

Članak je primljen: 29. novembra 2011.
Revidirana verzija: 14. decembar 2011.
Prihvaćena verzija: 20. decembar 2011.
UDC: 791.221.4:141.78 ; 141.78:316.7

Rade Pantić

student doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti
u Beogradu
rpantic@hotmail.com

Političko nesvesno postmodernističkog filma nostalgije*

Apstrakt: Tekst počinje analizom marksističke hermeneutike i koncepta *političkog nesvesnog* američkog teoretičara Fredrika Džejmsona. Prema Džejmsonovom mišljenju, svaki umetnički tekst sadrži tri nivoa političkog nesvesnog: tekstualni, društveni i istorijski nivo. Na sva tri nivoa je moguće uočiti izvesne protivrečnosti. Na prvom nivou ova protivrečnost je tekstualna i formalna, na drugom nivou je bazirana na klasnom antagonizmu, dok treći nivo svedoči o antagonizmu različitih načina proizvodnje. Džejmsonova kritika postmodernizma je povezana sa poteškoćama u označavanju sadašnjeg načina proizvodnje, jer je kasni kapitalizam uspešno odstranio ostatke drugih načina proizvodnje. Bez aktivne konekcije sa istorijom postmodernistički tekstovi nisu u stanju da konstituišu koherentnu reprezentaciju sadašnjosti, koju Džejmson naziva *kognitivno mapiranje*. Paradigmatičan primer ove nemogućnosti *kognitivnog mapiranja* u postmodernizmu je film nostalgije. Džejmson daje najbolje objašnjenje fenomena filma nostalgije u svojoj analizi filma *Isijavanje* reditelja Stenlija Kjubrika. Džejmson zaključuje da je *političko nesvesno* ovog filmskog žanra želja za *kognitivnim mapiranjem* u formi jasne klasne hijerarhije, koja bi omogućila izgradnju novog kolektivnog utopijskog programa.

Ključne reči: *političko nesvesno*, način proizvodnje, postmodernizam, film nostalgije, *kognitivno mapiranje*

Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) je američki marksistički teoretičar pre svega poznat po svojoj teoriji postmodernizma kao kulturne logike kasnog kapitalizma.² U doba trijumfa poststrukturalističke teorije i povlačenja marksizma usled postmodernističke fragmentacije *velikih narativa*, Džejmson

* Ova studija je realizovana u okviru projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (ev. br. 177019) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, koji je podržan od strane Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije.

² Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London–New York, Verso, 1998.

se i dalje zalaže za klasično-marksistički dualizam načina proizvodnje i kulturalne nadgradnje u cilju obnove jednog sveobuhvatnog pogleda na svet. Ipak, ova obnova respektuje Altiserovu (Louis Althusser) kritiku³ i odstupa od vulgarno-marksističke teorije odraza, gde se ekonomska baza direktno očitava u kulturalnoj produkciji. Marksov (Karl Marx) termin *način proizvodnje* ovde zauzima mesto ekonomske baze, koji Džejmson, sledeći Altisera, povezuje sa Lakanovim (Jacques Lacan) registrom *Realnog*, odsutnim uzrokom koji predstavlja totalnost odnosa između produkcije i poluautonomnih društvenih nivoa, koji se ne može direktno prikazati i koji je vidljiv samo kroz svoje efekte. *Realno* kao način proizvodnje Džejmson vidi analogno Altiserovom konceptu društvene strukture, tj. kao sinhronični sistem društvenih odnosa kao celine: „U tom smislu ta *struktura* je odsutni uzrok, jer nije nigde empirijski prisutna kao elemenat, nije deo celine ni neka njena razina, već pre celokupni sistem odnosa između tih razina.”⁴ U doba slavljenja različitosti identiteta, raznolikosti životnih stilova i decentralizacije društvenog polja Džejmson je sebi dao zadatak da obnovi dijalektičku ideju totalnosti, koja bi našla vezu između heterogene kulturne produkcije postmodernog perioda i celine načina društvene proizvodnje.

