom definicijom Alaide Asman. Možda je tačnije reći da ja o kulturnom sećanju radije razmišljam kao o činu pregovaranja ili borbe da se definišu individualnost i kolektivnost. Blisko isprepletene s ova dva pojma jesu sfere privatnog i javnog; sećanje se isto toliko odnosi na privatnosti beleženja zapamćenog samo za sebe i na želju da se podeli jedino s određenim primaocima koliko i na javnosti, ili sklonosti da se iskustvo podeli s brojnim nepoznatim gledaocima ili čitalačkom publikom. Ne postoji, niti je ikada postojala, oštra distinkcija između privatnog i javnog, jer svaki čin sećanja podrazumeva pregovaranje o granicama ovih sfera. Namera da se sećanje zabeleži ili prizove isključivo za privatne svrhe može se s vremenom promeniti. Naime, moguće je da lično sećanje stekne širi značaj u odnosu na pozadinu uznapredovalih društvenih običaja ili ličnog razvoja. I kontrola nad nečijim ličnim sećanjem može se promeniti tokom vremena – zbog gubljenja vlasti nad sopstvenim mentalnim kapacitetima za pamćenje, zbog bolesti ili smrti, ili gubljenja vlasništva nad materijalnim zapisima o minulim iskustvima, bilo dragovoljno ili ne. Name-re i kontrola menjaju se zajedno s našim preradama sećanja kroz vreme, a te prerade, zauzvrat, na drugačiji način određuju granice onoga što se smatra privatnim ili javnim. Te granice istovremeno jesu ishod i ulozi u činu kulturnog sećanja.

Dozvolite mi da ovaj konkretno definisan pojam kulturnog sećanja ilustrujem jednim primerom – primerom koji ću

mi posredstvom kojih nas oblikuju prošlost, svesno, nesvesno, javno i privatno, materijalno i komunikaciono, prihvaćeno i osporavano. Mi radije govorimo o skupovima praksi sećanja u raznim društvenim ritualima nego o kolektivnom sećanju kao o stvari.“ (112)

detaljno razmotriti u trećem poglavlju. Dnevnik Ane Frank se najčešće i uobičajeno određuje kao dirljiva lična vizura kroz koju stičemo iskustvo kolektivnog sećanja na Holokaust. Kako ja to vidim, međutim, dnevnik Ane Frank je simbol neprekidne i stalne borbe koja se odvija između individualnih i kolektivnih činova sećanja. Njen dnevnik je definisan kao lično kulturno sećanje i nešto što označava odluku holandske tinejdžerke da svoja iskustva izloži u jednoj formi kulture, formi opisa svakodnevice, rukom pisanih i poverenih svesci, koje je kasnije pre-radila. Odluka Ota Franka da kasnije objavi odabrane delove dnevnika svoje ćerke pretvorila je taj dnevnik u javni, kolektivni predmet. Aninu želju da postane pisac, kao i procenu njenog oca da cenzuriše prva izdanja, valja razumeti u kontekstu veće kulturne arene u kojima se o ovim ovlašćenjima pregovaralo. Razume se, industrija zasnovana na delu Ane Frank koja je potom proistekla – muzeji, predmeti u muzejima, dramski komadi, filmovi, televizijske serije – deo je (kolektivnog) kulturnog čina pamćenja, ali sve to što je proisteklo ujedno je i proizvod industrije sećanja.²⁷ Sve prošle, sadašnje i buduće odluke donesene u službi čuvanja zaostavštine Ane Frank zapravo su dosluh između individualnog i kolektivnog. Shodno konceptu sećanja propuštenog kroz prizmu kulture prihvata se ideja da su pojedinačna izražavanja uobličena kao deo većih kolektiva isto koliko i uprkos njima; individualnost je prisutna u svakom pregovaranju o kolektivitetu – prošlom i sadašnjem – jer je ona uvek reakcija na sva prethodna predstavljanja.

Izgleda da u humanističkim disciplinama kulturno sećanje automatski upućuje na kolektivno pamćenje, bilo kao podskup istorije ili ne, baš kao što izgleda da je autobiografsko sećanje oblast individualne psihe, oblast koja zaista uvek funkcioniše

²⁷ O ideji da je Muzej Ane Frank čin ili „performans“ kolektivnog sećanja, videti: Sonja Neef, „Authentic Events: The Diaries of Anne Frank and the Alleged Diaries of Adolf Hitler“, u: *Sign Here! Handwriting in the Age of Technological Reproduction*, ed. Sonja Neef, Jose van Dijck i Eric Ketelaar (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 23–50.

kao deo društvenog kolektiva ali mu je uvek i potčinjena. Po pretpostavci, termin „kulturno“ počeo je da odražava kolektivnost, dok termin „autobiografsko“ označava individualnost. Moj argument da termin „kulturno“ inherentno povezuje individualno i zajedničko sećanje trebalo bi zapravo da kvalifikatore „lično“ ili „kolektivno“ ispred kulturnog sećanja učini suvišnim. Međutim, ovo korišćenje reči „lično“ kao prideva ukazuje na nemogućnost izolovanja individualnog od kulture kao celine. I obratno, kada govorimo o kolektivnom kulturnom sećanju, ovaj pojam inherentno obuhvata one osobe koje stvaraju kolektivitet i na osnovu čijih se iskustava i činova kultura stvara. Čak i ako se moj izbor terminologije čini nezgrapnim, on je isto toliko podstaknut genealogijom disciplinarnog prisvajanja koliko i željom da se naglasi relaciona priroda ovih pojmova: kulturno sećanje može se ispravno razumeti samo kao posledica uzajamnog, međuzavisnog odnosa pojedinaca i drugih.

