

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.4.207

UDK 791.43:316.774

Primljeno: 06. 09. 2021.

Izvorni naučni rad  
Original scientific paper

**Lamija Milišić**

## „QUO VADIS, AIDA?“ U VIDICIMA PROTETSKOG SJEĆANJA

Istraživanje za ovaj rad inicijalno je potaknuto uvidima Alison Landsberg (*Prosthetic Memory* 2004) o razvoju tzv. protetskog sjećanja, odnosno fenomena lično doživljenih sadržaja putem masovnih medija – i idejom da se isti uvidi primijene na film “Quo Vadis, Aida” (2020) rediteljke Jasmile Žbanić, a imajući u vidu relevantnost njegove teme o genocidu u Srebrenici 1995. godine za savremeno društvo. U radu se analiziraju: razlika između kolektivnog i protetskog sjećanja, emocionalni angažman u odnosu na proces identifikacije prilikom sticanja historijskog znanja i protetskog sjećanja, te elementi filma kojima isti podstiče epistemološku nesigurnost i, stoga, potencijalno razvija historijsku svijest i odgovornost. Cilj rada bio je pokazati potencijale masovnih medija, čiji je konkretan primjer film “Quo Vadis, Aida?”, u razvoju protetskog sjećanja, koje za učinak ima promišljanje o drugom iz sadašnje perspektive, a time potiče moralnu odgovornost i kritičku svijest.

**Cljučne riječi:** sjećanje; protetsko sjećanje; identitet; film; masovni mediji

### PROTETSKO VS. KOLEKTIVNO SJEĆANJE<sup>1</sup>

Pojam “protetsko sjećanje”<sup>2</sup> skovala je i njegov koncept prvi put elaborirala A. Landsberg u knjizi *Prosthetic Memory* (2004). Landsberg je na izučavanje procesa

<sup>1</sup> U ovom tekstu koristim termine “pamćenje” i “sjećanje” prema sljedećim definicijama: „(...) po tezi tzv. radikalnoga konstruktivizma, treba razlikovati **spontano utjelovljeno nepregledno pamćenje**, koje pohranjuje svako proživljeno iskustvo, od **aktivno ustrojena sjećanja**, koje u tu neuhvatljivu mrežu tragova nastoji unijeti nekakav red“ (naglasila L. M, u: pamćenje. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 10. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46352>>). Od ovog određenja izuzeti su, naravno, pojedini citati u tekstu, koji se ne rukovode navedenim definicijama.

<sup>2</sup> Izvorna sintagma je “prosthetic memory”.

sjećanja podstaknuo odnos pojedinca sa *masovnim medijima* i iskustveni procesi polučeni iz tog odnosa. Kako navodi Purgar (nd), termin “masovni mediji” popularizovan je nakon Drugog svjetskog rata, usljed širenja televizije diljem Sjedinjenih Američkih Država, Engleske i velikog dijela Evrope (Purgar nd: 148). Purgar napominje i na mogućnu negativnu konotaciju pojma, budući da su termin “masa” politički ekonomisti (uključujući K. Marxa) prihvatili za opis „nediferenciran[e] skupin[e] ljudi s malom osobnošću i širok[e] publik[e] za medije, sastavljenu od pojedinaca koji pasivno prihvaćaju i nekritični su prema medijskim aktivnostima i porukama“ (Ibid. 148). Međutim, s pojavom različitih medija, i sama publika se počinje interno dijeliti u različite skupine, time mijenjajući karakter spomenute “nediferencirane mase”. Na početku svoje studije o protetskom sjećanju, Landsberg poziva na novu vizuru izučavanja masovnih medija postavljajući pitanja:

„U kojoj se mjeri moderne tehnologije masovne kulture, kakav je film, podrazumijevajući njihovu sposobnost transportovanja pojedinaca kroz prostor i vrijeme, ostvaruju kao **memorijske tehnologije**? Na koje načine ove tehnologije masovne kulture utiču na razliku između pojedinca i kolektivne memorije?<sup>3</sup> (2004: 1; naglasila L. M.)

Ideja proučavanja masovnih medija kao “memorijskih tehnologija”, te proučavanje načina na koji “masa” publike sadržaj takvih medija pohranjuje ne samo u ličnu, već i kolektivnu memoriju, odnosno način na koji se putem masovnih medija ukazuje put za rasprave u javnom prostoru, a time i mijenjanje kolektivnog sjećanja, može se povezati sa Purgarovom napomenom da mediji nisu *neutralna* sredstva prenosa poruke i da međusobno komentiraju jedni druge (Purgar nd: 148). Prugar ovdje aludira i na poznatu tvrdnju M. McLuhana “Medij je poruka” (2008: 13) – u smislu zavisnosti poruke o samom (masovnom) mediju koji je oblikuje i prenosi, te uticaju medija na *sadržaj* poruke. Prepoznajući masovne medije kao “memorijske tehnologije”, Landsberg poziva na analizu načina na koji se pomenute, medijski uvjetovane poruke ostvaruju kao kolektivno i inividualno *sjećanje*.

Analiza procesa nastanka i razvoja protetskog sjećanja poseban naglasak stavlja na razliku između efekta protetskog u odnosu na onaj kolektivnog sjećanja, a u kontekstu izgradnje inividualnog/kolektivnog identiteta. „Pamćenje čovjeku prirasta tek u procesu njegove socijalizacije. Istina, uvijek je pojedinac taj koji *ima* pamćenje,

---

<sup>3</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: „To what extent do modern technologies of mass culture, such as film, with their ability to transport individuals through time and space, function as technologies of memory? In what ways do these technologies of mass culture challenge the distinction between individual and collective memory?”

ali njegovo pamćenje je kolektivno oblikovano“, navodi J. Assmann (2005: 42), dodajući da kolektivi nemaju sjećanje<sup>4</sup>, ali da određuju sjećanje svojih članova.

Kao jednu od glavnih odrednica kolektivnog sjećanja J. Assmann navodi “identitetsku konkretnost”, odnosno činjenicu da je kolektivno sjećanje isključivo vezano za stajalište neke “zbijske i živuće grupe” (Assmann 2005: 46). U tekstu „Kolektivno sećanje i kulturni identitet“, “učvršćivanje identiteta” J. Assmann povezuje sa Nietzscheovim “ustrojstvom horizonata”: „Zalihe znanja koje su zbrinute u kulturnom sećanju odlikuje oštra granica između onih koji pripadaju i onih koji ne pripadaju ničemu, odnosno između sopstvenog i stranog“ (2015: 65).

