

Originalni naučni rad
UDK 316.7:159.953.3
316.7:791.222

Sandra Nikolić*
Fakultet Dramskih Umetnosti
Univerzitet u Beogradu

ANTROPOLOGIJA SEĆANJA I TRIJUMFALNI NARATIV SAVREMENOG AMERIČKOG RATNOG FILMA

Apstrakt: U ovom radu predmet istraživanja je definisan kao antropologija sećanja i trijumfalni narativ savremenog američkog ratnog filma. Filmovi poput *Spasavanje redova Rajana* (*Saving private Ryan*, 1998), *Glineni golubovi* (*Lions for Lambs*, 2007), *Mandžurijski kandidat* (*The Manchurian Candidate*, 2004) itd. koriste narative sećanja (lika) da ispitaju narativnu strukturu. Moja hipoteza je da na jednom nivou savremeni američki ratni film manipuliše sećanjem u cilju stvaranja nacionalnog narativa, a na drugom nivou i sam film predstavlja sećanje koji se putem određenih medijskih strategija transformisao u kulturno pamćenje. Polazna misao ovog rada je da film predstavlja širi referentni okvir u kome ljudi misle; film pruža model za razumevanje opštih društvenih vrednosti, učvršćava sadržaje koji se tiču roda, pola, vere, nacionalnosti, socijalne uloge, itd. Cilj rada je da se bliže uvidi na koji način savremeni holivudski ratni film koristi sećanje u cilju stvaranja trijumfalnog narativa i da se analizira odnos sećanja i identiteta u ratnim narativima sećanja.

Ključne reči: antropologija sećanja, rat, film, nacija, pamćenje, identitet, trijumfalni narativ.

I Uvod

...Ona je rekla da je koren ljudskog problema sećanje. Bez prošlosti svaki dan bi bio novi početak. Zar to ne bi bilo divno?

iz filma *Prah vremena*, Vong Kar Vaj, 1994

Antropološke studije, koje akcentuju ulogu narativne organizacije u komunikaciji i čoveka posmatraju kao biće sa osnovnom predispozicijom za pripovedanje, naglašavaju važnost narativa za učvršćivanje ljudskog pamćenja. Narativ je stavljen

* nisant79@gmail.com

u fokus antropoloških istraživanja jer je narativ taj koji komunicira i koji nas podučava; on iznosi određena znanja i društveno-kulturne diskurse. Svaka komunikacija ima mitsku komponentu, pa je i filmski jezik u svojoj osnovi mitski.

Film, kao medijski proizvod, s jedne strane, prepričava nacionalne mitove, dok s druge strane, funkcionira i sam kao mit. U izvesnom smislu, mit funkcionira poput žanra, a njegova popularnost objašnjava se činjenicom da se on gotovo uvek neposredno nama obraća.

Kada je u pitanju filmski narativ, antropološke studije svoju pažnju usmeravaju na odnos koji stvaralac jednog filmskog dela uspostavlja sa gledaocem, a koji se bazira na činu komunikacije. Da bi film mogao da komunicira sa publikom neophodno je da međusobno dele ista značenja, kulturnu tradiciju, slično okruženje materijalnih činjenica i sličan simbolički sistem (Žikić, 2010). Da bi film mogao nedvosmisleno da prenese poruku, neophodno je da on reflektuje verovanja i vrednosti masovne publike. Publiku, po Bordvelu, „čine ljudi koji gledaju jedan film i čija aktivnost nije smeštena u samom delu, već je objekat taj koji podstiče na delanje i aktivira senzore gledalaca.”¹

Za antropologiju, film predstavlja važan izvor znanja i ona filmu daje važnu ulogu u kulturno-društvenom kontekstu. Zato se antropološka istraživanja ne temelje na dramaturgiji i nameri reditelja, već na spoznavanju efekta koje jedno filmsko ostvarenje izaziva. To automatski znači da svaki filmski narativ raspolaže prepoznatljivim društveno-kulturnim simbolima i kodovima. Kako se ta kultura i ljudska iskustva menjaju, i uloga i tumačenje filma se menja. U tome se upravo ogleda i antropološka pozicija – da se svaki film uvek tumači u društvenim i kulturnim okvirima (Nikolić, 2013).

Ovaj rad film posmatra kroz produktivnu funkciju koju obavlja u društveno-kulturnom kontekstu a ne kao autorsko umetničko delo. To znači da neće biti reči o umetničkim i dramaturškim kvalitetima filma već će se film posmatrati kao „narativ života”. Zato će akcent biti stavljen na efekat koji film proizvodi a ne na ispitivanje želje i namere reditelja. S obzirom da je predmet istraživanja savremeni holivudski komercijalni film, može se početi od pretpostavke da on manipuliše prepoznatljivim društvenim i socijalnim simbolima i kodovima. Iako igrani film ne nalazi svoje stalno mesto unutar ove nauke, pre svega jer igrani film ne dokumentuje stvarnost kao takvu već iznosi njenu reprezentaciju (Žikić, 2010) u centru mog interesovanja jeste utvrdim koja je funkcija sećanja u tom procesu.

II Trijumfalni narativ savremenog američkog ratnog filma

Zbog hibridnog karaktera savremenog filma, žanrovski, savremeni ratni film je teško definisati. Iako se pojam odnosi na filmove koji tematizuju prvenstveno Drugi svetski rat i čija se radnja odvija na bojištu, postmoderna teorija često ističe da savremeni film ima tendenciju da kombinuje i prepliće tekstove

1 Nikolić S., *Naracija i savremeni film:holivudski model*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2012, str.14.

različitih vrsta. To, naravno, ne znači da je žanrovsko mešanje isključivo postmoderni fenomen. Još je 1949. godine Alen Dvejn (Allan Dwan), u filmu *Pešak Ivo Džime* (*Sands Of Iwo Jima*), koristio dokumentarni film i arhivske snimke bitke za osvajanje vrha planine Surobači u Drugom svetskom ratu. Razlika je u tome što savremeni film više upućuje na intertekstualnost i dobro poznavanje konvencija i značenja žanrovskih filmova, pa se tako brišu striktno zacrtane granice između visoke i popularne kulture.