Koliko god da uvažavam pojamovnu jasnoću Alaide Asman, nešto ipak nedostaje u njenom modelu kulturnog sećanja što se čini izuzetno bitnim za dalje prevođenje ovog koncepta na upotrebljiv model analize. Iako ona u svojoj teoriji naglašava preplitanje mentalnih i kulturnih okvira, očito je da ne zna kako da objasni ulogu medija i medijskih alatki u nastajanju kulturnog sećanja. Poput drugih istoričara, i ona o medijima govori kao o kalupima ili skladištima koji oblikuju naša iskustva i smatra ih problematičnim po načinu na koji duboko utiču na diskurs sećanja. Već smo pomenuli da psiholozi takođe govore o medijima (ili medijskim okvirima) kao o kolektivnim narativnim formama koje utiču na svest i psihu osobe, ali malo njih ovaj pretpostavljeni uticaj uključuje u svoje teorijske modele. Neobično je videti da oni koji se bave sećanjem priznaju da mediji imaju zamašnu ulogu u stvaranju i čuvanju iskustva, a da medije i sećanje ipak obično smatraju dvema različitim – katkad čak antagonističkim – oblastima. Stoga ću se sada usmeriti na posredovanje sećanja da bih otkrila kako medije možemo da učinimo sastavnim elementom naše analitičke alatke.

Posredovanje sećanja

Poslednjih godina teoretičari kulture primećuju ireverzibilno kretanje ka onome što se uopšteno naziva „posredovanje sećanja“, a to je ideja da se mediji i sećanje sve više prepliću do nerazlikovanja.²⁸ Premda posredovanje sećanja jeste važan koncept, takođe ima i neke unutrašnje protivrečnosti. Pre nego što predložim svoj preinačen koncept, najpre moram da obrazložim šta je to tačno pogrešno u vezi s modelima koji su razmotreni. U mnogim teorijama prihvata se bliska veza između sećanja i medija, ali ona često zavisi od niza pogrešnih binarnih opozicija. Prvo, postoji sklonost da se sećanje shvati kao unutrašnji, psihološki kapacitet čoveka, a mediji kao spoljašnja alatka na koju se prebacuje deo ove čovekove sposobnosti. Drugo, uz ovu distinkciju ide prećutno ili izričito razdvajanje stvarnog (telesnog, materijalnog) i artificijelnog (tehnološkog) sećanja. Treće, mediji se određuju ili u smislu njihove privatne upotrebe ili javne upotrebe, kao posrednici ličnog sećanja, u prvom slučaju, ili kolektivnog, u drugom.

Tokom mnogih godina, podjednako su negativne i pozitivne procene saveza medija i sećanja pokazivale da se u njihovoj osnovi nalazi ovo binarno razmišljanje. Od Platonovih dana, koji je izum pisma i pisanog teksta video kao propadanje čistog sećanja (što znači: neukaljanog tehnologijom), svako novo sredstvo pomeranja našeg fizičkog kapaciteta sećanja izazivalo je otpor.²⁹ Većina naučnika priznaje da postoji

²⁸ Umesto govorenja o „zadržavanju“ i „gubitku“, Endru Hoskins u „New memory: Mediating History“, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21, br. 4 (2001), 333–346; zaključuje da je naš odnos prema prošlosti podesnije razmatrati „u kategorijama posredovanja ili ponovnog posredovanja prošlosti u globalnoj sadašnjosti“ (335).

²⁹ Fransijski jezik u *The Art of Memory* (Chicago: Chicago University Press, 1966) ukazuje na značaj fotografije u umanjivanju vrednosti sećanja. Verovalo se da je mehaničko reprodukovanje slike dovelo do uništavanja istine i stoga se smatralo da slabi ljudsko sećanje.

kontinuitet „tehnologizacije“ sećanja – pojam koji uverljivo obrazlaže Volter Ong – od manuelnih i mehaničkih sredstava zapisivanja, kao što su olovke i štamparske prese, sve do savremenih elektronskih i digitalnih alatki, a ipak najčešće samo o najnovijim periodima govore kao o „tehnološki posredovanim“.³⁰ S pojavom fotografije, kasnije filma i televizije, pisanje se prećutno preobrazilo u unutrašnje sredstvo pamćenja i svesti, dok su elektronske forme medija dobile oznaku artificijelnosti. Zahvaljujući razvoju i usponu elektronskih slika, koje se često smatraju odgovornim za opadanje značaja štampane reči, pisanje je steklo status autentičnije dimenzije sećanja minulih događaja – ironija koja će se po svoj prilici ponavljati sa svakom novom generacijom tehnologija.³¹ Pored toga što izaziva ozlojeđenost, pojava elektronskog (spoljašnjeg) sećanja takođe nailazi na odobravanje koje se obično zasniva upravo na tim istim binarnim modelima. U uticajnim teorijama Maršala Maklana, elektronski mediji, kao „produžeci čoveka“, najavljivali su jačanje čovekovih perceptivnih sposobnosti: fotografija i televizija bili su produžetak oka dok su tehnologije zvuka i radio produžetak funkcije uva.³²

³⁰ Teoretičar medija Volter Ong u svojoj proslavljenoj knjizi *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Routledge, 1982) tvrdi da sećanje smešteno u rečima, bilo izgovorenim ili napisanim, jeste isto toliko „tehnologizovano“ kao i sećanje upakovano u elektronske slike; i reči i slike spajaju spoljašnje tehnologije i unutrašnje tehnike kako bi pomogli u strukturisanju našeg pamćenja.

³¹ Videti, recimo: Mitchell Stephens, *The Rise of the Image, the Fall of the Word* (New York: Oxford University Press, 1998). Autor tvrdi da do uspona popularnost slike može da dođe samo na račun pisane reči. Na drugom mestu posebno sam izložila svoje neslaganje sa njegovom pretpostavkom i pretpostavkom drugih teoretičara da pisanje i stvaranje slika treba definisati kao oprečne u sistemu komunikacije. Videti: José van Dijck, „No Images without Words“, u: *The Image Society. Essays on Visual Culture*, ed. Frits Gierstberg i Warn Oosterbaan (Rotterdam: Nai Publishers, 2002), 34–43.

