
George Bragues

Prevedel Uroš Cerkovnik

O spominu in morali v *Memento*: Hume v kinu.

Neke februarske noči v San Franciscu gre moški z imenom Leonard Shelby v svojo kopalnico in opazi, kako poteka spolni napad na njegovo ženo. Ob soočenju ubije napadalca, vendar pa utrpi poškodbo glave, kar mu povzroči, da ne more formirati novih spominov. Lahko si zapomni le tisto, kar se je zgodilo do dogodka, ko je bila njegova žena napadena in je nato umrla. Na podlagi refleksije o napadu pride do zaključka, da se je tiste noči v kopalnici poleg napadalca gotovo nahajal še en človek, a mu policija tega ni verjela. Čeprav Leonardu njegov problem s spominom ovira zmožnost, da vztraja pri dolgotrajnih podvigih, se organizira tako, da usmeri svojo energijo v iskanje drugega napadalca in se maščuje za posilstvo in umor svoje žene na način, da se opominja, na podlagi hranjenja policijskega dosjeja o kriminalnem dogodku in na podlagi pisanja beležk, s fotografiranjem, gre pa celo tako daleč, da si po telesu vtetovira najbolj bistvene podrobnosti o svoji nalogi. Na tej poti se dva različna posameznika soočita z njegovim maščevalnim in pozabljivim stanjem duha, ko z zvijačo pripravita Leonarda do tega, da ubije nekaj ljudi, ki niso napadalci njegove žene. Ko to odkrije, pa na koncu ubije še moškega, ki je poznan kot Teddy, zaradi njegovih manipulativnih naklepov. A preden stori to dejanje, Teddy namigne, da je v resnici Leonard tisti, ki je ubil svojo diabetično ženo, in sicer zaradi vbrizganja prevelikega odmerka inzulina. Teddy trdi, da je Leonard od takrat dalje izdeloval rekonstrukcijo svojega spominjanja dogodkov, da zakrije grozno resnico o svoji preteklosti in da v svoje življenje vnese cilj. Problem je, da je Teddyjeva verodostojnost vprašljiva, in sicer zaradi njegovega izkoriščanja Leonarda kot nenamernega morilca, kar je doletelo Leonarda zaradi njegove duhovne hibe. Tako pride do tega, da je težko

* Prevedeno po: Bragues, George (2008) 'Memory and Morals in Memento: Hume at the Movies', *Film – Philosophy*, vol. 12, no. 2: pp. 62–82. <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/bragues.pdf>>. ISSN: 1466–4615 online, Creative Commons Attribution Licence (CC-BY) – op. prev.

govoriti o tem, kaj je pravzaprav res – ali je bil posiljevalec tisti, ki je ubil Leonardovo ženo, ali je bil to sam Leonard.

Takšna je zgodba v *Mementu*, ki pa večinoma poteka kronološko vzvratno, v težko razumljivem filmu noir, ki ga je režiral Christopher Nolan (2000). Film bazira na kratki zgodbi z naslovom *Memento Mori*, ki jo je napisal Nolanov brat (Nolan, J., napisano l. 2000) in preiskuje teme, kot so spomin, osebna identiteta, čas, resnica, moralna odgovornost, smisel in prizadevanje za pravičnost. Kmalu po izdaji je *Memento* generiral celo poplavo diskusij na internetu, ko so oboževalci vneto debatirali o tem, kaj se je v zgodbi dejansko zgodilo. Tekom reševanja uganke je v negotovosti vedno bolj puščal režiserjev namig, da film, kljub njegovi kompleksnosti in nejasnosti, razkriva, katera izmed zgodb o posilstvu in tistemu, kar sledi, ali Teddyjeva ali pa Leonardova, je resnična (Timberg, 2001, citirano v Klein, 2001). So pa gledalci v *Mementu* vseeno očitno videli še nekaj več kot zaslepljujočo uganko, ki naj bi bila rešljiva, in sicer v opažanju tega, kako film vključuje in osvetli pomembna vprašanja o stanju človeka. Spletna stran glavne podatkovne baze filmov (Internet Movie Database, 2008) uvršča film med dvajseterico najboljših filmov vseh časov, skupaj s filmskimi klasiki, na primer *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) in film *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964). Med filmi, ki so izšli leta 2000 ali kasneje, zaseda *Memento* četrto mesto. Številni strokovnjaki so *Mementu*, s tem ko so objavili članke o filmu, doprinesli znamko kakovosti. Melissa Clarke (2002) zagovarja, da nedoločenost v filmu glede tega, kar se v resnici na vsakem koraku dogaja, izraža filozofski princip, ki ga je predstavil Henri Bergson, to je, da je čas soobstoj številnih preteklih dogodkov v trenutku sedanjosti, ne pa zaporedje trenutkov "sedanjosti", ki si sledijo. Tudi Jo Alyson Parker (2004) se osredotoča na upodobitev časa v filmu, ko razmišlja o implikacijah nizanja sekvenc v vzvratnem vrstnem redu. Po drugi strani pa William G. Little (2005) interpretira *Memento* kot vodenje gledalcev po aspektih izkustva travme, medtem ko Rosalind Sibielski (2004) zagovarja, da film v prid postmodernizmu spodkopava razsvetljske ideje o objektivnosti in racionalnosti. Z gledanjem na film, kot na formo filozofske prakse, ne le kot na prostor za konkretizacijo filozofskih tem, Phil Hutchinson in Robert Read (2005) soglašata s tem, da je *Memento* wittgensteinovska kritika slikovne teorije jezika.

Obstaja splošno razširjeno pritoževanje, da se ljudje, predvsem mladi, izrazito odmikajo od knjig in raje iščejo intelektualno podporo v video igrinah, filmih in televiziji, kar pomeni, da podobe izpodrivajo besede, rezultat tega pa je, da postaja kultura manj tolerantna do kognitivne kompleksnosti (Postman, 1985).¹ Namesto neučinkovitega poskušanja reformiranja ali pa izničenja vpliva popularnih razvedril, bi bilo morda boljše, da se jih sprejme za selektivno uporabo pri razvija-

¹ O argumentu proti Postmanovi tezi glej: Johnson (2005).

nju interesa po filozofskih tekstih med mladimi duhovi. Na podlagi tega pedagoškega pričakovanja se s tem besedilom stremi k doumevanju filozofskega pomena *Memento*.

Odkar se je začelo omenjati s proučevanjem *Memento* povezane tematike, pa do danes, nam je, bolj kot izpostavljanje moralnih dimenzij *Memento*, bližja interpretacija filma kot miselnega eksperimenta, izvedenega na podlagi principov Davida Huma, ki osvetljujejo vlogo spomina v naših predstavah o morali. Zatorej je pri mislih in dejanjih glavnega lika vidno, da delujejo v skladu s Humovim epistemološkim in psihološkim naukom. Prav tako film skladno s Humom izpodbija zdravorazumsko pojmovanje našega stanja duha, s prebujanjem srhljive groznje naše nezmožnosti, da pridemo do resnice, ki jo potrebujemo za konkretizacijo naših moralnih predstav. Je pa ta popolni skepticizem v filmu v končni fazi zaobiden, prav tako vzdolž Humovih naukov, s sporočilom, da moramo preprosto pozabiti na inherentne pomanjkljivosti lastnega duha, preden podvomimo v resnico, in da naj sprejmemo nujnost verovanja v objektivno stanje.