U svojoj knjizi *Političko nesvesno* Džejmson daje najelaboriraniju verziju svoje marksističke hermeneutike. Ona se sastoji iz tri interpretativna nivoa:

1. tekstualni nivo: Na prvom nivou vrši se smeštanje određenog umetničkog teksta u njegov konkretan političko-istorijski kontekst i detektovanje protivrečnosti, koju taj tekst teži da prevaziđe. Na taj način se tekst tumači kao društveno-simbolički akt: imaginarno razrešenje određene društvene protivrečnosti u formalnom i estetskom vidu umetničkog dela.
2. društveni nivo: Ovaj nivo širi prvi horizont interpretacije dela i detektovanu protivrečnost tumači kao nepomirljivu klasnu borbu: „(...) dok je protivrečnost na prethodnom horizontu bila jednozvučna, ograničena na situaciju pojedinog teksta i čisto individualno simboličko rešenje, ovde se protivrečnost pojavljuje u dijaloškom obliku, kao nepomirljivi zahtevi i stavovi antagonističkih klasa.”⁵ Klasna borba se na ovom nivou tumači na isti način kao lakanovska nesaglasnost polova, *realna* nepomirljivost stavova, u ovom slučaju antagonizam klasa, koji je nemoguće razrešiti budući da klase formiraju svoj identitet u opoziciji jedna prema drugoj. Simbolički akt iz prvog nivoa sada retroaktivno zadobija značenje klasne hegemonije.
3. nivo Istorije: ovaj nivo predstavlja način proizvodnje kao krajnju određujuću instancu. Protivrečnost prisutna u prva dva nivoa i ovde je prisutna, ali kao antagonizam različitih načina proizvodnje. U trenucima društvenih kriza i nemira ili revolucionarnih dešavanja antagonizam različitih načina proizvodnje, krajnje političko nesvesno kulturalnih tekstova izlazi na videlo kao pokušaj izvođenja kulturalne revolucije. Međutim, ovaj sukob je uvek prisutan, samo što je u mirnodopsko doba on potisnut u sferu političkog nesvesnog. Nijedno društvo ne otelovljuje neki način proizvodnje u čistom stanju, već je uvek simultano prisutno više načina proizvodnje „od kojih su neki tragovi i ostaci starijih načina proizvodnje sada od novog potisnuti u strukturalno zavisne položaje, a drugi tendencije koje nagoveštavaju novo i koje su potencijalno u neskladu sa postojećim sistemom, ali još nisu stvorile sebi neki autonoman prostor”⁶. Dominantni model načina proizvodnje je tako u stalnom stanju borbe sa starijim i novim načinima proizvodnje koji se opiru njegovom procesu asimilacije. Krajnji zadatak Džejmsonove marksističke hermeneutike je upravo ovo detektovanje antagonizma različitih načina proizvodnje i načina na koje je ono prikriveno i prerađeno na manifestnom planu umetničkog teksta.

³ Luj Altise, *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971.

⁴ Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd, Rad, 1984, 40.

⁵ Ibid. 99–100.

⁶ Ibid. 112.

Kao što smo napomenuli, način proizvodnje je nemoguće direktno predstaviti, nemoguće ga je naratizovati. Međutim, način proizvodnje je moguće predstaviti putem zastupnika, određene figure, analogona koji stoji u njegovo ime. Način produkcije tako, putem figure biva uvučen u tekst i na taj način tekst nudi konekciju sa *Realnim* Istorije, koje omogućava *kognitivno mapiranje* pojedinca, njegov osećaj solidarnosti ili opozicije određenoj klasnoj grupi ili određenom načinu proizvodnje. Koncept *kognitivnog mapiranja* Džejmson povezuje sa Altiserovom formulacijom ideologije kao „imaginarnih odnosa individua prema realnim uslovima njihove egzistencije”⁷, tj. načina na koji je psihičko povezano sa socijalnim putem simboličke reprezentacije. Problem postmodernizma, prema Džejmsonu, proizilazi upravo iz nemogućnosti *kognitivnog mapiranja* u kasnokapitalističkom društvu, iz nemogućnosti figuracije današnjeg društvenog sistema i, usled toga, pozicioniranja individue u njemu.