³² Za osnovni pregled Makluanovih ideja o medijima kao produžetku čovekovog tela, videti: Marshall McLuhan, *Understanding*

Slične dvojnosti mogu se zapaziti i u novijim debatama, naročito onima gde se raspravlja o tome kako se masovni mediji infiltriraju u kolektivno sećanje. Ovo razdvajanje prati i sklonost da se sećanje definiše dvosmislenim pozivanjem na medije: ili kao na alatku za zapisivanje prošlosti ili kao na arhivski izvor. Na primer, kada francuski istoričar Pjer Nora lamentuje nad ogromnim uticajem medijskih verzija prošlosti na našu historiografiju, on u suštini kolektivno sećanje posmatra kao gigantsko skladište, arhiv ili biblioteku.³³ Nasuprot ovakvom pojmovnom osmišljavanju zatiče se zabrinutost Žaka le Gofa da medijska predstavljanja stvaraju filter kroz koji se prošlost veštački uređuje i prepravlja – gde se ona proizvodi umesto da se beleži.³⁴ Budući da su istovremeno i sredstvo upisivanja i spoljašnje skladište, mediji se sagledavaju kao mašine za proizvodnju i pohranjivanje sadržaja, mašine oblikovane prema navodnoj sposobnosti uma da iskustva ili utiske beleži i čuva. Vizije štampanih i elektronskih medija kao zamena za ljudsko pamćenje primetne su u frazama poput one koju izgovara pokojni britanski istoričar Rafael Samjuel: „Čuvanje sećanja sve je više funkcija koja se dodeljuje elektronskim medijima, dok nova svest o varljivosti predstavljanja baca senku sumnje nad dokumentovanjem prošlosti.“³⁵ Čak i kada nisu izričito pomenute, ove prožimajuće dihotomije utiču na naučne procene uloge medija u procesu sećanja. S jedne strane, mediji se smatraju pomagalicama ljudskom sećanju, ali doživljavaju se i kao pretnja čistoti sećanja, s druge strane. Poput veštačkog pomagala, oni mogu da oslobode mozak nepotrebnih tereta

Media (New York: McGraw-Hill, 1964), naročito poglavlja 1, 2, 28 i 31. [Maršal Makluan, *Poznavanje opština – čovekovih produžetaka*, Beograd, Prosveta, 1971, prev. Slobodan Đorđević]

³³ Pierre Nora, „Between Memory and History: Les Lieux de mémoire“, *Representations* 26 (1989), 69–85.

³⁴ Jacques Le Goff, *History and Memory* (New York: Columbia University Press, 1992).

³⁵ Raphael Samuel, *Theatres of Memory*, vol. 1, *Past and Present in Contemporary Culture* (London: Verso, 1994), 25.

i omogućće više prostora za kreativnu delatnost. Kao zamena, oni mogu da iskvare sećanje. Mediji, otud, jesu paradoksalno definisani kao dragocene ali potuljene alatke sećanja – paradoks koji, moguće, proistiće iz sklonosti da se istovremeno uporno opstaje pri razdvajanju sećanja i medija a da se njihova značenja, ipak, povezuju.³⁶

Mediji i sećanje, međutim, nisu odvojeni entiteti – takvi gde prvo ojačava, kviri, proširuje i zamenjuje ovo drugo – već mediji po pravilu i inherentno oblikuju naša lična sećanja, opravdavajući pojam „posredovanje“. Psiholozi ukazuju na nerazmrsivu povezanost činova sećanja i određenih konkretnih posredovanih objekata preko kojih se ovi činovi materijalizuju. Kao što Anet Kun tvrdi, fotografske slike „daleko su od toga da predstavljaju transparentne prikaze već postojeće stvarnosti; one otelovljuju kodirana upućivanja na stvarnosti, čak pomažu njihovom stvaranju“.³⁷ Predmeti posredovanih sećanja nikada nisu fiksiran, nepromenljiv trenutak, već služe da učvrste privremene, temporalne pojmove i odnose između prošlosti i sadašnjosti. Stiven Ros, britanski naučnik koji razmatra fiziološku složenost ljudskog sećanja i svesti uopšte, iznosi tvrdnju da su mnemonička pomagala, poput fotografija i video-snimaka, do te mere izmešana s našim individualnim sećanjima da teško

³⁶ U ovoj dvostrukosti postoji sličnost sa modernističkom sklonošću, što zapaža Bruno Latur u *We Have Never Been Modern* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), da se istovremeno insistira na hibridnosti i pročišćavanju – pridržavajući se ontološke podele između ljudskog i ne-ljudskog (stvari, mašine), dok se u isti mah uki- da njihova odvojenost. Snaga ovih argumenata moguća je samo zato što se zasnivaju na apsolutnoj dihotomiji između poretka Prirode i poretka Društva, dihotomiji koja je „i sama moguća samo zbog toga što se rad pročišćavanja i rad posredovanja nikada nisu razmatrali zajedno“ (40). [Bruno Latur, *Nikada nismo bili moderni*, Novi Sad: Mediterran publishing, 2010, prev. Olja Petronić] O teoriji tehnologije i društvene promene, videti: Latour, *Aramis, or the Love of Technology* (London: Harvard University Press, 1996).

³⁷ Kuhn, „A Journey through Memory“, 183.

možemo da ih razlučimo.³⁸ Antropolog Ričard Čelfen, u svom istraživanju o tome kako kućni mediji pomažu osobi da svoja zapažanja saopšti drugima, tvrdi da naši „snimci jesu mi“.³⁹ Izgleda da se lično kulturno sećanje predatorski odnosi prema moći oblikovanja medijskih tehnologija i medijskih predmeta.

