

PRAVA FILMSKA TEORIJA MORDA ŠE NE OBSTAJA

INTERVJU S FREDRICOM JAMESONOM

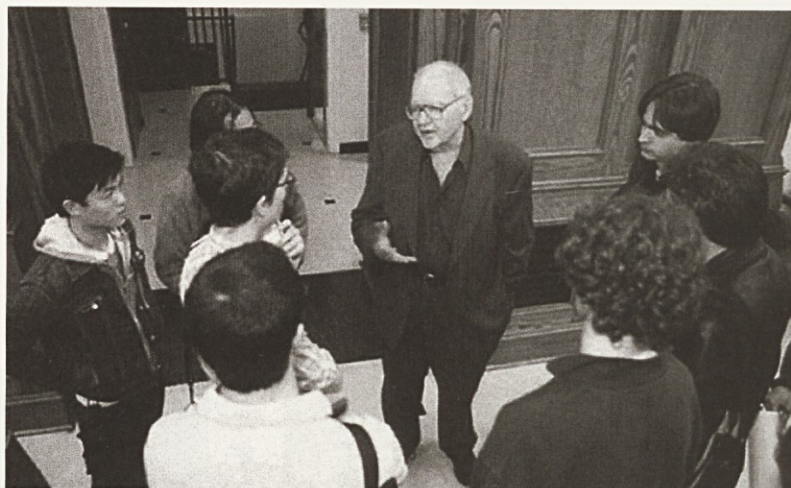
LUKA ARSENJUK

Fredric Jameson je gotovo eden najpomembnejših teoretskih piscev danes. Njegovo delo, v katerem se enciklopedično poznavanje umetnosti in zgodovine srečuje z marksistično, dialektično mislijo, je dinamičen in odprt sistem, katerega značilnost je, da v njem s pomočjo nekaterih ključnih pojmov – kognitivna kartografija (cognitive mapping), politično nezavedno (political unconscious), izginjajoči posrednik (vanishing mediator), periodizacija zgodovine kapitalističnih družb, alegorija, utopija itd. – vsaka od posameznih analiz osvetljuje celoto.

Jameson je najbolj znan po svoji knjigi *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), izčrpni analizi kulturnih, estetskih in družbenih form, ki jih interpretira kot izraz postindustrijskega, multinacionalnega načina kapitalistične proizvodnje. Poleg tega da je avtor študij o posameznih piscih (*Sartre. The Origins of a Style*, 1961; *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*, 1990; *Brecht and Method*, 1998) in da je v ameriškem akademskem svetu s svojimi analizami pionirsko odpiral problematiko marksistične literarne in estetske teorije (*Marxism and Form*, 1970, in *The Political Unconscious*, 1981) ter lingvistike in strukturalizma (*The Prison-House of Language*, 1972), je Jameson prav tako avtor dveh pomembnih del filmske teorije. *Signatures of the Visible* (1990) in *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992), ki vsebujeta serijo ključnih prispevkov k razumevanju kinematografije danes, je potrebno razumeti kot polemiko proti tistim, ki razglašajo smrt teorije, in njihovim, kot jim pravi Jameson v pričujočem intervjuju za Ekran, težnjam po depolitizaciji pisanja o filmu.

Ali lahko za začetek poveste nekaj o vlogi, ki jo igra film v vašem delu? V kakšnem odnosu je film z vašim zanimanjem za teorijo in literaturo?

