

BARTOSZ KUŹNIARZ
Uniwersytet w Białymstoku

FREDRIC JAMESON, CZYLI KULTURA POPULARNA W SŁUŻBIE REWOLUCJI

Jest zadziwiające, że od lat sześćdziesiątych XX wieku, a więc od czasów, gdy zbuntowani studenci nieśli ulicami sztandary z wypisanymi nazwiskami trzech panów „M” (Marksa, Mao i Marcusego), w obowiązującym wśród „krytycznych” humanistów spojrzeniu na kulturę nie zmieniło się prawie nic. Dobrze ma się stanowisko, pochodzące jeszcze z czasów Ortegi y Gassetta oraz szkoły frankfurckiej, a kontynuowane później przez francuską grupę Tel Quel, nakazujące wyraźnie oddzielać dzieła kultury wysokiej od produktów kultury masowej i te ostatnie, ilościowo w przytłaczającej większości, umieszczające w szufladce galopującego spospolicenia i komercjalizacji, a także kresu autentyzmu, wysokiego stylu i „transformacyjnej mocy” kultury. Wciąż wydawane są numery tematyczne pism akademickich i społeczno-kulturalnych, w których oplakuje się kres wspaniałej niezależności kultury, jej uwikłanie w reprodukcję represywnego systemu, albo z gorzkim żalem zadaje się pytania w rodzaju: „Czy można czytać Kanta w ścisku?”¹.

Tymczasem pytanie, które powinno interesować współczesnych humanistów, należy chyba sformułować całkiem inaczej. Wobec tryumfu kultury popularnej istotniejsze niż utyskiwanie na klęskę dostojnego smaku wydaje się bowiem to, czy z faktu, że pasażerowie metra zamiast lektury dzieł wyobcowanych geniuszów wybierają obecnie kolorowe ekrany, które tydzień po tygodniu wyświetlają nad ich głowami zapowiedzi najnowszych kinowych hitów, rzeczywiście wynika (bo w takim duchu zazwyczaj są te głosy utrzymane) brak społecznych alternatyw, absolutna jednowymiarowość, a w konsekwencji wieczna terazniejszość kapitalizmu i demokracji, w ich aktualnej, neoliberalnej postaci?

Adres do korespondencji: kuzniarz@gmail.com

¹ Por. D. Sosnowska, *Jak w ścisku czytać Kanta?*, „Znak” 2001, nr 8, s. 51–59.

SZKIELET I SYGNET ALBO KAPITALISTYCZNA REDUKCJA

Jedynym z niewielu teoretyków, którzy na poważnie zmierzili się z tym pytaniem, podejmując próbę wyjścia poza jałowy, na dłuższą metę, elitaryzm frankfurckiej tradycji, jest Fredric Jameson, krytyk literacki i zdeklarowany marksista, w polskiej literaturze dziwnie nieobecny², mimo że na całym świecie uznawany za najważniejszego, obok Lyotarda, teoretyka postmodernizmu. W swoich pismach wielokrotnie podkreśla konieczność uhistorycznienia naszych poglądów na kulturę. Jego zdaniem, wielkim błędem jest choćby wskazywanie, tak jak przyzwyczaili nas Adorno, Horkheimer czy Marcuse, na „wysoką” i prawdziwą kulturę modernizmu, przeciwstawioną „zdegenerowanej” i zideologizowanej kulturze masowej (względnie kulturze popularnej, komercyjnej czy przemysłowi kulturowemu — wszystko to warianty tego samego pojęcia). Według Jamesona, doktrynalne spory na temat „czystości” tego czy innego artysty — a kto z nas ich nigdy nie toczył? — są tylko historycznym nawykiem, w obecnych warunkach zupełnie bezsensownym, ponieważ modernizm

² Jedyny znany w Polsce szerzej tekst Jamesona to *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* (tłum. P. Czaplinski, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia tekstów*, Kraków 1996). W języku angielskim istnieje on w trzech różnych wersjach (m.in. jako *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4 — jest to drugie i ostatnie tłumaczenie Jamesona na język polski). Trudno snuć domysły, czym kierował się przy wyborze polski redaktor, świetnej skądinąd, „postmodernistycznej” antologii. Faktem jest jednak, że jest to wersja najkrótsza, najbardziej ugrzeczniiona i wyprzeżona z wątków politycznych. Przypomina to nieco autocenzurę, której poddał się przy okazji słynnego *Moderne — ein unvollendetes Projekt* Jürgen Habermas. Niemieccy czytelnicy tekstu Habermasa dowiedzieli się między innymi, że w niedokończonym projekcie moderny nie chodzi tylko o uodpornienie świata życia na kolonizację ze strony gospodarczych i administracyjnych systemów działania, ale również o „prowadzenie społecznej modernizacji innymi, niekapitalistycznymi ścieżkami” (w polskim tłumaczeniu Małgorzaty Łukasiewicz: „[...] modernizacja społeczeństwa skierowana będzie na i n n e, niekapitalistyczne tory”; w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia tekstów*, wyd. cyt., s. 44). Amerykańscy odbiorcy tekstu Habermasa słowa „niekapitalistyczne” już nie usłyszeli (por. P. Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, London, 1998, s. 38). Jak to wszystko tłumaczyć? Być może rację ma Richard Rorty: „Niektórzy użyteczni społecznie myśliciele — na przykład Cornel West, Fredric Jameson czy Terry Eagleton — wciąż mówią o sobie jako o «marksistach», co mnie wydaje się podyktowane czysto sentymentalnymi względami. Taki sentymentalizm zraża Polaków i Węgrów, którzy wcale nie chcą już słyszeć nazwiska Marksa. Podejrzewam, że wprawiłoby to w zakłopotanie chińskich dysydentów, głodujących w laogai. Nie ma jednak większej szkody w tego typu nostalgicznej pobożności. W ustach tych ludzi słowo «marksizm» sygnalizuje bowiem niewiele więcej niż świadomość, że bogaci wciąż zdzierają z biednych, dają łapówki politykom i niemal wszystko układają po swojemu” (R. Rorty, *Achieving Our Country*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1997, s. 46). To prawda, Jameson, Eagleton czy Perry Anderson, określając siebie mianem marksistów, mówią mniej więcej to samo co Zygmunt Bauman, kiedy wspomina o swoim rozumieniu socjalizmu (Por. Z. Bauman, *Socialism: The Active Utopia*, HarperCollins, London 1976). Określanie się mianem marksisty w Polsce wciąż, z oczywistych względów, spotyka się jednak ze znacznie mniejszym zrozumieniem.

jest nie do obrony jako ponadczasowy wzorzec, „siedlisko jakiejś autentycznie krytycznej i wywrotowej, «autonomicznej produkcji estetycznej»”³.

Dzieła późnego Picassa, Joyce’a czy Prousta nie są więc żadnym obiektywnym i trwałym standardem, raz na zawsze ustalonym kamieniem probierczym, za pomocą którego moglibyśmy testować zjawiska kultury. Są one, tak jak zresztą wszystkie produkty kulturowe wszystkich epok, reakcją na procesy bardziej podstawowe. Według Jamesona, obowiązująca w danym okresie historycznym forma stanowi symboliczne i twórcze rozwiązanie aktualnych, materialnych czy też społeczno-gospodarczych sprzeczności⁴. Jakich konkretnie? Wszystko zależy od dominującego akurat sposobu produkcji (kolejno: prymitywny komunizm, hierarchiczne społeczeństwo neolityczne, orientalny despotyzm, *polis* lub oligarchiczne społeczeństwo neolityczne, feudalizm, kapitalizm, komunizm). W przypadku „ideologicznego kodowania” modernizmu chodzi o sprzeczności wytwarzane przez drugą fazę (wprowadzoną przez Jamesona do Marksowskiej typologii pod wpływem Ernesta Mandela⁵) kapitalistycznego sposobu produkcji. Dla porównania forma mitu była odpowiedzią na strukturalne napięcia społeczeństw tradycyjnych⁶, realizm stanowił wyobraźniowe lub formalne rozwiązanie „nierozwiązywalnych sprzeczności społecznych”⁷ pierwszej, dziewiętnastowiecznej fazy kapitalizmu, postmodernizm zaś stanowi, jak wskazuje tytuł najsłynniejszej książki Jamesona, „kulturową logikę późnego (trzeciej fazy, datowanej mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku) kapitalizmu”⁸.

Włączenie kultury wysokiej w schemat historyczny i uznanie jej za estetyczny korelat „pierwszej globalizacji”, znaczy jednak, że nie można już dopatrywać się w modernizmie naturalnego następcy sztuk Szekspira czy greckich tragedii. Jak pisze Jameson, realistyczne powieści Zoli można traktować jako ostatni ślad „współistnienia powieści artystycznej i bestsellera w obrębie jednego tekstu”⁹. Bo już sam modernizm, z jego szalonymi awangardami i nieuniknionym, z uwagi na niską „przyswajalność” jego wytworów, arystokratyzmem,

³ F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, w: F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, London 1992, s. 14.

⁴ „[...] każda forma musi być odczytywana jako niestałe i prowizoryczne rozwiązanie dylematu estetycznego, który sam jest przejawem społecznej i historycznej sprzeczności”. F. Jameson, *National Allegory in Wyndham Lewis*, w: M. Hardt, K. Weeks (red.), *The Jameson Reader*, Blackwell, Oxford–Malden, Mass. 2004, s. 312.

⁵ Por. E. Mandel, *Late Capitalism*, Verso, London 1978.