Sličan pojam posredovanja može se uočiti kod istoričara koji raspravljaju o infiltriranju masovnih medija u kolektivno sećanje. Britanski sociolog Džon Ari objašnjava u svom eseju „Kako društva pamte prošlost“ da elektronski mediji suštinski menjaju način na koji slike prošlosti stvaramo u sadašnjosti.⁴⁰ Masovni mediji, po shvatanju istoričara popularne kulture Džordža Lipsica, otelovljuju neke od naših najvećih nada i izazivaju naše najdublje saosećanje; filmovi, snimci ili drugi oblici kulturnog izražavanja sačinjavaju „riznicu kolektivnog sećanja koje trenutno iskustvo smešta u kontekst promene što se zbiva s vremenom“.⁴¹ Mediji poput televizije i, u skorije vreme, računara jesu uređaji koji proizvode, čuvaju i preoblikuju pređašnje verzije istorije. S novijom ekspanzijom elektronskih i digitalnih uređaja, alatke sećanja promenile su se po svojoj prirodi i funkciji – tema kojoj ću se vratiti u narednom poglavlju.

Ovoj zamršenoj povezanosti najdirektnije možemo da svedočimo na metaforičkom nivou. Naime, izraz „posredovanje sećanja“ odnosi se podjednako na naše razumevanje medija pozivanjem na kategorije sećanja (kao što je ilustrovano objašnjenjima istoričara već izloženim u ovom tekstu) i na naše

³⁸ Steven Rose, *The Making of Memory* (London: Bantam Press, 1992), 91–96.

³⁹ Richard Chalfen, „Snapshoots 'R' Us: The Evidentiary Problematic of Home media“, u: *Visual Studies* 17, br. 2 (2002); 141–149, 144.

⁴⁰ John Urry, „How Societies Remember the Past“, u: *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, ed. S. Macdonald i G. Fyfe (Oxford: Blackwell, 1996), 45–68.

⁴¹ George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 5.

razumevanje fiziološke dimenzije sećanja pozivanjem na kategorije medija, a dokaz su mnoge metafore kojima se objašnjavaju određene osobine ljudskog sećanja. Još od izuma sredstva za pisanje, ali najupečatljivije od pojave fotografije u devetnaestom veku, u svakodnevnom jeziku se o čovekovom kapacitetu za pamćenje govorilo upućivanjem na tehničke alatke za reprodukciju. Holandski psiholog Dauve Draisma, koji je opsežno istraživao istorijski razvoj metafora sećanja, primećuje da su mediji posebna i istaknuta pojmovna kategorija za zamišljanje mehanizma sećanja.⁴² Na primer, izraz „fleš“ – sećanje nekog nama važnog trenutka u svim njegovim pojedinostima u koje spadaju i okolnosti, vreme i mesto gde je data poruka primljena – izvodi svog označitelja od oblasti fotografije. U dvadesetom veku, terminologija filma i videa započela je najezdu na diskurs sećanja i istraživanje sećanja: kaže se da se život odmotava kao na filmu u poslednjim sekundama pred smrt, a psiholozi su u tančine ispitali taj fenomen poznat kao „naviranje sećanja na samrti“. Na isti način, sada smo temeljno pripremljeni konvencijom medija da sećanje filmskog lika vizuelno predstavlja kao usporeni ponovljeni snimak ili kao flešbek. Metafore nisu naprosto sredstva izražavanja već pojmovne slike koje strukturisu naš život i daju mu značenje.⁴³ Pošto su mediji postali naše najistaknutije alatke sećanja, metaforički reciprocitet ukazuje na njihovu konstitutivnu ulogu.

Koliko god bile ubedljive i validne, većina teorija o posredovanju sećanja i dalje zavisi od nekoliko premisa koje usme-

⁴² Za veoma zanimljivo istorijsko istraživanje o pojmu vremena u individualnom pamćenju, videti rad Dauvea Draisma, naročito njegovu knjigu *Waarom de tijd sneller gaat als je ouder wordt* (Groningen: Historische Uitgeverij, 2001). O studiji posvećenoj upotrebi metafora (kroz istoriju) povezanih sa sećanjem, videti: Draaisma, *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

⁴³ Ovde mislim na obnovljenu teoriju metafora izloženu u: *Metaphors We Live By*, autori: George Lakoff and Mark Johnson (Chicago: Chicago University Press, 1980).

ravaju domašaj tog koncepta, ograničavajući njegov eksplanatorni opseg. Prvo, isključiva usredsređenost *ili* na kućne medije *ili* na masovne medije obično pretpostavlja simbiotsku sjedinjenost kućnih medija s individualnim sećanjem, a masovnih medija s kolektivnim sećanjem. No, takva rigidna distinkcija sputava potpunije razumevanje načina na koji se individualno i kolektivno sećanje oblikuju u sprezi, gde mediji služe kao relaciono sredstvo koje osobu povezuje s drugim ljudima. Drugo, iako se u većini teorija priznaje konvergiranje sećanja i medija, u konceptu „posredovanja“ često se daje prednost samo jednom vektoru: mediji oblikuju naša sećanja, ali retko nailazimo na tvrdnje da su mediji oblikovani sećanjem, a to pak ukazuje na implicitnu hijerarhiju. Dozvolite mi da se detaljnije pozabavim ovim konceptualnim nedostacima.