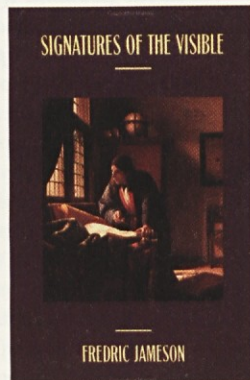
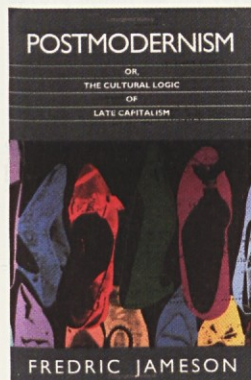
Takšno vprašanje lahko odpre razpravo o estetskih razlikah med filmom in literaturo. Mislim, da je najbolje na začetku opomniti, da obstaja danes poleg literature veliko drugih umetnosti, ki jih je mogoče zoperstaviti filmu: video, instalacijska umetnost, televizija, ki je precej drugačna od filma. V tem smislu je film morda bolj staromodni od ostalih vizualnih umetnosti in v podobnem odnosu do postmoderne produkcije kot roman. Pri filmu me privlači to, da se je filmsko moderno obdobje, obdobje zanimive formalne eksperimentacije, zares začelo po drugi svetovni vojni, v trenutku, ko je literatura v resnici že izčrpala svoj eksperimentalni moment in v katerem je, kot jaz temu pravim, pozni modernizem zamenjal modernizem. Vsi veliki moderni romani so bili v tem trenutku že napisani, v filmu pa se je podobna inovativnost, ki traja vse do danes, v petdesetih in šestdesetih šele začela z ljudmi, kot je Bergman in s francoskim novim valom. Tako je na neki način film nadomestil roman in hkrati se je zdelo, da lahko ponudi veliko bolj neposreden stik z ostalimi deželami in drugimi kulturami kot literatura, ki smo jo brali v prevodih. S filmom lahko stopiš v vizualen stik s tujimi kraji, ki si ga moraš ob branju tuje literature izmisliti ali projicirati sam zase. In končno je tu še dejstvo, ki so ga raziskovali Gilles Deleuze in drugi, da je film bolj kot literatura v strogem smislu časovna umetnost. Ko gledaš film, si v resnici priklenjen na minevanje časa in moraš na tak ali drugačen način presedeti skozi čas, medtem ko lahko knjigo pobereš, odložiš, ponovno prebereš, se ustaviš in tako naprej. Film torej ponuja srečanje s časovnostjo, ki me zelo zanima. Mogoče je



s tem danes, v dobi DVD-ja, konec. O tem zdaj pišejo nekateri ljudje. DVD omogoča velikansko filmsko knjižnico, ki je nekakšen Malrauxov imaginarni muzej. To filmsko knjižnico lahko zdaj raziskujemo v vse smeri, medtem ko je bilo včasih treba čakati, da se je kakšen film vrnil v kinoteko, kjer je bilo edino mogoče videti stare filme.

Omenili ste, da je treba film ločiti od televizije. Gilles Deleuze, sledeč Sergeu Daneyu, v predgovoru k zbirki Daneyevih tekstov razdeli zgodovino filma na tri obdobja. Prvo obdobje se ukvarja z vprašanjem »Kaj je zadaj, za podobo? Kako videti več?« Po drugi svetovni vojni ključno vprašanje ni več »Kako videti tisto, kar se skriva za podobo?«, temveč »Kako vzdržati podobo? Kako videti podobo samo?« In tretje obdobje, v katerem živimo danes, ki si ob ugotovitvi, da je na dnu podobe vedno že nova podoba, postavlja spet drugačno vprašanje. Namreč: »Kako se vstaviti v podobo, kako drseti s podobami?« V tem zadnjem obdobju se film znajde v rivalstvu s televizijo, ki ni nič drugega kot prav to drsenje podob. Kakšno je vaše razumevanje tega razmerja?

To tretje obdobje, o katerem govori Deleuze, ustreza tistemu, čemur jaz pravim postmoderna. V realizmu še obstaja naivna vera, da je mogoče z narativnimi oblikami zgrabiti referenta oziroma resničnost. Z modernizmom stopi vprašanje reprezentacije v krizo, in vendar še vedno obstaja ideja, da se je mogoče na skrajnem robu nekega strahotnega in izjemnega eksperimenta še dotakniti totalitete. Prevladujoče občutenje v postmodernizmu pa je, da resničnih reprezentacij realnosti ni in da smo soočeni zgolj z mnogoterostjo različic. Morda je to nenavadno, toda prav



zato, ker ne čutimo modernistične dolžnosti, da je treba jamčiti za avtentičnost predstav, ta postmoderni skepticizem omogoča vrnitev množstva zanimivih reprezentacij. Tako vznikne veliko število možnosti prikazovanja družbenih struktur, pripovedovanja zgodovine, ponovnega izumljanja zgodovine in zgodovinskih in tako naprej. Sam torej postmodernizma ne razumem kot izgubo, čeprav obstaja precej (pozno)modernističnega pritoževanja in žalovanja za tisto avtentično moderno, v kateri, kot se zdi, so ljudje hkrati verjeli in dvomili v moč reprezentacije.

Ko razdelite zgodovino filma na ta način – realizem-modernizem-postmodernizem –, v kakšnem odnosu do te zgodovine je filmska teorija? Ali gre za vzporeden odnos? Ali filmsko pisanje zasleduje film? Ali kdaj stopa pred filmom?