U prethodnom navodu pomenuto je *kulturno sjećanje*, koje A. Assmann naziva jednim od oblika kolektivnog sjećanja. Naime, A. Assmann predlaže da se pojam kolektivnog sjećanja zamijeni preciznijim terminima koji predstavljaju različita gledišta sa kojih se razvoj sjećanja na nivou kolektiva može promatrati, naime terminima “društveno”, “političko” i “kulturno” sjećanje (2015: 84). Kako naglašava Landsberg, kolektivno sjećanje se značajno počelo vrednovati i razvijati u XIX vijeku, a sukladno jačanju pojma nacije u tada dominantnim društvenim ideologijama (2004: 6). Terminu “kolektivno sjećanje”, na način na koji ga ovdje koristi Landsberg, odgovara pojam “političko sjećanje”, tačnije njegov oblik “kolektivno nacionalno sjećanje”, kako ga opisuje A. Assmann u tekstu „Sećanje, individualno i kolektivno“ (2015: 79). Političko sjećanje učestvuje „u formiranju ideologije i konstruisanju kolektivnih identiteta koji se usmeravaju ka političkoj akciji“ (A. Assmann 2015: 76), a kolektivno nacionalno sjećanje „prijemčivo je za istorijske momente pobjede i poraza samo ako se oni mogu integrisati u semantiku herojskih ili mučeničkih narativa“ (Ibid. 79).

Opis ove vrste kolektivnog sjećanja djelomično se veže za pomenutu, negativnu konotaciju pojma “masovni mediji”, utoliko što načelno teži “nekritičnoj masi” koja će “herojske ili mučeničke narative” na jednak/homogen način protumačiti i artikulirati u svom ponašanju/učešću u socijalnoj sferi, ili pak inicirati udružene, političke akcije. Međutim, *kulturno sjećanje* kao oblik kolektivnog sjećanja, razlikuje se od političkog utoliko što podrazumijeva pridavanje kulturnog *smisla* svrsishodnim mimetičkim rutinama (Assmann 2005: 23-4). Čim se u procesu pohranjivanja sjećanja javlja instanca *smisla*, dolazi do propitivanja samog sadržaja koji se pohranjuje (a time potencijalno i do kritičke distance spram istog): „Dok se političko sećanje odlikuje visokim stepenom homogenosti i neizbežnom dopadljivošću, kulturno

---

<sup>4</sup> Ovdje koristim pojam “sjećanje” koji referira na “pamćenje” iz navoda. Način na koji koristim termine “sjećanje” i “pamćenje” objašnjen je u fusnoti (1).

sećanje je kompleksnije, jer uključuje umetnička dela koja zadržavaju veću notu ambivalentnosti i pružaju mogućnost za različita tumačenja“ (A. Assmann 2015: 83). Budući da Landsberg pominje kao jednu od tehnologija memorije i *film*, kao masovni medij, ali i kao (u određenim slučajevima) oblik umjetnosti koji je u mogućnosti proizvesti *kulturni smisao*, masovni mediji u tom kontekstu se mogu prepoznati i kao učesnici u razvoju kulturnog sjećanja. Drugim riječima, masovni mediji ipak bi se pokazali kao učesnici u izgradnji *kolektivnog sjećanja*, s tim da ne pretendiraju isključivoj homogenosti svoje publike s obzirom na *ambivalentnost* njihovih sadržaja.

Međutim, kako navodi Purgar, postoji teorijska koncepcija masovnih medija prema kojoj je njihova namjera da „masovno emitiranje, uz svoju sposobnost istovremenog dopiranja do velikog broja (sic) ljudi, jača *usklađenost s dominantnim idejama o politici i kulturi*“ (nd: 150; kurziv L. M.). Iako Purgar podsjeća da je ovakva koncepcija opovrgnuta diferencijacijom medija (time i diferencijacijom publike), ostaje pitanje *ideologije* onog “medija kao poruke”. J. L. Wilson pristupa ovoj temi različito od Purgara, naime, iz perspektive razvoja sjećanja:

„Budući da su masovni mediji neizbježni glasnici dominantne ideologije, imaju značajnu ulogu u kolektivnom pamćenju. Kako Lowenthal (1985a) ističe, tehnološki napredni mediji današnjice čine prošlost lako dostupnom, ujedno neodoljivom (...) Mediji (djelomično) stvaraju naša sjećanja, no također, savremeni oblici medija čine vjerovatnijim nestanak prošlosti.<sup>5</sup> (2014: 43)

Pored masovnih medija kao vjesnika nestanka prošlosti, Wilson ističe i stav M. Colea (Wilson 2014: 43), o *zavisnosti o medijima*, koja nastaje usljed rapidnosti historijskih događaja, koje pojedinac/ka ne može prikladno artikulirati u svakodnevnom iskustvu, već posredstvom masovnih medija uvodi događaje u svoje iskustvo i sjećanje. Coleovu tezu o *zavisnosti*, iz ovog Wilsoninog navoda, možemo tumačiti kao sugestiju da je publika masovnih medija potpuno pasivna i nekritična, te podređena okviru unutar kojeg ti mediji oblikuju dati sadržaj s obzirom da joj je isti nedostupan u nekom drugom obliku. Međutim, *okvir* poruke u procesu komunikacije općenito je nužan, ali i u procesu pohranjivanja sjećanja. Kako će Wilson kasnije navesti (2014: 48), P. Berger je opisao ovaj okvir pojmom “selektivna percepcija”: „... u svakoj situaciji primjećujemo samo one stvari koje su korisne za

---

<sup>5</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: „Because the mass media are inescapable promulgators of dominant ideology, their role in the collective memory is significant. As Lowenthal (1985a) points out, the technologically advanced media of today make the past readily and easily accessible, as well as compelling (...) The media create (to a degree) what we remember, but also, the contemporary forms of the media make more possible the abolishing of the past.”

naše trenutačne potrebe“. Selektivnoj percepciji korespondira pojam “socijalni okvir” M. Halbwachsa, vezan za kolektivno sjećanje:

„[S]ubjekt pamćenja i sjećanja uvijek ostaje pojedinac, ali uvijek u zavisnosti od okvira koji organiziraju njegovo sjećanje (...) Kad je čovjek – i društvo - u stanju sjetiti se samo onoga što se da rekonstruirati unutar spojnih okvira neke sadašnjosti, onda se zaboravlja upravo ono za što u jednoj takvoj sadašnjosti više nema spojnih okvira“ (Assmann 2005: 43).