Zgodno je pretpostaviti da je lično kulturno sećanje generisano onim što nazivamo kućnim medijima (porodične fotografije, kućni video-filmovi, magnetofonski snimci), dok kolektivno kulturno sećanje stvaraju masovni mediji (televizija, muzička industrija, profesionalna fotografija), čime se nagoveštava da je prva vrsta medija ograničena na privatnu sferu, dok se druga odnosi na javnu. Ali ova jednostavna podela, čak i ako jeste funkcionalna, takođe je pojmovno manjkava: ona zamagljuje činjenicu da ljudi svoja autobiografska sećanja izvođe kako iz ličnih tako i iz kolektivnih medijskih izvora. Sociolog medija Džon Tompson, koji ističe ulogu individualnog delanja u recepciji medija, objašnjava hermeneutičku prirodu ove veze.⁴⁴ On tvrdi da je „živo iskustvo“ u našoj savremenoj kulturi protkano „posredovanim iskustvom“; posredovanje, dakle, ne obuhvata samo medijske alatke koje upotrebljavamo u privatnoj sferi već i aktivne odluke ljudi da delove kulture uključe u svoj život. Niti je iskustvo u potpunosti živo iskustvo niti u potpunosti posredovano, jer je susret između ta dva vida iskustva životni projekat koji se neprekidno razvija, projekat određivanja sopstva u obuhvatnijem kulturnom kontek-

⁴⁴ John B. Thompson, *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*, (Cambridge: Polity Press, 1995).

stu. Ono po čemu se posredovana iskustva razlikuju od živih iskustava od pre dvesta godina jeste činjenica da ljudi više ne moraju da dele zajedničko mesto kako bi težili zajedništvu. Sve veća dostupnost posredovanih iskustava stvara „nove prilike, nove izbore, nove arene za samoeksperimentisanje“⁴⁵. Ukoliko prihvatimo preliminarnu distinkciju između kućnih i masovnih medija, ne samo što propuštamo da objasnimo medijsko oblikovanje našeg doživljaja individualnosti i kolektivnosti u njihovoj povezanosti, već i samima sebi zaklanjamo uvid u način na koji osobe aktivno doprinose kolektivnim medijima što oblikuju njihovu individualnost.

Striktan prikaz kućnih i masovnih medija postao je neupotrebljiv i zbog toga što svaki utiče na ovaj drugi. Na primer, *Najsmješniji kućni video (America Funniest Home Videos / AFHV)*, programski format koji je kao uspešna franšiza emitovan na televizijskim stanicama širom sveta preko dve decenije, napravljen je u potpunosti od kućnih snimaka upakovanih u bleštavu komercijalnu produkciju. Tako su mnogi entuzijastični autori kućnih video-filmova preuzeli narativnu strukturu ove emisije (ili njene najavljene teme) kao modele-smernice za snimanje vlastite ljupke dece i kućnih ljubimaca. Amaterski video-snimci cunamija koji je pogodio obale Tajlanda, Šri Lanke i Indonezije u decembru 2004. godine korišćeni su u vestima širom sveta. Moć amaterskog snimka po svoj prilici motiviše ljude da kupuju i nose kamere kako bi napravili vesti i ponudili ih televizijskim stanicama. Mnoštvo je primera dokumentarnih filmova uglavnom zasnovanih na kompilacijama amaterskih ili kućnih filmova. A zbog sve veće dostupnosti digitalnih kamera, računara i opreme za montiranje, takvih filmova biće sve više. U narednom poglavlju dalje ću razmotriti značenje medijskih tehnologija (digitalne i analogne) kao

⁴⁵ Tompsona u knjizi *The Media and Modernity (Mediji i moderno doba)* očigledno zanimaju protivrečni zahtevi koji sačinjavaju proces samooblikovanja u modernom dobu – u kome je self uhvaćen između sve veće zavisnosti od medija i sve veće potrebe za samorefleksijom kako bi definisao sebe kao deo većeg sveta (233).

alatki što posreduju između ličnog i kolektivnog kulturnog sećanja.

Druga konceptualna manjkavost u pojmu posredovanja sećanja odnosi se na implicitnu hijerarhiju između spoljašnjeg i unutrašnjeg sećanja ili, jednostavno rečeno, između tehnologije i ljudskog uma. Naše metafore, što je razumljivo, obično objašnjavaju ono nevidljivo u kategorijama vidljivog i spoznatog; upravo se zato tajne mentalnog obrađivanja sadržaja često razjašnjavaju pozivanjem na tehnologiju medija – tehnologiju koja je istovremeno transparentna i mehanički predvidljiva. Ali kako bi bilo promeniti smer vektora: da li bi razvoj i korišćenje raznoraznih medijskih tehnologija mogli da budu pod uticajem naših perceptivnih mehanizama, čulnih i motornih aktivnosti koje su u osnovi formiranja sećanja?⁴⁶ Zamršen aspekt sećanja jeste što se mentalne percepcije (ideje, utisci, saznanja, osećanja) ispoljavaju pomoću konkretnih čulnih modaliteta (zvukova, slika, mirisa). Mediji koje smo mi izumeli i tokom godina doveli do „zrelosti“ takođe čuvaju ideje ili iskustva u čulnim zapisima, zapisima kao što su izgovorene ili pisane reči, nepokretne ili pokretne slike, snimljeni zvuci ili muzika. Nečije sećanje retko obuhvata sve čulne modalitete, jer mi imamo sklonost da pamtimo opredeljujući se za one određene. Recimo, određen miris može da nas podseti na raspoloženje, mesto ili razdoblje (kao što miris pite od jabuka u rerni priziva u sećanje sliku kuhinje vaše majke, subotnjih popodneva), ili možemo da se setimo osobe na osnovu njenog nazalnog glasa ili svetlucavih očiju.⁴⁷ Isto važi za sećanja uhvaćena medijskim tehnologijama: mi najčešće biramo konkretni okvir-podsetnik, a ne iscrpno

⁴⁶ Na pamet nam pada očigledna teorijska veza sa teorijom Žila Deleza o odnosu između vremena, pokreta i slike. O tome detaljno raspravljam u šestom poglavlju.