Masovna proizvodnja ratnih filmova koji su dublje zalazili u užase rata počela je krajem sedamdesetih godina dvadesetog veka. Ovi filmovi kritički su se odnosili prema američkim intervencijama u Vijetnamu. Paradigmatični primeri su filmovi: *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, 1979) Francis Forda Kopole (Francis Ford Coppola), *Vod smrti* (*Platoon*, 1986) Olivera Stouna (Oliver Stone), *Brdo Hamburger* (*Hamburger Hill*, 1987) Džona Irvina (John Irvin), *Bojevi metak* (*Full Metal Jacket*, 1987) Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick). Posle ekspanzije naučne fantastike, akcionih i avanturističkih filmova, uspeh Spilbergovog (Steven Spielberg) filma *Spasavanje redova Rajana* pomogao je oživljavanju interesa za ratne filmove. Savremeni ratni film doživeo je ogromnu transformaciju u tematizaciji i strukturi. Usled ekspanzije masovnih medija, i stvaranja novog društveno-ekonomskog svetskog poretka, koji se oslanja na globalni kapitalizam, rat je dobio novi značaj i smisao. Mnogi savremeni ratni filmovi bave se informativnim, tehnološkim ili ekonomskim ratovima, ili, u slučaju filmova nastalih posle 11. septembra, tematizuju „rat protiv terora”. U ovom radu, svi ovi filmovi žanrovski su smešteni u ratne filmove.

Žanru je pristupljeno iz antropološkog ugla, dakle kao kulturnoj tvorevini čiji je osnovni cilj da prouči kulturne artefakte unutar njegovog sistema i u odnosu na trenutni društveno-kulturni ambijent.

„Antropologija prilazi žanru kao i svakom drugom predmetu svog proučavanja, kao ljudskoj, društvenoj i kulturnoj aktivnosti, odnosno kao svojevrsnom kulturnom artefaktu, što znači da ga vidi drugačije nego što je to slučaj sa književnom kritikom ili dramaturgijom. Njen cilj nije da odredi film onako kako to čini filmska teorija (...) a to što zanima antropologiju proizilazi iz načina na koje vidi žanr ili bilo šta drugo u predmetnom smislu, odnosno kako određuje dati fenomen na osnovu tog predmetnog sagledavanja.”²

Žanru se prilazi kao nečemu što se proizvodi u datoj kulturi i koristi u određenom kulturnom kontekstu, odnosno onome što dati kontekst determiniše. Taj kontekst predstavlja (zapadna) savremena kultura.³ Savremeni ratni film se posmatra u zavisnosti od aktuelne moći i društveno-kulturnog režima. Antropologiji su ratni narativi zanimljivi zbog iznošenja ideje rata i ratne traume, kao i zbog konceptualizacije nacionalnih identiteta. Forma ratnog filma

2 Žikić B., *Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta*, u *Etnoantropološki problemi* br. 1, 2010, str. 19–20.

3 *Ibid*, str.20

predstavlja kulturne simboličke sisteme koji se konceptualno upotrebljavaju u kulturnoj komunikaciji, a stoje u direktnoj vezi sa onim normama koje društvo i kultura smatraju posebno značajnim i evaluativno ih ističu, bilo da podržavaju vrednosni predznak te forme ili mu protivreče. Uzeti zajedno, ti koncepti predstavljaju varijacije istih obrazaca, pa kad se, recimo, govori o identitetu, okosnica identifikacije uvek je modelovana oko ose Mi/Oni (Drugi), gde su Drugi uvek konstruisani u odnosu na to kako konstruišemo sebe, a od čega zavisi dalja konceptualizacija koda kulturne komunikacije.⁴

Trijumfalizam je dominantan narativ Sjedinjenih Američkih Država. Narativi trijumfalizma su ratni narativi. To su priče o vojnom i ratnom trijumfu jedne nacije, identiteta, narativa. U savremenom dobu ontologija rata je promenjena – rat je bitno transformisan politikom, ekonomijom, industrijalizacijom i dobio je novi značaj, strukturu, metodu. Kako je danas nemoguće govoriti o ratu a ne uzeti u obzir političko-ekonomski kontekst i kulturni ambijent, moje shvatanje trijumfalizma podrazumeva: vojnu, ratnu, političku, ekonomsku, kulturnu, tehnološko-informacionu nadmoć, poziciju i mesto u svetu.

Trijumfalni narativi većine ratnih filmova funkcionišu na konvencionalan način i zasnivaju se na stereotipnim predstavama, a ne individualizovanim likovima: muškarac odlazi u rat i ostavlja dom iza sebe u nadi da će se ponovo vratiti, naglašavaju se supruge i majke, ali one se eksplicitno ne prikazuju, slavi se svet muškosti, u kome identitet van granica dobijenih komandi ne postoji. U filmu *Marinac Sema Mendesa (Jarhead, 2005)* narativ prati svakodnevicu grupe vojnika u Zalivskom ratu, gde je naglašena dehumanizacija vojnih kampova, a ženski lik devojke i supruge, prisutan je samo kao fotografija koju Antoni Svard, glavni lik priče, nosi sa sobom.

Trijumfalni narativi veoma često naglašavaju „ljudsku” stranu američkih vojnika i na taj način iskazuju američki nacionalni identitet koji se bazira na visokorazvijenom osećanju pravde, razumevanja, pravilnog i pravednog postupanja. Na primer, u filmu *Spasavanje redova Rajana*, Miler odlučuje da poštedi život nemačkom vojniku; u filmu *Žrtve rata* Brajana De Palme (*Casualties of War, 1989*) Erikson pokušava da spasi Vijetnamku koju su njegova „braća” zarobila kako bi je seksualno zlostavljali. Sve nepravde koje su američki vojnici u ratovima brišu se pravom odlukom i uzvišenim osobinama jednog pojedinca-heroja. Multidirekciono sećanje⁵ koje se kreće u pravcu nasilja i mržnje, opravdava se katarzom i pokajanjem glavnog junaka. Pri tom, antagonistički model iskazuje se u obliku negativnih stereotipa o „drugom” i ideji da je američka strana priče jedina istinita. Ovaj model predstavljanja i konstruisanja kolektivnog pamćenja izražen je u filmovima o „ratu protiv terora” gde se stereotipne predstve islamskog naroda povezuju, gotovo uvek, sa Al Kaidom. U filmovima *Vavilon (Babel, 2006)* Alejandra Gonzalesa Injaritua i *Nezvanična istraga (Rendition, 2007)* Gavina Huda, iznosi se kritika stereotipizacije islama. U filmu *Vavel*, mali dečak Jusef, igrom slučaja, gađa autobus sa američkim turistima i ranjava Suzan, a mediji ovaj događaj, bez

4 *Ibid*, str.22.