Spomin

Memento se začne s prizorom, v katerem roka drži fotografijo telesa, ki leži na tleh s ploščicami, po steni pa je razpršena kri, ki je očitno brizgala iz strelne rane oziroma je v bistvu to točka, ko se zgodba, s tem pa tudi pripoved v filmu, zaključí, zahvaljujoč v scenariju ubrani kronologiji obratnega vrstnega reda. Zatem sledi uvodni kazalec tega atipičnega prikaza dogajanja, in sicer mahanje s fotografijo, ko namesto uprizoritve čistejše fotografije, to privede do bledenja le-te v nič, torej do nasprotja tistega, kar bi se pričakovalo pri pomikanju naprej, torej vzdolž časa. Za veliko večino ljudi velja, da je njihova preteklost znana in zato tudi razrešena v smislu, da je njihovim duhovom dopuščeno imeti glavni interes znotraj sedanjosti in prihodnosti. To je en izmed razlogov, zaradi katerega si skoraj vsaka zgodba v filmu, na televiziji, v gledališču in v literaturi prizadeva, da ustvari zanimanje in negotovost publike na način, da stremi h kronološkemu poteku naprej. Prevladujoča usmeritev, in sicer od sedanjosti proti prihodnosti, je prikazana med pogovorom, ki ga ima Leonard z Burtom, motelskim skrbnikom, fasciniranim nad pozabljenostjo glavnega lika. Burt pove Leonardu: "Imaš izvrstno idejo glede tega, kar boš naredil, nimaš pa pojma o tem, kar si ravnokar naredil. Jaz sem čisto nasprotnje" (Nolan, 2001: 115). Za Burtu, kot tudi za večino izmed nas, je prihodnost tista, ki je nedorečena in zatorej tista, v kateri se nahaja pomembnejši interes. V prizoru vračanja v preteklost tudi Leonard opazi nenavadnost, in sicer da njegova žena vedno akoznova prebira eno in isto knjigo, opominjajoč: "Zadovoljstvo ob knjigi nastane zaradi želje po spoznanju tistega, kar se bo zgodilo v nadaljevanju" (Nolan, 2001: 163). S plavanjem proti temu miselnemu toku in s pomikanjem nazaj v času film privede temo spomina v ospredje s posnemanjem procesa spominjanja, ko se duh pomika od sedanjosti proti preteklosti, medtem pa vzbuja nego-

tovost publike glede tistega, kar se je pred tem zgodilo, namesto glede tistega, s čimer bi se dogajanje zaključilo. Med drugim je konsekvence tega, da je Leonardo in publiki skupna spominska pomanjkljivost, nezmožnost, da bi se spomnili prejšnjih prizorov v filmu in da bi se spomnili predhodnih elementov v zgodbi.

Da je spomin zelo pomembna tema, prizma skozi katero so preučevane druge teme, je izraženo tudi s stalnim omenjanjem stanja glavnega lika, kot tudi dejstva, da drugi liki primarno razumejo Leonarda, kot nekoga, ki ga definira njegov pomanjkljiv spomin, eden izmed njih mu tudi reče "mož spomina" ["*memory man*"] (Nolan, 2001: 211). Pomenljiva je tudi režiserjeva odločitev, da začne film z mahanjem s fotografijo, takrat so podobe zaznane v sedanosti, a hip zatem zelo hitro in nepovratno propadejo, kar je primerna metafora za Leonardovo pomanjkljivost v spominu. Takrat se nam zelo razvidno pojavi naslov filma, ki napeljuje na predmet, ki služi kot spomin na preteklost. Izkaže se, da bo spomin v človeških zadevah izražen preko uvida v to, kar se zgodi, ko je ta odsoten, skoraj tako kot mora znanstvenik testirati, ali določena spremenljivka lahko povzroči vzročno povezavo, s tem ko jo eksperimentalno umakne in hkrati ohrani vse preostale relevantne faktorje nespremenjene.

Da film temu zadosti, mora identificirati te preostale relevantne faktorje. Bolj natančno, prikazati mora koherentno in plavzibilno sliko o tem, kako človeški duh deluje. To je vsekakor pomembno, ne le zavoljo zadostitve logičnim zahtevam pri proučevanju spomina, ampak tudi zavoljo doseganja estetskega imperativa pri oblikovanju zanimive zgodbe. Ko si pripovedovalec zgodbe dovoli začeti z nepredvidljivim ali fiktivnim uvodom – v tem primeru je to redka motnja v delovanju spomina, znana kot anterogradna amnezija – morata biti potek dogodkov in pa oris lika, ki se razvijeta iz tega uvoda, takšna, da sta plavzibilna (Aristotel, 1984: 234–236). Nagovorjeno mora biti z vprašanji, kot so: ali duh primarno funkcionira na podlagi podob ali na podlagi besed? Ali je človeški duh opremljen z vrojenimi predstavami? Ali ta sestavlja izkustvo preko fiksne sheme? Ali čutno zaznava fundamentalne realnosti? Ali je duh tabula rasa, ki se, ko gre za vsebine v njem, povsem zanaša na izkustvo? Ne glede na to, kako je odgovorjeno na ta vprašanja, gotovo logično vplivajo na filmski prikaz Leonardovega problema s spominom. Manj kot je neka v duha dana sposobnost vrojena in intuitivna, tem bolj dodelane bodo morale biti strategije, s katerimi Leonard shaja, da bodo dovolj dobre za to, da pride do maščevanja morilcu in posiljevalcu njegove žene.

Leonardov "humovski duh"

Empiristični odgovor na zgornje vprašanje je, da duh [*mind*] nima prirojene duhovne vsebine ali strukture, informacije in misli kodira preko podob [*images*], pridobljenih iz izkustva [*experience*], skupaj z jezikom pa oba služita kot zbirka simbolov podob in kot mehanizem, s katerim se te hitro in učinkovito priključijo za namene premišljevanja [*thinking*] (Locke, 1975: 43-105 in 402-408; Hobbes, 1968: 100-110). David Hume, menda najbolj logično konsistenten in rigorozen predstavnik empirističnega pogleda v zgodovini zahodne filozofije, je zagovarjal, da se duhovne pojave [*mental events*], ki jih je imenoval zaznave [*perceptions*], delijo na vtise [*impressions*] in predstave [*ideas*]. V kategorijo vtisov sodijo občutki, čustva, želje in strasti, medtem ko predstave nastanejo iz duhovnih podob, ki jih formiramo iz naših vtisov, potem ko jih izkusimo (Hume, 1978: 1-2). Gledanje *Mementa* ali pa čutenje jeze je vtis, medtem ko je premišljevanje o filmu, ali pa refleksija o tem, kako smo bili jezni, predstava. Tisto, kar to dvojje razločuje [*distinguish*], je predvsem to, da so vtisi za duha bolj pretresljivi in živi kot pa predstave. Za gledanje orkana skozi okno velja, da je pri tem prisotna drugačna stopnja živosti, v primerjavi z razmišljanjem o njem na podlagi časopisne pripovedi. Kar zadeva spomine, Hume nakazuje, da ti ležijo znotraj kontinuuma, med čistimi idejami ter vtisi. Ti niso čiste predstave, četudi vključujejo podobe zgodnejših vtisov, saj vplivajo na duha bolj silovito kot pa naš vsesplošen tok misli. Tudi te niso čisti vtisi, saj so spomini v primerjavi z izkustvom na licu mesta navadno manj živi. Zatorej ima Hume spomin tako za vtis kot tudi za predstavo, odvisno od okoliščin – vendar pa, kadar gre za idealne pojavne oblike zaznavanj teh dveh stvari, velja, da znotraj kontinuuma spomin zanesljivo leži na točki, kjer je predstava enakovredna vtisu (Hume, 1978: 82).