Vedno so obstajali zapisi filmarjev, umetnikov o filmih. Filmi so resnično surovi material filmske teorije in imajo zato veljavo, ki je najbrž večja kot katerikoli teoretski sistem. Kadar uporabljamo takšno tridelno periodizacijo, se je potrebno spomniti, da obstajata zaradi preloma, ki ga v filmski zgodovini predstavlja zvočni film, pravzaprav dve verziji te zgodovine. Mislim, da obstajajo v nemem filmu realizem, modernizem in postmodernizem in da se potem ista stvar ponovi tudi v zvočnem filmu. In ti dve zgodovini ne sovpadata, ker je nemi film po mojem mnenju povsem druga vrsta od zvočnega. Toda glede filmske teorije je treba reči, da je ta precej pozen produkt. Modernistične filmske teorije so bile osnovane na avantgardnih manifestih, ki jih je mogoče najti tudi v drugih umetnostih. Filmska teorija danes pa je vzporeden niz reprezentacij, podobno kot postmoderna podoba sama. Moramo se soočiti s tem, kar se zadnje čase dogaja s

teorijo. Tako kot v napadih s strani kognitivne psihologije in kognitivne filozofije, obstaja tudi v svetu filmske teorije reakcija proti t. i. visoki teoriji. Vse to ni nič drugega kot poskus depolitizacije klasične filmske teorije, ki je prišla iz Francije, in poskus preusmeritve nazaj k analizi psihologije, gledalstva in zabave. V luči tega prava filmska teorija morda še ne obstaja. Današnja filmska teorija bi se morala soočiti z novimi avtorji svetovne kinematografije, kot so Aleksandr Sokurov, Tsai Ming-Liang, Victor Erice, Raoul Ruiz ali Béla Tarr. Ti avtorji izgledajo kot klasični modernistični *auteurji*, toda povsem jasno je, da se v njihovih filmih dogaja nekaj novega. Ti novi pojavi in problemi, za katere morda še nimamo ustrezne filmske teorije, imajo opraviti z globalizacijo in kulturo filmskih festivalov.

Pred kratkim ste odprli vprašanje realizma. Kaj vam pomeni realizem, ko ga danes zagovarjate, če ga zares zagovarjate?

Na to vprašanje težko odgovorim, ker nisem prepričan, da kličem k obnovitvi realizma, k ponovni izumitvi realizma danes. Sam sem se ukvarjal z raziskovanjem starejšega, literarnega realizma. Nisem prepričan, da bi bila v primeru filma hollywoodski film ali pripovedni film primerljiva momenta. Najprej je treba reči, da obstaja v filmskem svetu in filmski teoriji rastoče zanimanje za dokumentarni film kot tak in za različne vrste dokumentarnega filma. Morda bi bilo potrebno tu iskati povezavo s pojmom realizma in vprašanjem, kako raziskovati realnost na nov način, ki je vsaj do neke mere pripoveden. Ta odnos med pripovedno formo in dokumentarnim filmom me precej zanima. Prav tako mislim, da je produktivno v analizah literature in filma pojem realizma zamenjati z idejo kognitivne kartografije. V situaciji, ko je družbeno celoto zelo težko neposredno doumeti, je na področju literature in filma mogoče primerjati pojem kognitivne kartografije z naporom starejšega realizma, da bi posredoval družbeno realnost, ki je ljudje še niso zaznali. S tem mislim seveda na klasičen problem književnosti kot tudi pripovednega filma: namreč, kako na osnovi zgodb posameznikov izrisati zemljevid te nepredstavljive celote, ki ji pravimo družbeni red. Ali če obrnemo: kako razgaliti sile, ki obstajajo v družbi, s pomočjo oblikovanja individualnih likov in pripovedne forme, ki nam omogoča razumevanje. Stara ideja družbenih razredov je bila v moderni, kapitalistični družbi eden od odgovorov na ta problem. Mislim, da je v svetu globalizacije, v katerem živimo danes, pojem razreda še vedno veljaven, ko govorimo o kapitalistični produkciji in podobnih stvareh, vendar nosi morda s seboj preveč starih asociacij, da bi lahko z njim razumeli družbeno dinamiko na globalni ravni in v odnosih med tem, kar se dogaja znotraj nacionalnih meja, ter silami, ki delujejo zunaj njih. To je še vedno vznemirljiv problem za pisce in filmarje in je tudi tema, ki jo vedno bolj obdelujejo. Če pogledate filme, ki se ukvarjajo z vojno v Iraku, lahko opazite ne-