⁶ „[...] myśl mityczna wychodzi od uświadomienia sobie pewnych opozycji i zmierza ku ich stopniowemu zapośredniczeniu”. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, PWN, Warszawa 1970, s. 306.

⁷ F. Jameson, *On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act*, w: F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, New York 1981, s. 79.

⁸ F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

⁹ F. Jameson, *Theories of the Postmodern*, w: F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, Verso, London–New York 1998, s. 31.

został zbudowany — nawet jeśli nieświadomie — na opozycji wobec masowości i ludowego spektaklu. Sprzeciw ten, jak uważa Jameson, wynikał z charakteru społecznej sprzeczności drugiej fazy kapitalizmu, której modernizm stanowił symboliczne i formalne rozwiązanie. Chodzi o opisane przez Marksa procesy reifikacji oraz powszechnego utowarowienia siły roboczej. Według interpretacji amerykańskiego autora, polegają one przede wszystkim na ogołoceniu ludzkiego życia z wymiaru nieredukowalnej jednostkowości i niepowtarzalności. Różne zajęcia, które we wcześniejszych czasach były właściwie nieporównywalne, w połowie XIX wieku zyskały wspólny mianownik w postaci wypłacanej za ich wykonanie sumy pieniędzy¹⁰. Psychologiczny efekt był taki, że człowiek kapitalizmu nauczył się postrzegać świat przez unifikujący filtr pieniądza, a nie jako zamknięty i osadzony w jednorazowym kontekście bytu. To tak, jakby założyć specjalne okulary, sprowadzające kolory, zapachy, fakturę czy wreszcie znaczenie postrzeganej rzeczywistości do jej ilościowego i poddającego się aktowi konsumpcji rdzenia. Osobom będącym na bieżąco z kulturą popularną przyjść może w tym miejscu do głowy ostatnia i najsłynniejsza scena pierwszej części filmu *Matrix* braci Wachowskich, w którym oświecenie, a zarazem warunek tryumfu głównego bohatera polega na diametralnej zmianie jego dotychczasowej percepcji. Dopiero gdy postacie filmowych alegorii bezdusznego systemu przekształcają się w przecinające się w zawrotnej cyrkulacji ciągi cyfr, opada technologiczna zasłona mayi, co umożliwi ludziom wyzwolenie od krępujących ich przesądów i złudzeń, a także przejście kontroli nad złowrogim systemem.

Epokę wcześniej, w latach bezpośrednio sąsiadujących z pierwszą wojną światową, wyraz podobnej fascynacji, niemal religijnemu uniesieniu na skutek odkrycia, że „nic nie jest takie, jakie jest”, dał wyraz Tomasz Mann, opisując Hansa Castorpa, siedzącego w piwnicy hotelu Berghof w szwajcarskim Davos i przypatrującego się rentgenowskim obrazom ludzkiego ciała, wyczarowanym na jego użytek przez radcę Behrensa: „Hans Castorp ujrzał członki ludzkie: ręce, nogi, rzepki kolanowe, podudzia i uda, ramiona i części miednicy. Ale okrągłe kształty tych ułamków żywego ciała ludzkiego były tylko *schematyczne* i miały *niewyraźne kontury*; jak mgła, jak błada poświata niepewnie otaczały swoje jasno, *precyzyjnie i ostro występujące jądro — szkielet*”¹¹. Także tutaj oczywista jest więc redukcja, sprowadzenie widzialnego i zdroworozsądkowego obrazu do jego jądra, struktury, twardego rdzenia, mierzalnej istoty: „Anatomia świetlna,

¹⁰ Powołując się na klasyczną książkę Jeana-Pierre’a Vernanta (*Źródła myśli greckiej*, tłum. J. Szacki, PWN, Warszawa 1969), Jameson wskazuje, że w greckim myśleniu różne ludzkie działania były od siebie do tego stopnia oddzielone, że znany arystotelejski podział na cztery rodzaje przyczyn, „zaangażowanych” w produkcję rzemieślniczą (*poiesis*), nie odnosi się do działalności takiej jak rolnictwo czy komponowanie utworów muzycznych. F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, cyt. wyd., s. 10).

¹¹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Czytelnik, Warszawa 1982, t. 1, s. 260. W cytacie tym, podobnie jak w kolejnych, interesujące z punktu widzenia niniejszych rozważań słowa czy frazy wyróżniam kursywą.

rozumie pan, tryumf *ostatniej doby*” — sardonicznie poucza Behrens zahipnotyzowanego Castorpa. „To jest ramię kobiece, poznaje pan to po jego wdzięku. Tym właśnie obejmują nas one w czasie miłosnej igraszki, rozumie pan”¹².

Dalej z interesującym nas tutaj punktu widzenia robi się jeszcze ciekawiej. Mann sugeruje bowiem, że właściwe korzystanie ze zdobyczy nowoczesnej nauki wymaga od użytkownika zupełnie nowej optyki, całkowicie — jak kolorowy dzień różni się od nocy — innej od punktu widzenia obowiązującego w czasach wcześniejszych: „Przede wszystkim *oczy muszą przywyknąć* — odezwał się w *ciemności* radca dworu. — Najpierw muszą się nam rozszerzyć źrenice, jak kotom, żebyśmy mogli zobaczyć to, co chcemy. Pan chyba rozumie, że bez przygotowania, naszymi *zwykłymi, dziennymi oczami nie możemy tego dobrze zobaczyć. Trzeba do tego zapomnieć o jasnym dniu i jego wesółych barwach*”¹³. Ze wszechmiar pojętny uczeń, jakim jest na stronicach *Czarodziejskiej góry* Hans Castorp, rozumie uwagi swojego przewodnika znakomicie: „Najpierw trzeba sobie oczy przemyć ciemnością, żeby potem móc widzieć to wszystko — to jasne”, ze swej strony dodając jeszcze element religijnego patosu, nieunikniony, gdy nieprzygotowany umysł wchodzi w kontakt ze zdobyczami nowoczesnej techniki: „Uważam to nawet za zupełnie słuszne, żebyśmy przedtem nieco się skupili, jakby w cichej modlitwie”¹⁴. I nieco dalej, gdy rzecz już się dzieje na jego oczach: „W nabożnym skupieniu, opanowany uczuciem lęku, powtarzał kilkakrotnie: — Tak, tak, widzę. Mój Boże, ja widzę!”¹⁵. Słowem, *misterium teremendum et fascinans*, w niemal czystszej postaci.

Mann nie pozostawia wątpliwości, co pozostaje po odprawieniu nowoczesnych zaklęć: „Działanie światła wyprzedziło późniejszy proces gnicia, ciało, które miała na sobie, zostało jakby rozpuszczone, rozwiane w leciutką mgiełkę, a ostał się tylko misternie utoczony *szkielet* jego prawej ręki; dokoła pierwszego członu serdecznego palca widniał otaczający go luźno czarny *sygnet*: jeden z *twardych* przedmiotów tej ziemi, którym się zdobi ciało, przeznaczone do rozpląnięcia się pod nim, tak że, oswobodzony, dostaje się na inne ciało, które z kolei może go znowu przez chwilę ponosić”¹⁶. Tak więc gdy odprawi się już rytuał oczyszczającego skupienia, a „zwykłe, dzienne oczy” przywykną do „tryumfu *ostatniej doby*”, z rzeczywistości ostają się jedynie szkielet i sygnet, nauka i kapitalizm, jedyne twarde i nie ulatniające się na skutek utowarowionej percepcji elementy rzeczywistości.

Fascynacja rentgenowskim obrazem odgrywa istotną rolę także w dalszych partiach *Czarodziejskiej góry*. Zwłaszcza w dziwnym z pozoru pomysłem Manna, aby jedyną zdobyczą i pamiątką upojnej nocy w towarzystwie Kławdii Chauchat uczynić dla Hansa Castorpa jej prześwietlony promieniami X por-

¹² Tamże, s. 260–261.

¹³ Tamże, s. 262.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 264.

¹⁶ Tamże, s. 265.

tret. Zamiast fotografii albo fragmentu garderoby, tradycyjnie pojawiających się w wyposażeniu romantycznego amanta, ostała mu się po Kławdii „[...] szklana płytka w cienkiej ramce, którą trzeba było trzymać pod światło, by cośkolwiek w niej rozpoznać — a wtedy ukazywał się wewnętrzny portret Kławdii, bez twarzy wprawdzie, z cienkimi kośćmi i wszystkimi organami klatki piersiowej, otoczonymi *blado* i *upiornie* miękkimi kształtami jej ciała...”¹⁷. Czy Kławdia chciała po prostu zakpić z młodego absztyfikanta, zostawiając mu przed swoim wyjazdem z Davos „makabryczny upominek”, wiedząc, że ten i tak będzie przez Hansa Castorpa gorliwie „noszony na sercu”? A może Mannowi chodzi o myśl głębszą? Kławdia i jej upiorny dar, swego rodzaju zadanie domowe do wykonania pod jej nieobecność przez Hansa Castorpa, to symboliczny obraz tego, co przyniosła człowiekowi epoka nowoczesna. Nasza wrażliwość i ogląd rzeczywistości zmieniły się w nowoczesności tak bardzo, że w gruncie rzeczy, jeśli chce się jeszcze kochać, to trzeba podjąć wyzwanie koszarne — pokochać szkielet, osobę, której Twarz istnieje dla nas już tylko w postaci powracającego z wyparcia (będzie o tym jeszcze okazja powiedzieć przy opisie funkcji kultury popularnej) bladego upiora. Skoro bowiem późna nowoczesność to, jak chce Anthony Giddens, interesowna intymność czystych związków; skoro w drugim człowieku — i niezależnie od złej lub dobrej woli z naszej strony — potrafimy dostrzec tylko to, co w nim jest towarem przeznaczonym do miłosnej konsumpcji, a w przypadku wyczerpania konsumpcyjnego potencjału, z czystym sumieniem wymieniamy partnera na model nowszy¹⁸ — to w gruncie rzeczy, decydując się na miłość i wierność, musimy nauczyć się kochać coś, co dla osób nieskażonych kapitalizmem kojarzy się z noszonym na sercu szkieletem, szklaną płytką w cienkiej ramce, którą trzeba trzymać pod światło, by cokolwiek w niej zobaczyć.