Dakle, sjećanja su uvijek u određenom okviru, no Cole smatra da taj okvir može biti nametnut masovnim medijima kao jedini mogući okvir na osnovu kog se percipira/pamti neki historijski događaj. Na tragu *lako dostupne i neodoljive prošlosti* koju pominje Lowenthal, ovaj okvir navodno je u mogućnosti *kreirati* prošlost koja bi bila jednoznačno protumačena u određenom kolektivu, s obzirom da istom nije data alternativna vizura te prošlosti. Upravo u kontekstu odnosa prema prošlosti iz sadašnje perspektive, te u kontekstu težnje ka identifikaciji – razlikuju se kolektivno i protetsko sjećanje, a njime Landsberg, kako ćemo vidjeti u nastavku, dokazuje *antihegemonijski* potencijal masovnih medija.

Protetsko sjećanje predstavlja *lično* doživljen sadržaj, razumljen nakon dodira sa kulturalnom predstavom o prošlosti, putem masovnog medija:

„[P]rotetska sjećanja ne brišu razlike, niti konstruišu zajednička porijekla. Ljudi koji steknu ova sjećanja razvijaju vezu s prošlošću, ali isključivo da bi se sjećali savremenog trenutka u kom se i sami nalaze“<sup>6</sup> (Landsberg 2004: 9).

Lično doživljen sadržaj od strane pojedinca/ke kao konzumenta/kinje masovnog medija, s jedne strane, znači da on/a zadržava svoj lični utisak o predstavljenom sadržaju i da sadržaj ne teži kolektivnom, homogenom tumačenju, odnosno ne teži pripadanju *kolektivnom, mi-identitetu* (Assmann 2005: 155). Kako pokazuje Landsberg, dostupnost/sveprisutnost masovnih medija onemogućava suzbijanje, te bilo kakvu kontrolu nad mnoštvom ličnih, pojedinačnih utisaka o (historijskom) narativu posredovanom tim medijima. S druge strane, još jedna od posljedica pomenute sveprisutnosti masovnih medija jeste i činjenica da kulturna sjećanja višu nisu autentično nečija – već *svačija* (Landsberg 2014: 11). Ovaj uvid se može protumačiti i kao različita perspektiva pogleda na isti problem koji je uočen od strane Lowenthal: kada kažemo da masovni mediji “fabrikuju” *neodoljivo dostupnu* prošlost,

---

<sup>6</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: „[P]rothetic memories do not erase differences or construct common origins. People who acquire these memories are led to feel a connection to the past but, all the while, to remember their position in the contemporary moment (...).“

na to možemo gledati kao na emitovanje narativa o prošlosti u javni prostor, pri čemu se taj narativ lišava inicijalno pretpostavljenog socijalnog okvira.

Kada pojedinac/ka prosuđuje o historijskom narativu predstavljenom kroz masovne medije, život neke historijske ličnosti može izazvati empatičnu reakciju, koja se, zajedno sa tako predočenim historijskim narativom, artikulira u lično iskustvo. Uslovno rečeno, pojedinac/ka *ponovno proživljava* iskustvo predočeno posredstvom masovnog medija – utoliko to iskustvo i sjećanje za njega/nju postaje iskustvo ne samo predočene historijske ličnosti, već i pojedinca/ke, ili potencijalnog svakog konzumenta datog masovnog medija. Proces ponovnog proživljavanja može se povezati s onim što G. H. Mead naziva “pregovaranjem o značenju prošlosti” (Wilson 2014: 47) – procesom kojim se rekonstruira značenje prošlosti da bi prikladno upotpunilo značenje sadašnjeg trenutka. Svako drugo moguće značenje prošlosti se pri tom zaboravlja.

Na prvi pogled, empatija i društvena odgovornost podstaknute protetskim sjećanjem nastaju jer se pojedinac/ka saživljava, odnosno *identifikuje* sa osobama čijem životu svjedoči putem masovnog medija. Međutim, u pomnijoj analizi protetskog sjećanja, u knjizi *Engaging the Past* (2015), Landsberg insistira na *neovisnosti protetskog sjećanja od procesa identifikacije*. Ovu neovisnost dokazuje u kontekstu historijskog filma koji ima potencijal stvaranja protetskog sjećanja: „[T]a filmska sredstva i strategije, koji ruše ili se miješaju u procese besciljne identifikacije sa likovima prošlosti, su doslovno oni koji omogućuju surovu i kompleksnu historiju na filmu mogućom“<sup>7</sup> (2015: 26).

Kontekst historijskog filma odgovara i naslovnoj temi ovog rada, naime, analizi filma Jasmile Žbanić „Quo Vadis, Aida?“ (2020) o genocidu u Srebrenici počinjenom 1995. godine. Ovdje je bitno napomenuti da pod *historijskim filmom* Landsberg podrazumijeva “narativizaciju prošlosti” (tj. nekog prošlog događaja) u audiovizuelnom mediju (2015: 29), pri čemu film prezentuje i proizvodi znanje o prošlosti i približava dati prošli događaj publici bez da je izlaže identifikaciji s likovima (Ibid. 30).

Landsberg insistira na neovisnosti o identifikaciji u razvoju protetskog sjećanja budući da ga, kao iskustvo narativa o prošlosti predstavljenog putem masovnoga medija, želi dokazati zapravo kao oblik *historijskog znanja*. Na tragu Landsberginog povezivanja jednog oblika sjećanja sa historijskim znanjem, vrijedno je uporediti šta

---

<sup>7</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: “[T]hose filmic devices and strategies that break or interfere with a kind of seamless identification with characters of the past are quite literally what make rigorous and complex history on film possible.”

o tom odnosu kaže J. Assmann: „... postoji, istina, puno kolektivnih pamćenja, ali samo jedna historija, koja je odbacila svaku vezu s nekom grupom, s nekim identitetom i specifičnom spojnom tačkom pa prošlost rekonstruira u *tableauu* koji je *identiteski apstraktan*“ (2005: 50). Dakle, protetsko sjećanje bi – kao oblik sjećanja koji je (kako ćemo vidjeti u idućem odjeljku) lišen imperativa načela identifikacije – prema Landsberg, bilo predodređeno premostiti ovu razliku između historije i sjećanja.

