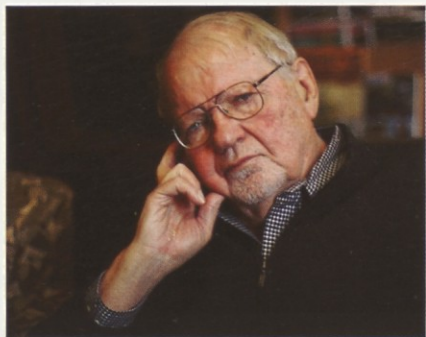




Pisanje ameriškega literarnega kritika in marksističnega filozofa Fredrica Jamesona pri nas še zdaleč ni neznanka, predvsem njegova knjiga *Postmodernizem* (LDS, 1992; Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001) se je ustoličila kot ena ključnih postojank slehernega humanističnega in družboslovnega študija. Ravno zaradi tega je presenetljivo, kako malo tega teoretika imamo v resnici prevedenega v slovenščino. Razen prevodov posameznih člankov je poleg omenjene knjige slovenskemu bralcu sila malo znanega o širšem opusu tega 77-letnika, če odštejemo zainteresirano akademsko javnost, ki ga je kot marsikatero drugo literaturo pač morala brati v njegovi matični angleščini.

Med Jamesonom in našim okoljem pa se vseeno že nekaj let vzpostavlja precej neposredna povezava, namreč po zaslugi Luke Arsenjuka in njegovega podiplomskega ukvarjanja s političnim filmom pod Jamesonovim mentorstvom na univerzi Duke. Sodelovanje je svojo prvo materialno manifestacijo v našem publicističnem prostoru doživelo leta 2006, ko je Arsenjuk v *Ekranu* (št. april-maj, str. 52–54) opravil obširen intervju s teoretikom, naslovljen *Prava filmska teorija morda še ne obstaja*. Za občutnejšo nadgradnjo je bilo potrebno počakati nekaj let, a so zato ob koncu lanskega leta za dvojno dozo Jamesona poskrbeli pri Slovenski kinoteki: najprej z njegovim angažmajem v zborniku *Proti koncu*, kjer se je lotil televizijske serije *Skrivna naveza* (*The Wire*, 2002–2008), še toliko bolj pa s samostojno knjižno izdajo *Filmska kartiranja*, ki ob Arsenjukovi spremni besedi združuje šest daljših Jamesonovih tekstov, nastalih med leti 1979 in 2004, v katerih je ta avtor pisal o filmu.

Že prvi esej v tej knjigi, *Obstoj Italije*, razkrije Jamesona v njegovi najbolj študiozni, poglobljeni in zgoščeni obliki, saj bi lahko z dobrimi 70 stranmi dolžine ta večplasten

Filmska kartiranja Fredrica Jamesona

Matic Majcen

in kompleksen tekst že sam po sebi tvori kakšno manjšo, samostojno knjižnico. Njegova linija argumenta tu privzema obliko že skorajda hiperaktivnega toka misli, kjer se znotraj enega teksta nasloni na tako raznolike avtorje, kot so Dudley Andrew, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin, Louis Althusser in Gilles Deleuze, in ob tem obravnava raznovrstne filmske avtorje od Alfreda Hitchcocka, Michelangela Antonionija, Bernarda Bertoluccija do Johna Boormana. V tematskem smislu Jameson v tem eseju za osnovo vzame tri obdobja zgodovine filma, ki se prekrivajo s tremi fazami v razvoju kapitalizma v 20. stoletju: realizem z nacionalno, modernizem z imperialistično, postmodernizem pa z multinacionalno logiko njegovega delovanja. Njegovo intelektualno jadranje ga, po potrebi zaneša na vrsto sorodnih tem, zato njegovo pisanje tukaj ne tvori ravno dostopnega uvoda v njegovo misel, temveč smo že takoj na začetku soočeni z Jamesonom na vrhuncu njegovih teoretskih kapacitet.

V naslednjem eseju se stvari malce umirijo, ko avtor v *Reifikaciji in Utopiji v množični kulturi* malce bolj sistematično obdela tezo Raymonda Hollanda, ki umetniško delo pojmuje kot element, ki upravlja s surovim materialom gonov, želja in fantazem. Jameson iz te koncepcije izpelje tezo, da imajo tako filmski modernizem kot tudi tisti bolj *mainstreamovski* izrazni načini sila podoben odnos do družbenih strahov, skrbi in upanj, le da se za rokovanje z njimi poslužujejo zelo različnih pristopov. Če modernizem upravlja s tem materialom s pomočjo raznovrstnih kompenzacijskih struktur, ga pop kultura potlači s konstrukcijo imaginarnih rešitev in predvsem s projekcijo iluzije družbene harmoničnosti, kar potem nazorno pokaže na primerih filmov *Žrelo* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) in *Boter* (*The Godfather*, 1972, Francis Ford Coppola). Glede na to, da je prav ta esej iz leta 1979 tudi najstarejši v knjigi, v primerjavi z ostalimi prispevki v knjigi ponudi nazoren vpogled v spreminjanje avtorjevega sloga skozi obdobja.

V preostanku knjige eseji posegajo na različne terene, tako nacionalne, avtorske kot estetske, in segajo od tajvanskega filma preko Edwarda Yanga v *Prekartiranje Tajpeja*, grškega preko Angelopoulisa v

Preteklost kot zgodovina, prihodnost kot forma do poljskega preko Kieślowskega v eseju *Dekalog kot Dekameron*. V Jamesonovem pisanju neke v ozadju vseskozi tlijo osrednji koncepti njegovega konceptualnega arzenala, na katere opozori že Arsenjuk v uvodu: odnos med (filmsko) umetnostjo in produkcijskimi odnosi (v skladu s kratko zgodovino filma predvsem v navezavi na sosledje, ki vodi k postmodernizmu), pomembna oporna točka pa je predvsem pojem kognitivnega kartiranja, zmožnosti posameznikovega mentalnega zamišljanja totalitete družbenih odnosov, ki je predpogoj vsakega zoperstavljanja izkoriščevalskim družbenim razmerjem. S tem v mislih se Jamesonov argument skozi knjigo vedno znova nasloni na marksistično ozadje, čeprav v svoji najboljši različici zlahka dosega raven splošne univerzalnosti, ki tekste naredi uporabne ne glede na bralčevo siceršnje teoretsko in kulturno ozadje. V vsakem primeru je za polno čaščenje te zbirke esejev bržkone potrebna vsaj določna afiniteta do historičnega materializma, čeprav glede na pomembnost avtorjeve misli v današnjem globalnem akademskem in publicističnem okolju večjega dvoma ni, knjiga *Filmska kartiranja* slovenskemu občinstvu ponuja esencialen vpogled v romantično zvezo med filmom in enim izmed najvplivnejših mislecev zadnje četrti stoletja.