W sumie więc modernizm — jako estetyka i szczególnie „sposób konstruowania rzeczywistości”¹⁹ lub „system produkcji znaków i kodów”²⁰ — pojawił się, według Jamesona, wówczas gdy ludzka wrażliwość pod wpływem kapitalistycznego sposobu produkcji została przeprogramowana na wychwytywanie z rzeczywistości niemal wyłącznie jej twardego i ilościowego rdzenia — zamiast, jak wcześniej, skupiać się na niepowtarzalnych i jednostkowych cechach danej czynności lub przedmiotu. W jednym ze swoich wczesnych tekstów Jameson pisze, że „zawiła sieć towarów [współczesnego społeczeństwa] może być postrzegana jako prototyp [obowiązującego w nim] systemu znaków”²¹.

¹⁷ Tamże, t. 2, s. 10.

¹⁸ Por. A. Giddens, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, tłum. Silvia Tavella, Il Mulino, Bolonia 1990, s. 68.

¹⁹ F. Jameson, *Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism*, w: F. Jameson, *Ideologies of Theory, Essays 1971–1986*, t. 2: *The Syntax of History*, University of Minnesota Press, Minnesota 1988, s. 120.

²⁰ F. Jameson, *On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act*, cyt. wyd., s. 88.

²¹ F. Jameson, *The Prison House of Language*, Princeton University Press, Princeton 1972, s. XIX.

Krótko mówiąc, relacje między wymienianymi na rynku towarami stały się zasadą połączeń nowoczesnego świata myśli. Z pewnością można podejść do tej sprawy od nieco innej strony, argumentując, że decydujące znaczenie dla tego procesu miały odkrycia nowożytnego przyrodoznawstwa. W końcu żadne dziecko nie patrzy na świat tak samo po obejrzeniu własnego włosa pod mikroskopem. Wydaje się więc całkiem możliwe, że Picasso lub członkowie grupy De Stijl nabrali ochoty, aby przedstawiać ludzkie sylwetki i drzewa w postaci linii i geometrycznych brył, pod wpływem kariery, jaką w XIX wieku zrobił naukowy obraz świata, sprowadzający Prawdę o świecie do niewidocznych gołym okiem procesów²². Jameson pozostaje tu jednak wierny swojemu intelektualnemu dziedzictwu: „Dla marksistów, nauka rozwinęła się jako rezultat zarówno technicznych potrzeb, jak i kwantyfikacyjnych sposobów myślenia nieodłącznych od wyłaniającego się systemu rynkowego; podczas gdy antymarksistowska historiografia kładzie nacisk na rolę odgrywaną przez technikę w tym, co teraz staje się strategicznie znane jako Rewolucja Przemysłowa (raczej niż kapitalizm)”²³. Zamiast więc toczyć dyskusję wzorowaną na tradycyjnym przekomarzaniu się kury i jajka — kapitalizm nie rozwinąłby się bez rozwoju nowożytnej nauki, ale nowożytna nauka nie rozwinęłaby się bez rozwoju kapitalizmu — marksiści wolą wybierać taką wersję wydarzeń, w której historyczne sprawstwo przypisuje się ludziom, a nie jakiemuś dziejowemu fatum. Taki ogląd historii daje nadzieję na przyszłość. My coś zrobiliśmy, gdy więc efekty nie do końca spotykają się z naszymi oczekiwaniami, my sami możemy to zmienić. Tymczasem gdy tylko użyje się pojęcia w rodzaju Rewolucji Przemysłowej, dziejowa podmiotowość człowieka znika. Rewolucja Przemysłowa przede wszystkim „miała miejsce”, „rozpoczęła się” bądź „wydarzyła”. Kapitalizm o wiele bardziej „powstał w wyniku”, „był następstwem” lub „wyłonił się z”. Nie nastąpiło to samoistnie, ktoś w tym maczał palce i pobrudził sobie ręce.

Tak czy inaczej, i na tym według Jamesona polega największa wartość analizy kultury dokonanej przez szkołę frankfurcką, przenoszona przez pieniądź „towarowość” wniknęła w początkach XX wieku do formy i treści dzieła sztuki. Jameson zauważa na przykład, że proces czytania zaczął się w tym czasie różnicować wzdłuż instrumentalnego podziału na cele i środki. Obecnie wiele książek czyta się „dla zakończenia”. Poprzedzające zakończenie strony traktuje się jako środki do celu, przy czym poszczególne części tekstu, jak fraktale, powie-

²² Być może trudno w to uwierzyć, ale także wczesne, pochodzące z pierwszych lat XX wieku prace „papieża” brutalizmu i całej modernistycznej architektury Charles’a Edouarda Jeannereta, znanego później pod pseudonimem Le Corbusier, były inspirowane przyrodą Jury Szwajcarskiej, skąd Jeanneret się wywodził, i niewiele miały wspólnego z ledwie dwadzieścia lat późniejszą ideą maszyny do mieszkania, najpełniej urzeczywistnioną w słynnej Jednostce Marsylskiej (*L’Unité d’Habitation*) (Por. C. Jencks, *Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury*, tłum. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982).

²³ F. Jameson, *World Reduction in Le Guin: the Emergence of Utopian Narrative*, w: M. Hardt, K. Weeks, *The Jameson Reader*, cyt. wyd., s. 378.

lają jego całościową strukturę. Nie tylko każdy rozdział kończy się więc obecnie małym apogeum (największy komplement, jakim można obdarzyć książkę, to przecież ten, że nie można się od niej oderwać — a klient nasz pan, więc trzeba tak to wszystko zaplanować, by dostał to, na co czeka, kupując swój egzemplarz), ale reguła ta dotyczy nawet poszczególnych akapitów czy wręcz zgoła zdań, które przybierają schemat zagadki-rozwiązania, napięcia-zaspokojenia, czyli ni mniej ni więcej — odtworzonego w mikroskali aktu konsumpcji²⁴. Ktoś, kto, jak piszący te słowa, wychował się w otoczeniu produktów przemysłu kulturowego, kulturę wysoką sprzed stu lat otrzymując przede wszystkim w formie przekonania, że ta bez wątpienia wielką sztuką była, pamięta może jeszcze rozczarowanie pierwszych dobrowolnych kontaktów z literaturą wcześniejszych epok. To dziwne pragnienie dopisania ostatniego rozdziału, wrażenie, że te książki są wyraźnie pozbawione zakończenia. Ale także wcześniej, podczas samej lektury, właściwie nic człowieka w nich nie wciągało, nie zmuszało, po ukończeniu jednego, do natychmiastowego rozpoczęcia kolejnego rozdziału.

Zdaniem Jamesona, wrażenie tego typu powinno być szczególnie silne podczas lektury tekstów modernistycznych. I chyba tak jest w rzeczywistości. W końcu to właśnie w muzeach sztuki nowoczesnej, w których na ogół przeważają eksponaty z pierwszej połowy XX wieku, publiczność najczęściej ma okazję stanąć przed trudnym zadaniem rozstrzygnięcia, gdzie na oglądanym obrazie są ręce i nogi. Sztuka modernizmu była bowiem reakcją na powszechne utowarowienie, skrajną i obejmującą wszystkie aspekty życia ilościową redukcję. Moderniści chcieli stworzyć takie dzieło, którego nie da się łatwo przekształcić w towar. Aby to osiągnąć, imali się różnych sposobów. Na przykład w dziedzinie literatury, jak przekonująco dowodzi Jameson, chodziło o napisanie książki, którą można wyłącznie przeczytać po raz kolejny, na nowo (*reread*). W *poszukiwaniu straconego czasu*, *Ulisses* czy *Czarodziejska góra* to tylko najbardziej znane przykłady. Intencje modernistycznych pisarzy można jednak ocenić właściwie tylko wtedy, gdy się pamięta, że tekst ich arcydzieł był obszerny i trudny nie

²⁴ Por. F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, cyt. wyd., s. 12–13. Zakrawa na ironię fakt, że Jameson, z taką przenikliwością opisujący rozpad twórczości na szereg „jednostek natychmiastowej konsumpcji”, sam w swojej twórczości akademickiej przykładowie stosuje się do tejże reguły. Najpierw jest esej, opublikowany w okolicznościowym zbiorze tekstów lub naukowym periodyku, potem jest zbiór raz już „sprzedanych” esejów, być może w odrobinę poszerzonych wersjach, poprzedzony adekwatnym wstępem, z którego powstaje jednostka większa i konsumowana przez świat akademicki jako nowa całość — publikacja książkowa, nazywana również niekiedy pieszczotliwie „pozycją”. Z jednej strony dobrze to świadczy o teorii Jamesona. Powszechne utowarowienie siły roboczej rozciąga swe macki wszędzie, ilościowa weryfikacja pracowników nie ominęła nawet względnie zamkniętego środowiska wydziałów humanistycznych uniwersytetów. Z drugiej strony pojawia się klasyczny dylemat, ile można oddać Cezarowi, aby przymusowa z początku danina nie stała się w pewnym momencie czymś niedostrzegalnym, oczywistym czy dziejowo koniecznym? W każdym razie stosowana tu przeze mnie metoda formułowania przypisów — uwzględniania w pierwszej kolejności tytułów poszczególnych esejów, nawet jeśli stanowią one kolejne rozdziały jakiejś książki — wynika właśnie ze specyfiki pracy Jamesona.