## 2. EMOCIONALNI ANGAŽMAN VS. IDENTIFIKACIJA

Da bi bilo historijsko *znanje*, protetsko sjećanje se nužno mora odlikovati *samo-sviješću* o sticanju istog, odnosno kritičkom distancom spram sadržaja / historijskog narativa koji usvaja (Landsberg 2015: 6). Jedna od spornih stvari vrijednih razmatranja kada su posrijedi Landsbergine ideje o sadržaju masovnih medija, npr. historijskom filmu, kao historijskom znanju – bila bi razlika u tački gledišta, s jedne strane, identitetski apstraktnog historijskog narativa, koji teži objektivnosti i sveobuhvatnosti, te s druge strane, historijskog filma, koji artikulira subjektivnu tačku gledišta ili pak pojedinačna svjedočanstva u filmski narativ. Landsberg argumentuje potencijal historijskog filma za sticanje historijskog znanja pozivajući se na J. Rancièrea i njegov koncept *estetike* historijskog narativa, koja podrazumijeva prilagođenost istog društvenom/političkom trenutku u kom je napisan:

„Područje estetike je bitno za Rancièrea utoliko što ga on razumije kao korpus termina koji se izgovaraju i razumiju u određenom društvu i u određenom historijskom trenutku. Ovdje je estetika “razgraničenje prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i zvuka, koje simultano određuje prostor i postavlja politiku kao oblik iskustva”.<sup>8</sup> (2014: 12)

Dakle, historijski narativ je zavisan od konteksta u kom nastaje, štaviše, on u krajnjoj mjeri i nastaje da bi se pokušao razjasniti i artikulirati, obremeniti *smislom* sadašnji trenutak. U *značenje* historijskog narativa na koncu ulazi i njegov odnos sa sadašnjošću. Historijski film (ili bilo koji sadržaj posredovan masovnim medijem) posjeduje okvir, čije granice predstavljaju (potencijalno relevantan) politički teritorij.

---

<sup>8</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: “The aesthetic realm is important to Rancière because he understands it to set the terms for what can be said and understood within a particular society at a particular historical moment. Aesthetics, here, is ‘a delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience.’”

U pogledu pomenutih individualnih svjedočanstava od kojih historijski film gradi svoj narativ – Landsberg ističe da je historija kada je kolektivnoj traumi riječ pokazala nuždu za isticanjem individualnih glasova, koji pomažu objašnjenju historijskih događaja i trauma te proširuju značenje historijskih narativa u sadašnjem trenutku. Landsberg u tom kontekstu spominje stav S. Friedländera, prema kom „individualni glasovi *probijaju samopouzdanje* pisanih historijskih zapisa“<sup>9</sup> (Landsberg 2014: 163; kurziv L. M.).

Odnos pojedinca/ke sa sadržajima masovnih medija je dvojak: to može biti odnos identifikacije, ali može biti i odnos zasnovan na tzv. *emocionalnom angažmanu*<sup>10</sup> (Landsberg 2015: 25-61). Pod ovim pojmom Landsberg podrazumijeva stanje empatije ili neke druge emocionalne reakcije koju npr. lik u historijskom filmu može izazvati kod gledatelja/ke, bez da se ta(j) gledatelj/ka identifikuje s likom. Štaviše, emocionalna reakcija nastala tom prilikom može podstaći osobu da pokuša sagledati stvari iz tuđe perspektive, te time o njima kritički promisli – u tom smislu, osoba je na tragu sticanja znanja o temi o kojoj promišlja.

Također, ni sama identifikacija prilikom gledanja historijskog filma nije usredotočena na junaka/inju, odnosno samo na jedan lik. Naprotiv, insistira Landsberg, identifikacija je *fluidna*, tokom filma se može identificirati s jednim likom pa ga/ju se zanemariti zarad nekog drugog lika s kojim se stupa u identifikaciju. U odnosu na ranije obrazloženo kulturno sjećanje, protetska forma sjećanja također teži formiranju kulturnog smisla, ali ne nužno i mi-identiteta, već *fluidnosti* istog:

„*Prosthetic Memory* iznosi stav da tehnologije masovne kulture i kapitalističke ekonomije, čiji su dio, otvaraju svijet slika izvan individualnog proživljenog iskustva, stvarajući prenosiv, fluidan i neesencijalistički oblik memorije.“<sup>11</sup> (Landsberg 2004: 18)

Upravo ova fluidnost omogućava istovremeno emocionalan angažman, ali i svijest o tom angažmanu. Posljedično se ostvaruje *distanca* spram likova historijskog filma, a samim tim i kritička misao.

---

<sup>9</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: “(...) individual voices pierce through the complacency of written historical accounts (...)”. Landsberg ovdje referira na knjigu *The Years of Extermination*, vol. 2 of *Nazi Germany and the Jews* S.Friedländera.

<sup>10</sup> Ovdje, radi jasnoće, doslovno prevodim pojam koji Landsberg naziva „affective engagement“.

<sup>11</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: „*Prosthetic Memory* argues that the technologies of mass culture and the capitalist economy of which they are a part open up a world of images outside a person’s lived experience, creating a portable, fluid, and nonessentialist form of memory.“



### 3. „E SAD ĆETE FILM GLEDAT’!“

Snagu filmske poetike „Quo Vadis, Aida?“ čine i svijest o filmu kao masovnom mediju te ustrajno propitivanje mogućnosti filmskog medija/jezika koji se bavi historijskom temom / društvenom traumom. Još važnije, „Quo Vadis, Aida?“ propituje vlastitu ulogu u stvaranju historijskog narativa, odnosno propituje uticaj na historijsku svijest i odgovornost koju kao film u tom kontekstu posjeduje. Shodno svojoj samosvijesti „Quo Vadis, Aida?“ zauzima kritički stav ne samo prema svojoj temi, već i prema sebi – samom filmskom mediju koji od te teme čini vizuelnu predstavu. Kako bismo ovu tvrdnju argumentovali i u konačnici pokazali zašto je „Quo Vadis, Aida?“ film pogodan za razvoj protetskog sjećanja (a ne kolektivnog – kom se i suprotstavlja), potrebno je sagledati nekoliko aspekata ovog filma.