Naše predstave so, kot tudi ugotavlja Hume, skoraj vedno odsev naših vtisov, to velja celo za najbolj nestvarne domisleke, kot je človeško bitje s krili, kljub temu da nikoli ni bilo opaženo, navsezadnje gre za posamezne elemente izkustva, ki pa jih je sestavila domišljija (Hume, 1978: 3). Ker predstave nastanejo šele po tem, ko nastanejo njim ustrezni [*corresponding*] vtisi – ne moremo misliti na nekaj rdečega, ne da bi sprva to videli – Hume zaključuje, da si ne moremo, z nekaj zelo maloštevilnimi izjemami, striktno zamisliti česar koli, ne da bi preko občutka [*sensation*] ali slutnje [*feeling*] ali pa elementov teh to isto že predhodno izkusili. Zato imajo jezikovni termini pomen, če se le nanašajo na stvari, ki so že bile občutene oziroma slutene: "Kadar sumimo, da je kak filozofski termin uporabljen brez pomena ali predstave (kar se dogaja preveč pogosto), moramo raziskati, iz katerega vtisa izhaja ta domnevna predstava?" (Hume, 1977: 13)*. Ker Hume razume razmišljanje [*reasoning*] kot tisto, kar temelji na analizah odnosov med

* Prevod citata vzet iz: Hume, D. (1974). »O izvoru predstav«. V: Hume D., *Raziskovanje človeškega razuma*, Ljubljana: Slovenska matica, str. 59. Prevedla: F. Jerman in Z. Škerlj-Jerman. – op. prev.

ločenimi [*separate*] predstavami (Hume, 1978: 73), potem sledi tudi, da oseba ne more lucidno slediti toku misli, če ne bi tekom izkustva vseh veznih členov bila dana substanca [*substance*].*

Zamislimo si, kako bi moral biti Leonard pripravljen, da bi zadostil Humovi teoriji. Lahko se seveda zanese na izkustva, ki jih je za formiranje čistih predstav pridobil pred nesrečo in uporabi te kot gradivo za razmišljanje. Jezikovni termini, ki prikličejo aspekte njegovega prejšnjega življenja, bi mu lahko pomagali pri razvrščanju in mu prinesli smisel v svetu. Beležke tako lahko služijo za hranjenje novih informacij, vsaj glede tistih trenutkov, ki so podobni tistim referentom besed, ki jih je utrdil pred poškodbo glave. Tako bi beležke lahko bile tudi uporabne pri ohranjanju [*recording*] rezultatov obširnejše verige razmišljanj, za kompenzacijo dejstva, da Leonard s svojim duhom ne more osvojiti in slediti vsakemu koraku od začetka do konca znotraj te verige in je dovzeten za to, da na pol poti svojih refleksij pozabi, kje je začel. Vendar pa bi Leonard moral, da ohrani [*record*] nove informacije, o katerih se ne more spomniti relevantnih podrobnosti iz preteklosti, nekako kreirati fizična utelešenja svojega izkustva, torej neko oprijemljivo formo, v kateri predstava zrcali vtis, in sicer za podajanje pomena tistega, kar je zapisal.

Humova teorija vendarle nakaže sposobnost duha, s katero bi Leonard zmogel doseči ukrep za osvoboditev od svoje ujetosti v stanje pred nesrečo in sedanje stanje. Kot dodaten sestavni del svoje znane trditve, da o relaciji vzroka in učinka ne gre deduktivno ali pa induktivno sklepati, je Hume predpostavljal, da ljudje verjamejo v to, da A nujno povzroči B le zaradi navade [*habit*] duha oziroma tega, kar je bolj formalno imenoval običaj [*custom*] (Hume, 1978: 102–103). Ta običaj (ali pa navada) je formiran, ko oseba repetitivno videva, da A-ju sledi B. To postane tako zakoreninjeno, da potrebujemo le namig, da avtomatsko pomislimo na B, ta pa je, da zgolj zazremo A, brez nujnosti pomnjenja vseh primerov, ko smo zaznali, kako se A zgodi pred B. Oziroma, kot to zatrjuje Hume: “Razmišljamo [*reason*] lahko na podlagi naših zaključkov v preteklosti, ne da bi se morali zateči k tistim vti-

* Hume o substanci pravi: “Predstava substance /.../ ni nič drugega kot zbirka enostavnih predstav, ki so združene preko domišljije in dodeljeno jim je določeno ime, s katerim lahko sebi ali drugim prikličemo zbirko. /.../ Določene lastnosti, ki formirajo substanco, se v splošnem nanašajo na nekaj [*something*] neznanega in fiktivnega, domnevamo pa, da so te lastnosti sestavni deli slednjega; ali pa se, kadar ta fikcija ne pride na misel, za lastnosti zbirke vsaj domneva, da so strogo in neločljivo povezane z relacijami stičnosti in vzročnosti. Učinek tega je, da kadar odkrijemo kakšno novo enostavno lastnost, za katero velja ista povezanost kot za ostale, kakor da bi jo ena z drugo imela, takrat jo nemudoma vključimo mednje, tudi kadar ta ne vstopi v našo prvotno zaznavo substance. Tako bi bila sprva naša predstava o *zlatu* naslednja: rumena barva, teža, kovnost in taljivost; vendar ko odkrijemo, da je topna v zmesi dušikove in klorovodikove kisline, to pridružimo drugim lastnostim in domnevamo, da ta pripada substanci prav toliko, kot če bi bila ta njena predstava že sprva del sestavljenke. Združujoča sila lastnosti je videna kot ključni del sestavljene predstave, tako vsaki lastnosti, ki se pojavi vmes, zagotavlja pot do sestavljene predstave – to lastnost vključuje k tistim, ki so bili predhodno znane (Hume, D. (2017). »Modes and substances«. V Hume D., *Treatise of Human Nature*, Book 1., Copyright © Jonathan Bennett, str. 9–10. Dostopno na: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1739book1.pdf> [10.2.2020]). - op. prev.

som, iz katerih so ti prvotno nastali. Četudi predpostavimo, da ti vtisi morejo povsem izginiti iz spomina, pa prepričanje, ki so ga ustvarili, lahko še vedno ostane” (Hume, 1978: 84). Na podlagi humovskega pogleda je torej takšna oseba, kakršna je Leonard, duhovno sposobna osvojiti nove principe preko konstantnega, na novo uprizorjenega izkustva.

Upodobitev Leonarda se izrazito sklada z navedbami, ki so implicirane iz Humove kognitivne psihologije. V prvem prizoru filma, znotraj črnobelih sekvenc, ki na določeno periodo prekinjajo vzvratno dogajanje zgodbe, opazimo Leonarda, ko se zbudi v sobi, gledajoč naokoli. Nezmožen je ugotoviti, kako dolgo je že tam ali pa kako je tja prispel, zmožen pa se je posluževati svojega izkustva pred nesrečo in ugotoviti, da je v motelski sobi. Njegova odkrita ignoranca glede tega, kje se nahaja in obdobja, ki ga je preživel v motelski sobi, dejansko kaže njegovo prepoznavanje prostora in časa v abstrakciji, pri čemer gre spet za koncepte, ki bi lahko obstajali v preteklosti. Prav tako je zmožen identificirati druge, specifične predmete, ki jih lahko prikljče iz preteklosti svojega življenja, to sta nočna omarica in v njej Gideonova biblija. Izkaže se, da je ohranil razumevanje predstav o denarju, trgovanju in poštenosti pri plačevanju, kar je razvidno iz njegove interakcije z Burtom, motelskim skrbnikom, ki je poskusil Leonarda pretentati tako, da mu je dal v najem dve sobi. Podobno je ohranil poznavanje servisov, ki ponujajo prostitutke, kot tudi tega, kako se za eno izmed njih pozanimati v telefonskem imeniku pod imenom “Escort Services”, saj je klical blondinko, da mu pomaga podoživeti noč, v kateri se je zgodil napad.

Leonardova naveza z Natalie privede do najbolj slikovite ponazoritve njegovega zanašanja na zalogo spominov, ki jih je pridobil pred nesrečo. Natalie je Jimmyjevo dekle, on pa je preprodajalec droge, ki ga je Leonard ubil preko Teddyjeve zvijače, gre za umor, ki se zgodi na začetku zgodbe, kar pomeni na koncu filma. Ona se, ko se potrdi Leonardov problem s spominom, z njim spoprijatelji in ga izkoristi za to, da Teddyju zada povratni udarec tako, da Leonardu priskrbi dokumente avtomobilske registracije, ki razkrivajo številko registrske tablice, prav ta pa je vtetovirana na njegovem stegnu. Ona ga tudi zmanipulira za lastno zaščito pred Doddom, Jimmyjevim sodelavcem, ki je začel domnevati o njeni krivdi. Tako Leonard, napeljan k temu, da gre na sled Doddu, vdre v njegov apartma in se skriva v njegovo kopalnico, oborožen s steklenico likerja v roki. Ko preteče nekaj časa in pozabi, zakaj je tam, pogleda prazno steklenico in iz tega poskusi narediti nek smisel, ko se spomni nečesa, kar je bilo velikokrat namigovano v njegovem prejšnjem življenju. Reče: “Ne počutim se pijanega” (Nolan, 2001: 156).