kaj, kar je pravzaprav poskus kartografiranja dinamike globalnega sistema s pomočjo tradicionalnih žanrov, kot so vohunske ali detektivske zgodbe. Ti žanri so že v starejšem realizmu služili kot tehnike raziskovanja realnosti. Če pomislite na primer na Dickensov *Black House*, v katerem zločin omogoči, da se v romanu dotaknemo vseh ključnih točk družbenega reda, od ekstremno revnih do nedoumljivo bogatih, postane jasno, da so bili ti popularni žanri pogosto eden izmed načinov izdelave kognitivnega zemljevida neke družbe.

Ko govorite o realizmu, govorite v glavnem o pripovednih, narativnih oblikah. Toda v primeru filma se zdi, da je začetno navdušenje nad to obliko umetnosti izhajalo iz sposobnosti filma in kamere kot nečloveškega očesa, da pokažeta realnost, ki je za človeški pogled nevidna. In ta realnost ni nujno narativna, ampak ima opraviti z razčlenitvijo gibanja in sveta predmetov, ki ni nujno, da sama na sebi pripoveduje zgodbe. Je pripoved res tako centralnega pomena za film?

Mislim, da je v svetu globalizacije, v katerem živimo danes, pojem razreda še vedno veljaven, ko govorimo o kapitalistični produkciji in podobnih stvareh, vendar nosi morda s seboj preveč starih asociacij, da bi lahko z njim razumeli družbeno dinamiko na globalni ravni in v odnosih med tem, kar se dogaja znotraj nacionalnih meja, ter silami, ki delujejo zunaj njih.

Zame še vedno je, ker se ne želim odpovedati pojmu pripovedi. Zdi se mi tudi, da je prelahko preseliti vprašanje v jezik dokumentarnega filma in skleniti, da je tako rešeno. Sledeč temu, kar ste pravkar rekli, bi dodal, da ne gre zgolj za sposobnost filma, da pokaže, kar ne moremo videti, temveč tudi, da pokaže tisto, česar še nismo videli. To raziskovanje družbenega reda prav gotovo proizvede povsem novo sliko, premeša odnose med družbenimi skupinami. Od tu neizbežno sledi potreba po pripovedi, saj ta nova slika od nas zahteva, da si postavimo vprašanje, zakaj tega, kar vidimo zdaj, nismo videli že prej, in kako je mogoče, da so se stvari, ki smo se jih pravkar začeli zavedati, v preteklosti izmuznile pod našim radarjem in si jih nismo bili sposobni predstavljati. Ko smo enkrat na tej točki, nujno vzniknejo vprašanja moči, ideologije, statusa realnosti, kot jo izkušajo različni segmenti družbe, in počasi se vrnemo v nekakšno pripoved. Opisi globalizacije so skoraj vedno zgodbe. To me utrjuje v

prepričanju, da obstaja povezava med pripovedjo in kognitivno kartografijo. Morda prav zato kognitivna kartografija ni povsem ustrezen izraz, saj se ne zdi, da zemljevid nujno vsebuje kakšno zgodbo. Vendar nočem postaviti pripovedi na osrednje mesto, kot neko dogmatsko točko, na kateri se vse ustavi, temveč kot zanimiv problem. Če na primer razmišljamo o tem, kako deluje dokumentarni film, postane pomembno vprašanje, kaj ima s tem opraviti pripovedovanje zgodb. Prek tega se lahko dotaknemo vprašanja publike, ki te pripovedi konzumira. Pojavi se veliko estetskih problemov, ki so hkrati politični, in to je trenutek, ko vsa ta vprašanja postanejo zanimiva.

V svoji knjigi Signatures of the Visible govorite o figurabilnosti (figurability) delavskega razreda, o sposobnosti delavskega razreda, da se naredi vidnega in postane viden sam sebi, kot o nujnem pogoju za nastanek razredne zavesti. V tem smislu umetnost in kultura nista zgolj aktivnosti z ideološko vzgojno funkcijo, ampak lahko igrata konstitutivno vlogo pri samem oblikovanju tega družbenega razreda. Kako naj danes, ko pravite, da pojem družbenega razreda morda ni več povsem ustrezen, oblikujemo problem vidnosti dimenzije kolektivnega v odnosu do filma?