po to, aby stać się „Everestem, który trzeba zaatakować” (zdobyć, odfajkować), ale po to, by stać się książką, „do której trwałej rzeczywistości można wciąż wracać”²⁵. Wszystko po to, by sztuka miała szansę oprzeć się redukcji do komercyjnego szkieletu, wymknąć się takiemu jej traktowaniu, jakie Jameson dostrzega w zachowaniu współczesnego turysty: „[...] amerykański turysta nie pozwala pejzażowi «być w swoim byciu», jak powiedziała by Heidegger, ale robi mu zdjęcie, tym samym graficznie przekształcając przestrzeń w jej własny materialny obraz. Konkretna aktywność patrzenia na pejzaż — włączając, bez wątpienia, budzące niepokój upojenie samą aktywnością, niepokój, który musi się pojawić, gdy istoty ludzkie, stając naprzeciw nieludzkiego, zastanawiają się, co tu w ogóle robią i jaki może być cel takiej konfrontacji — jest zatem wygodnie zastąpiona przez akt zawłaszczenia (wzięcia w posiadanie) i zmiany tego doświadczenia w rodzaj osobistej własności”²⁶.

KULTURA POPULARNA ALBO ZARZĄDZANIE PRAGNIENIEM

Jameson uważa, że inną reakcją na sprzeczności drugiej fazy kapitalizmu jest kultura popularna, której zawrotna kariera przedłużyła się aż do czasów postmodernistycznych. Także jej indukcja nastąpiła w polu sił społeczno-gospodarczych, wytworzonym przez pracowicie dokonujący geopolitycznych przerzutów system rynkowy. Wyklucza to więc możliwość wywiedzenia kultury popularnej od kultury ludowej. Jameson podkreśla, że dawne formy sztuki stanowiły niejako organiczny wyraz grupowych tożsamości (*polis*, miasteczko średnio-wieczne, wioska chłopska), które w XIX wieku zostały przerobione na „*Gesellschafty*”, celowe związki zobojętnianych na wspólnotę jednostek. Kultura popularna nie może więc być uznana za kontynuację twórczości ludowej. Podobnie jak modernizm, jest ona tworem logiki kapitalizmu. Twórczość naiwna i autentyczna, bo wypływająca z ducha grupy, istnieje zaś tylko w „wewnętrznych i zewnętrznych kieszonkach tak zwanego słabego rozwoju w obrębie światowego systemu kapitalistycznego”²⁷, a jej przykładem są: „czarna literatura i blues, rock brytyjskiej klasy robotniczej, literatura kobieca, literatura gejowska, *roman québécois*, literatura Trzeciego Świata”²⁸.

Modernizm i kulturę popularną należy zatem opisywać jako naczynia połączone, dialektycznie powiązane elementy jednego pola. Są one symbolicznym rozwiązaniem tego samego zestawu społecznych sprzeczności. O ile jednak nietrudno wykazać, że modernizm, z jego próbą stworzenia sztuki odpornej na komercyjną redukcję, faktycznie stanowił tego typu reakcję, o tyle w przypadku kultury popularnej wydaje się to już znacznie trudniejsze. Bo jaki niepokój kapitalizmu może ośwoić kultura, której celem od samego początku jest

²⁵ Tamże, s. 20.

²⁶ Tamże, s. 11.

²⁷ Tamże, s. 15.

²⁸ Tamże, s. 23.

dostarczenie masowemu odbiorcy łatwego w obsłudze produktu? W swoich pracach Jameson jednak raz po raz nalega, że utopijny lub transcendentny wobec kapitalistycznego *status quo* potencjał istnieje w każdym, nawet najbardziej podrzędnym wytworze kultury popularnej. Nawet będąc tanim hitem pod publiczność, pozostaje on „negatywny i krytyczny wobec społecznego porządku, z którego jako produkt i towar się wywodzi”²⁹. Przy analizie produktów przemysłu kulturowego należy więc jednocześnie uwzględniać obie ich funkcje: utopijną i ideologiczną. Jeśli położymy nacisk na tę pierwszą, nie uwzględniając drugiej, zobaczymy w popkulturze bezpośrednią kontynuację mitów. Przy odrobinie akademickiej gimnastyki Arnold Schwarzenegger stanie się współczesnym Herkulesem — zdaje się, że taka rola trafiła mu się zresztą w aktorskiej karierze — a przy większym rozmachu badawczym także nośnikiem wiecznych archetypów ludzkiej jaźni. Jeśli dla odmiany położymy nacisk tylko na funkcję ideologiczną, nie uwzględniając utopijnej, nie pozostanie nic innego jak odrzucić kulturę masową *in extenso* (szkoła frankfurcka, Tel Quel) jako zakamuflowane ministerstwo kapitalistycznej propagandy. Tymczasem nie sposób chyba zaprzeczyć emocjom odczuwanym podczas lektury popkulturowych tekstów (filmów, muzyki, książkowych bestsellerów). Z kinowego seansu można wyjść autentycznie uskrzydłonym mimo frustrującej świadomości, że filmowy wywrotowiec reklamuje na wiszącym za rogiem billboardzie rewolucyjną, choć już w nieco innym sensie, linię męskich *dessous*. Trudna do przecenienia wartość koncepcji Jamesona polega na tym, że blokuje ona niejako arystokratyczny niesmak, wyłuskując z obu stron kulturowej barykady pozytywne i budujące nadzieję społeczne elementy.

Produkty przemysłu kulturowego nie mogą więc być „ideologiczne, nie będąc w tym samym czasie *implicite* lub *explicite* utopijnymi, nie mogą one manipulować, jeśli nie dostarczają jakiegoś skrawka autentycznej zawartości jako wyobraźniowej łąpówki dla publiczności, która ma zostać w ten sposób zmanipulowana”³⁰. To prawda, że dzieła kultury masowej zmierzają do legitymizacji istniejącego porządku, nie mogłyby jednak tego dokonać, nie udzielając głosu (mimo że w mocno zniekształconej postaci) nadziejom i fantazjom wspólnotowości, przebywającej „na *wyparciu*” i nawiedzającej kapitalistyczną normę w postaci bladego upiora³¹. Obecność Freudowskiego terminu nie jest w tym miejscu przypadkiem. Jak zauważa Jameson, w praktyce psychoanalitycznej wyparcie (*Verdrängung*) pojawia się, a raczej „zostaje aktywowane” w chwili, gdy nieświadomość rozpoznaje zagrażający „ja” obiekt — traumę, bolesne wspomnienie czy wstydlive pożądanie. W wyniku uruchomionych bez udziału świadomości procedur awaryjnych na powierzchni życia psychicznego pojawia się wtedy jedna z wyróżnionych przez Freuda form symbolicznego zaspokojenia

²⁹ Tamże, s. 29.

³⁰ Tamże.

³¹ Por. J. Derrida, *Spectres of Marx*, tłum. P. Kamuf, Routledge, London 2006.

wypartych życzeń: sen, żart, czynność omyłkowa, twórczość artystyczna, zapo-
minalstwo, przemieszczenie. Wyparte pragnienie zostaje zaspokojone w spo-
sób tak zniekształcony i odbiegający od niebezpiecznego pierwowzoru, aby
mogło prześlizgnąć się przez cenzorskie zasieki świadomej części psyche³².

Dokładnie na tej samej zasadzie — zaspokojenia będącego jednocześnie
neutralizacją — działa, zdaniem Jamesona, kultura popularna. Pełni ona funk-
cję społecznego zarządzania pragnieniem (*management of desire*). Do zaspokoje-
nia „nie dających się tolerować, niemożliwych do urzeczywistnienia, z gruntu
nieusuwalnych pragnień” dochodzi tylko w takim stopniu, w jakim „mogą one
być natychmiast wyciszone”³³. W przypadku psychiki ludzkiej do wyciszenia
tego dochodzi oczywiście w trosce o integralność świadomego wizerunku da-
nej osoby. W przypadku późnonowoczesnego społeczeństwa chodzi o ochronę
kapitalistycznego sposobu produkcji, osiąganą między innymi przez podtrzy-
manie ulubionego przez system mitu końca historii. Paradoks konsumpcji pop-
kultury realizuje się już przecież na tym banalnym poziomie, że wzruszając się
podsuwanymi nam obrazami wyzwolenia, prawdziwego życia i niewymuszonej
wspólnoty, nie robimy w tym czasie niczego, co mogłoby nas w to upragnione
miejsce, *eu-topos*, zaprowadzić. Co nie zmienia faktu, że na innym poziomie
„zarówno kultura masowa, jak i modernizm mają tyle samo treści, w luźnym
znaczeniu tego słowa, co dawne społeczne realizmy; ale ta zawartość jest prze-
twarzana we wszystkich trzech na różne sposoby”³⁴. Nie ma więc nic bardziej
błędnego niż traktowanie kultury masowej po prostu jako przejawu fałszywej
świadomości. Należy ją raczej rozumieć jako pracę przekształceniową, analo-
giczną z pracą psychonalitycznego wyparcia, dzięki której głębokim społecznym
tęsknotom nadaje się „rudymenarną ekspresję”³⁵, jednak po to tylko, aby je
natychmiast rozbroić i skanalizować. W ostatniej części tekstu przyjrzymy się,
jak działa ten mechanizm w *Ojcu chrzestnym* Francisca Forda Coppoli.