Najočitnejši pogled, v katerem je Leonard konsistenten s Humovo epistemologijo, je to, da se ne zanaša izključno na zapisane beležke, ampak jih dopolnjuje s polaroidnim fotoaparatom, ki ga nosi naokoli. Kot napotuje ena od njegovih tetovaž, je fotoaparat namenjen fotografiranju njegovega bivališča, avta, prav tako njego-

vih prijateljev in sovražnikov, torej namenjen je tistim primerom, ko se določeni besedni izrazi ne navezujejo nujno na isto stvar, na katero so se pred Leonardovo poškodbo, in za primere, ko so določeni predmeti dovzetni za spreminjanje tekom časa. Fotografije praktično služijo kot funkcija Humovih predstav v repliciranju vtisov, ne le zaradi njihove zmožnosti upodabljanja prvotnega dogodka, ampak, ker lahko zlahka ozavestijo informacije iz preteklosti v vsakem trenutku prihodnosti in na vsakem koraku, zaradi njihove prenosljivosti in trajnosti.² Leonard ima fotografije vedno na voljo v žepu in omeni Natalie, da se jih ne bi smelo raztrgati, ampak da se je treba potruditi s sežiganjem fotografije, da se jo uniči. Res je, da Leonard vedno piše pojasnjevalne beležke na belo polje pod fotografijo ali pa na zadnjo stran, kar bi lahko bilo uporabljeno za namig protiteze, in sicer da so podobe manj pomembne pri procesiranju misli kot pa jezik. Pravzaprav se pokaže, da jezik postane uporaben takrat, ko si pomagamo razločevati celo morje predmetov, ki se spontano pojavijo znotraj duha. Jezik je priročno orodje za premišljevanje, bolj kot pa materialna snov, kar je očitno, ko nekdo opazi, da oseba lahko razbere iz slike edinstven predmet znotraj vseh relacij do drugih dejstev na sliki, če je le njegov spomin kos tej nalogi. Leonardov spomin pa ni takšen, zato pa mora poskrbeti za spremljajoče beležke. Upoštevati je treba, da ko naleti na predmete, vezane na čas, ko je še lahko pomnil – igrača, knjiga, modrc, krtača za lase – ne potrebuje nobenih beležk za razločevanje teh. Ob tem, ko jemljemo na znanje to, da smo si mi vsi, v manjši meri, z Leonardom podobni glede problema s spominom, lahko njegove beležke poleg fotografij služijo za pojasnjevanje enega od razlogov, zaradi katerega človeška bitja potrebujejo jezik: ni verjetno, da izključno preko duhovnih orodij [*mental devices*] ohranimo, niti da nemudoma prikličemo vsa različna dejstva našega izkustva z namenom podpore našim duhom v prihodnosti.

Humovska večja pomembnost podob v primerjavi z besedami je tudi razvidna, ko ga Natalie vpraša, če bi opisal svojo ženo. V želji, da bi mu lahko bilo prijetno v obujanju spominov, nato reče: “Ne samo naštevati besed. Zapri oči, spomni se je” (Nolan, 2001: 125). Besede ne vplivajo na duha na enak način kot podobe. Ob toku podob, ki rojijo po njegovi glavi, Leonard odgovori, da se lahko spomni le podrobnosti: “[t]renutki in odlomki, za katere se niti ne rabiš truditi, da jih prikažeš z besedami ... dovolj je, da veš, kako zelo jih pogrešaš in kako zelo sovražiš

² Brez eksplicitne omembe Huma Hutchinson in Read (2005: 82) priznavata Leonardov “humovski duh”, ko navajata: “Pojmovanje duha kot miselno področje, ki ga zapolnjujejo duhovne upodobitve [*mental representations*] ..., do katerih pridemo z vstavljanjem čutno zaznanih podatkov [*input of sensory data*], je točno tisto kar je v *Mementu* bilo ves čas prikazovano.”

Hutchinson in Read trdita, da *Memento* spominja na Wittgensteinov primer v *Filozofskih raziskavah*, ko lastnik trgovine dobavlja pet rdečih jabolok z iskanjem referentov izrazov “pet”, “rdeče” in “jabolka”. Trdita, da, podobno kot v tem primeru, tudi *Memento* eksternalizira idejo o premišljevanju, in sicer da gre za stvar ravnanja z upodobitvami. Pri tem je videnje duha menda oteženo, saj Leonardu spodleti, da bi zvenel kot oseba, kljub konstantnemu manifestiranju načina premišljevanja, kakršnega naj bi oseba imela. O tem bi lahko nekdo dejal, da je Leonardov status osebnosti okrnjen, ker njegovo prizadevanje, da umetno konstruira razumskost, ne more nadomestiti tistega, kar naše naravne zmožnosti opravljajo samostojno.

osebo, ki jih je vzela” (Nolan, 2001: 125). Obstajajo določene stvari, za katere niso potrebne besede, da se jih lahko izrazi. Upoštevati treba tudi eno od razlik med Leonardom in Sammyjem Jenkisom, delno upokojenim računovodjo, na katerega je Leonard naletel pred poškodbo. Kot posledico prometne nesreče je Jenkis utrpel podobno stanje kot Leonard, ki mu je preprečevalo, da bi delal. Zaradi nezmožnosti soočiti se s kopičenjem računov, je Sammyjeva žena vložila zahtevek za zavarovalnino, za preiskavo tega pa je bil določen Leonard kot preiskovalec sodnih zahtevkov v svojem prejšnjem življenju. Tekom refleksije o tem primeru je prišel do zaključka, da se Sammy ni nikoli bil zmožen soočiti s svojim stanjem, med drugim ker: “On je pisal neskončno dolge beležke, ki pa jih je pomešal” (Nolan, 2001: 121). Besede so, kot se zdi, lahko nepraktičen način za ohranjanje dogodkov. Omembe vredno je tudi to, da je Leonard skeptičen glede pogovarjanja po telefonu, tako zelo, da si je uredil tetovažo, ki pravi: “NIKOLI NE DVIGNI TELEFONA” (Nolan, 2001: 84, z velikimi črkami zapisal on sam), ker ga to postavi v pozicijo, ko ne more vizualno oceniti vrednosti zaupanja sogovornika, ko se mora popolnoma zanesti le na izgovorjene besede. Oseba, za katero se izkaže, da je Teddy, s komer govori po telefonu v črnobelih prizorih, mu lahko izkaže svoje dobre namene le tako, da porine pod vrata motelske sobe fotografijo, na kateri je Leonard. Ne bi smeli pozabiti niti tega, da mora Leonard za zaščito sebe pred prevaro potrditi, da je nabor beležk, ki jih preverja, dejansko napisal on sam. Da to doseže, mora ohraniti v spominu podobo svojega rokopisa, da presoja o beležkah, s katerimi razpolaga, kar se zgodi pri tem, ko v motelu odkrije, da mu Burt poskuša dati v najem dve sobi. Sodba na podlagi podob mora imeti prednost pred besedami.

Prav tako je skladno s Humovim poučevanjem, da je Leonard prisiljen povzemanj ugotovitve svojega iskanja morilca in posiljevalca njegove žene. Med pogovorom po telefonu prizna, da ko vse združi v mislih, ne more doumeti prevzetega policijskega dosjeja, ki ga hrani. Seznam zaključkov je zapisan na zadnji strani dosjeja, to je šest oštevilčenih dejstev, vtetoviranih na njegovo telo, in sicer da je hudodelec bel moški, z imenom John G. ali pa James G., ki je preprodajalec droge in vozi vozilo z registrsko tablico “SG13 7IU”. Pri ohranjanju zbranosti na lovu za Johnom G-jem ali pa Jamesom G-jem mu je v pomoč to, da goji humovski običaj, kajti ko primerja sebe s Sammyjem Jenkisom, razloži: “Imam bolj elegantno rešitev glede mojega problema s spominom. Sem discipliniran in organiziran. Izrabljam navado in rutino, da lahko živim” (Nolan, 2001: 121). Moč navade duha je uporabljena pri pojasnilu tega, kako je Sammy Jenkis še vedno mogel biti kos zahtevnejšim nalogam, kot je bilo vbrizgavanje odmerka inzulina njegovi ženi, vendar le, če jih je opravljal repetitivno, preden je izgubil spomin. Nič drugega kot navada ne more opisati, zakaj Leonard neprestano deluje na podlagi takšne drže svojega duha, ko preverja svoje beležke in slike in se tudi mahoma spomni, da mora najprej poseči po njih. Očitno je, da opravljanje teh stvari vedno znova in znova njim priredi avtomatičnost.