Ko pravim, da postane v tem ali onem trenutku literarne ali filmske zgodovine delavski razred viden, to ne pomeni, da ta reprezentacija ni ideološka. Roman devetnajstega stoletja je povsem mogoče razumeti kot način, s pomočjo katerega je srednji razred sam sebi prikazoval, kako je družba zgrajena. Vendar: da so lahko pripadniki srednjega razreda to storili, so morali razširiti svoj pogled do točke, na kateri so zajeli celoten obseg različnih družbenih slojev. Ti razredi so bili seveda imenovani z ideološkimi kategorijami, kot so »revni« ali »ljudstvo«, ki niso nujno politične kategorije, s katerimi bi se razred, ki ga označujejo, sam poistovetil in tako opredelil svoje rastoče samozavedanje. Pojav reprezentacij nižjih slojev je bil sprva zgolj signal, da je nova umetnost poskus konstrukcije družbene totalitete in jo je zato treba ločiti od starejšega izoliranega reda reprezentacij, ki privilegirajo en sam razred. Oblike, v katerih se reprezentacije v tej novi umetnosti pojavijo, so v veliki meri odvisne od tega, kakšno zavest o sebi in svoji politični vlogi imajo posamezne skupine. Reprezentacija gre tukaj z roko v roki s tem, kar smo nekoč imenovali razredna zavest, torej z zavestjo, da obstaja v teh strukturno različnih skupinah možnost kolektivnega delovanja. In to predstavlja kup problemov. Mislim, da ne smemo zamenjevati izginjajočega industrijskega delavskega razreda, katerega zgodovinsko samozavedanje sega nazaj v devetnajsto stoletje, z razredom permanentno nezaposlenih, ki veliko težje oblikujejo kolektivno identiteto in se tudi veliko težje politično organizirajo. Vsaka od teh skupin ima specifično dinamiko, ki se spreminja tudi, če jo opazujemo od enega nacionalnega okvirja do drugega.

Kakšno je razmerje med to specifično vidnostjo in političnim subjektom danes, ko živimo v času rastoče, splošne vidnosti in videnosti, ko posre-

dovanje podob in vizualnih informacij ne predstavlja takšnega problema, kot ga je včasih? Kaj mislite na primer o pojavu »ljudstva« v primeru orkana Katrina v New Orleansu, ko so ameriške televizijske mreže 24 ur na dan prenašale in ponavljale podobe brezdomnega in povečini črnega prebivalstva?

Mislim, da morajo ljudje, ki so postali vidni, to vidnost najprej obrniti nazaj nase in jo privzeti kot svojo. Po drugi strani se moramo zavedati, na kakšne načine vse je mogoče vidnost nevtralizirati. Prej sem govoril o dokumentarnem filmu. Eden od problemov prikazovanja dokumentarcev o oddaljenih krajih, na

V New Orleansu je bilo osupljivo to, da so ti ljudje razumeli, da so žrtve kolektivno, da imajo nekaj skupnega drug z drugim. Razvili so določen kolektivni občutek, in to je tisto, kar je videla kamera. Ne zgolj množice žrtev, temveč porajajoči se kolektiv. Kolektiv, ki ni organiziran izključno okoli rase, ampak sloni na razmerju posebne vrste med raso in družbenim razredom.

primer, je eksotizem, ki je pravzaprav antropološka iluzija, s pomočjo katere je bilo nevtraliziranega veliko dela na področju raziskovanja drugačnih družb in različnih družbenih razredov. V New Orleansu je bilo osupljivo to, da so ti ljudje razumeli, da so žrtve kolektivno, da imajo nekaj skupnega drug z drugim. Razvili so določen kolektivni občutek, in to je tisto, kar je videla kamera. Ne zgolj množice žrtev, temveč porajajoči se kolektiv. Kolektiv, ki ni organiziran izključno okoli rase, ampak sloni na razmerju posebne vrste med raso in družbenim razredom. Mislim, da je to pomemben trenutek v ameriški politiki in ne vemo še, kakšne politične sile se bodo razvile iz tega samozavedanja in vidnosti v širši skupnosti. Črnska skupnost je povsod v ZDA reagirala na poseben in zaostren način. Ali se bo to vse skupaj obrnilo nazaj v problem izoliranega družbenega sloja, ali v vprašanje statusa nepremičnin v tem mestu, ali bo problem getoiziran, tako da se bo nenehno poudarjala enkratna, eksotična narava New Orleansa in Louisiane, ali bo to postala izključno lokalna tema, ali pa bo morda postal New Orleans začetek nekega novega razumevanja dinamike ZDA kot takih – vse to so problemi, povezani z vprašanjem reprezentacije. Potem je tu še druga plat: od kod je vse to prišlo, je nesposobnost vlade v tem primeru povezana z nesposobnostjo v vojni v Iraku, sta ti dve stvari povezani s politiko svobodnega trga, ki tako ali tako ne verjame, da je intervencija v takšnih situacijah naloga moderne države? Vsa ta vprašanja so različni koraki v procesu kognitivne kartografije, ki se vrtijo okrog reprezentacije in tega, čemur jaz pravim vidnost.