Odbijajući da vidi postmodernizam kao pojavu ograničenu na pitanje stila i estetike, Džejmson ga posmatra kao karakterističan vid kulturalne logike treće faze kapitalizma – multinacionalnog, globalnog, decentralizovanog, kapitalističkog sistema. Kao jednu od karakterističnih formi postmodernizma on nabroja film nostalgije koji vidi kao „simptom odumiranja naše istoričnosti, naše mogućnosti da doživimo istoriju na neki aktivan način”⁸. Film nostalgije „nam daje imidž različitih generacija prošlosti kao slika iz modnog kataloga koje ne gaje nikakav određeni ideološki odnos sa drugim momentima prošlosti: one nisu proizašle iz nečega niti su prethodnica naše sadašnjosti; one su prosto slike”⁹. Film nostalgije tako odlikuje kult *sljašteće slike* u kome se očitava komodifikacija istorije, naša nemogućnost da vidimo prošlost na neki drugi način sem preko određenih kulturalnih produkata pretvorenih u vizuelnu robu. Istorija tako postaje samo još jedan tekst, na istom nivou sa ostalim kulturalnim produktima kasno kapitalističkog društva.

Na prvi pogled, Džejmsonov stav se čini protivrečan: doba postmoderne upravo odlikuje proliferacija narativa o prošlosti, što stoji kontra stavu da je istoričnost izumrla. Međutim, ključno je insistiranje na doživljaju istorije na aktivan način. Pod terminom *istinska istoričnost* Džejmson ne podrazumeva tačan opis nekog istorijskog perioda, dosezanje *stvarne* istorije, već aktivnu konekciju prošlosti sa sadašnjicom, koja je u postmoderni izgubljena. Problem nemogućnosti ostvarivanja veze sa prošlošću uzrokuje neuspeh prikaza sadašnjice, nemogućnost današnjeg subjekta da „organizuje svoju prošlost i budućnost u koherentno iskustvo”¹⁰, što ga osuđuje na život u fragmentiranoj *večnoj sadašnjici*. Bez mogućnosti da sebe i svoju sadašnjicu posmatramo sa određene istorijske distance mi gubimo sam osećaj sadašnjice zato što smo direktno uronjeni u nju i ne možemo napraviti odmak, koji bi nam ponudio koherentnu reprezentaciju našeg položaja u današnjem društvu. Istoričnost se za Džejmsona pre svega „može definisati kao percepcija današnjice kao istorije; tj. odnos sa sadašnjicom koji je na neki način defamilijarizuje i dozvoljava nam distancu od neposrednosti, koja je tako sa daljine okarakterisana kao određena istorijska perspektiva”¹¹. Film nostalgije se stoga prema Džejmsonu ne odnosi samo na rekonstrukciju određene prošle epohe, već pre svega na nemogućnost reprezentacije današnjice, na njen prikaz kroz određene stilove i estetike iz prošlosti. Nostalgija novih filmova, izgubljena u hipnotišućoj fascinaciji raskošnih slika prošlosti, krije zapravo nostalgiju za sadašnjicom tj. želju za kognitivnim mapiranjem bez koje subjekt ne može konstituisati samog sebe. Naspram centriranog, unifikovanog subjekta modernizma, i dalje usidrenog u istorijski narativ, subjekt postmodernizma je decentriran i fragmentiran, *otkačen* od istorije, bez

⁷ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, u: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, London, Verso, 1994, 123.

⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic...*, op. cit. 21.