Osebna identiteta in moralna odgovornost

Skupaj s psihološkimi podkrepitvami miselnega eksperimenta *Memento*, ki je postavljen v humovski okvir, film pobrska znotraj pomena spomina preko dejanj človeka, ki sebe razume kot nekoga, ki ga zaposluje moralni projekt. Da Leonard sebe razume kot moralnega akterja, postane jasno, ko odgovori, da ni morilec, ki se ga da najeti, ko ga Natalie vpraša, ali bi ubil Dodda. Na vprašanje hip zatem, kako to, da si prizadeva ubijati za svojo ženo, Leonard odgovori: "To je drugače" (Nolan, 2001: 186). Trenutek občutenja, ko se Natalie posveti, da gre za nekaj drugega preprosto zaradi ljubezni, ki jo je čutil do svoje žene, je dejansko znak bolj fundamentalne zadeve, ki motivira Leonarda. Kar je zares značilno v primeru maščevanja v imenu njegove žene je to, da Leonard glede svojih interesov ne bo šel korak naprej, kot je biti pripravljen ubiti Dodda za denar – raje si prizadeva popraviti krivico. Pod vprašajem je tisto, čemur Hume reče "vulgarna definicija pravičnosti", in sicer "konstantna in večna volja do dodeljevanja tistega, kar si vsak zasluži" (Hume, 1978: 625). V zvezi s tem, kaj natančno pomeni, da si nekdo nekaj "zasluži", Leonard povzame princip iz Stare zaveze, in sicer "oko za oko". Tik preden ubije Teddyja, misleč da je John G., zavpije: "PLAČAJ ZA TISTO, KAR SI STORIL!" (Nolan, 2001: 107, z velikimi črkami zapisal on sam).

Teddy se poskuša braniti z zatrjevanjem: "Ne veš, kdo sem jaz, ne veš niti, kdo si ti" (Nolan, 2001: 4). Po Leonardovi repliki, da je on Leonard Shelby iz San Francisca, Teddy reče: "Pridi z mano v klet, [kjer se nahaja Jimmyjevo mrtvo truplo] in pokazal ti bom, kaj si postal" (Nolan, 2001: 108). Gledalci so tako prepuščeni zanimanju o tem, ali Leonard tekom zgodbe obdrži eno samo identiteto. Prav tako so privedeni k vprašanju, posledično, ali sta njegov moralni projekt in legitimnost tega, vezana na vprašanje o tem, ali je spomin povezan z osebno identiteto. Uganika njegove osebne identitete se ponovno pojavi v prizoru v nadaljevanju, ko Teddy Leonardu, v prizadevanju, da bi ga naščuval proti Natalie, pripomni: "Ti nimaš pojma, kajne? Ne veš niti, kdo si?" (Nolan, 2001: 176). Teddy to reče med pogovorom, v katerem želi Leonarda pripraviti do tega, da se vpraša, kako to, da je oblečen v dizajnerska oblačila in kako to, da vozi jaguarja. Leonard pojasni, da je dobil potreben denar iz zneska zavarovalnine, na podlagi smrti njegove žene, vendar pa v nadaljevanju odkrijemo, da to ni res, saj je oblačila in avtomobil vzel Jimmyju. Preko različnih oblačil in avtomobilov je dan signal, da se je Leonardova identiteta dejansko spremenila. Kot da bi nam velevalo, naj po ogledu filma o tem razmišljamo, se film konča z Leonardovim vprašanjem: "Torej ... kje sem bil jaz?" (Nolan, 2001: 226).

Osebna identiteta se nanaša na naš občutek biti ista osebnost znotraj neskončnega števila občutkov, misli, čustev, dejanj in okoliščin, na katere naletimo tekom časa. V vsakdanjem razumevanju so elementi podobnosti in različnosti povezani v naše jaze [*ourselves*], integrirani preko zavračanja identifikacije neke osebe z raznoli-

kostjo njenih lastnosti in izkustev; natančneje, oseba je znotraj te raznolikosti razločljiva, definirana je kot enkratna entiteta, ki se ji zgodi, da pridobi številne lastnosti in izkustva, slednje pa so tako za sam poglavitni del osebnega značaja [*person's essential character*] razumljene kot slučajne. Ta pogled je implicitno razviden iz našega jezika, preko katerega uporabimo ime osebe kot subjekt in potem preidemo k temu, da mu pripišemo številne stvari kot predikate, ki ga zadevajo. Druga običajna tendenca je enačenje osebne identitete z njenim duhom. Zato Leonard v svoji preiskavi Sammyja Jenkisa zaključuje, da se je spremenil, ker, četudi je fizično še vedno zmožen formirati nove spomine, je postal psihično moten. Medtem pa je Sammyja Jenkisa njegova žena pogledala v oči, okna njegove duše, in ni zmogla priti do tega, da bi verjela, da je on druga oseba.

Izhajajoč iz povsem teoretskega pomena, kar naj bi veljalo za filozofsko debato o osebni identiteti, je resnica ta, da ima to pomembne implikacije. Če so zdravorazumske ideje o osebni identiteti zmotne in če eksistenca nečesa, kar obstaja kontinuirano, ne more biti vzpostavljena, potem sledi, da ne moremo ljudem pripisovati moralne odgovornosti za pretekla dejanja. Vse, kar naredijo v preteklosti, naj bi bilo obravnavano kot lastnost druge osebe v preteklosti, ne pa kot lastnost tiste, ki obstaja v tem trenutku. Nekdo, ki je pritisnil na sprožilec in umoril nekoga, bi lahko tri dni zatem rekel dobesedno to: "Morda je bila pištola v tej roki, ampak tega nisem storil jaz." Teddy je dosleden, ko verjame, da je Leonard izgubil stabilnost identitete, ob tem ko ugotavlja, da je odgovoren za dejanja Leonarda: "Jaz sem tisti, ki mora živeti s tem, kar si storil ti" (Nolan, 2001: 222).

Izmed Humovih skeptičnih stališč ni nobeno bolj šokantno od trditve, da ne moremo potrditi objektivne eksistence jaza. Skupaj s težo te ugotovitve je njegovo razmišljanje presenetljivo nedvoumno, sicer izpeljano iz njegovih epistemoloških poučevanj v zvezi z relacijo vtisov in predstav: predstavljamo si lahko le tisto, kar je bilo prvotno vtisnjeno v naše duhove kot občutek, slutnja ali čustvo; predstava o jazu mora tako nastati iz vtisa; predstava o jazu se mora tudi nanašati na nekaj, kar tekom časa ostaja identično; ampak ker noben naš vtis ni trajen, naši občutki in čustva se vedno izmenjujejo, intelektualno ne moremo ničesar obdržati kontinuirano; in potemtakem nimamo jasne in razločne predstave o jazu; to, čemur rečemo jaz, ne pomeni nič drugega kot pa sveženj ločenih duhovnih zaznav. Kot je Hume to dobro začrtal:

Kar se mene tiče, ko najbolj neposredno vstopim v to, kar imenujem *moj jaz*, zmerom naletim na takšno ali drugačno posamezno zaznavo, zaznavo toplote ali hladu, svetlobe ali sence, ljubezni in sovraštva, bolečine ali ugodja. Nikdar se [*myself*, mojega jaza] ne morem ujeti brez zaznave in nikdar ne morem opazovati nič drugega kot zaznavo (Hume, 1978: 252).*

* Prevod citata vzet iz: Hume, D. (2004). »O osebni identiteti«. V: *Analiza. Časopis za kritično misel*. let. 8, št. 1–2, str. 125. Prevedel: T. Grušovnik. – op. prev.