Prvi od njih svakako je historijski događaj na koji film referira, te koji od projekcije filma dijeli dvadeset i pet godina. Jasno je da se ne radi o prevelikoj vremenskoj distanci i stoga se u slučaju „Quo Vadis, Aida?“ može ponovno pozvati u fokus Rancièreova *estetičnost* filmskog narativa o prošlosti. Budući da je film okružen društvenim kontekstom podijeljenog/neusaglašenog javnog mnijenja na području BiH, a i ostalih država bivše Jugoslavije (osporavanje genocida čak i nakon presude Haškog tribunala) – u svrhu provokativnosti i kritičkog stava – može se postaviti pitanje da li se radi o nekoj vrsti *propagande* koja se filmom želi postići u društvima koja se još nose s posljedicama genocida u Srebrenici i koja se još uvijek nalaze u stanju traume. Da bismo odgovorili na to pitanje neophodno je razmotriti najprije pojmove propagande i kolektivne traume, te njihov međusobni odnos.

„Propaganda pokušava okružiti čovjeka svim mogućim stazama, kako na polju emocija tako i ideja, poigravajući se njegovom voljom ili potrebama, kroz njegovo svjesno i nesvjesno, napadajući ga u privatnom i javnom životu. Oprema ga cjelovitim sistemom objašnjavanja svijeta, te podstiče na akciju. Ovdje imamo posla sa organiziranim mitom koji nastoji posjedovati osobu u cijelosti.“<sup>12</sup> (Ellul 1973: 11)

---

<sup>12</sup> Prevela L. M. Izvorni tekst: “Propaganda tries to surround man by all possible routes, in the realm of feelings as well as ideas, by playing on his will or on his needs, through his conscious and his unconscious, as sailing him in both his private and his public life. It furnishes him with a complete system for explaining the world, and provides immediate incentives to action. We are here in the presence of an organized myth that tries to take hold of the entire person.”

Jedna od “kulturnosjećajućih funkcija” književnosti<sup>13</sup> koje navodi N. Agić jeste “remedijalna/terapeutska funkcija”: „... književnost obrađuje bolna i mučna kolektivna sjećanja (...) događaji u prošlosti, koji se doživljavaju kao kolektivna sramota i/ili rana u samoslici grupe, re-evaluiraju i integriraju u pozitivni kolektivni identitet“ (Agić 2010: 50). Dakle, ovdje Agić povezuje kolektivnu traumu sa stanjem *kolektivne sramote*. Kada govorimo o kolektivnoj sramoti, govorimo o aspektu koji se prema A. Assmann ne može integrisati u kolektivno nacionalno sjećanje, budući da trenuci sramote i krivice „ugrožavaju i ruše izgrađenu pozitivnu sliku o samom sebi“ (A. Assmann 2015: 79). Međutim, ukoliko “organizirani mit” propagande uvedemo u kontekst društva koje trenutačno trpi kolektivnu traumu, propaganda bi prevashodno uticala na razrušeni kolektivni identitet, mijenjajući ga novim mi-identitetom, ali ne razrješavajući traumatsko pitanje. Ne bi bilo re-evaluacije identiteta, već bi se desila izgradnja nove, pozitivne slike kolektiva.

Ovaj aspekt odnosa propagande, kolektivne traume i kolektivnog nacionalnog sjećanja nam je od koristi u razrješenu pitanja eventualne propagandne naravi filma „Quo Vadis, Aida?“. Film je dijelom nastao prema knjizi *Pod zastavom UN-a: (Međunarodna zajednica i zločin u Srebrenici)* (2005) svjedoka genocida u Srebrenici 1995. godine i prevoditelja Hasana Nuhanovića. Dakle, za osnovu filmskog narativa o historijskom događaju izabran je *iskaz svjedoka*, što možemo povezati sa ranije objašnjenom funkcijom individualnih glasova koji preispituju “samopouzdanje pisanih historijskih zapisa”. Navodeći forme sjećanja na primjeru Shakespeareovog *Hamleta*, A. Assmann u knjizi *Errinerungsraeume (Prostori sjećanja)* opisuje “pamćenje svjedoka – etiku sjećanja” u odnosu na historijsko pamćenje: „[H]istorijsko pamćenje – traži historijsko znanje o prošlosti, a pamćenje svjedoka traži znanje usmjereno u budućnost“ (Agić 2010: 23). Prema tome, svjedočenje je iskaz koji sjećanje uokviruje u smisao *svrsishodan* za budućnost. Zasnivajući filmski narativ o prošlosti na *svjedočenju*, režiserka Jasmila Žbanić *kulturni smisao* tog narativa ostvaruje kroz, takoreći, *samosvjesno* sjećanje. Naravno, samo svjedočenje kao individualni glas povezano je sa *okvirom* pripadajućeg kolektiva:

„S grupnim karakterom kolektivnog pamćenja povezano je i jedno drugo njegovo obilježje: njegova rekonstruktivnost. Taj pojam znači da se ni u jednom pamćenju prošlost ne uspijeva sačuvati kao takva, nego da od nje ostaje ono “što društvo u svakoj epohi može rekonstruirati u skladu sa svojim spojnim okvirima” (...). Kako kaže filozof H. Blumenberg, ne postoje “čisti fakti sjećanja”.“ (Assmann 2005: 47)

---

<sup>13</sup> Književnost ovdje uzimamo kao jednu od formi kulturnog sjećanja i stoga je obuhvaćamo istim kontekstom u kom se nalazi i (historijski) film.