OD KULTURY DO POLITYKI

Specyficzna mikstura Freuda i Marksa, jak również akcent na analizę kul-
tury, występujące w pracach Jamesona, zdradzają jego adres na politycznej
mapie dwudziestowiecznej humanistyki. Chodzi o tak zwany zachodni mark-

³² Można oczywiście powątpiewać, czy ludzka psychika w rzeczywistości stosuje się do prawideł, przewidzianych dla niej przez Freuda. Kwestionowanie czy wręcz naigrywanie się z ustaleń psychoanalizy jest praktyką popularną od samego początku jej istnienia. Pamiętać jednak należy, że wczesne prace Freuda są oparte na empirycznym materiale badawczym, zebrany podczas praktyki lekarskiej. Właśnie z tamtego okresu pochodzi kategoria wyparcia. Dopiero w pracach późniejszych, napisanych po sześćdziesiątym roku życia, Freud dał, jak sam to określił w jednym z listów, „swobodne ujście [...] długo powstrzymywanym, skłonnościom do spekulacji” (D. Gay, *Freud*, tłum. H. Jankowska, Zysk i S-ka, Warszawa 2003, s. 397).

³³ F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, cyt. wyd., s. 25.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 30.

sizm, zrodzony z klęsk powstań proletariackich w Niemczech, Austrii czy na Węgrzech, i kontynuowany od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku przez środowisko związanej z pismem „The New Left Review”, nomen omen Nowej Lewicy³⁶. Jak wskazuje redaktor naczelny pisma Perry Anderson, w poświęconej w znacznej mierze Jamesonowi książce o źródłach ponowoczesności, spośród zachodnich marksistów tylko Gramsci i Lefebvre nie zajmowali się sprawami estetyki. Niemal wszyscy pozostali — Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre, Della Volpe — umieszczali zagadnienia kultury i estetyki w centrum swoich zainteresowań teoretycznych³⁷. Co ciekawe, czynili to w znacznym stopniu bez znajomości prac swoich zagranicznych odpowiedników. Po raz pierwszy, a trudno chyba kwestionować sąd wydany w tej sprawie przez redaktora naczelnego pisma, które od początku swego istnienia stanowiło „organ prasowy” zachodnich marksistów, wymienieni przed chwilą myśliciele pojawili się obok siebie na stronach jednej książki w 1971 r., gdy ukazała się drukiem *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, autorstwa nie kogo innego jak Fredrica Jamesona. To właśnie wtedy, zdaniem Andersona, po raz pierwszy „zachodni marksizm został po cichu skonfrontowany ze swoją [estetyczną] prawdą”³⁸. Chwila teoretycznej samoświadomości w połączeniu ze świeżą jeszcze pamięcią rewolt studenckich końca lat sześćdziesiątych skłoniły zachodnich lewicowców do obwieszczenia końca paradygmatu kulturowego i szukania drogi powrotnej do bardziej klasycznych form marksizmu. Zdaniem wielu, epoka wyrafinowanych estetów, o wiele bardziej marksizujących freudyistów niż odwrotnie, nieubłagane dobiegła końca.

Wiele lat później, bo w 1997 r., do takich samych wniosków ponownie doszedł inny anglosaski lewicowiec, Richard Rorty, w głośnej książce *Achieving Our Country* obwieszczając konieczność powrotu do tradycji amerykańskiej lewicy sprzed lat sześćdziesiątych. Przy książce tej warto zatrzymać się nieco dłużej, ponieważ na tle poglądów Rorty’ego łatwiej będzie ukazać, co w sprawach polityki proponuje Jameson, będący zresztą jednym z antybohaterów tekstu Rorty’ego. Przesłanie tego ostatniego jest zaś bardzo proste: „Kulturowa lewica myśli bardziej o stygmatyzacji niż o pieniądzu, bardziej o głębokich i ukrytych psychoseksualnych motywacjach niż o przyziemnej i oczywistej chciwości”³⁹. Przeciwnieństwem lewicy kulturowej jest dla Rorty’ego amerykańska lewica reformatorska z pierwszej połowy XX wieku, której duchowych patronów upatruje w poecie Walcie Whitmanie i filozofie Williamie Deweyu, zajęta głównie niwelowaniem i rozwiązywaniem palących i oczywistych problemów społecznych: „Różnica między tą rezydualną lewicą a lewicą akademicką jest różnicą między ludźmi, którzy czytają książki takie jak «Po której jesteś

³⁶ Por. J. Mucha, *Socjologia jako krytyka społeczna*, PWN, Warszawa 1986, s. 59–72.

³⁷ Por. P. Anderson, *The Origins of Postmodernity*, cyt. wyd., s. 68–70.

³⁸ Tamże, s. 70.

³⁹ R. Rorty, *Achieving Our Country*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1997, s. 77.

stronie?» Thomasa Geoghana — znakomite wyjaśnienie, w jaki sposób uziemia się związki zawodowe — a ludźmi, którzy czytają «Postmodernizm, or, the Cultural Logic of Late Capitalism» Fredrica Jamesona. Ta ostatnia jest książką równie znakomitą, ale na poziomie abstrakcji zbyt wysokim, aby zachęcić do jakiegokolwiek określonej inicjatywy politycznej. Po przeczytaniu Geoghana ma się poglądy na niektóre z rzeczy, które należy zrobić. Po przeczytaniu Jamesona ma się poglądy na prawie wszystko oprócz tego, co należy zrobić”⁴⁰.

Wiele innych fragmentów książki Rorty’ego wyraża podobny sceptycyzm wobec współczesnych poczynań kulturowej lewicy, a na jego indeksie dzieł niewskazanych wyjątkowo często, mimo wyrażonego *explicite* szacunku, pojawia się nazwisko Jamesona. „Niektórzy z moich współczesnych, jak Fredric Jameson, wciąż zgadzają się z Jeanem Paulem Sartrem, który powiedział, że zawsze wierzył, i będzie wierzył nadal, że antykomuniści są szumowinami”⁴¹. „W jednym z najbardziej przygnębiających ustępów tej głęboko antyromantycznej książki [*Postmodernizm, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* — B.K.], Jameson mówi [...]”⁴². I tak dalej. Pomijając jednak fakt, że niektóre punkty programu Rorty’ego, choćby przeciwstawienie skończonych „kampanii” eschatologicznym „ruchom”⁴³, w praktyce nie różnią się aż tak bardzo od tego, co w zakresie „polityki społecznej” proponują neoliberalowie, mówiąc o społeczeństwie obywatelskim; i pomijając deklarowany otwarcie cel, dla którego Rorty napisał swą książkę — zagrać do boju amerykański patriotyzm, dla Amerykanów i w Ameryce, gdy w obecnych warunkach o wiele potrzebniejsze wydaje się raczej coś na kształt kolejnej Międzynarodówki, być może, jak przekonuje Jeremy Rifkin, kroczącej pod sztandarem zjednoczonej Europy⁴⁴ — no więc pomijając te wszystkie kłopotliwe kwestie, zarzuty, które Rorty stawia Jamesonowi, sprawiają wrażenie, jakby nie przeczytał, a jeśli przeczytał, to nie w pełni zrozumiał prace swojego amerykańskiego kolegi.

Cóż bowiem proponuje Rorty? Przede wszystkim przedstawia się jako pragmatyczny romantyk: „Whitman i Dewey [...] dali nam cały romantyzm, i całą duchową otuchę, której my, Amerykanie, potrzebujemy, by zająć się naszymi sprawami publicznymi [...] Mając na uwadze te cele, możemy sobie odpuścić

⁴⁰ Tamże, s. 78.

⁴¹ Tamże, s. 57.

⁴² Tamże, s. 126.

⁴³ Tamże, s. 114.

⁴⁴ Por. J. Rifkin, *Europejskie marzenie. Jak europejska wizja przyszłości zaćmiewa American dream*, tłum. W. Falkowski, A. Kostarczyk, Nadir, Warszawa 2005. Wydaje się, że Rorty często nie dba o konsekwencję. Z jednej strony bowiem stwierdza: „Obecny lewicowy nawyk obierania dalekiej perspektywy i wyglądania poza narodowość w stronę globalnej polityki jest tak bezużyteczny jak wiara w Marksowską filozofię historii, dla której stał się obecnie substytutem” (R. Rorty, *Achieving Our Country*, cyt. wyd., s. 98). Z drugiej strony, przenikliwie zauważa: „Globalizacja wytwarza światową gospodarkę, w której próba któregośkolwiek kraju, by zapobiec pogorszeniu sytuacji jego robotników, może przynieść efekt wyłącznie w pozbawieniu ich zatrudnienia” (tamże, s. 85). Jak pogodzić te dwie diagnozy?

zarówno religię, jak i filozofię. Możemy po prostu zabrać się za rozwiązywanie tego, co Dewey nazwał «problemami ludzi»⁴⁵. Należy więc odpuścić sobie filozofię, nie zapominając przy tym, czego nauczył nas filozof William Dewey... Ponadto mało poważna jest nadzieja, że zwykli ludzie, wykorzystywani pracownicy, wieszający w kabinach swoich ciężarówek — tych samych, w których właściciele firm przewozowych każą im zmieniać tarcze tachometrów, aby wydłużyć godziny pracy, nie narażając się na kary inspekcji ruchu drogowego — zdjęcia zajączków „Playboya”, zainteresują się romantyzmem, jaki ma im do przekazania w wierszach homoseksualista Walt Whitman. Zresztą proletaryzacja to obecnie nie tylko sprawa ubranego w cajnowe spodnie i niebieskie kołnierzyki ludu ziemi, ale również trzymających rękę na pulsie odzieżowych trendów przedstawicieli handlowych, z ich kołnierzykami Kent i „w serek”, nienagannymi nawet podczas czternastej godziny nieprzerwanej pracy w biurze. Problem współczesnej lewicy, o czym zdaje się nie pamiętać Rorty, polega często na tym, że ponowoczesny proletariat, mimo pracy ponad siły, wcale nie chce się wyzwać. Nie chce czytać innych książek niż te, które może bez trudu kupić, i oglądać filmów innych niż te, które go zbyt nie zaskoczą. W takiej sytuacji romantyczny pragmatyzm Rorty’ego, z jego przywiązaniem do porywających ciemżone tłumy proroków, jest propozycją mało przekonującą. Wygląda raczej na jakieś dalekie echo jego młodzieńczych pragnień, aby być jednocześnie „intelektualnym i duchowym snobem oraz przyjacielem ludzkości — kujonowatym odszczepieńcem i bojownikiem o sprawiedliwość”, o czym wspomina w autobiograficznym eseju *Trocky and the Wild Orchids*⁴⁶.