Kar odstranitev spomina pri Leonardu povzroči je to, da na strm teren privede našo razločnost naših duhovnih življenj. Leonard nenehno izkuša svet kot nov in kot drugačen prizor brez opažene skupne točke; on je humovski sveženj zaznav v najčistejši obliki. Med opazovanjem njega, se nam posveti, da je ta negotovost temeljna realnost naših jazov [*ourselves*], kar pa nam je skrito zgolj zaradi normalnega funkcioniranja naših spominskih zmožnosti. Tako *Memento* predstavlja idejo, da pri našem običajnem pomenu jaza, kot da gre za nekaj enostavnega in enotnega, za zlahka razločujoče drugačnosti občutja realnosti, gre pravzaprav za fikcijo, vsiljeno našemu izkustvu preko spomina.

Še enkrat, to se sklada s Humom, vsaj tistim iz časa, ko je bilo pisano delo *Razprava o človeški naravi* [*The Treatise of Human Nature*]. Kasneje, ko je napisal pregled svojega filozofskega sistema v *Dodatku* [*Appendix*] k delu *Razprava*, je priznal, da je nezadovoljen z opisom, ki ga je podal kot razlago o tem, kako ljudje ravna, ko subjektivno povezujejo raznolike zaznave in govorijo o osebni identiteti (Hume, 1987: 633). Hume je sprva trdil, da posamezniki zaznavajo vez, ki obstaja med njihovimi duhovnimi zaznavami v zaporedju, deloma ker spomin praviloma priključuje podobe, ki so same po sebi podobne predhodno izkušenim predmetom, prireja pa jih tako, da je to za duha psihološko lažje, in sicer na način, da povezuje po dve različni zaznavi. Pomembnejši del pa je odigran s strani običajne naravnosti duha, ko ta repetitivno povezuje zaporedne dogodke po principu vzroka in učinka, gre za proces, v katerem je spomin nepogrešljiv, zaradi njegovega ozaveščanja o regularnostih preteklosti glede na misel, občutje ali čustvo. Ko spomin vzpostavi to vez, si predstavljamo našo identiteto na podlagi obdobj in situacij, ki se jih ne moremo spomniti, in sicer na podlagi ugotovitve, da veriga vzrokov in učinkov, ki združuje naša povezana stanja duha, prisili v to, da je venomer v delovanju, ne glede na to, ali smo nanjo pozorni (Hume, 1978: 260–262).

Tu imamo utemeljevanje *Mementa*, in sicer tega, zakaj Leonard ohrani občutek osebne identitete. Ta ohranitev ni nakazana le preko frekventnega obujanja njegovega imena, ali pa ker se lahko na svoje ime odziva, ko ga drugi ljudje nagovarjajo. To se vidi predvsem v tesnobnih občutkih krivde, ko sluti v mislih, da je storil krivično dejanje v tistem delu preteklosti, ki se ga ne spomni. Reče: “Z mojim stanjem vkup ne veš nič, ... čutiš jezo, krivdo, pa ne veš zakaj” (Nolan, 2001: 200). Potem je tu še prepričanje, da Leonard ostaja odgovoren za maščevanje za umor in posilstvo njegove žene. Nič v zvezi s tem ni opuščeno na podlagi tega, da bi bila to moralna zadeva nekoga drugega. Zaradi zaloge spominov, ki so se zgodili pred poškodbo, saj je zmožen vzročno privezovati izkustva iz preteklosti k sedanosti (konkretnije, moja žena je bila ubita in zdaj čutim bolečino), Leonard ugotovi, da še vedno ostaja ista oseba, kljub nezmožnosti spominjanja o svojem bivanju v različnih trenutkih. “Svet ne izgine, ko zapreš oči, kajne?” (Nolan, 2001: 124). Res je tudi, da je ponujena bolj eksplicitna razlaga, in sicer v Leonardovi trditvi: “Vsi rabimo ogledala, da se spomnimo kdo smo. Pri meni ni nič dru-

gače” (Nolan, 2001: 226). Tu je bistvo v tem, da je naša identiteta produkt prepoznavanj nas s strani drugih ljudi. In to ni tuje Humu, ki tudi navaja, da ljudje potrjujejo svoje lastnosti, ko drugi reagirajo nanje. Na primer, ljudje, ki se imajo za virtuozе, bodo čutili več ponosa, če jim bodo drugi dajali več veljavnosti. “V splošnem,” pravi Hume, “misli ljudi so ena drugi ogledala” (Hume, 1978: 365). Sicer pa, teza *Memento* je, da spominu ni blizu odkrivanje naše moralne odgovornosti ali opominjanja nas o tej, jo pa pravzaprav ustvari preko interpretacij stanj naših duhov. Obenem pa za spomin ni nujno, da deluje perfektno, da vzdržuje zavedanje o naši odgovornosti.

Spomin in resnica

Leonardovo prizadevanje, da pretehta prigode in ohranja moralni red, je seveda lahko uspešno le, če je zavezano poznavanju resnice. Da začne z dejanjem, v katerem se poskuša na nekaj odzivati, se mora vsekakor zgoditi v skladu z njegovim razumevanjem le-tega. To razumevanje mora biti zavoljo učinkovitosti nekako dodobra ohranjeno [*recorded*], kot tudi mora biti dostopno, tako da se je nanj možno spomniti vsakič, ko je to treba. Ne sme biti pozabljeno – zato žrtve grozodejstev, kot sta bila genocid v Armeniji in holokavst, veljajo za tako pomembne pri ohranjanju spomina o tem, kaj se je dogajalo z njimi. Odgovorni krivci, skupaj z njihovimi sorazmernimi deleži krivde, morajo biti korektno identificirani. Za vsako dodeljeno kazen mora biti potrjeno, da je bila dodeljena in mora biti nekako zabeležena, in sicer za namen izogibanja ponovnemu začenjanju procesa in potencialnega potekanja tega *ad infinitum*. Tako pridemo do najpomembnejšega vprašanja v miselnem eksperimentu *Memento*, in sicer do veljavnosti, na katero se spomin zanaša pri potrjevanju resnice, ki je nujna za zadovoljivo izvrševanje moralnih imperativov.

Čeprav se to sliši nenavadno, je nujnost opominjanja v zvezi z napačnim dejanjem lažje predstavljava na primeru Leonarda, zaradi njegovega redkega stanja, ki se nanaša na spomin, četudi v kombinaciji z njegovim humovskim izkustvom časa. Po Humu nastane predstava o času subjektivno, kar je torej nasprotno poimenovanju tega kot objektivnega dejstva, in sicer na podlagi zavedanja, da naše duhovne zaznave, naši vtisi in predstave kontinuirano sledijo ena drugi. Če pride do spremembe znotraj neke različice zaznanega zaporedja, potem bo pri nekom konkretno nemudoma sledila sprememba razumevanja časa. “Človek v globokem spanju, ali pa precej okupiran z neko mislijo, časa ne zaznava; in zatorej tako kot njegove zaznave sledijo z večjo ali pa manjšo hitrostjo, se v njegovi domišljiji trajanje kaže kot daljše ali pa kot krajše” (Hume, 1978: 35). V primeru Leonarda pa tisto, kar bi bilo povzročeno, ne bi imelo tempa, v katerem se konkretno zaporedje dogodkov zgodi, ampak bi namesto tega šlo za zaporedje, kakršnega on dojema pri vseh posameznih aktih duha. V primerjavi z običajnimi ljudmi bi šlo za krajša zaporedja, saj bi bile vključene le zaznave, ki so pripadale njegovemu stanju pred

nesrečo, z dodatkom tistih iz trenutne situacije, vendar brez tega, da bi bil zraven zajet še kak vmesni dogodek. Tako lahko pričakujemo, da ima Leonard napad na svojo ženo za zadnji trenutek v času pred sedanjim trenutkom, vedno sluteč, kot da se je to ravnokar zgodilo, kar je potemtakem nemogoče pozabiti. Naša pričakovanja se ne spremenijo, ko opazujemo, kako Leonard zažiga osebne stvari svoje žene, ko jo poskuša pozabiti, a nato spozna: “Verjetno sem to že poskusil. Verjetno sem zažgal nekaj tovornih kontejnerjev tvojih stvari. Ne morem pomniti tega, da bi te pozabil” (Nolan, 2001: 164). Seveda, če bi se mogel spomniti dogodkov, ki so se pravkar zgodili, torej zaporedja predstav, ki jih je zaznal njegov duh, potem bi znotraj zaporedja njo kontinuirano odlagal daleč nazaj od trenutka sedanjosti in s tem vedno bolj in bolj šel naproti pozabi [*more and more out of mind*]. Tako pa lahko zmožnost pozabljanja naredi določene stvari nepozabljive.