⁴⁷ Pored vida i sluha, i druga čula, kao što su miris ili dodir, čine okidač za kasnije sećanje. Nekoliko savremenih teoretičara naglasilo je ulogu čula u *kulturnom* sećanju. Videti, na primer: C. Nadia Sere-metakis, ed. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (Boulder, CO: Westview Press, 1994).

beleženje, za čuvanje određenih vidova sećanja – fotografiju za vizuelne aspekte, dnevničke beleške za subjektivna razmišljanja i tumačenja, video-snimke za prve dečje korake. Imamo čitavu skalu čulnih i medijskih modaliteta na raspolaganju za zapisivanje konkretnih sećanja, no pitanje koje kopka je sledeće: da li dostupne medijske tehnologije nalažu koje ćemo čulne aspekte događaja upisati u svojoj memoriji ili pak čulne percepcije nalažu koje sredstvo biramo da bismo zabeležili iskustvo?

Premda većina naših medijskih tehnologija daje prednost određenom čulu (na primer, fotografija vidu, audio-kaseta sluhu), to ne znači da postoji jednoznačan odnos između konkretnih čulnih vidova sećanja i sredstva snimanja koje se radije bira nego neko drugo. Naprotiv, fotografija može da prizove u sećanje zvuk detetovog smeha dugo pošto je to dete već postalo odrasla osoba. I pored toga, sredstva zapisivanja sećanja, dajući prednost određenim čulnim percepcijama u odnosu na druge, u izvesnoj meri uvek definišu oblik našeg budućeg sećanja. Većina ljudi ima nesvesnu sklonost ka nekom određenom obliku beleženja: na primer, draži su im filmski snimci od fotografija ili usmeni opisi od pisanih. Iako je deo te sklonosti bez sumnje ukorenjen u individualnom mentalnom sklopu, drugi deo je neizbežno definisan aparatom kulture, dostupnim i društveno prihvaćenim u tom trenutku. No, taj aparat daleko je od statičnog: svaki vremenski okvir redefiniše uzajamno oblikovanje svesti i tehnologije, jer jedno uvek podrazumeva drugo. Mozak upravlja kamerom i stimuliše je isto onoliko koliko kamera stimuliše mozak. Posredovano iskustvo, što zapaža istoričar filma Tomas Elseser, podvrgnuto je opštom kulturnom stanju:

U našoj pokretljivosti, mi smo „turisti“ života: koristimo video-kameru u našim rukama ili često naprosto onu u našoj glavi da bismo uverili sebe u to da ovo jeste „ja, sada, ovde“. Naše iskustvo sadašnjosti uvek je već (medijsko) sećanje, a to sećanje predstavlja pokušaj da se ponovo doživi prisustvo sebe: posedovanje iskustva da bi se posedovalo sećanje, da bi se posedovalo ja.⁴⁸

⁴⁸ Thomas Elsaesser, „Where Were You When...?“, or, 'I Phone, Therefore I Am'“, *PMLA* 118, br. 1 (2003), 120–122, 122.

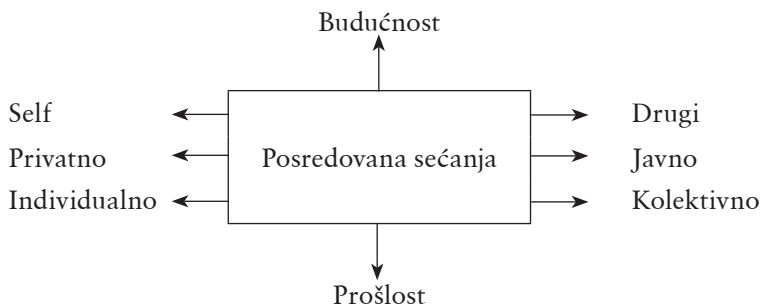
Drugim rečima, sećanje nije posredovano medijima, već mediji i sećanje preobražavaju jedno drugo. U sledećem poglavlju još ću se pozabaviti pitanjem kako promenljive (digitalne) tehnologije i objekti otelovljuju promenljiva sećanja.

Samim tim, u prerađenom konceptu posredovanja sećanja moraju biti izbegnute zamke i zablude binarnosti i hijerarhijskih struktura. Mediji nisu ograničeni na privatne ili javne oblasti, a niti čuvaju ili iskrivljuju prošlost u odnosu na sadašnjost ili budućnost. Poput sećanja, dinamička priroda medija stvara odnose, koji se stalno razvijaju, između selfa i drugih ljudi, između privatnog i javnog, prošlog i budućeg. Izraz „posredovanje sećanja“, ako se postaramo za njegove konceptualne nedostatke, može se preformulisati u „posredovana sećanja“, koncept koji možda više doprinosi razumevanju uzajamnog oblikovanja sećanja i medija.

Posredovana sećanja kao predmeti analize

Posredovana sećanja jesu delatnosti i predmeti koje stvaramo i prisvajamo pomoću medijskih tehnologija, zarad kreiranja i oživljavanja doživljaja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti nas samih u odnosu na druge. Predmeti i činovi posredovanog sećanja presudne su oblasti za pregovaranje o odnosu između selfa i kulture uopšte, između onoga što se smatra privatnim i onoga što se smatra javnim, te toga kako se individualnost odnosi prema kolektivnosti. Kao nepomični trenuci u sadašnjosti, posredovana sećanja odražavaju i sačinjavaju raskršća između prošlosti i budućnosti – pamćenja i projektovanja proživljenog iskustva. Posredovana sećanja nisu statični predmeti ili skladišta, već dinamični odnosi koji se razvijaju duž dve ose: horizontalne ose koja izražava relacioni identitet i vertikalne ose koja povezuje vreme. Nijedna osa nije nepokretna: sećanja se stalno kreću između ličnog i kolektivnog i idu naviše i naniže, između prošlosti i budućnosti. Preplitanje obe ose

označava da sećanja valja razumeti kao procese – posredovanja selfa ka kulturi, ka prošlosti, ka budućnosti. Dinamička priroda ovog analitičkog modela prikazana je na slici 1.