5 Vidi Rothberg M., *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, 2009.

ikakve zvanične istrage, objavljuju kao teroristički napad. Izveštaj marokanskih medija je: „verovatno su teroristi ubili američkog turistu.”; japanski mediji izveštavaju: „Suzan Džouns, žrtva terorističkog napada, puštena je iz bolnice u Kazablanki”; dok su američki mediji u filmu prikazani kao nepristrasni i obazrivi u izveštavanju: „izvršioци napada nisu još poznati, ali američki i marokanski vladini zvaničnici rade na bezbednosti za sve građane.” Postavlja se pitanje: da li je stereotipizacija islamskog naroda samo američki fenomen ili je, kao što je prikazano u filmu, Amerika uspela da nametne ovaj stereotip na globalnom nivou?

Talas američkih „terorističkih” filmova javlja se 2007. godine i nastavlja se do danas. Tu se pre svega misli na filmove poput: *Montirana istina* (*Redacted*, 2007) Brajana De Palme, *Nezvanična istraga* Gavina Huda, *Dolina nestalih* (*In the Valley of Elah*, 2007) Pola Hagisa, *30 dana* (*Day Zero*, 2007), *Zbogom Grejs* (*Grace is Gone*, 2007), *Posetilac* (*The Visitor*, 2007) Tomasa Mekartija, *Rat Čarlija Wilsona* (*Charlie Wilson's War*, 2007), *Smrt predsednika* (*Death of a President*, 2007), *Umri muški 4.0* (*Die Hard 4.0*, 2007), *Glineni golubovi*, *Sledeće* (*Next*, 2007). Bergov (Peter Berg) film *Kraljevina* (*The Kingdom*, 2007) bavi se jednim od najosetljivijih pitanja u američkoj spoljnoj politici: prvo, odnosom sa Saudijskom Arabijom, a potom i njenom vezom sa terorizmom.

„Teroristički” napad je omogućio američkom filmu da propagira trijumfalni narativ na mnogo načina. Uostalom, smatra Martin-Džouns (2006), Amerika je bila oštećena strana, što joj je omogućilo da lako opravda odmazde. Mnogi filmovi nastali posle 11. septembra alegorijski oživljavaju traumu napada i istražuju nacionalne identitete uglavnom kroz lične prošlosti pojedinaca. Poklanjanje previše pažnje uzrocima lične traume sugerise potrebu da se ispita umešanost Amerike u događaje od 11. septembra, što predstavlja opasnost za trijumfalni narativ. Zato mnogi post-9/11 filmovi traumu lične prošlosti prikazuju kao neminovnost i izražavaju potrebu da se život nastavi dalje. Osnovni motiv jeste osveta na kojoj se razvija trijumfalni nacionalni narativ.

Film koji je privukao pažnju prvenstveno zbog svoje narativne strukture, a potom i narativnog sadržaja jeste film Roberta Redforda *Glineni golubovi*. Pored *Nezvanične istrage* Gavina Huda, ovaj film ilustruje paradigmu deteritorijalizacije⁶ trijumfalnog narativa kroz nelinearnu naraciju i alegoriju.

Film se odlikuje fragmentarnom strukturom u kojoj se tri priče prepliću i posmatraju iz tri različite perspektive, odnosno jedan događaj se prati iz pozicije različitih likova. Naracija filma je ograničena kako vremenski (radnja koja traje jedan dan tj. svega sat i po vremena) tako i prostorno (Vašington, Kalifornija, Avganistan). U prvoj priči mladi republikanski senator Irving (Tom Kruz) pozivaiskusnu novinarku Rot (Meril Strip) da joj predstavi novi plan akcije u navodnom „ratu protiv terora”. U drugoj priči profesor političkih nauka Mali (Robert Redford) pokušava da pričom o svoja dva bivša studenta, Arijenu i Ernestu (Afroamerikanac i Latinoamerikanac), povrati veru i probudi interesovanje za studije. Dok se u trećoj priči Arijen i Ernest, u propaljoj akciji američke vojske, bore za svoj život.

6 Deteritorijalizacija je Delezov (Gilles Deleuze) koncept koji u umetnosti predstavlja proces koji definiše kreativnost nekog sklopa; deteritorijalizacija određuje nelinearne sisteme odnosa.

Film nudi alegoričnu kritiku:

1. aktuelne politike – Bušove administracije (kroz lik senatora Irvinga);
2. američkih medija koji su pomogli u stvaranju ratne atmosfere i u velikoj meri opravdali „rat protiv terora” i Bušovu ratnu politiku (kroz lik novinarka Rot i njenog upravnika);
3. sistema obrazovanja – stereotipizacija školskog, obrazovanog sistema (kroz lik profesora dr Malija i studenta koga tumači Endru Garfield).

Takođe, Redford koristi lik dr Malija da se kroz njegovo individualno sećanje, činom ponavljanja, stvori i očuva nacionalno pamćenje. Bitna scena koja potvrđuje Redfordovu želju za stvaranjem kulturnog i nacionalnog pamćenja je scena u kojoj Rot odlazi razočarana, gnevna i emotivno „rastrojena” iz kabineta nakon razgovora sa urednikom, ulazi u taksi i prolazi pored „mesta sećanja”⁷ – Bele kuće, gde se odlučuje o sadašnjosti i stvara istorija, gde se „odlučuje” o nacionalnom pamćenju i inscenira prošlost.

U 19. i 20. veku, američki državni aparat je veoma često koristio ratove (napad na Perl Harbor 1941. godine, ili napad na Svetski trgovinski centar 11. septembra 2001. godine) za reteritorijalizaciju trijumfalnog narativa gde je osnovni cilj bio da se novonastalim američkim nacionalnim identitetom opravdaju američka osvajanja, kolonizacija i nasilna politika. Zahvaljujući transparentnosti, Amerika je uspela da projektuje svoje trijumfalne narative i kulturne vrednosti na svetskom nivou i da nametne stereotipne slike marginalizovanih manjinskih i lokalnih kultura (npr. stereotip „teroriste”).

Međutim, trijumfalni narativ nije bio uvek dominantan u američkoj istoriji, a razlog za to je rat u Vijetnamu, koji je izgubljen. Pokušaj oporavka od ovog „udarca” najjače se osetio u doba Regana. Mnogi filmovi iz tog doba predstavljaju pokušaj da se herojskom akcijom otkupi poraz u Vijetnamu.