⁹ Anders Stephanson, “Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson”, *Social Text*, 1989, 21, 18.

¹⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic...*, op. cit. 25.

¹¹ Ibid. 284.

mogućnosti da sebe reprezentuje putem koherentnog istorijskog narativa. Odatle je za Džejmsona osnovna odlika života u postmodernizmu osećaj ispraznosti i plitkosti, nemogućnost organizacije života u koherentnu celinu, nedostatak vere u društvo i institucije kao i u ostale subjekte.

U skladu sa izrečenim, film nostalgije se može čitati kao supstitut za stariji sistem istorijske reprezentacije, kao simptom i „formalna kompenzacija za oslabljenost istoričnosti u našem vremenu, i kao šljašteći fetiš u službi te nezadovoljenje žudnje”¹². Film nostalgije proizvodi *simulakrum* prošlosti, „nešto kao pseudo-prošlost za potrošnju, kao kompenzaciju i supstitut, ali i kao premeštanje, te drugačije vrste prošlosti, koja je u drugim vremenima (zajedno sa aktivnim vizijama budućnosti) bila neophodna komponenta ljudskih kolektiva u projekciji njihove prakse i energizaciji njihovog kolektivnog projekta.”¹³ Ovaj kolektivistički duh, klasna svest, koja pozicionira subjekta unutar određenog narativa koji uspeva povezati prošlost sa sadašnjošću u koherentnu celinu i napraviti izvestan kolektivni utopijski projekat budućnosti, upravo je ono što je izgubljeno u postmoderni. Nemogućnost *kognitivnog mapiranja* tako se očituje kao nemogućnost postojanja „žive kulture koja bi mogla govoriti unifikovanoj publici o zajedničkom iskustvu”¹⁴.

Nemanje osećaja kolektivnosti u atomiziranom društvu kasnog kapitalizma omogućava da se film nostalgije čita kao nostalgija za kolektivom, za vremenima jasne klasne hijerarhije u kojima je bilo moguće *kognitivno mapiranje*. Džejmson tako vidi u horor filmu *Isijavanje* (*The Shining*, 1981) reditelja Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick) naličje, *političko nesvesno* postmodernističke mode nostalgije. Radnja filma prati Džeka Torenasa (Jack Torrance), neuspešnog pisca, koji dobija posao da sa porodicom kao čuvar provede nekoliko meseci u starom elitnom planinskom letnjikovcu koji je tokom zime usled snežnih nameta napušten i odsečen od ostatka sveta. Boravak u letnjikovcu bi mu omogućio da se usredsredi na pisanje knjige, budući da posao čuvara ne zahteva previše utrošenog vremena. Međutim, Džek po dolasku u letnjikovac dobija spisateljsku blokadu i u napadu paranoje umišlja kako mu fiktivni personal hotela iz 1920-ih godina daje naredbu da ubije svoju ženu i dete, koji tobože kuju zaveru protiv njega.

Džekovu nemogućnost da postane pisac Džejmson vidi kao njegov neuspeh da sebe konstituiše kao subjekta. Njegovo antisocijalno ponašanje nema više auru buntovništva ranijih američki pisaca. On „nije pisac, neko ko ima nešto da kaže ili ko voli da eksperimentiše sa rečima, već neko ko bi želeo da bude pisac, koji živi fantaziju šta je to američki pisac”¹⁵. Dok su raniji pisci uspeli sebe *kognitivno mapirati* u opoziciji prema društvenom sistemu, zauzimajući marginalne pozicije koje sistem još nije apsorbovao, Džek više nije u istorijskoj poziciji da za sebe nađe takvo mesto. Neuspevši da za sebe nađe društvenu poziciju u sadašnjici, Džek biva opsednut istorijom, ovde figurisanom u slici starog letnjikovca. Potisnutost istorije iz sadašnjosti američkog društva se onda vraća kao psihotička deluzija, rekreacija klasnog sveta dvadesetih godina sa svojom jasnom klasnom hijerarhijom: „Dvadesete su bile poslednji momenat u kome je istinska američka dokoličarska klasa imala agresivnu i razmetljivu javnu egzistenciju, u kojoj je američka vladajuća klasa projektovala klasnu svest i neapologetsku sliku sebe i uživala svoje privilegije bez krivice, otvoreno i naoružana svojim amblemima cilindara i šampanjskih čaša, na socijalnoj sceni pred otvorenim pogledom drugih klasa.”¹⁶ Ova nostalgija za rigidnom klasnom hijerarhijom tako se očitava kao *političko nesvesno* filma nostalgije. Naspram poststrukturalističkog shvatanja istorije kao još jednog teksta Džejmson vraća klasnu borbu kao odsutnog referenta.