SLIKA 1

Posredovana sećanja odnose se podjednako na činove sećanja (koji konstruišu relacioni identitet urezan u dimenzije vremena) i na proizvode sećanja (predmeti ličnog sećanja kao mesta gde se susreću pojedinačne svesti i kolektivne kulture). Ovaj izraz niti zamenjuje psihološku definiciju (ličnog) kulturnog sećanja niti uklanja istorijski pojam (kolektivnog) kulturnog sećanja. Umesto toga, on nudi alatku za analiziranje složenih slučajeva stvaranja i preobražavanja sećanja, gde se uzimaju u obzir sadržaji one lične kutije kao bitni za kulturu.

Na prvi pogled, moj koncept posredovanih sećanja veoma je sličan izrazu „isprepletena sećanja“ koji je skovala američka teoretičarka medija Marita Sterken. Njena primena koncepta kulturnog sećanja približava se konceptu Alaide Asman ali, za razliku od nemačke istoričarke, Sterkenova u svoj teorijski model uključuje medijske (predmete), čak ih pretvara u središte analize.⁴⁹ Ona objašnjava kako su dela popularne kulture – od Vijetnamskog memorijalnog centra do prekrivača

⁴⁹ Marita Sterken, u *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (Berkeley: University of California Press, 1997), definiše kulturno sećanje kao „sećanje koje se razmenjuje van tokova formalnog istorijskog diskursa, a

napravljenog u spomen obolelima od side – sačinjena od ličnih činova pomena iz kojih proističe kolektivna izjava o zajedničkoj traumi. Mediji igraju glavnu ulogu u ovom procesu, kako u vidu ličnih sredstava (na primer, privatne fotografije ili video-snimci) tako i u vidu masovnih prenosilaca društvenih narativa (na primer, novinsko izveštavanje ili dokumentarni filmovi). Ljudi ukorenjuju svoja lična sećanja u objekte i delatnosti kulture, koji istovremeno daju značenje njihovom vlastitom iskustvu i pripisuju istorijski i politički značaj većim događajima čiji su oni deo. Sterkenova ispravno zapaža da lično sećanje, kulturno sećanje i istorija ne egzistiraju unutar strogo definisanih granica: „Sećanja i predmeti sećanja mogu da prelaze iz jedne u drugu oblast, da menjaju značenja i kontekst. Otud se lična sećanja katkad mogu podvesti pod istorijska, a elementi kulturnog sećanja mogu da egzistiraju u saglasju s istorijskim narativima.“⁵⁰ Ako uporedimo njen koncept isprepletenih sećanja s mojim konceptom posredovanih sećanja prikazanim na dijagramu, videćemo da se razlikuju po dvema osnovama. Kao što Slika 1 pokazuje, posredovanim sećanjima moguće je prići i iz desnog i iz levog ugla. Sterkenova pristupa manifestacijama kulturnog sećanja iz (desnog) ugla pripadnosti kolektivitetu. Štaviše, ona izričito isključuje „sadržaje kutije za cipele“ dokle god ti sadržaji ostaju privatna vlasništva, pošto nisu stekli nikakvu kulturnu ili političku relevantnost u javnoj, kolektivnoj oblasti.⁵¹ Njen pristup sličan je pristupu Alison Lendsberg koja predlaže termin „prostetičko sećanje“ kako bi obrazlagala da sećanja nisu toliko nešto što je društveno konstruisano ili sačinjeno od proživljenih događaja, već da nastaju na mestu dodira individualnog i kolektivnog iskustva.

ipak se prepliće sa proizvodima kulture i prožeto je kulturnim značenjem“ (3).

⁵⁰ Sturken, *Tangled Memories*, 5–6.

⁵¹ Marita Sterken kaže u *Tangled Memories*: „Stoga želim da napravim razliku između kulturnog sećanja, ličnog sećanja i zvaničnog istorijskog diskursa. U ovoj knjizi se ne bavim sećanjima dokle god ostaju individualna“ (3).

Prostetičko sećanje, kaže Lendsbergova, „ne odnosi se toliko na društvene implikacije širokih razmera i dijalektiku koliko na iskustvo prostetičkog sećanja i posledice takvih sećanja na individualni subjektivitet i političku svest“.⁵²

I Marita Sterken i Alison Lendsberg pristupaju kulturnom sećanju iz desnog ugla kolektiviteta, pokazujući kako sećanja mogu da menjaju nečiji (politički) stav ili delovanje. Nasuprot tome, sećanjima se u ovoj knjizi pristupa iz suprotnog smera, čime se prednost daje predmetima ličnog sećanja, bez obzira na to jesu li ili nisu stekli priznanje u javnoj oblasti. Time što se ističe levi ugao, prihvata se da su kognitivne ili psihosocijalne dimenzije sećanja komplementarne istorijskim, političkim ili kulturnim dimenzijama. Moja teza, da ne možemo da razdvojimo individualnu svest od kulture, uobličena je u relaciji (posredujućoj) prirodi datog dijagrama, čime se podstiče pripajanje psiholoških i kognitivnih stanovišta u kulturnu teoriju.

Postoji još jedan aspekt u konceptu koji predlažem, te želim da ga istaknem: izraz „posredovana sećanja“ smišljen je da bude konceptualna alatka za analizu dinamičnog, *stalno promenljivog* pamćenja artefakta i predmeta posredovane kulture. Ljudi koriste fotografske i video-kamere, računare, penkala i olovke, i tako dalje, ne bi li zabeležili trenutke u kojima se živo iskustvo prepliće s posredovanim iskustvom. Kada se kasnije sećaju, mogu da menjaju posredovanje svojih zapisa tako da iznova oživljavaju, podešavaju, preinačavaju, prerađuju ili čak brišu te ranije urezane trenutke u sklopu trajnog projekta samoformiranja. Filmovi ili fotografije nisu „sećanje“; oni su posredovani gradivni elementi koje oblikujemo u procesu pamćenja. Konkretni predmeti predstavljaju relacione činove sećanja; zbirke posredovanih predmeta, uskladištene u onoj kutiji, obično postaju materijalna i simbolička veza između generacija čije se viđenje porodice, ili selfa, menja tokom vre-

⁵² Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004), 21.

menom, delom zbog većih društvenih i kulturnih preobražaja, delom u zavisnosti od međugeneracijskog kontinuiteta u čije nasleđe svaki član porodice unosi nešto novo. Materijalni zapisi, pored toga što pripadaju neposrednom krugu porodice, mogu postati i deo javnog projekta – na primer, dokumentarnog filma – i time pridodati zajedničkom kolektivnom sećanju. U svakom slučaju, posredovana sećanja nikada ne ostaju ista vremenom; ona su neprekidno izložena ćudljivosti vremena i promenljivim odnosima između selfa i drugih.