Glede na to, da ima Leonard napad na svojo svojo ženo vedno ažurno v mislih, bi lahko kdo pomislil, da se mu najbolj zatika pri zbiranju, kopičenju in ohranjanju dokazil o identiteti Johna G-ja. Povedano z drugimi besedami, iskanje drugega napadalca lahko postane najzahtevnejše in zagotovo je večina Leonardovih naporov posvečenih nalogi, ob kateri pa so gledalci tudi vsesplošno fascinirani zaradi popularnega scenarija preiskovalske zgodbe [*“who-dun it?” script*]. Vendar ko se film konča in ko odkrijemo začetek zgodbe na koncu filma, smo privedeni k temu, da dvomimo v to, kar se sicer zdi karseda najzanesljivejši aspekt primera, saj je njegova pripoved iz prve roke o drugem prisotnem napadalcu v resnici najmanj zanesljiva. Razkrita je pomanjkljivost samih temeljev njegovega razmišljanja. To se vse skupaj razkrije na pomembni točki, kot si zlahka zapomni vsak, ki si je pogledal film, ko Teddy prinese na plano, da tisti, o katerem neprestano govori, ni Sammy Jenkis, temveč Leonard sam, vsaj v naslednjem ključnem oziru: nekega dne se je Sammyjeva žena odločila, da preveri, ali se je pretvarjal, in sicer z večkratnim naravnavanjem ure in opominjanjem, da je čas za njen odmerek inzulina; njegova žena je prišla do potrditve, da se Sammy ni pretvarjal, vendar pa je umrla zaradi večjega števila odmerkov inzulina. Teddyjevemu očitku je Leonard nasprotoval s tem, da njegova žena ni bila diabetična: “Misliš, da ne poznam svoje žene?” (Nolan, 2001: 220).

Je kakšna možnost, da bi se Leonard o tem lahko motil? Navsezadnje naj bi šlo od njega pričakovati, da si zapomni, ali je njegova žena utrpela diabetes, saj je zmožen imeti v spominu vse, kar se je zgodilo do napada. Hume namiguje, da obstaja razlog, zaradi katerega celo njegov dober spomin lahko oslabi. Pokazal je, da je spomin podoben domišljiji v tem, da oboje vključuje predstave, ki replicirajo tisto, kar je duh predhodno občutil ali slutil kot vtise. Razlika je v tem, da spomin obdrži prvotno urejenost in kompozicijo izkustev, medtem ko domišljija poljubno razvršča in meša aspekte naše preteklosti (Hume, 1978: 8–9). To vendarle še vedno za sabo pušča vprašanje o tem, kako vedeti, ali konkretna množica predstav natančno ustreza [*correspond*] preteklosti, oziroma če jo zbira smiselno. Za razločevanje dveh možnosti ne moremo naravnost preveriti podatkov iz preteklosti

preko obujanja teh [*reviving*]. Preteklost je za vedno mimo. Izražanje tega v filmu se pojavi v patetičnem prizoru, ko se Leonard dogovori s prostitutko, da pride v motelsko sobo zato, da bi lahko igrala njegovo ženo in da bi podoživel njuno zadnjo skupaj preživeto noč. Brez apeliranja na dostopnost preteklosti se Hume izreče, da razločujemo spomin od domišljije preko slutnje; kar si zapomnimo, občutimo bolj intenzivno in živo, kot pa tisto, kar si domišljamo (Hume, 1978: 85). “Slutim, da nekaj ni prav” (Nolan, 2001: 143), reče Leonard v slogu Huma, ko se poskuša spomniti okoliščin, ki so ga privedle naproti Doddu. Ne obstaja nobeno drugo dokazilo za zanesljivost spomina, kot je dejstvo, da je oseba, ki ga ustvari, prepričana o njegovi resničnosti. Ko so pretekli dogodki občuteni le mlačno, ali pa je bila lažna pripoved o njih repetitivno vtisnjena v misli preko živosti razmišljanja o njej, ali še boljši primer, ko močne slutnje glede preteklih dogodkov ustvarijo močnejšo dovzetnost za rekonstrukcijo teh, potem Humovo opisovanje brez zadržkov dopušča možnost, da nekdo zamenjuje produkt svoje domišljije za spomin. Potemtakem ni presenečenje, da Teddy Leonardu razloži njegovo zablodo s pripominjanjem o tem, kako je slednji pripovedoval zgodbo Sammyja Jenkiša mnogokrat in vsakemu, ki jo bo le poslušal, tako je vanjo začel verjeti. “In tako si lažeš zato, da si srečen,” doda Teddy, “nič ni narobe s tem. To vsi počnemo” (Nolan, 2001: 218).

Ta zadnja pripomba, da vsi predrugačimo svoje spomine zavoljo ustrežanja lastnim namenom, daje signal, da netočnost, s katero se Leonard sooči, ni značilna zanj zaradi njegove motnje, ampak se nanaša na slehernika. Omembe vredno je, da nastane dvom o Leonardovem spominu iz obdobja pred nesrečo. Da je miselni eksperiment popoln, film preveri zbrane rezultate v povzemanju sposobnosti generiranja novih spominov pri normalno delujočem spominu, kot da bi obstajala kontrolna skupina, in ne opazi različnosti znotraj individualnih moči zoperstaviti se dvomu. Leonard poudari pomanjkljivosti človeškega spomina z zagovarjanjem zanesljivosti svojih beležk pred Teddyjem:

Spomin ni popoln. Ni niti tako zelo dober. Vprašaj policijo, pričevanja očividcev so nezanesljiva. Policaji ne ujamejo moralca s posedanjem in pomnjenjem zadev. Zbirajo dejstva, beležijo, izpeljujejo zaključke. Dejstva, ne pa spomini ... Spomin lahko zameša obliko sobe ali pa barvo avtomobila. To je interpretacija, ne posnetek (Nolan, 2001: 135).

Četudi ima prav glede spomina, pa se izkaže, da se moti pri razločevanju le-tega od dejstev. Navsezadnje njegove beležke in tetovaže, označene kot dejstva, ne preprečijo Teddyjevih manipulacij. Edina dejstva, pri katerih veljavnost ni odvisna od spomina, so tista, ki se nanašajo na predmete in okoliščine v trenutku sedanjosti vpricho naših čutov; in tudi te hitro postanejo preteklost, pri Leonardu prav tako, in tako zanje postane pristojen spomin. Vsi predmeti, ki ostajajo povezani z izkustvom čutne zaznave [*sense-experience*], in vse beležke in fotografije, narejene z namenom njegovega ohranjanja, so razumljeni kot ponazoritev množice

ce dejstev iz treh razlogov: zaupamo njihovim spominjanjem, ko se sprva ti pojavijo: zaupamo v to, da je njihovo prevzemanje zagotavljanja spominjanj nastalo dobronamerno, kar pomeni, da ne lažejo o tem, na kar spomnijo; in ocenimo, da je pripoved, ki jo ponujajo, skladna, ali pa vsaj ne fundamentalno kontradiktorna, našemu lastnemu spominjanju, ki se nanaša na dogodke. Če se je nek konkreten dogodek pripetil dolgo nazaj, torej se je o njem gotovo prenašala govornica od enega človeka do drugega, je njegov status dejstva prav tako odvisen od našega zaupanja v to, da je vsak v verigi sprejeto informacijo natančno pomnil.³