„Uvek će nacionalni narativ pokušavati da uništi uspomenu na poraz u Vijetnamu. Zato je devedesetih godina, nakon Prvog zalivskog rata, trijumfalni narativ oživljen, a pogodan materijal za američki trijumfalni povratak i obnovu američke ispravnosti predstavljaju, po Franku Tomasuli (Frank P.Tomasulo), narativi Drugog svetskog rata.”⁸

Karakterističan primer je film *Spasavanje redova Rajana*. Spielberg u ovom filmu koristi Drugi svetski rat kako bi stvorio mitsku sliku nacije kao pobedničke države. (Martin-Jones D., 2006.). Naime, *Spasavanje Redova Rajana* posmatra se u kontekstu naracije američkog globalnog vođstva, koju predstavlja američka vojna snaga kao neophodni uticaj na svetske događaje. Kadrovi zastave naglašavaju ključnu ulogu u obezbeđivanju slobode ne samo za Amerikance,

7 Vidi Nora P., *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire epresentations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), pp. 7–24, http://www.time-and-space.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf

8 Nikolić S., *Narativ sećanja i ratni film u filozofiji filma Žila Deleza*, doktorska disertacija, Fakultet Dramske Umetnosti, Beograd, 2013, str. 54–55.

već za ceo svet. To naravno ne znači da su svi američki filmovi snimljeni 90-ih godina trijumfalni narativi. Dejvid Martin-Džouns smatra da pojedini filmovi, poput filma *Rođen četvrtog jula* (*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989) nude različite konfliktne istorije koje zahtevaju drugačiju konstrukciju i tumačenje nacionalne prošlosti ili drugačiju formu tj. hibridne nacionalne narative.

Iako se sećanjem uglavnom bavi nacionalna kinematografija, Amerika je uspeła da postane centralna sila kada je u pitanju kritička diskusija o statusu sećanja u kulturnoj sferi. Pitanje o tome šta treba ili ne treba da se pamti u kulturnom životu i praksi bilo je tema mnogih rasprava u političkoj i naučnoj sferi, kao i pitanja sadržaja i prenošenja sećanja u okvire programa obrazovanja i popularne reprezentacije. Ovo potiče, kako smatra Pol Grejndž (Paul Grainge, 2003) iz dubokog osećaja diskontinuiteta istorije, činjenice koja je osporila ideju jedinstvenog američkog iskustva. Borba oko načina prikazivanja nacionalne prošlosti zaoštrila se 80-ih i posebno 90-ih godina, godina „kulturnog rata” u Americi. U ovoj borbi Holivud je odigrao svoju ulogu bilo tako što je podržavao tradicionalne vrednosti, bilo pokušavajući da ispravi kolektivno sećanje dajući kao primer traume rat u Vijetnamu u cilju stvaranja osećaja američkog identiteta.

Dakle, Holivud je bio (i ostao) fasciniran američkom istorijom i sećanjem na istu, što dokazuju mnogobrojni filmovi sa tom tematikom, a holivudska produkcija estetizovanog zla postala je (i ostaće) prihvatljiva kao vizuelna zabava dokle god bude tematizovala egoističnu romantiku i individualni heroizam.

Uticaj holivudskog filma na konstrukciju sećanja i identiteta ne ograničava se samo na domaću sferu. Holivud je prihvatio događaje i nacije koje pripadaju drugim kulturama i kontekstima. *Šindlerova lista* (*Schindler's List*, 1993) Stivena Spilberga i *Pijanista* (*The Pianist*, 2002) Romana Polanskog, predstavljaju primere diskusije o mogućnostima i granicama američkog popularnog filma da prihvati traumatičnu temu koja je obeležila 20. vek. Alaida Asman smatra da se Holokaust-film etablirao kao podžanr u medijskom svetu i postao važan deo kulturnog pamćenja jer preko njega pre svega mlade generacije stiču znanje i oblikuju svoja shvatanja o realnosti uništavanja Jevreja.⁹

III Teorija društvenog sećanja

Antropologija društvenog sećanja zagovara ideju da sva naša sećanja predstavljaju naš osećaj kolektivnog identiteta i konstruisana su od strane naše društvene zajednice. To znači da se uvek sećamo u jednom kulturno-sociološkom kontekstu, što podrazumeva javnu upotrebu prošlosti i očuvanje prošlosti (Kuljić, 2006). Smatra se da su sećanja pojedinca uvek konstruisana oko društvenog tj. nacionalnog sećanja i događaja. Ritualni, tradicija, mitovi, istorijski događaji koji se obeležavaju i koji se pamte od strane pojedinaca i društvene zajednice, i koji doprinose stvaranju zajedničkog identiteta čine kolektivno pamćenje. Kolektivna pamćenja otelotvorena su u „mestima pamćenja”, tj. u agensi-

9 Asman A., *Duga senka prošlosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011, str.275.

ma kulture – hramovima, statuama, spomenicima, muzejima itd. (Nora, 1989). Njihova namena je višestruka, a jedna od osnovnih jeste čuvanje od zaborava.

Dok su se filozofi, psiholozi i neurolozi bavili individualnim sećanjem, antropolozi, sociolozi, politički naučnici i teoretičari kulture su usmeravali svoju pažnju na društveno ili kulturno sećanje, što znači da je kompleksno pitanje kulture sećanja interdisciplinarno. Naučnici iz različitih zemalja su od početka dvadesetog veka bili zainteresovani za studije kulture i sećanja – od Frojda (Sigmund Freud), Bergsona (Henri Bergson), Dirkhema (Émile Durkheim) do Albvaša (Maurice Halbwachs), Varburga (Aby Warburg), Bartleta (Frederick Barlett) i Benjamina (Walter Benjamin). Međutim, interes za ovu problematiku je bio veoma slab sve do početka osamdesetih godina, kada se interesovanje za kolektivno sećanje razvija ne samo u akademskom svetu, već i u političkoj areni, masovnim medijima i umetnosti. Istorijske i političke promene predstavljaju glavne katalizatore velikih promena u oblicima kulturnog sećanja. U novije vreme globalne političke promene, kao što su raspad komunističkog sistema pojedinih država i autoritarnih režima, dovele su fenomen sećanja u prvi plan. Pored toga, oblik savremenog medijskog društva dovodi do pretpostavke da danas, više nego ikada, kulturno sećanje zavisi od medijskih tehnologija i prometa medijskih proizvoda. Kulturno sećanje je jedna od formi kolektivnog pamćenja, utoliko što članovi jedne društvene zajednice dele isto kulturno sećanje koje u velikoj meri određuje kolektivni identitet te društvene zajednice.

Antropologija društvenog sećanja razvija svoje koncepte na sledećoj teorijskoj osnovi:

Tabela 1. Uporedni prikaz teorija o sećanju i pamćenju.