¹² Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York–London, Routledge, 1992, 179.

¹³ Ibid. 189.

¹⁴ Ibid. 120.

¹⁵ Ibid. 127.

¹⁶ Ibid. 130.

Međutim, tek smo na drugom nivou gore ocrtane Džejmsonove marksističke hermeneutike. Treći interpretativni nivo bi predstavljala figuracija današnjeg načina proizvodnje, trećeg stadijuma kapitalizma, koja predstavlja glavni problem postmodernizma. Pitanje je zašto smo u nemogućnosti da izvedemo ovu figuraciju, već se nostalgично vraćamo u vremena kada je ona bila moguća? Džejmsonov odgovor je da je nova faza kapitalizma uspela da izbriše tragove drugih načina proizvodnje. Nedostatak istoričnosti postmodernizma se na ovom nivou iščitava kao nestajanje drugih načina proizvodnje iz razvijenih potrošačkih društava kasnog kapitalizma. Džejmson pravi korisnu distinkciju između modernizacije, modernosti i modernizma. Modernizacija tako obeležava tehnološki napredak kapitalističkog sistema, modernizam je njegova kulturalna logika, dok modernost predstavlja kognitivnu mapu subjekata ovog doba, način na koji moderni ljudi poimaju sebe: „Ovo moderno osećanje izgleda da se sastoji iz ubeđenja da smo mi sami nekako novi, da novo doba počinje, da je sve moguće i da ništa neće biti opet isto.”¹⁷ Ali, ovo osećanje novog je bilo moguće samo dok je proces modernizacije bio nepotpun, dok su sa novim načinom proizvodnje koegzistirali stari načini proizvodnje u odnosu na koje je novo uspevalo da mapira sebe. U doba treće faze kapitalizma modernizacija je postala potpuna, staro je uništeno, tako da je postmoderna zapravo postala modernija od modernosti. Međutim, izgubljen je sam osećaj modernosti, novog, budući da postmoderni subjekt više nema sebi ekternalnu tačku sa koje bi sebe posmatrao. Odatle je *simulakrum* istoričnosti filma nostalgije zapravo simptom gubitka *istinske istoričnosti*, koja bi bila u mogućnosti da nas postavi u određeni istorijski položaj koji bi nam omogućio da izvršimo figuraciju današnjeg načina proizvodnje, kao i da odredimo načine opozicije adekvatne novom sistemu i izvedemo projekat nekog budućeg alternativnog načina proizvodnje.