Rorty, ten apologeta ludowej mądrości, w swej obronie zdrowego rozsądku ocierający się niebezpiecznie o męczeństwo, o kulturze popularnej ma bowiem do powiedzenia tylko tyle, że „jedynym wariantem dumy narodowej, do którego zachęca amerykańska kultura popularna, jest uproszczony militarystyczny szowinizm”⁴⁷. Tymczasem bujający w obłokach abstrakcji Jameson, oskarżany przez Rorty’ego o mędrkowatość, czyli „stan ducha, który zapobiega dreszczom zachwyty”⁴⁸, Jameson, który jako „podstawowe przygotowanie do udziału w lewicowych inicjatywach” czyta wydumaną i „apokaliptyczną francuską i niemiecką filozofię” (zamiast odbyć bardziej wskazane szkolenie z zakresu ekonomii politycznej)⁴⁹, właśnie ów uproszczony szowinizm kultury popularnej — i odczuwane podczas jej lektury emocje — chce uczynić ważną częścią lewicowego projektu. Przypomnijmy, że — zdaniem Jamesona — w każdym, nawet najbardziej podrzędnym dziele kultury masowej, obok pierwiastka ideologicznego istnieje pierwiastek utopijny, równoznaczny, można już to w tej chwili

⁴⁵ Tamże, s. 97.

⁴⁶ R. Rorty, *Philosophy and Social Hope*, Penguin, London 1999, s. 8.

⁴⁷ R. Rorty, *Achieving Our Country*, cyt. wyd., s. 4.

⁴⁸ Tamże, s. 126.

⁴⁹ Tamże, s. 77.

zdradzić, z nadziejami socjalizmu: „Gdy przed chwilą mówiłem o przyszłości z trudem powstrzymałem się przed słowem «utopia», które w moim języku jest innym określeniem na projekt socjalistyczny”⁵⁰. U Jamesona można wręcz znaleźć sugestie, że im gorzej z kulturą, tym dla utopii lepiej, co widać zwłaszcza w jego pasji dla literatury fantastyczno-naukowej: „Oficjalnie «niepoważny» czy szmatławy charakter SF [literatury *science-fiction* — B.K.] jest konieczną cechą jej zdolności, aby rozluźnić tę tyranizującą «zasadę rzeczywistości», która funkcjonuje jako upośledzająca cenzura w sztuce wysokiej, i pozwolić «paraliterackiej» formie na odziedziczenie powołania, aby dać nam alternatywne wersje świata, które gdzie indziej zdawały się opierać choćby tylko wyobrażonej zmianie”⁵¹.

Nie ma więc nic dalszego od prawdy niż przypisywanie Jamesonowi chęci wprowadzenia romantycznego ducha do zimnych, naukowych analiz, co w niezbyt dyskretny sposób sugeruje Rorty: „Bloom [Harold, krytyk literacki — B.K.] ma się do Jamesona jak A. N. Whitehead miał się do A. J. Ayera w 1930 r. Whitehead oznaczał charyzmę, geniusz, romantyczność i Wordswortha [...] Ayer, dla odmiany, oznaczał logikę, odbrażawianie i mędrkowatość. Chciał, aby filozofia była sprawą pracy zespołowej, a nie wyobraźniowych przełomów dokonywanych przez bohaterские postacie [...] Ayer uważał dreszcze zachwyty za symptomy neurotyczne”⁵². Jameson, jak już zostało powiedziane, nie uważa za symptomy neurotyczne nawet dreszczów zachwyty podczas oglądania południowoamerykańskich telenoweli, o co często aż by się prosiło. Całkowitym zaś nieporozumieniem, które zrozumieć można tylko przy założeniu nieznamośności przez Rorty’ego prac Jamesona, są zdania następujące: „Próba, aby chwycić świat za gardło, jest wciąż, w opinii Jamesona i jego wielbicieli, związana z marksizmem [...] Główną cechą, którą współcześni akademicy marksiści odziedziczyli po Marksie i Engelsie, jest przekonanie, że droga do kooperacyjnej wspólnoty powinna być naukowa raczej niż utopijna, oparta na wiedzy raczej niż romantyczna”⁵³. Jamesonowi takich poglądów przypisać nie można. Przeciwnie: jest on autorem opublikowanego w 1976 r. eseju, w którym już sam tytuł nawołuje do ponownego rozważenia „stosunku marksizmu do myśli utopijnej”, mającego na celu przełamanie ich utrwalonej przez tradycję wzajemnej niechęci⁵⁴.

Dlaczego jest to tak ważne w naszych czasach? Po pierwsze, socjalizm utopijny (Fourier, Saint-Simon, Owen) był uznawany przez pierwszych marksistów nie za po prostu błędny, ale za niewystarczający. Dopiero późniejsze piśmiennictwo uczyniło z niego, trochę jak chrześcijaństwo z gnostycyzmem,

⁵⁰ F. Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, w: M. Hardt, K. Weeks, *The Jameson Reader*, cyt. wyd., s. 330.

⁵¹ F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative*, cyt. wyd., s. 371.

⁵² R. Rorty, *Achieving Our Country*, cyt. wyd., s. 128–129.

⁵³ Tamże, s. 138–139.

⁵⁴ F. Jameson, *Introduction / Prospectus: To Reconsider the Relationship of Marxism to Utopian Thought*, w: M. Hardt, K. Weeks, *The Jameson Reader*, cyt. wyd., s. 361–367.

niewybaczalną herezję. Jeszcze dla Engelsa było jasne, że zawarta w socjalizmie utopijnym wizja przyszłości miała takie samo znaczenie dla powstania marksizmu, jak analiza teraźniejszości, której metoda zaczerpnięta została z brytyjskiej ekonomii politycznej, oraz mechanizm zmiany historycznej, wzięty z demobilu Hegłowskiej dialektyki⁵⁵. Po drugie, i to powód jeszcze ważniejszy niż historyczna chronologia socjalizmu utopijnego i naukowego, z uwagi na nasze libidalne zrośnięcie z imagologią „globalnej amerykańskiej kultury postmodernistycznej”⁵⁶, obecnie już tylko myślenie z pułapu utopii, miejsc nieistniejących i upragnionych, daje nadzieję na rozluźnienie spinających umysł klamer kapitalistycznej zasady rzeczywistości. Cechą postmodernizmu, tak jak go rozumie Jameson, jest bowiem fakt, że kultura przylega w nim „niemal zbyt blisko do skóry gospodarki, aby zedrzeć ją i zbadać samą w sobie”⁵⁷. A w bardziej klasycznym żargonie: „[...] *kulturowe* i *gospodarcze* [...] stają obok siebie i zaczynają mówić jednym głosem, zacierając granicę między bazą i nadbudową [...], co zdaje się zmuszać do ujmowania zjawisk kulturowych przynajmniej w kategoriach biznesu, jeśli nie tych z obszaru ekonomii politycznej”⁵⁸. Kultura stała się zatem tkanką życia późnego kapitalizmu. Nie tylko dlatego, że korzystająca z zasobów kulturowych turystyka, z czego mało kto zdaje sobie sprawę, jest obecnie najbardziej dochodową branżą światowego przemysłu, ale także w tym sensie, że każdy przedmiot materialny jest teraz jednocześnie znakiem i towarem. Ideologia nie rozprzestrzenia się przez megafony, ale jest wchłaniana organoleptycznie, wraz z konsumpcją dóbr rynkowych (nowa pomadka do ust, samochód, poczytna książka). Stanowi to zarazem odpowiedź na kłopotliwe pytanie zadane przez Jamesona. Bo czy to nie zadziwiające, że początkowo „posepny nastrój biznesu i własności prywatnej, brud przedsiębiorczości i niemal Dickensonowski smak prawa własności i zawłaszczenia, zbieranie kuponów, fuzje, bankowość inwestycyjna oraz inne tego typu operacje (po zakończeniu heroicznej fazy biznesu) mogły w naszych czasach okazać się tak *sexy*”⁵⁹?

Właśnie z tego powodu, z uwagi na jedyne w swoim rodzaju zrośnięcie tego, co atrakcyjne, i tego, co narzucone, nie ma obecnie innej drogi do polityki i historii niż przez ich mozolne wysupływanie z ponętej tkaniny postmodernistycznej kultury. „Zaczyna się od estetyki, czysto estetycznych problemów — mówi Jameson w jednym z wywiadów — a potem, na zakończenie tych analiz, ląduje się w obszarze polityki [...]. Ale to czyni oczywiście moje stanowisko dwuznacznym dla wielu ludzi, ponieważ oni chcą od razu przekazu politycz-

⁵⁵ Tamże, s. 361.