M. Albvaš	1. kolektivno pamćenje 2. individ. pamćenje	sadašnjost oba pamćenja	čin rekonstrukcije, ag. kulture i vid reprezentacije
J. Asman	1. komunikativno pamćenje 2. kulturno pamćenje	recentna prošlost vanvremensko	pojedinač ag. kulture visoko diferencirano
A. Asman	1. individualno pamćenje 2. socijalno pamćenje 3. političko pamćenje 4. kulturno sećanje	kratkoročno kratkoročno dugoročno dugoročno	neuronska obrada komunikacijska obrada kolektivna obrada individualna obrada
P. Konerton	1. socijalno pamćenje	1. komemorativne ceremonije (rituali) 2. telesni performansi (odeća, maniri, ples)	
P. Nora	1. kulturno pamćenje 2. socijalno pamćenje 3. arhivističko pamćenje 4. istoriografsko pamćenje	„mesta sećanja” muzeji, arhivi, spomenici	simbolička funkcija
T. Kuljić	1. kultura sećanja	– demonumentalizacija prošlosti – funkcionalna traumatizacija – istorično poredenje zločina	

Albvaš zastupa stav da se individualno pamćenje uvek oslanja na kolektivno. Ratni narativi često koriste ovu vrste sećanja. U filmu *Spasavanje redova Rajana* kada se Ričard priseća svog detinjstva i događaja sa gospođom Trubovic, gde ostali članovi voda učestvuju u razgovoru dopunjujući to pojedinačno sećanje, govori se o individualnom pamćenju koje je u procesu da postane kolektivno. Ili u filmu *Pesak Ivo Džime* (*Sands of Iwo Jima*, 1949) Alena Dvejna (Allan Dwan): kada na kraju filma marinci čitaju pismo Džona Strajkera upućeno njegovom sinu, oni individualno pamćenje Strajkera pretvaraju u kolektivno pamćenje. Takođe, naša sećanja za nas imaju smisla jedino ako imaju smisla u kontekstu sadašnjosti i ako se menjaju kako se i mi kao jedinice menjamo. Kao primer promene sećanja u zavisnosti od konteksta može poslužiti scena u filmu *Spasavanje redova Rajana* gde Rajan pripoveda svoje sećanje na braću kapetanu Mileru. Iako se radi o relativno nesrećnom slučaju s obzirom da su Rajan i njegova braća zapalili štalu i udarili devojčicu Alis Džardin, Rajan ovo sećanje radosno pripoveda. Dakle, njegovo sećanje dobilo je novo značenje koje se tumači u novom, sadašnjem kontekstu – od tužnog sećanja (događaja) u prošlosti postala je lepa uspomena Rajana koji je na bojnopolju u iščekivanju moguće smrti.

Jan Asman „razbija” Albvašov koncept pojedinačnog i kolektivnog pamćenja i zamenjuje ga pojmovima **komunikativno** i **kulturno** pamćenje. Komunikativno pamćenje obuhvata recentnu prošlost i pokriva obim sećanja koje jedna osoba deli sa svojim savremenicima, dok je kulturno pamćenje vanvremensko, tj. prostire se i prenosi sa generacije na generaciju putem knjiga, spomenika, rituala, medija. Na primer, marinci u filmu *Pesak Ivo Džime* dele zajedničko sećanje osvajanja vrha planine Suribači. Svi veterani rata koji su na bilo koji način učestvovali u ovom događaju dele to sećanje sa „fiktivnim” likovima filma. S druge strane, ovo pamćenje je i kulturno s obzirom da naredne generacije mogu da čitaju knjige i gledaju filmove o ovom događaju. Dakle, osnovu kulturnog pamćenja čine, prema Asmanu, tri aspekta (Kuljić, 2006):

1. odnos prema prošlosti (npr. u filmu *Spasavanje redova Rajana* Apamovo/Ričardovo čisto sećanje);
2. razvoj kulturnog identiteta, odnosno političke imaginacije, (Apamov kulturni identitet/Ričardov identitet „usamljenika” tj. zajedničko osećanje pripadnosti tj. nepripadnosti vojsci);
3. tradicionalizovanje, tj. institucionalizovani izbor i tumačenje očuvanog materijala (pozitivno tumačenje američke intervencije u Francuskoj tokom Drugog svetskog rata – spomenik „Les Braves” na Omaha plaži u Francuskoj podignut je u čast američkih vojnika, svečanosti, govori),

Alaida Asman smatra da se u tzv. „posttraumatskom veku” u kome danas živimo individualno i kolektivno sećanje sve manje shvataju kao spontani, prirodni ili sakrosanktni činovi, a sve više kao socijalne i kulturne konstrukcije, koje se vremenom menjaju i imaju vlastitu istoriju (Asman, 2011). Opoziciju **individualnog** i **kolektivnog** pamćenja ona zamenjuje sa četiri formacije

pamćenja – u zavisnosti od prostornog i vremenskog radijusa, veličine grupe i stabilnosti. To su: pamćenje pojedinca, tj. **individualno pamćenje**; pamćenje socijalne grupe ili **socijalno pamćenje**; pamćenje nacije kao političkog kolektiva ili **političko pamćenje** i **kulturno sećanje**. Sva ova sećanja prenose se i čuvaju ritualnim izvođenjima (Pol Konerton, 2009).

Dok Pol Konerton smatra da se društveno sećanje ogleda u komemorativnim ceremonijama i telesnim performansima, Pjer Nora u središte analize postavlja mesta sećanja (realne ili mitske prirode) čija je funkcija prvenstveno simbolička. U vezi sa time Kuljić kaže:

„Reč je o trajnim tačkama kristalizacije kolektivnog sećanja i o identitetima koji nadživljavaju generacije, a koji su čvrsto uklopljeni u običaje i koji se menjaju u meri u kojoj se menja način njihovog prihvatanja, primene i prenošenja (...) To su zajednička mesta istorijske svesti o kojima je neko nešto čuo i koja se povezuju sa manje ili više difuznim smislom. Pravo mesto sećanja obuhvata semantički prostor koji se prostire između istorijskog događaja i njegovog današnjeg sećanja, između istorije i njene upotrebe (...) mesta sećanja su simbioze historiografije i nacionalnog pamćenja. Muzeji, arhivi, praznici i spomenici jesu mesta sećanja na kojima se stalno iznova kombinuju materijalni, funkcionalni i simbolički aspekti prošlosti i time reguliše prisustvo prošlosti u sadašnjosti.”¹⁰

Kuljićeva definicija kulture sećanja podrazumeva, u širem smislu, javnu upotrebu prošlosti, dok se u užem značenju bavi tumačenjem različitih načina očuvanja prošlosti. On izdvaja dve strane kulture sećanja: kao skladišta i nosioca sećanja s jedne strane, dok se sa druge strane ukazuje činjenica da sećanje predstavlja svestan odnos prema zbivanjima iz prošlosti, u kojem pojedinci ili grupe koriste prošlost da bi se razgraničili od drugog i da bi izgradili identitet.