S ovim navodom možemo povezati i misao H. Bergsona: kako uopće egzistira prošlost ukoliko je ona prosto opis onoga što više ne egzistira? Utoliko što je prošlost zapravo obilježena težnjom da bude *korisna* sadašnjosti, a kako bi proizvela smisao sadašnjeg trenutka (Bergson 1990: 149). Dokle god prošlost pronalazi nove načine korisnosti, ona se zapravo rekonstruiše unutar aktualnih socijalnih okvira. „Quo Vadis, Aida?“ je jedan od načina te rekonstrukcije. Pitanje njegove propagandnosti zavisi od toga da li se ostvaruje isključivo u domenu političkog (koje proizvodi “udruženu političku akciju”) i kulturalnog (koje proizvodi arbitrarno shvaćen “kulturni smisao”), dakle kolektivnog sjećanja – ili pak – zalazi u domenu protetskog sjećanja. Ukoliko se ostvaruje samo kao sredstvo izgradnje kolektivnog sjećanja, film teži izgradnji kolektivnog identiteta. S jedne strane, taj mi-identitet bi se mogao ostvariti preko pomenute “remedijalne funkcije” i ostvarenjem kulturnog smisla, re-evaluacijom identiteta i prevazilaženjem traume. S druge strane, mi-identitet bi se mogao propagandno nastojati uklopiti u kolektivno nacionalno sjećanje, a koje ne trpi traumu i koje bi ju nastojalo prevazići – nudeći nov, cjelovit mi-identitet, koji “podstiče na akciju”. Dakle, u oba slučaja, cilj je izgraditi kolektivni identitet na, kako je pokazano, potpuno različite načine. Međutim, ukoliko „Quo Vadis, Aida?“ uspije podstaći protetsko sjećanje, onda taj film ne teži mi-identitetu, već fluidnosti identiteta. Utoliko, taj film na nepropagandan način analizira kolektivnu traumu, zasnivajući narativ o prošlosti na individualnom glasu svjedoka. Tada bi film ostvario ono što Purgar opisuje kao “protuhegemonijske snage” masovnih medija:

„[V]iše ne postoji jedna masovna publika. Umjesto toga, stanovništvo je podijeljeno između niza kultura i zajednica od kojih neke odgovaraju na umjetnost i medije na načine koji izazivaju odnosno preoblikuju dominantna značenja koje je stvorila “mainstream” industrija kulture. (...) Način na koji mediji funkcioniraju u području društvenog i političkog ovisi velikim dijelom o načinu na koji ćemo iskoristiti te medije unutar svojih specifičnih zajednica i kultura.“ (Purgar nd: 154).

Navedene različite module korištenja medija omogućava, prema Landsberg, upravo protetsko sjećanje, a što je povezano sa fenomenom koji je Landsberg opisala kao kulturna sjećanja koja višu nisu autentično nečija, već svačija. Upravo metodom *svačijih* kulturnih sjećanja “narušava” se koncept pomenute isključive težnje za mi-identitetom.

Postojale su nesuglasice između Nuhanovića i režiserke Žbanić<sup>14</sup>, budući da je svjedočenje adaptirano u ne-dokumentaran filmski narativ. U svakom slučaju, film je prikazan iz perspektive protagonistkinje, prevoditeljice Aide Selmanagić, a sama njena prevoditeljska profesija u filmu je iskorištena autorefleksivno kao sredstvo prevazilaženja pojedinačne, subjektivne perspektive, a ta autorefleksivnost je potom proširena na film kao cjelinu. O protagonistkinji će biti više riječi u idućem dijelu ovog odjeljka – za sada ostaje još jedan aspekt analize filma kao ekraniziranog historijskog događaja. Naime, iako je film snimljen u društvenom kontekstu još uvijek nerazriješene traume, on upravo zbog te blizine traumatskog događaja inicira stanje *emocionalnog angažmana*, odnosno aktivnog sudjelovanja *tijela*, kao instrumenta sjećanja, prilikom gledanja filma. Spontana reakcija tijela na film trenutačan je i suveren dio gledalačkog iskustva. Ovaj fenomen Landsberg povezuje sa "potragom za neposrednošću"<sup>15</sup> (2015: 6), odnosno potragom za prošlošću koja je taktilno i vizualno prisutna. Tjelesna reakcija je nepredvidljiva i na direktan način *uprisućuje prošlost* te, što je najvažnije, moguća je bez čina identifikacije.

Tako dolazimo do izravne veze filma „Quo Vadis, Aida?“ sa protetskim sjećanjem: uprisutnjivanjem prošlosti dopušta se *nepredvidljivim* tjelesnim reakcijama gledateljstva da utiču na mišljenje o samom filmu i o njegovom sadržaju, odnosno historijskom događaju na koji referira. Spontanost tjelesne reakcije uspostavlja izravan odnos sa prošlošću koja ju je izazvala, a da bi se gledateljstvo iznijelo sa njom potrebno je osvijestiti ga kao mogućnost propitivanja te prošlosti, odnosno sticanja znanja o istoj. Za takvu historijsku svijest i autorefleksivnost u „Quo Vadis, Aida?“ suštinski je odgovoran izbor i način portretiranja protagonistkinje filma.

\*

„Quo Vadis, Aida?“ kroz lik Aide Selmanagić i njen prevodilački rad problematizira razliku između kolektivnog i protetskog sjećanja. Prisjetimo se prethodno rečenog: kolektivno sjećanje briše granice među pojedincima i teži mi-identitetu; protetsko sjećanje održava, čak potencira, granice među pojedincima, ne uživljavajući ih u historijski narativ, već održavajući *čvrstu vezu sa sadašnjošću*. Dakle, iako „Quo

<sup>14</sup> Više o tome na: <https://www.bljesak.info/kultura/film-tv/autor-knjige-redateljici-kako-ti-mozes-znati-jesu-li/291829>. Iz ovih nesuglasica bismo mogli zaključiti da se iskazu svjedoka, kao "individualnom glasu" koji govori o prošlosti, pridružuje sam film, koji svojim jezikom nastoji oblikovati svjedočenje i u javnom prostoru govoriti o kolektivnoj traumi. Kako su naveli režiserka i njen suprug u navedenom članku: „Glavni lik Aida nije postojala u stvarnosti. Pričajući priču o povijesnom događaju preko kreiranog dramskog lika, želimo da govorimo o svim žrtvama ovog jezivog ratnog zločina, a da istovremeno zaštitimo privatnost stvarnih pojedinačnih žrtava“.

<sup>15</sup> Ovdje, opet radi jasnoće, doslovno prevodim frazu Raphaela Samuela - „quest for immediacy“.

Vadis, Aida?“ uprisućuje prošlost, film to radi sa ciljem da se tjelesnom reakcijom shvati onaj *drugi*, odnosno da se *iz sadašnje perspektive promisli o drugom*, a ne da se (puko, sentimentalno) identificira sa njim/njom. Granice se održavaju, a da je tome slučaj dokazuje nam i Aida Selmanagić kao lik prevoditeljice, kao simbol granice, simbol konstantnog stanja medijatorstva. Obitavati na granici znači nužno biti u stanju neprestanog propitivanja, u stanju obaveze sticanja znanja i trezvenog, kritičkog svjetonazora.