Kao što sam pomenula na početku ovog poglavlja, u ovoj kutiji koju čuvamo mogu da se nalaze i medijski predmeti koje je osoba sama napravila i dela posredovane kulture. Mi sve više koristimo tehnologiju da bismo zabeležili odabrana dela kulture, ona za koja smatramo da ih vredi uvrstiti u našu privatnu kolekciju. Zapravo, svaka odluka da se kupi knjiga ili muzički snimak, ili da se snimi televizijski program, smešta osobu u njenu savremenu kulturu. Učestvovanje u komercijalnim transakcijama, kao što je kupovina muzičkog diska ili televizijske serije na DVD-u, nije isto kada osoba tu istu opremu (magnetofon, kasetofon, CD-plejer, video-rikorder, MP3 plejer i računar) koristi da bi stvorila sopstveni sadržaj, ali su oba čina suštinski deo stvaranja kulturnog sećanja.⁵³ Time što biraju, snimaju, iznova snimaju i razmenjuju odabrane predmete posredovane kulture, ljudi prave svoje lične kolekcije kao vid samoformiranja, tog trajnog projekta. Od pedesetih godina dvadesetog veka, naš lični ukus ili kulturne sklonosti više ne moraju da potiču većinom iz nama bliskih društvenih krugova, jer su mediji proširili potencijalnu zalihu kulturne razmene do mnogo većih, čak globalnih razmera. Bilo da se samostalno zabeleženi sadržaji razmenjuju sa prijateljima, porodicom ili potpunim nepoznatim ljudima, to razmenjivanje je način

⁵³ Ljudi stvaraju posebne veze sa televizijskim programima i muzikom koje snimaju za sebe. Za zanimljiv pogled na značenje snimljenih televizijskih programa, videti: Kim Bjarkman, „To Have and To Hold: The Video Collector’s Relationship with an Eternal Medium“, *Television and New Media* 5, br. 3 (2004), 217–246.

stvaranja osećanja pripadanja zajednici – „udaljenog zajedništva“ koje Tompson smatra glavnom odlikom posredovanog iskustva. Posledica je da se naše lične zbirke snimljene muzike, filmova i drugih sadržaja mogu smatrati obeležjima kulturnog delovanja: kulturno nasleđe upravo se i utemeljuje posredstvom ovih kreativnih ponovnih beleženja i sećanja.

Posmatrana u ogledalu kulturne analize, posredovana sećanja uveličavaju tačke ukrštanja ličnog i kolektivnog, prošlog i budućeg; kao činovi i predmeti sećanja, ona obuhvataju osobe koje stvaraju svoje mesto u istoriji, definišući lično pamćenje naspram širih kulturnih okvira. Ljudi biraju šta će uzeti iz kulture koja ih okružuje, dok istovremeno oblikuju taj kolektivitet koji nazivamo kulturom. Kulturno sećanje nije, dakle, epistemološka kategorija – nešto što možemo da imamo, da nemamo ili da izgubimo – niti je posredovanje nužno poništavanje, izobličavanje ili poboljšanje čovekovog sećanja. Pre će biti da se kulturno sećanje može sagledati kao proces i izvedba čije je razumevanje nezamenljivo za trajnu ljudsku delatnost izgradnje društvenih sistema kulturnog povezivanja. Posredovana sećanja odražavaju ovaj kulturni proces koji izvode različiti delatnici – osobe, tehnologije, konvencije, institucije i tako dalje – čije činove i proizvode moramo proučiti kao sučeljavanja individualnosti i kolektivnosti. Reagujući na zbilja preterano isticanje kolektivnog kulturnog sećanja, moj cilj je da obnovim zanimanje za posredovane sadržaje u našim ličnim kutijama kao zbirkama koje zavređuju akademsko proučavanje. Lično sećanje može da postoji samo u odnosu na kolektivno sećanje: da bismo se sećali sebe samih, moramo stalno da poravnavamo i odmeravamo individualno s kolektivnim, ali zbir individualnih sećanja nikada nije jednak kolektivitetu. Povrh toga, odbacujem pretpostavku da su one naše kutije zanimljive samo naknadno, kada istorija odluči sadrže li materijal koji vredi kao ilustracija određenih elemenata velikog narativa. Naše privatne kutije zanimljive su same po sebi, kao tihi kulturni činovi i artefakti koji nas uče o načinima na koje koristimo medijske tehnologije da bismo sebe postavili u savremenu i prošle kulture, te o tome kako tokom

života čuvamo i preoblikujemo slike o nama samima, porodici i zajednici.

U narednom poglavlju razmotriću nedovoljno osvetljene aspekte materijalnosti posredovanih sećanja i tehnologije, pa ću u svetlu novije kulturne i tehnološke transformacije podrobnije ispitati model sa dve ose. Pošto se trenutno nalazimo usred prelaska s analognih na digitalne medije, moramo još više pažnje da posvetimo posredovanim predmetima kao oblastima sporenja u kulturi. Da bismo u tome uspeli, potrebno je da dalje povezujemo stanovišta biologije i kognitivnih nauka sa saznanjima društvenih i humanističkih nauka.