Kuljić smatra da prevladavanje prošlosti predstavlja jedan trajan proces učenja kako „živeti” sa zločinima i prihvatiti činjenicu da su ti traumatični događaji deo nacionalne istorije tj. nacionalnog identiteta. Ukoliko su ti događaji toliko snažni da se ne mogu zaboraviti, dolazi do potiskivanja. Karakterističan primer jesu ratovi.

Ratni narativi najčešće manipulišu temom potisnutog sećanja koje se manifestuje na različite načine: kroz noćne more, nesanicu, nasilno ponašanje ili pak povlačenje i zatvaranje lika u sebe. Filmovi *Džejkובהa lestvica košmara* (*Jacob's ladder*, 1990.) *Ludačka košulja* (*The Jacket*, 2005) i *Mandžurijski kandidat* (2004) manipulišu temom potisnutog sećanja. Karakteristične su scene majora Marka u filmu *Mandžurijski kandidat* iz 2004 god. u kojima se strahote rata i ubistva vojnika javljaju u vidu noćnih mora.

Sećanje Rajana u filmu *Spasavanje redova Rajana* odnosi se na događaj iz Drugog svetskog rata, kada jedinica kapetana Milera kreće u potragu za njim. Kroz njegovo sećanje koristi se Drugi svetski rat kao kontekst u kome se valorizuje američka intervencija u naftom bogatom Persijskom zalivu.

10 Kuljić T., *Kultura sećanja*, Čigoja, 2006, str.19

Rajanovo sećanje predstavljeno je u linearnom vremenu. Distorzija linearnog vremena ugrađena u narativ sećanja podstiče gledaoca da na sećanje gleda kao na proces koji je podložan transformaciji i koji ni u kom slučaju ne predstavlja pravolinijski „skok” u prošlost. Linearni model vremena izražava teritorijalnu homogenost i vezani nacionalni identitet, čime se potvrđuje činjenica da je linearna konstrukcija privilegovani model reprezentacije američkog holivudskog filma i nacionalnog narativa.

Rajanovo sećanje, pored linearnosti, karakteriše: interkulturalna dinamika – on se seća voda kapetana Milera kao ujedinjenog kolektiva koji čine vojnici različitih etničkih i etičkih identiteta; etička i moralna vernost – Rajan je odlučio da ostane na bojnopolju i da se osveti za smrt braće i svih Amerikanaca poginulih u ratu; pozitivna slika o „nama” – kapetan Miler odlučuje da poštedi život nemačkom vojniku Stimbotu Viliju (negativnom Drugom), što najjasnije prikazuje borbu za očuvanje nacionalnog trijumfalnog narativa;

Rajan se seća uzdrhtale ruke kapetana Milera – „čije alegorijsko značenje ilustruje nacionalni identitet koji se nalazi pod pretnjom.(...) Dakle, u ratu je njegovo telo brutalizovano, pa ipak, on nastavlja da se bori snagom uma i karaktera. (...) Pokazuje nam da je u stanju da prevaziđe sve fizičke poteškoće kako bi se obnovio nacionalni narativ. To je upravo ono što bismo očekivali od protagoniste slike akcije velikog formata: da od jedne situacije kroz akciju dođe do nove situacije.”¹¹

Na kraju filma, kada Miler umire, mi vidimo izbliza njegovu, sada smirenu, ruku. Američki nacionalni narativ usled opasnosti od etničkog Drugog, našao se u krizi, ali ga je Miler (Mi-savremena racionalistička zapadna kultura) svojom žrtvom spasao od potencijalnog rušenja. On sada ostaje na Milerovom nasledniku, kojeg u filmu tumači Rajan, konstruisan tako da alegorijski predstavlja njegovog sina ili učenika. Prelaskom sa Milerove smrti na Rajana u sadašnjosti, film sugeruje da je naredna generacija nasledila trijumfalni mit za koji su mnogi Amerikanci dali živote. Milerove reči: „zaradi to”, upućene su ne samo Rajanu i njegovoj generaciji, već svim generacijama nakon nje. Svi moraju zaslužiti žrtvovanje i gubitke vojnika u Milerovom vodu na plaži Omaha i ostalim bojnim poljima u Drugom svetskom ratu. U poslednjim scenama, na Milerovom grobu Rajan pita svoju ženu:

„Kaži mi da li sam imao dobar život? Kaži mi da li sam dobar čovek?”

Pozitivan odgovor je dokaz ne samo ličnog trijumfa, već nacionalnog trijumfalizma koji je ovde prikazan kroz koncepciju Rajanovog potomstva.

Drugi bitan momenat modulacije trijumfalnog narativa u Spielbergovom filmu je korišćenje negativnih etničkih stereotipa da bi se predstavile određene grupe koje se smatraju pretećim. Nemački vojnici identifikovani su kao „negativni Drugi”, dok su Amerikanci i njihovi saveznici „pozitivni Mi”.

11 Martin– Jones D., *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edinburgh University Press, 2006, str.131.

Društveno-kulturni odgovor na identifikaciju neprijatelja je konstrukcija heroja-patriote. U filmu *Spasavanje redova Rajana* nisu samo kapetan Miler i Rajan heroji-patriote već je to čitav Milerov vod, odnosno čitava generacija koja je ratovala u Drugom svetskom ratu.

Dakle, trijumfalni narativ filma *Spasavanje redova Rajana* izražen je kroz sećanje Rajana, gde interkulturalna dinamika oslikava ujedinjeni vod tj. američku naciju koju karakteriše jedinstvo, ravnopravnost i tolerancija i oslikava etičku vrednost generacije koja je učestvovala u tom ratu. Misija spasavanja Rajana je misija spasavanja američkog nacionalnog identiteta i potvrđivanje dominacije američkog trijumfalnog narativa. Pri tome je osveta osnovno sredstvo konstruisanja trijumfalnog nacionalnog identiteta; putem osvete ubistva nemačkog vojnika potvrđuje se trijumfalni narativ. Milerov neuspeh da završi trijumfalni narativ osvetio je njegov učenik Apam; relativno srećan završetak je nasleđe u vidu potomstva.