Aidin posao kroz čitav film sastoji se u prevođenju sa engleskog na naš jezik i obrnuto – ona je svojevrstan arhetip glasnika, koji ljudima u skloništu prevodi vijesti o njihovoj sudbini. Pri tom, ona i njena porodica su također privremeno nastanjeni u istom skloništu. Ova nam činjenica biva jasna već na početku filma – Aida je glasnik čije se poruke tiču i nje same; ona istovremeno obitava u unutrašnjoj, *okupiranoj*, i vanjskoj, *slobodnoj*, teritoriji, te nema povlašten položaj kao prevoditeljica.

Prevoditeljica zapravo *nije učesnik razgovora* – i to je ključna značajka Aidinog karaktera koji joj određuje sudbinu. Ona je svjedokinja koja dapače *nije legitimna*, čija uloga *nije predviđena* za učešće u razgovoru. Ona je prisutna kao prevoditeljica i odsutna kao civil-svjedokinja rata: upravo u tom *paradoksu protagonistkinje*, koja je istovremeno i prisutna i odsutna u sobi u kojoj se govori/odlučuje o kursu historije oslikava se njen pogranični, medijatorski usud. Još važnije, upravo u tom paradoksu prevodilačkog identiteta (istovremeno odsutnog i prisutnog) oslikava se ideja protetskog sjećanja, koje se kritički odnosi prema procesu identifikacije, ovakvim paradoksalnim glavnim likom onemogućene, ili barem dovedene u pitanje, posebno s obzirom na historijski događaj na koji film referira i u kom je bilo nužno identificirati se prema etničkoj pripadnosti. U ovom paradoksu protagonistkinje oslikava se stav režiserke filma o mogućnostima dramskog lika kakva je Aida, naveden u fusnoti (23).

„Quo Vadis, Aida?“ predstavlja gledateljstvu filmski lik koji većinu vremena izgovara tuđe riječi – lik posredstvom čijeg glasa se historija izriče i nepredvidljivo mijenja svoj tok, ali koji nema nikakvog uticaja na nju. Time je prikazan slučaj “individualnog glasa” kom se osporava *korisnost* i proizvodnja smisla koji bi artikulirao stvarnost. Prikazan je glas čije se svjedočenje obezvrjeđuje.

Takovrsni glasovi se sabiru u sceni u kojoj srpski general Ratko Mladić poziva nekoliko predstavnika lokalne zajednice i Ujedinjenih nacija na pregovore. Predstavnici su pozvani načelno u ulozi individualnih glasova koji će da posvjedoče o trenutnom stanju, a pri tom Aida ne učestvuje u pregovorima jer „Mladić ima svog prevodioca“. Iz te okolnosti možemo iščitati i komentar na političku ulogu prevodioca

u ratnom stanju – prevodilačka medijacija u ovom slučaju nije neutralan glas kojem je osporen status svjedoka – već demonstracija moći, u rukama onog koji dovodi "svog" prevodioca, pokazujući da posjeduje i određuje uslove komunikacije. Jedan od predstavnika Srebreničana je Aidin suprug Nihad, profesor historije. Navodi da nije imao nikakvu političku funkciju i identificira se kao *civil*, kao i ostali prisutni predstavnici. U trenutku kada Mladić govori kako će obezbijediti civilima odlazak i da „garantuje sigurnost za svakog nevinog“, što će kasnije rezultirati genocidom, okreće se Nihadu i govori mu „Istoričar! Opusti se, čoveče!“ Dakle, u ovoj sceni fluidnost identifikacije sa likovima se ostvaruje kroz polarizaciju likova prisutnih u sceni na civile i vojna lica. Scenu je moguće gledati istovremeno se identificirajući sa svim civilima, koji se nalaze u stanju podređenosti i nemoći. Među njima se ističe lik ekonomistkinje, koja poznaje jednog od Mladićevih vojnika, budući da su pohađali istu školu. Tu se već uspostavljaju uslovi za emocionalni angažman evokacijom zajedničke prošlosti i usporedbom sa sadašnjim stanjem, koje sjećanje na tu prošlost ne smatra *korisnim*. Također, lik historičara poziva na sebe ne toliko identifikaciju s likom (u ovoj konkretnoj sceni), koliko činioca pregovora koji posjeduje historijsko znanje, stoga unekoliko priziva onu identitetsku apstraktnost i svijest o okviru aktuelnog historijskog trenutka. Historičar bi se *trebao opustiti* jer se ta historijska svijest ne uklapa u Mladićev narativ o "zaštiti civila" – znanje o prošlosti u ovom slučaju opet – *nije korisno*. Ovu scenu je također moguće sagledati iz perspektive vojnih lica – ne samo radi dominantnog Mladićevog glasa, već i zbog kamere koju drži pripadnik njegove vojske i iz čije perspektive je snimljeno nekoliko kadrova. Time njen gornji rakurs, pogled vojnih lica na civile, neizbježno usvaja i sama publika filma, bar na nekoliko trenutaka.

\*

Zaključni aspekt analize filma „Quo Vadis, Aida?“ u kontekstu protetskog sjećanja odnosi se na već pomenutu metapoziciju odnosno *samosvijest* filma. Jasmila Žbanić koristi činjenicu da je Mladića često pratila kamera, snimajući različite ratne operacije i pohode. Vrijednost „Quo Vadis, Aida?“ je što i sam priznaje da je film, i što u vezi s tom činjenicom osvještava i tjera gledateljstvo na propitivanje. Shodno tome, u filmu je prikazana Mladićeva filmska kamera, kojom se svjesno nagoni na pomisao: šta „Quo Vadis, Aida?“ razlikuje od jednog snimka sa Mladićeve kamere – zar film Jasmile Žbanić nije „samo još jedan film“, zar se ona ne koristi istim medijem? Međutim, „Quo Vadis, Aida?“ ne bježi od ograničenja/mogućnosti filmskog jezika, te od činjenice da koristi filmski *medij* za predstavljanje historijskog narativa.