Iz svega izloženog moglo bi se zaključiti da je Džejmsonov stav o postmodernizmu izrazito pesimističan i da je zapravo on taj koji pati od nostalgije za vremenom modernizma i socijalističke alternative kapitalističkom sistemu. Međutim, ovo nije slučaj. Džejmson nas samo upozorava da se sistem promenio, da smo ušli u eru zasad bezličnog multinacionalnog kapitalizma sa globalnom podelom rada koji trijumfuje u celom svetu. To znači da su pravila igre znatno promenjena, da kulturalna nadgradnja ima drugačiju logiku i da su nam potrebne drugačije strategije kritike i borbe od onih koje imamo na raspolaganju. Odatle, ono što nam je potrebno za početak tog poduhvata je samo imenovanje sistema, figuracija onog što nam se čini kao bezlična mreža, koja će nam omogućiti shvatanje kakvog protivnika imamo pred sobom. Merenje novog sistema prema aršinima prošlog je stoga beskorisno, kao i ocenjivanje postmodernističkih kulturalnim produkata modernističkim kriterijumima. Prema Džejmsonovom mišljenju, funkcija svake kulturne revolucije je invencija životnih navika potrebnih za novi način produkcije kao i deprogramiranje subjekata koji su istrenirani za život u starom sistemu.¹⁸ Postmodernizam i trenutna kriza *kognitivnog mapiranja* stoga predstavlja fazu tranzicije. Vremenom će rasti samosvest o tome u kakvom sistemu živimo i koje su to nove opozicione grupe koje se javljaju i kakve strategije borbe su delotvorne.

Prema Džejmsonovom mišljenju, ušli smo u novi istorijski period koji zasad uspešno krije svoje klasne antagonizme i onemogućava konstituisanje alternativnog projekta. Na koji način će se u ovom periodu iskristalisati klasna borba i ko su predstavnici novih klasa ostaje da se utvrdi. Džejmson predviđa neku novu vrstu internacionalnog proletarijata koja će se vremenom iskristalisati.¹⁹ Tu vrstu *kognitivnog mapiranja* novog tipa i globalnih razmera koja bi mogla roditi internacionalni proletarijat Džejmson naziva *geopolitičko mapiranje*.²⁰ Uostalom, *kognitivno mapiranje* je

¹⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic...*, op. cit. 310.

¹⁸ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible...*, op. cit. 226.

¹⁹ Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings...*, op. cit. 48–49.

²⁰ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, London, BFI, 1992, 1–5.

samo drugačije ime za klasnu svest, a ona postaje vidljiva pre svega u doba velikih društvenih kriza i nemira. Možda je savremena ekonomska kriza i talas novih, sada globalnih, građanskih protesta upravo vreme kada će novi klasni antagonizam izaći na videlo.

Literatura:

- Altise, Luj, *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971.
- Althusser, Louis, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, u: Žižek, Slavoj (ed.), *Mapping Ideology*, London, Verso, 1994, 100–140.
- Džejmson, Fredrik, *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd, Rad, 1984.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York–London, Routledge, 1992.
- Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, London, BFI, 1992.
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London–New York, Verso, 1998.
- Stephanson, Anders, “Regarding Postmodernism—A Conversation with Fredric Jameson”, *Social Text*, 1989, 21, 3–30.

Political Unconscious of Postmodernist Nostalgia Film

Summary: In this paper I will engage in the theory of American Marxist Fredric Jameson. To begin with I will give an overview of his Marxist hermenautics and his concept of political unconscious. According to Jameson, every artistic text contains three levels of political unconscious: textual level, social level and historical level. At all three levels it is possible to detect a certain contradiction. At the first level, this contradiction is a textual and formal one, at the second it is based on a class antagonism, and at the final, third level it witnesses the antagonism between different modes of production. After words, I move on to the Jameson’s critique of postmodernism. Postmodernism has difficulties with a signification of the present mode of production, because late capitalism successfully removed the remains of the other modes of production. Lacking the active engagement with the past, postmodern texts are not able to constitute coherent representation of the present for which Jameson has come up with the term *cognitive map*. Paradigmatic example of this impossibility of *cognitive mapping* in postmodernism is nostalgia film. Jameson gives the best explanation of nostalgia film in his analysis of Stanley Kubric’s film *The Shining*. He concludes that *political unconscious* of nostalgia film is desire for *cognitive mapping* in the form of clear class hierarchy that would enable construction of a new collective utopian program.

Keywords: political unconscious, mode of production, postmodernism, nostalgia film, cognitive mapping