⁵⁶ F. Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, cyt. wyd., s. 316.

⁵⁷ F. Jameson, *Introduction*, w: F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cyt. wyd., s. XV.

⁵⁸ Tamże, s. XXI.

⁵⁹ F. Jameson, *Postmodernism and Market*, w: F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cyt. wyd., s. 271.

nego, podczas gdy ja jestem zainteresowany przepracowywaniem problemów formy estetycznej, by ostatecznie dotrzeć do sądu politycznego”⁶⁰. Przy czym po takim przepracowaniu sąd polityczny nie polega już na prostej deklaracji politycznych preferencji, jakiejś próbie narzucenia z zewnątrz własnej wizji, ale jest równoznaczny z ukazaniem, że pewne nadzieje polityczne od początku w nas były — co więcej, to one sprawiały, że najmocniej przyciągające naszą wyobraźnię obrazy, z pozoru nie mające żadnego związku z polityką, a już z pewnością, Boże uchroni, z socjalizmem, były dla nas aż tak atrakcyjne.

Różnica między Jamesonem a Rortym nie jest więc koniec końców tak duża. Zarówno jeden, jak i drugi chcą odrodzenia romantycznej nadziei społecznej. Zmierzają jednak do tego celu różnymi drogami. Rorty wybiera ścieżkę najbardziej oczywistą, prowadząc utrzymaną w starym stylu wojnę dyskursywną, w której chce przelicytować słuchaczy autorytetem swoich bohaterów: „Whitman i Dewey próbowali zastąpić wiedzę nadzieją. Chcieli ulokować wspólne marzenia utopijne — marzenia o idealnie ludzkim i cywilizowanym społeczeństwie — na miejscu znajomości Woli Boga, Moralnego Prawa, Praw Historii czy Faktów Nauki”⁶¹. Jameson korzysta z obrazów zastanych, tkwiących już w rekwizytorium zbiorowej wyobraźni — uzupełniając je o nowy, obnażający ich utopijny, czyli socjalistyczny rdzeń komentarz (z drugiej zaś strony, pokazując ich aspekt ideologiczny, a więc sposób, w jaki ich wywrotowa zawartość jest natychmiast neutralizowana przez społeczne mechanizmy wyparcia). Zgodnie z sugestią zawartą w tytule jednej z książek Jamesona, *The Political Unconscious*, polityczna jest w pierwszym świecie już tylko nieświadomość. Dlatego najlepszą, a właściwie nieuniknioną w tej sytuacji metodą budowania nadziei społecznej jest przywracanie świadomości wypartych, ale obecnych w kulturze popularnej wątków utopijnych. Ta okrężna droga jest konieczna, ponieważ fałszywa świadomość stała się w społeczeństwie konsumpcyjnym czymś znacznie bardziej skomplikowanym niż w czasach wcześniejszych: „[...] «dominująca ideologia», jeśli tak można ją jeszcze nazwać, została rozprowadzona po całym systemie społecznym za sprawą upowszechnienia dóbr konsumpcyjnych. Nie jest więc to [wyzbycie się fałszywej świadomości — B.K.] już tylko kwestia odrzucenia wartości i filozofii moich wrogów klasowych, ale raczej jakiegoś znacznie bardziej skomplikowanego procesu samoanalizy, w którym próbuję wykryć i odrzucić ideologiczną infekcję, w konieczny sposób obecną we mnie samym”⁶².

Do takiej strategii, rodzaju politycznej psychoanalizy, zaprowadziła Jamesona refleksja na temat możliwych obecnie form politycznej mobilizacji (agency). Jak sprawić, aby przedstawiciele handlowi zaczęli myśleć o swoich

⁶⁰ F. Jameson, *Marxism and the Historicity of Theory: An Interview by Xudong Zhang*, w: F. Jameson, *The Jameson Reader*, cyt. wyd., s. 152.

⁶¹ R. Rorty, *Achieving our Country*, wyd. cyt., s. 106–107.

⁶² F. Jameson, *Introduction / Prospectus: To Reconsider the Relationship of Marxism to Utopian Thought*, s. 365.

czasach inaczej niż jak o wiecznym teraz globalnego kapitalizmu? Czy powinniśmy ich namawiać do lektury Whitmana, Deweya czy Emersona? Ale nawet jeśli byłoby to ze wszech miar wskazane, to niby jakim cudem mielibyśmy to osiągnąć? Wartość metody Jamesona wynika między innymi z tego, że pozwala ona nie unikać taktownie tego rodzaju niewygodnych pytań. Bo niech sobie wszyscy oglądają ulubione seriale, pod warunkiem że zdadzą sobie sprawę, na co, oglądając je, faktycznie patrzą! Cząstki utopii są trochę jak wmontowane między klatki kiepskich filmów, odbierane podprogowo przez publiczność i wzmacniające w niej określone reakcje (fantazjują o tym między innymi twórcy filmu *Fight Club*). Zadanie teoretyka, tak jak je widzi Jameson, polegałoby więc na zrobieniu w odpowiedniej chwili stop-klatki i uzupełnieniu niewidocznego wcześniej kadru o polityczny komentarz. Zła wiadomość polega tu na tym, że do polityki nie ma innej drogi niż przez dosyć zawiły objazd wiodący po terytorium kultury (kolejność, którą odtwarzam także w tym tekście). Dobra wiadomość jest z kolei taka, że chodzi tu o kulturę postmodernistyczną, a więc taką, którą znają bez mała wszyscy. Specyfiką postmodernizmu, obok wspomnianego już zatarcia rozróżnienia na bazę i nadbudowę, gospodarke i kulturę, jest wszak zamazanie podziału na kulturę wysoką i niską, kulturę modernizmu i kulturę masową⁶³ — a dokładniej zakodowanie obu tych wątków w ramach jednej struktury, zgodnie ze słynną regułą podwójnego kodowania, sformułowaną w odniesieniu do architektury przez Charlesa Jencksa⁶⁴.

Metodą, którą powinien się posługiwać krytyczny humanista w kontaktach ze współczesną kulturą, jest „archeologia przyszłości”. *Archeologies of the Future* to tytuł ostatniej, wydanej w 2006 r., książki Jamesona, która śledzi wątki utopijne w literaturze *science-fiction*. Jak się łatwo domyślić, tytuł ten stanowi nawiązanie do, a zarazem ironiczne odwrócenie zasad archeologii Foucaulta. Te same z grubsza techniki, którymi francuski myśliciel posługuje się, aby odkryć ślady wszędobylskiej i zawsze złowrogiej władzy, Jameson zaprzęga w służbę optymizmu. Foucault wszędzie chce demaskować przemoc panowania, Jameson wszędzie próbuje odkryć przejawy nadziei; nastawienie, którego nauczył się, jak sam mówi, z *Das Prinzip Hoffnung* Blocha⁶⁵. Fragmenty nadziei są rozproszone i ukryte, dlatego trzeba je powoli i mozolnie odsłaniać, a potem łączyć ze sobą, zupełnie jak pokryte maskującymi pyłami ideologii, mityczne i upragnione miasto.

⁶³ Por. F. Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, w: tegoż, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cyt. wyd., s. 2.

⁶⁴ „Mówiąc ogólnie, istnieją dwa kody: popularny, tradycyjny, zmieniający się tak wolno jak język mówiony, pełen komunałów i zakorzeniony w życiu rodzinnym, oraz kod nowoczesny, pełen neologizmów i reagujący na szybkie zmiany w technologii, sztuce i modzie, a także awangardzie architektury”. C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1987, s. 130.

⁶⁵ F. Jameson, *Introduction / Prospectus: To Reconsider the Relationship of Marxism to Utopian Thought*, cyt. wyd., s. 364.

Jeden z mistrzów Jamesona, György Lukács, na kilka lat przed śmiercią w 1971 r. zasugerował, że dla współczesnej lewicy przebycie drogi od Fouriera do Marksa, a więc od socjalizmu utopijnego do naukowego, od nadziei do planu działania, jest zadaniem odległej przyszłości, i że w naszych czasach barykad 1848 r. nie widać jeszcze nawet na historycznym horyzoncie⁶⁶. Stwierdzenie to jest równie prawdziwe w 2006 r. Z drugiej strony na postawione we wstępie pytanie można już odpowiedzieć negatywnie. Brak społecznych alternatyw nie jest koniecznym następstwem tryumfu przemysłu kulturowego. Jak pokazuje Jameson, stosując Freuda do kultury popularnej, da się bez większego trudu otrzymać Marksa, popkultura-w-sobie może stać się popkulturą-dla-siebie, a wątki klasycznego (spod szyldu ekonomii politycznej) i kulturalnego (zachodniego, estetycznego) marksizmu mogą się nawzajem uzupełniać i wspierać, powoli torując drogę nowemu sposobowi myślenia i śnionej w ukryciu, mimo że na oczach wszystkich rewolucji.