S druge strane, filmovi *Mandžurijski kandidat* i *Ludačka košulja* deteritorijalizuju nacionalni identitet. Deteritorijalizacija trijumfalnog narativa odvija se preko sećanja likova. Džekovo sećanje u filmu *Ludačka košulja* i sećanje majora Marka u filmu *Mandžurijski kandidat* deteritorijalizuje nacionalni identitet nelinearnom, lavirintskom strukturom. Kroz sećanje lika majora Marka, film alegorijski kritikuje način na koji američki mejnstrim film gradi nacionalni identitet i eksplicitno uspostavlja vezu između sećanja i post-9/11 Amerike. Detrijumfalizacija nacionalnog identiteta koristi se u cilju kritikovanja trenutne društvene situacije. Sva tri filma koriste narative sećanja (Rajana, Džeka i majora Marka) da izraze nacionalne identitete, čime su se individualna sećanja likova u priči vizuelnim putem aktualizovala i transformisala u kulturno pamćenje. Dakle, relativno „obične” priče ratnih veterana mogu postati zapamćeni narativi i narativi sećanja i mogu da služe državnom aparatu za konstrukciju nacionalnog identiteta.

Ovaj proces konstrukcije i nametanja identiteta od strane državnih aparata može biti jako kompleksan s obzirom da ne postoji pojedinac ili nacija-država koji svoj identitet ne želi da gradi na osnovama nekog trijumfa. Pripadnost određenoj kulturi ili naciji-državi automatski znači stvaranje određenih predrasuda i stereotipnih slika Drugog. Pritom, Drugi je uvek radikalno drugačiji od dominantne kulture koju predstavlja Zapadna tradicija zajednice belaca. Bilo da se radi o domorocima, američkim Indijancima, Afrikancima, predistorijskim društvima, beli kolonizatori su njih predstavljali kao divlje i zle ljude. Ova suprotnost između divljeg/civilizovanog omogućila je dominantnom Zapadu da svoju kulturnu superiornost koristi kao opravdanje za političke intervencije na globalnom nivou. Ovakvi **master narativi** (Stem, Spens, 1985) postavljaju gledaoca u političku poziciju gde je gledalac prinuđen da prihvati tačku gledanja „zapadnog kolonijalizma i imperijalizma”¹² pri čemu odnos između „stvarno-

12 Stam R., Spence L., „Colonianism, Racism and Representation” u Nichols B.(ed.), *Movies and Methods*, vol.II, University of California Press, 1985, str.634.

sti” i njene reprezentacije zavisi od trenutne političko-ideološke potrebe. Stem i Spensenova ističu da kolonijalni narativi i holivudski film o Trećem svetu često koriste „pogrešne” etnografske, lingvističke pa čak i topografske odlike:

„Sveobuhvatna metodologija mora da obrati pažnju na medijacije koje interveniše između ‘stvarnosti’ i njenog predstavljanja. Naglasak mora biti stavljen na narativnu strukturu, žanrovske konvencije i filmski stil pre nego na savršenu ispravnost predstavljanja ili verodostojnost originalnog, ‘pravog’ modela ili prototipa.”¹³

Razmišljajući o trijumfalizmu i filmu, Stem i Spenseva ističu da na filmu kolonijalni narativi koriste nacionalnu svest kao opravdanje kolonijalnih osvajanja. Kolonijalni narativi, koji su karakteristični narativi Sjedinjenih Američkih Država naročito posle 11. septembra, opravdavaju nasilje nad Drugim nezavisno od njegovog porekla. „Ovakvi filmovi revidiraju istoriju pozicionirajući gledaoca uz kolonijalne sile.”¹⁴

Kombinacija tačke gledanja sa brojnijim, hrabrim herojima čini da se **postkolonijalni mali drugi** uvek nalazi na nišanu, a gledalac se postavlja na tačku gledišta kulturnog imperijalizma i dominantne Zapadne ideologije. To naravno ne znači da će svaka publika i svaki gledalac na isti način doživeti i „pročitati” film, zato treba dozvoliti, kako ističu Stem i Spenseva, mogućnost „nenormalnih čitanja” (abberant readings), čitanja koja idu protiv određenog diskursa.

Činjenica je da je američka kinematografija uspela da nametne svoju dominaciju nad ratnim filmovima, pa kada se govori o ratnim narativima gotovo se uvek misli na američke ratne narative. Za to postoji nekoliko osnovnih razloga: prvo, američka kinematografija je napravila najveći napredak u estetizaciji ratnih narativa; drugo, Amerika je oduvek ulagala velika novčana sredstva u svoju ratnu industriju s jedne strane, a s druge strane, za naučna istraživanja koja se bave ratnom problematikom. Pri tome, polazeći od činjenice da film kao moćni medijski spektakl pomaže oblikovanju mišljenja javnog mnjenja i društvenog sećanja i predstavlja pogodan „alat” za reprodukovanje aktuelnih socijalnopolitičkih diskursa i ideologija, tematizacija rata poprimila je drastične razmere. Aktuelna filmska ostvarenja interpretiraju se u skladu sa trenutnom političkom, socijalnom i ideološkom situacijom. Na primer, film *Rambo: Prva krv* (*Rambo: First Blood*, 1985) predstavlja konzervativni diskurs Reganizma i upućuje na izgubljeni rat u Vijetnamu; filmom *Sirijana* (*Syriana*, 2005) sugeriše se nepoverenje u Bušovu administraciju i velike naftne korporacije posle 11. septembra, dok filmovi *Glineni golubovi*, *Nezvaniča istraga* i *Zelena zona* (*Green Zone*, 2010) predstavlja liberalni diskurs kritike Bušove administrativne spoljne politike i nezadovoljstvo Bušovim reagovanjem na 11. septembar. Američki ratni film koristi kolonijalne, trijumfalne narative da opravda

13 *Ibid*, str.641

14 Martin-Jones D., *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh University Press, 2006, str.123.

svoja osvajanja, nasilnu politiku i izgradi svoj nacionalni identitet. U manjim nacionalnim kinematografijama i nezavisnim produkcijama (kao npr. britanski film *Pokajanje* (*Atonement*, 2007), austrijski film *Falsifikatori* (*The Counterfeiters*, 2007), poljski film *Katin* (*Katyn*, 2007), nemački film *Sofi Šol: poslednji dani* (*Sophie Scholl: The final days*, 2005), danski dokumentarni film *Armadilo* (*Armadillo*, 2010) itd.) predstavlja se nostalgично viđenje rata, veoma često se valorizuju i estetizuju ratne traume i rat se sagledava u afektivnom pogledu; rat se prikazuje iz tačke gledanja „manjeg Drugog” i naglašava se traumatsko iskustvo, najčešće kao lična ispovest, kao individualna patnja izazvana tekućim istorijskim okolnostima i kao dokumentarac ili doku-drama. Nasuprot ovom pristupu, američki (igrani) ratni film, u zavisnosti od trenutne političke ideologije i namere, tematizuje tajne operacije, vojne obuke i sl. i koristi sećanje pojedinca kao metaforu za izražavanje nacionalne trijumfalne svesti i stvaranje pobedničkog nacionalnog duha i identiteta.