Nove filme, ki se ukvarjajo z ameriško politiko do Srednjega vzhoda, kot je Siriana, oglašujejo kot globalne trilerje. Ti filmi ustvarijo določeno napekost s prepletom več individualnih zgodb, katerih zaplet je organiziran tako, da se na koncu te niti skoraj po pravilu povežejo med sabo in razrešijo. Svet ima smisel in izkušnja gledalca ni presenečenje, temveč »ah, saj to sem že vedel«. Ali ni problem teh novih globalnih trilerjev ta, da imajo preveč smisla, da se stvari izidejo tako, da je pomen celote vsaj na prvi pogled prelahko razviden?

Mislim, da je treba, ko govorimo o teh filmih, začeti iz te pozicije. Ti filmi na koncu niso uspešni, ampak treba je reči, da s tem vzpostavljajo nov estetski problem, da ti filmi naslavlajo nov estetski imperativ. Zakaj jim ne uspe? Na eni strani nam povedo, kar že vemo, in s tem hranijo in spodbujajo tisto, kar je Peter Sloterdijk poimenoval (in tudi Slavoj Žižek je govoril o tem) cinični um: »To že vemo, vse, kar nam prikazuje, te, zgolj potrjuje našo vednost o tem ...« Temu je tako, ker vsi ti filmi sledijo ideji zarote. Zarota je priročen nadomestek, ker še nismo oblikovali nove kartografije globalizacije. In zarota ni povsem napačna, ker v resnici obstaja veliko zarot. Zdaj vemo, da so vojno v Iraku načrtovali, še preden je Bush prišel na oblast, in to gotovo spada med zarote. Širjenje posla prek zemeljske oble je sestavljeno iz množstva zarot. Toda zarota, brez občutka kolektivne akcije, upora in zoperstavitve, ostaja žanr popularne in zabavne kulture. Pomemben estetski problem ob vprašanju globalizacije je torej, kako izumiti oblike, ki bodo presegle formo zarote, četudi je ta zanimiva kot začetna točka, ker, kot ste rekli, opravi delo, ki ga želimo od nje, a je hkrati pri tem delu preveč uspešna. In tako na koncu koncev ne opravi dela, ki ga je opravil realizem v svojih najboljših trenutkih: ni sposobna proizvesti šoka ob spoznanju, da smo pravkar zagledali nekaj novega o situaciji.

Omenili ste Slavoj Žižka. V nedavnem dokumentarcu o njem (Žižek!, Astra Taylor) ga je avtorica vprašala, kateri so njegovi najljubši ameriški, evropski in ruski film. Odgovoril je: Upornik (The Fountainhead, King Vidor), Opferang (Veit Harlan) in Ivan Grozni (Ivan the Terrible, Sergei Eisenstein). Kakšen bi bil vaš odgovor na isto vprašanje?

Očitno sem bolj kot Slavoj usmerjen k sedanosti. Moja izbira je bolj odvisna od tistega, o čemer trenutno razmišljam. Vprašanje je zame torej bolj, kateri novi ameriški ali novi evropski in ruski film. Ameriški film, s katerim sem se zadnje čase največ ukvarjal, je Kratke zgodbe (Short Cuts) Roberta Altmanna, ki je poskus predstavitve celote, četudi iz specifične razredne perspektive, celote mesta Los Angeles. Pri evropskem filmu bi izbral Potujoče igralce (O Thiasos) Thea Angelopoulasa, od novejših pa filme Arnauda Desplechina, ki je najbolj zanimiv od mlajših režiserjev. Od ruskih pa bi še vedno izbral Somrak (Dni zatmenya) Aleksandra Sokurova, čeprav je Moj prijatelj Ivan Lapšin (Moy drug Ivan Lapshin) Alexeia Germana eden mojih najljubših filmov in tudi stvari, ki zdaj prihajajo iz Rusije, so zelo zanimive.