POSTSCRIPTUM: „THE GODFATHER”

Ktoś powie: teoria teorią, ale jak to wszystko wygląda w praktyce? Z wieloma teoriami w humanistyce jest przecież tak, że po ich konceptualizacji i przelaniu na papier autorom nie wystarcza już energii albo odwagi, by skonfrontować je z faktami. Na zarzut, że jego teorie rozmijają się z rzeczywistością, Hegel miał ponoć odpowiedzieć, że tym gorzej dla rzeczywistości. Już w przypadku Hegla można jednak zasadnie powątpiewać w autentyczność tej anegdoty. Nie ulega zaś najmniejszej wątpliwości, że jest ona jak najodleglejsza od tego, co ma do powiedzenia w swoich pracach Jameson. W części empirycznej wydaje się on nawet bardziej przekonujący niż na poziomie teorii, która mimo mocnego kręgosłupa marksizmu bywa u niego przegadana, a miejscami chyba niepotrzebnie aż tak wszechstronnie „intertekstualna”. W praktyce sprawdza się jednak na tyle dobrze, że choć nie wywołuje może dreszczów zachwyty, działa trochę jak odświeżający prysznic, mobilizując czytelnika do ponownego sięgnięcia po obejrzone filmy lub przeczytane książki, aby zestawić zapamiętane z nich fragmenty z tym, co na ich temat pisze Jameson.

Jednym z analizowanych przez niego filmów (skojarzenie z Freudem, analizującym swoich pacjentów, nie jest tu wcale nie na miejscu) jest *Ojciec chrzestny* Francisa Forda Coppoli. Wprawdzie opisując dwie pierwsze części gangsterskiej epopei, Jameson nie wznosi się raczej na swoje pisarskie wyżyny, ale wybór *Ojca chrzestnego* jako krótkiej ilustracji jego teorii, ma w tym miejscu przynajmniej dwie niekwestionowane zalety. Po pierwsze, film Coppoli jest na tyle dobrze znany, że przy jego opisie można pozwolić sobie na pominięcie szczegółowego streszczenia fabuły. Po drugie zaś, co podkreśla sam Jameson,

⁶⁶ Tamże, s. 362–363.

zarówno ideologiczny, jak i utopijny aspekt kultury popularnej wyłożone są w *Ojcu chrzestnym* wręcz podręcznikowo.

Jeśli chodzi o wątek ideologiczny, to przede wszystkim należy zwrócić uwagę na ewolucję całego gatunku kina gangsterskiego. U jego początków, w latach trzydziestych XX wieku, filmowi gangsterzy przedstawiani byli jako chorzy samotnicy, psychopaci atakujący normalnych ludzi, co stanowiło formalne odzwierciedlenie populizmu ery Rooseveltowskiego Nowego Porządku. W czasach powojennych — w erze Bogarta i filmu *noir* — kinowi gangsterzy pozostali wprawdzie samotnikami, ale ich postacie zostały wzbogacone o cechy tragicznego patosu. Jak uważa Jameson, dawało to możliwość kulturowej artykulacji zagubienia amerykańskich weteranów wojennych, niszczonej przez drobnomieszczańską porządek społeczny. Wreszcie przyszły późne lata pięćdziesiąte, gdy kino gangsterskie zaczęło powoli ewoluować w kierunku „narracji zespołowych” (*team narratives*). Gangsterzy stali się bohaterami rodzinnych sag, a ich działalność od indywidualnej zbrodni przeszła do „zorganizowanej konspiracji przeciwko życiu publicznemu [...] przemocy na zlecenie odległych decydentów [...] w imię abstrakcyjnej idei zysku”⁶⁷. A zatem, dodaje Jameson, przywołując słynne zdanie Brechta (obrabowanie banku jest w gruncie rzeczy drobnym przestępstwem w porównaniu z jego założeniem), w filmach gangsterskich nie mówi się już o mafi, ale o aktualnej, korporacyjnej postaci międzynarodowego biznesu. Świat zorganizowanej przestępczości jest alegoryczną ekspresją świata wielkiego biznesu. Ideologiczna manipulacja polega tu zaś na tym, że „narracja mafijna” jako problem do rozwiązania przez społeczeństwo podsuwa moralne zepsucie mafiosów, ich szwankującą psychologię czy wynikającą z wypaczeń charakteru dewiację. Dając wyraz nieświadomym lękom, związanym z ingerencją odległych i ukrytych decydentów w codzienne życie zwykłych obywateli, natychmiast ukrywa i neutralizuje swe rzeczywiste źródła. Publiczność wychodzi z kina przekonana, że z systemem jest wszystko w porządku, a za lęki ich codzienności odpowiada grupka źle socjalizowanych wykojeńców. Wystarczy ich wyśledzić i usunąć, a niepokojący cień natychmiast zniknie z publicznego życia. Substancją czynną w świecie gospodarki i polityki jest wyłącznie jednostkowa psychika⁶⁸.

Podwójny ruch aktywacji i wyparcia dotyczy jednak nie tylko niepokojów, ale również ukrytych w fabule *Ojca chrzestnego* nadziei społecznych. Zdaniem Jamesona, obiektem utopijnej tęsknoty jest w obrazie Coppoli wielka, wielopokoleniowa rodzina, najwyższa figura upragnionej i coraz słabiej obecnej w amerykańskim życiu wspólnotowości. Utopijny przekaz wzmacniany jest dodatkowo przez „czynnik etniczny”, wspólne i jednolite pochodzenie rodziny Corleone. W Stanach Zjednoczonych grupy etniczne są bowiem nie tylko przedmiotem uprzedzeń, ale także zazdrości. Zatomizowana klasa średnia po cichu tęskni

⁶⁷ F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, cyt. wyd., s. 30–31.

⁶⁸ Tamże, s. 32.

za mechaniczną solidarnością rasowego i etnicznego getta. Jameson mówi tu o resentymentcie *Gesellschaft* wobec *Gemeinschaft*. I także tutaj, jednocześnie z ekspresją wypartej tęsknoty, zostaje uruchomiona funkcja ideologiczna. Prawdziwe źródła dezintegracji tradycyjnych wspólnot są ukryte pod przekazem moralnym. Filmowa historia rodziny Corleone nie pozostawia wszak wątpliwości: upragniona wspólnotowość rozpada się ze względu na osłabienie więzi rodzinnych (tak jakby była to przyczyna, a nie skutek indywidualistycznej i wydajnościowej ideologii kapitalizmu⁶⁹), nadmierną permissywność czy wreszcie upadek autorytetu ojca (wiele mówiący angielski tytuł *the Godfather*)⁷⁰. Widzowie, którzy przyjmą filmowe wyjaśnienie ich nieświadomych lęków i tęsknot, są więc o krok bliżej do tego, by po wyjściu z kina zagłosować w najbliższych wyborach na jedną z konserwatywnych i/lub populistycznych partii. Nie tylko tłumaczą one w podobny sposób niepokoje społeczne (wszystkiemu winne osłabienie moralności, rodziny, wielkiej rodziny narodu), ale również mają swoich zwolenników podobną do rozbudzonej przez film (solidarność, kolektywizm, wspólnota) i w pełni zrozumiałą nadzieją na przyszłość.

FREDRIC JAMESON, OR POPULAR CULTURE IN THE SERVICE OF REVOLUTION

Summary

Among many of the so-called critical thinkers there still lingers a more or less open resentment towards popular culture. The tradition of denouncing its products goes back — in many respects — to the antiquated writings of the Frankfurt School and the *Tel Quel* group. One of the few contemporary humanists who tries to avoid the high modernist dogmatic disapproval of culture industry — and this paper argues that he does so with a considerable success — is the American literary critic and theoretician of postmodernism, Fredric Jameson. As befits his Marxist heritage, he argues that popular culture — alongside modernism — was induced by the social contradictions of the second stage of capitalism and it has the same subversive potential as modernist art.

⁶⁹ Jeremy Rifkin ma rację, gdy stwierdza w *Europejskim marzeniu*, że kapitalistyczny absolut, wskaźnik PKB *per capita*, mierzący produkt gospodarczy danego państwa w przeliczeniu na *jednego* mieszkańca, to „maszyna, która potrafi wyłącznie dodawać, ale już nie odejmować”. Każda aktywność gospodarcza jest wszak z punktu widzenia PKB korzystna. Właśnie dlatego, przyjmując nawet, że ogólnie wyższy poziom PKB w danym kraju równoznaczny jest z ogólnie lepszym stanem finansowym wszystkich jego mieszkańców, co przecież wcale nie jest zależnością konieczną, nie wiemy jeszcze wszystkiego na temat jakości życia tych ludzi. Jeśli bowiem idę na dwanaście godzin do pracy, przez którą muszę, a zarazem dzięki której stac mnie, aby zatrudnić legalnie opiekunkę do małego dziecka, PKB punktuje podwójnie. Zarabiam ja i zarabia wynajęta przez mnie niania. Jeśli zaś pracuję tylko tyle, że mogę zostać w domu i samemu zajmować się swoim dzieckiem, PKB stoi w miejscu. Co jest lepsze dla mojej rodziny? Jednocześnie radość ze spodziewanego w kolejnym kwartale wysokiego wzrostu PKB lub podsycany przez media strach przed jego spadkiem, bądź wolniejszym niż gdzie indziej wzrostem, są niemal bezwarunkowe. Tym bardziej warto pamiętać, że robiąc wszystko dla PKB, można nie robić zbyt wiele dla swojej rodziny. PKB z pewnością nie jest mitem prorodzinnym.

⁷⁰ F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, cyt. wyd., s. 33.

However, critical elements within popular culture, unlike in modernism, are unconscious (i.e. *repressed*) according to the Jamesonian application of Freud's terminology. Keeping alive the leftist social hope requires that they be brought to the surface.

Key words/słowa kluczowe

Fredric Jameson; critical theory / teoria krytyczna; popular culture / kultura popularna; modernism / modernizm; postmodernism / postmodernizm; commodification / utowarowienie; the Left / lewica; socialism / socjalizm; Western Marxism / zachodni marksizm; utopia / utopia; *The Godfather* / *Ojciec chrzestny*