Savremenu dominaciju američkog filma i medija uopšte, Olsen (Olsan, 2011) objašnjava uvodeći pojam transparentnosti. Naime, on kaže:

„Zahvaljujući jedinstvenoj smeši kulturnih uslova koji doprinose transparentnosti, Sjedinjene Američke Države stiču kompetitivnu prednost u kreiranju i globalnoj distribuciji popularnog ukusa. Transparentnost je sposobnost nekih tekstova da izgledaju poznato. Transparentnost se definiše kao svaki tekstualni aparat koji omogućava publici da projektuje indigene vrednosti, verovanja, običaje i rituale u uvezene medije ili kao upotrebe tih sredstava.”¹⁵

Taj efekat transparentnosti američkog filma ogleda se u narativnim strukturama koje se utapaju u druge kulture, koje sa svoje strane koriste svoju sposobnost da projektuju svoja verovanja, narative i kulturne vrednosti u američke ikoničke medije. Tako proizvedeni narativi i vrednosti prenose ista značenja kao da su produkt lokalne kulture. Holivudski film itekako eksploatiše ovakvu transparentnost u proizvodnji filmskih i medijskih tekstova.

IV Zaključak

Filmovi koji su analizirani u ovom radu pripadaju žanru ratnog filma iako se ne bave, na eksplicitan način, ratom i borbom na bojnopolju. S obzirom da je rat u savremenom dobu dobio novu formu i značenje i sam ratni film doživio je izvesne transformacije u pogledu tematizacije i strukture.

Filmovi *Spasavanje redova Rajana*, *Glineni golubovi*, *Mandžurijski kandidat*, *Ludačka košulja* kao primeri savremenog američkog ratnog filma, izabrani su pre svega jer manipulišu narativnim vremenom na skoro isti način, tj. koriste bilo nelinearnu naraciju, bilo linearnu uz upotrebu flešbekova i koriste na-

15 Olsan S. R., „Holivudska planeta: globalni medijii kompetitivne prednosti narativne transparentnosti” u časopisu Treći program br. 50, proleće 2011, str. 39

rativ sećanja lika da ispitaju narativnu strukturu i transformacije trijumfalnog narativa. Razlog bavljenja samo američkim filmom leži u činjenici da je samo američki ratni film trijumfalni narativ. Evropski film ili kinematografija Trećeg sveta je kinematografija „postkolonijalnog manjeg Drugog”, koja ne manipuliše trijumfalnim narativima i dominantnim nacionalnim identitetima, već narative sećanja predstavlja kroz tačku gledanja žrtve, potčinjenog, a kako je cilj ovog istraživanja analiza trijumfalnih narativa i njihova deteritorijalizacija i reteritorijalizacija, ovi ratni narativi nisu adekvatan predmet istraživanja.

Ovaj rad je pokazao da savremeni američki ratni film koristi sećanje na rat, odnosno trauma, kao sredstvo za stvaranje ili očuvanje trijumfalnog američkog nacionalnog identiteta i narativa. Američki ratni narativi sećanja prikazuju procese rekonstrukcije i reteritorijalizacije ličnih i nacionalnih identiteta, gde sećanje igra odlučujuću ulogu u samospoznaji i samokonstruisanju. Savremeni ratni film koristi krizu univerzalne istorije za stvaranje sopstvene istorije, pri čemu aparat države, u zavisnosti od aktuelne političke ideologije, odlučuje čega se treba sećati. U ovom poduhvatu odlučujuću ulogu igraju masovni mediji koji transformišu individualna sećanja u kulturu pamćenja. Tako će sećanje pojedinca na događaj 11. septembra uvek biti povezano i konstruisano oko nacionalnog sećanja na taj događaj ili će sećanje na Drugi svetski rat biti uvek povezano sa slikom podizanja zastave na vrh planine Suribači.

Literatura

- Asman Alaida, 2011. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman Jan, 2007. *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta.
- Connerton Paul, 2009. *How Modernity Forgets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Daković Nevena, 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: Slika, Tekst, Nacija*, Beograd: FDU, Institut za Pozorište, Film, Radio i Televiziju.
- Grainge Paul, 2003. *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press.
- Huntington Pol, 2008. *Američki identitet-problem dezintegracije*, Podgorica: CID Podgorica.
- Ilić Vladimir, 2012. *Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranca u filmu Ponoćni ekspres*. U *Antropologija filma I*: 115–134.
- Kellner Douglas, 2010. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in Bush-Cheney Era*, New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.
- Kulenović Nina, 2011. *Socijalna antologija u filmu „Avatar”*, u *Etnoantropološki problemi*. eMONOGRAFIJE, Beograd: Filozofski fakultet. Dostupno na <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2f348ab1f44d484fbab26096c581fb72.pdf>
- Kuljić Todor, 2006. *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja.
- Martin-Jones David, 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nikolić Sandra, 2012. *Naracija i savremeni film: Holivudski model*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

- Nikolić Sandra, 2013. *Narativ sećanja i ratni film u filozofiji filma Žila Deleza*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu: Fakultet Dramskih Umetnosti.
- Nora Pierre, 1989. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire epresentations*. U *Special Issue: Memory and Counter-Memory* No.26, str. 7–24. Dostupno na http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf
- Rothberg Michael, 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Žikić Bojan, 2010. *Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta*. U *Etnoantropološki problemi I*: 17–34.

Primljeno: 15.04.2017.

Prihvaćeno: 25.04.2017.

Sandra Nikolić

ANTHROPOLOGY OF MEMORY AND THE TRIUMPHAL NARRATIVE OF CONTEMPORARY AMERICAN WAR FILM

Abstract: In this paper, the subject of the research is defined as anthropology of memory and the triumphal narrative of contemporary American war film. Films like *Saving Private Ryan* (1998), *Lions for Lambs* (2007), *The Manchurian Candidate* (2004) etc. use narrative of (character) memory in order to examine the narrative structure. My hypothesis is that on one level contemporary American war film manipulates the memory in order to create a national narrative, and on the second level, the film itself represents memory that is through a different media strategies transformed into cultural memory. The starting point of this paper is that the film is a broader frame of reference in which people think; film provides a model for understanding general social values, solidifies content related to race, sex, religion, nationality, social roles etc. The aim is to get a closer insight on how contemporary Hollywood war movie uses memory to create the triumphal narrative and to analyze the relationship of memory and identity in war narratives of memories.

Keywords: anthropology of memory, war, film, nation, memory, identity, triumphal narrative.