Ova okolnost dolazi u prvi plan scenom u kojoj se muškarce-civile uvodi u dvoranu, a potom ih se strijelja kroz visoke prozore isturenim puškama. Netom prije strijeljanja, jedan od vojnika govori „E sad ćete film gledat’!“ i time gotovo doslovce obistinjuje Landsbergino načelo protetskog sjećanja, naime ono po kom protetsko sjećanje uvijek vraća pojedinca u sadašnji trenutak i tjera na refleksiju o prošlosti iz sadašnjosti, prkoseći konceptu mi-identiteta i potičući na propitivanje istog. Pomenuta rečenica vrlo je jednostavno sredstvo kojim se izravno proziva gledateljstvo filma „Quo Vadis, Aida?“ na iskušavanje vlastite, *zaštićene* pozicije, kojom se sa distance može emotivno angažovati, ali kojom se istovremeno poziva na odgovornost pri sticanju historijskog znanja. Artikulacija ove odgovornosti u životu kolektiva kod A. Assmann se može prepoznati u pojmu “zajedničkog sjećanja”, koje “Quo Vadis, Aida?” postiže:

„U prošlim vremenima, ova suprotnost između pobjednika i poraženog mogla se prevazići jedino dogovorom o međusobnom zaboravljanju (...) Ipak, ova formula se pokazala pogrešna kada je reč o suprotnosti između žrtava i počinitelja zločina nakon historijske traume. Ove dve grupe više se ne vezuju jedna za drugu međusobnim obavezama. Formula za međusobni zaborav pretvorila se u formulu zajedničkog sećanja. (...) Zaborav i oprostaj više nisu povezani, jer nema ljudskog aktera ili svetske institucije koja može da ima autoritet nad iskupljenjem. Isto tako, sećanje i osveta nisu povezani, jer se osveta više ne posmatra kao vrsta osnaživanja oštećenih, već pre kao oslabljivanje. Stoga, posle traumatičnih događaja nema više političkog imperativa da se zaboravi, već etičkih zahteva za zajedničko sećanje koje je izabrano da bude održiva osnova za buduće međusobne odnose.“ (A. Assmann 2015: 81).

Na koncu, kako kaže Landsberg, najuspješniji u proizvodnji historijskog znanja je onaj film koji pobuđuje *epistemološku nesigurnost* (2015: 59), a takav je, kako je ovaj tekst težio pokazati, „Quo Vadis, Aida?“. Samosviješću o vlastitom mediju, autoreferentnošću, metarefleksijom i poticanjem fluidnosti identifikacije sa vlastitim likovima (koja počiva, kako smo vidjeli, na perspektivi jedne svjedokinje/prevoditeljice kao osovini za sticanje kritičke svijesti o posvjedočenim događajima), “Quo Vadis, Aida?” podstiče identitarnu apstraktnost i time otvara put historijskom znanju. Svim tim vrednotama ovaj film ostvaruje jednu od najvažnijih uloga medija u savremenoj kulturi, a to je senzibiliranje „društvene sfere za javnu raspravu i aktivnost“ (Purgar nd: 149).

## IZVORI I LITERATURA

1. Agić, Nihad (2010), *Književnost i kulturalno pamćenje*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
2. Assmann, Aleida (2015), “Sećanje, individualno i kolektivno”, u: Sladeček, Michal, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (ur.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike - Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 71-87.
3. Assmann, Jan (2015), “Kolektivno sećanje i kulturni identitet”, u: Sladeček, Michal, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (ur.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike - Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 61-71.
4. Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Vrijeme, Zenica
5. Bergson, Henri (1991), *Matter and Memory*, Zone Books, New York
6. Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember*, Cambridge Universities Press, Cambridge
7. Ćurković Nimac, Jasna, Irena Sever (2014), “Mediji i pamćenje. Prostetičko pamćenje i njegova uloga i stvaranju nove globalne zajednice”, u: *Kultura, društvo, identitet - Europski realiteti*, Zbornik radova I. međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa (Osijek, 20. – 21. Ožujka 2013), Odjel za kulturologiju – Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera / Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Osijek – Zagreb, 416-432.
8. Docea, Vasile (2010), “History, Ideology and Collective Memory: Reconstructing the Identities of Timișoara by Means of Monographies and Street Names during the Communist Regime (1947-1989)”, *Acta Universitatis Sapientiae European and Regional Studies*, vol. 1, no. 1, 83-102.
9. Ellul, Jacques (1973), *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, VintageBooks, New York
10. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <<http://www.enciklopedija.hr>>
11. Landsberg, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The transformation of American remembrance in the age of massculutre*, Columbia University Press, New York
12. Landsberg, Alison (2015), *Engaging the past: Massculture and the production of historical knowledge*, Columbia University Press, New York



13. McLuhan, Marshall (2008), *Razumijevanje medija*, Golden marketing - Tehnička knjiga, Zagreb
14. Nuhanović, Hasan (2005), *Pod zastavom UN-a: (Međunarodna zajednica i zločin u Srebrenici)*, BZK “Preporod”, Sarajevo
15. Purgar, Krešimir (nd), *Vizualne komunikacije. Zbirka tekstova s pitanjima*, <[https://www.academia.edu/8524581/Vizualne\\_komunikacije.\\_Zbirka\\_tekstova\\_s\\_pitanjima](https://www.academia.edu/8524581/Vizualne_komunikacije._Zbirka_tekstova_s_pitanjima)>
16. Wilson, Janelle L. (2014), *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, University of Minnesota Publishing, Minneapolis
17. Žbanić, Jasmila (2020), *Quo Vadis, Aida?*, igrani film, Deblokada Film, Digital Cube, Coop99 Filmproduktion, N279 Entertainment, Razor Filmproduktion, Extreme Emotions, IndieProd, Tordenfilm, TRT

## „QUO VADIS, AIDA?“ IN THE CONTEXT OF PROSTHETIC MEMORY

### Summary:

The research for this paper was initially prompted by the insights of Alison Landsberg (*Prosthetic Memory*, 2004) on the development of prosthetic memory, namely the phenomenon of personally experienced content through the mass media – and the idea to apply the same insights to the film "Quo Vadis, Aida" (2020) directed by Jasmila Žbanić, because of the relevance of its topic on the Srebrenica genocide in 1995 for modern society. This paper analyzes the difference between collective and prosthetic memory, affective engagement concerning the process of identification in acquiring historical knowledge and prosthetic memory, and the elements of the film that encourage epistemological uncertainty and therefore potentially develop historical awareness and responsibility. Given the example of the film "Quo Vadis, Aida?", this paper aims to show the potential of mass media in developing prosthetic memory, which consequently brings to thinking about the other from the current perspective, thus encouraging moral responsibility and critical thinking.

**Keywords:** Memory; prosthetic memory; identity; film; mass media

Adresa autorice  
Authors' address

Lamija Milišić  
PEN Centar BiH, Sarajevo  
lamce95@yahoo.de