Podoben je primer, ko se uveljavi dejstvo o nečem, čemur ni bil nihče priča, kar pa bazira na naknadno opaženih predmetih in okoliščinah na licu mesta. Če v sobi opazimo mrtvo truplo s fizičnimi znaki, ki kažejo, da se je žrtev upirala, skupaj s štirimi strelnimi ranami v prsih, potem sklepamo, da se je zgodil umor. Je pa to razmišljanje, kar smo že pokazali z opisom Humove teorije o vzročnih sklepanjih [*causal inferences*], možno le, ker se spomnimo primerov mrtvega trupla iz preteklosti, podobnih tistemu, ki ga doživljamo, ko opazamo, da gre za umor. Vzročna sklepanja koristimo tudi pri soočanju in upravljanju z dejstvi v prihodnosti, na primer, da bo penicilin pozdravil bakterijske bolezni, ali pa da bo avto, izdelan brez varnostnih pasov, povzročil več smrtnih žrtev. Kar pomeni, da je naš spomin vpleten v naše premišljevanje o prihodnosti. Povedano v povsem logičnem smislu: z Leonardom imamo skupno usodo, in sicer biti ujet v sedanost, naši duhovi pa se morajo truditi pri ohranjanju preteklosti ter spoprijemanju s prihodnostjo – miselni eksperiment, ki ga upodablja Leonard, služi za namen poudarjanja tega truda.

Leonard vendarle vztraja pri tem, da pride do resnice, ki bo končala njegov moralni projekt, enako kot Hume v nadaljevanju njegovega filozofskega iskanja, kljub temu da je pri analiziranju duha pomembno vlogo imel radikalni skepticizem. Hume je zaradi strasti do filozofije občutil tolikšno zagnanost, tolikšno vznemirjenost ob misli na nezmožnost natančnega razumevanja stanja ljudi, da je računal na prednosti svojega ravnanja, četudi so pomanjkljiva miselna orodja zajemala stopnjo tveganja (Hume, 1978: 271–272). Leonarda je tudi gnala strast do pravičnosti, tako ga je pretresala misel, da ne bi prišlo do maščevanja za umor njegove žene, da se je moral lotiti iskanja posiljevalca in morilca njegove žene kljub njegovemu duhovnemu stanju. Hume je menil, da smo, kar se tiče vseh praktičnih namenom, povsem prepričani v to, kar duh sam po sebi izjavlja – da smiseln [*meaningful*] in doumljiv [*intelligible*] svet obstaja neodvisno od nas – saj nam naša naravna nagnjenja dejansko niso dala izbire. “Narava s svojo absolutno in neobvladljivo silo nam je determinirala, da presojamo [*judge*] prav tako, kot da dihamo in čutimo” (Hume, 1978: 183). Leonard med drugim pove Natalie: “Obstajajo stvari, glede katerih si prepričan,” prepričan je, da “čuti svet” (Nolan,

³ Argumentacija v tem odstavku je v veliki meri podobna tistemu, kar je Hume (1978: 82–83) povedal pri pojasnjevanju osnov našega verovanja v to, da je Julij Cezar umrl za časa marčevskih id.

2001: 144), pa tudi v to, kakšen bo zvok pri trkanju na kos lesa, ali pa glede teksture stekla, ki ga drži. Vrhunec filozofskega razmišljanja v *Memento* je naslednja Leonardova izjava: “Moram verjeti v svet zunaj mojega duha. Moram verjeti, da imajo moja dejanja še vedno smoter, četudi se jih ne morem spomniti. Moram verjeti, da če se moje oči zaprejo, svet še vedno obstaja” (Nolan, 2001: 225). Še ena pot, ki vodi iz skeptične zmešnjave, se ponuja v tem Humovem odlomku:

Tako kot skeptični dvom neizogibno nastaja iz temeljite in intenzivne refleksije o teh vsebinah, prav tako vsakič tudi pojema, ko dlje vztrajamo pri naših refleksijah, ne glede na to, ali gre za nasprotovanje njim ali pa za soglašanje z njimi. Nepremišljenost in nepozornost nam lahko sami ponudita kakšno rešitev. Iz tega razloga se sam povsem zanašam nanje ... (Hume, 1978: 218).

Poenostavljeno povedano: dovolili naj bi si pozabljati. Inherentno pozabljivi Leonard se tako razodene kot vzor, po katerem prihajamo do soočenja s pomanjkljivostmi naših duhov. Četudi sami nismo takšni, da bi premlevali naše nepopolnosti do te mere, da postanemo Hamlet, torej preveč negotovi, da bi delovali, pa nam Hume še vedno svetuje, da se vedno pomikamo naprej previdno, namreč vselej s previdnostjo glede izpraševanj, ki nas lahko vodijo v stran in pripravijo do ponovnega premisleka o tem, ali bi se naše razmišljanje moralo zanesti na novo dokazilo. Ena od stvari, ki jo Teddy pove Leonardu v zadnjem prizoru filma, je, da je že ubil drugega napadalca, Johna G-ja, ki je njegovo ženo sicer posilil, ne pa tudi umoril. Leonard zabeleži opomin, naj vtetovira napis “TO SEM OPRAVIL” (Nolan, 2001: 223, z velikimi črkami napisal on sam), vendar pa ga nato uniči, da lahko lovi Teddyja, morda zaradi ugotavljanja, da Teddy ne namerava priznati, da ga izkorišča, morda si je premislil pod vplivom fotografije, na kateri s prstom kaže na srčni predel, kamor namerava napisati zaznamek o končani nalogi. Leonard brez težav, svojemu “humovskemu značaju” primerno, sprejme svoje napake.

Literatura

Clarke, M. (2002). »The Space-Time Image: the case of Bergson, Deleuze, and Memento«. V *The Journal of Speculative Philosophy*, v. 16, n. 3, str. 167–181.

Hobbes, T. (1968). *Leviathan*, Macpherson C.B. (ur.), New York: Penguin.

Hume, D. (1977). *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Eric Steinberg (ur.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Hume, D. (1978). *A Treatise of Human Nature*, P. H. Nidditch (ur.). Oxford: Oxford University Press.

- Hutchinson, P. in Read, R. (2005). »Memento: A Philosophical Investigation« V Read R. in Goodenough J. (ur.), *Film as Philosophy*, New York: Palgrave Macmillan, str. 72–93.
- Internet Movie Database (2008). IMDb Top 250. Dostopno na: <http://www.imdb.com/chart/top> [7.5.2008].
- Johnson, S. (2005). *Everything Bad is Good for You*, New York: Riverhead Books.
- Klein, A. (2001). »Everything You Wanted to Know about Memento«, V: Salon. Dostopno na: http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/ [7.5.2008].
- Little, W. G. (2005). »Surviving Memento«. V: *Narrative*, v. 13, n. 1, str. 67–83.
- Locke, J. (1975). *An Essay Concerning Human Understanding*, P. H. Nidditch (ur.), Oxford: Clarendon Press.
- Nolan, C. (2001). *Memento and Following*, New York: Random House.
- Nolan, J. (napisano l. 2000) *Memento Mori*. Dostopno na: http://www.impulsenine.com/homepage/pages/shortstories/memento_mori.htm [7.5.2008].
- Parker, J. A. (2004). »Remembering the Future Memento: the Reverse of Time's Arrow and the Defects of Memory«. V *Kronoscope*, v. 4, n. 2, str. 239–257.
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Viking Press.
- Sibielski, R. (2004). »Postmodern Narrative or Narrative of the Postmodern? History, Identity, and the Failure of Rationality as an Ordering Principle in Memento«. V: *Literature and Psychology*, v. 49, n. 4, str. 82–101.

Seznam uporabljenih filmov

- Hitchcock, A. (1959). *North by Northwest*. USA.
- Kubrick, S. (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. USA.
- Nolan, C. (2000). *Memento*. USA.
- Welles, O. (1941). *Citizen Kane*. USA.