

Krzysztof Świrek
Uniwersytet Warszawski

FREDRIC JAMESON I REWOLUCJE KULTURALNE KAPITALIZMU

Artykuł jest analizą kilku najważniejszych koncepcji, za pomocą których Fredric Jameson rozwija swój projekt krytyki kultury. Przedstawia psychoanalityczne i marksistowskie inspiracje jego myśli, a także różne zakresy jego projektu interpretacji: od poziomu tekstu po poziom przemian historycznych. Podstawowym celem hermeneutyki Jamesona jest odczytanie społecznych znaczeń figur narracyjnych, fabularnych rozwiązań, wreszcie technik autorskich i najszerzej – „dominant kulturowych” (realizmu, modernizmu i postmodernizmu). W artykule projekt Jamesona zostaje odniesiony do koncepcji „rewolucji kulturalnej kapitalizmu”, jako pojęcia opisującego wpływ kapitalizmu na formy symboliczne i konstrukcję podmiotowości. Do analizy wybrano te teksty Jamesona, w których głównym przedmiotem zainteresowania uczynił on kino.

Główne pojęcia: marksizm; psychoanaliza; Fredric Jameson; nieświadomość polityczna; dominanta kulturowa; mapowanie poznawcze; urzeczowienie; kapitalizm; socjologia kina.

Uwagi wstępne

Poniższy tekst jest próbą przybliżenia dorobku teoretycznego Fredrica Jamesona, jednego z najważniejszych przedstawicieli orientacji krytycznej we współczesnej refleksji nad kulturą i strukturami społecznymi. Jameson jest przede wszystkim literaturoznawcą, ale jego twórczość przekracza wąskie podziały dyscyplinarne, zresztą z ważnych powodów teoretycznych. Jameson nawiązuje do tradycji teorii krytycznej, powstałej z inspiracji marksizmem i psychoanalizą, która programowo odrzucała akademicką specjalizację jako formę dominacji „rozumu instrumentalnego” w nauce. Ta sama tradycja postulowała wyjście poza wąsko zdefiniowane problemy w stronę podejścia, które starałoby się ująć szersze procesy historyczne i społeczne. Podobna jest intencja tego artykułu: refleksja nad tekstami kultury, którą proponuje Jameson, a także stosowane przez niego techniki czytania, odszukujące ślady tego co społeczne w tekście i procesie jego produkcji i recepcji, wydają mi się niezwykle płodne i ciekawe dla

socjologii właśnie dlatego, że przychodzą, choćby z pozoru, spoza wąsko rozumianej dyscypliny.

Warto wreszcie na wstępie wspomnieć o szczególnym gatunku pisarstwa teoretycznego, jaki uprawia Jameson. Jest to gatunek, który zwykle określać się po prostu jako „teorię” (*theory*). Inni ważni autorzy, znani zresztą polskiemu czytelnikowi, których można zakwalifikować w podobny sposób, to Slavoj Žižek, Judith Butler czy Jacques Rancière (historycznie – choćby Walter Benjamin) – wszyscy oni nie mogą być „zakwalifikowani” do żadnej tradycyjnej dyscypliny akademickiej. Gatunek ten charakteryzuje się odejściem od ujęcia wąsko empirycznego, jego reprezentanci refleksję nad przedmiotem swoich rozważań (z reguły dobieieranym swobodnie – może to być wiersz, osobliwy społeczny zwyczaj, interesująca i symptomatyczna biografia i tak dalej) uzupełniają zawsze refleksją nad narzędziami badawczymi, konstruktami filozoficznymi, które leżą u ich źródeł, a także nad własnym usytuowaniem i procesem myślenia. Mówiąc w skrócie, jest to typ refleksji, który stara się powiązać stronę przedmiotową i podmiotową myślenia. Rekonstruowanie sposobu myślenia autora pracującego w tej tradycji siłą rzeczy musi odwoływać się do podobnego sposobu pisania, raczej krytycznego i polemicznego, niż polegającego na tradycyjnej prezentacji poglądów. Będę starał się w tym tekście zaprezentować myśl Jamesona jako pewną propozycję czy program, ale wydaje mi się to możliwe tylko w trybie bliskiego komentarza do prac Jamesona i polemiki wobec jego krytyków.

* * *

Najbardziej bodaj znaną tezę Fredrica Jamesona jest jego ujęcie postmodernizmu jako „kulturowej logiki późnego kapitalizmu”. W tym tekście chciałbym pokazać, że nie sposób zredukować jego pracy do pewnego stanowiska, zajętego w starej debacie nad postmodernizmem. Jameson podejmuje jeden z najtrudniejszych dla teorii krytycznej i od dawna wzbudzający spory temat relacji między kapitalizmem a formami kulturowymi; proponuje jego rozwiązanie wolne od redukcjonizmu (zarówno ekonomicznego, jak kulturowego¹). Opracowuje spójną i szeroką koncepcję polityczności tekstów kultury, wolną od pokusy, by głównym przedmiotem analizy czynić teksty jawnie polityczne czy „krytyczne”. Wreszcie, jego propozycje teoretyczne unikają łatwego wartościowania, pośpiesznego zajmowania pozycji: Jameson podkreśla dialektyczny charakter badanych procesów – ideologia w jego pracach jest zawsze powiązana z utopią,

¹ Czytam więc Jamesona inaczej niż Bartosz Kuźniarz, który twierdzi że dla Jamesona „system produkcji znaków zależy od tego, w jaki sposób wytwarza się przedmioty” (Kuźniarz 2011: 153) – uważam, że Jameson szerzej i w sposób bardziej złożony odczytuje pojęcie formacji społecznej, co wyjaśniam na następnych stronach.

urzeczowienie zaś jako pewna forma, w którą ujęte są ludzkie doświadczenia, zawsze zakłada swoje przekroczenie.

Opracowując te wszystkie problemy Jameson niejednokrotnie antycypował pewne spory, zawczasu proponując ich rozwiązanie. Dla przykładu – już w latach siedemdziesiątych XX wieku krytykował zarówno koncepcję kultury masowej w wersji szkoły frankfurckiej, czyli ujęcie odbierające produktom „przemysłu kulturalnego” wszelką wartość, jak i „populizm” badaczy celebryjących polityczny potencjał kultury popularnej (przykład tego ostatniego stanowiska – zob. Fiske 2010: 165–190; krytyka populizmu – zob. Barker 2005: 486–487). Jamesonowi zdarzało się też przywoływać problemy, które dopiero staną się centralne dla debat teoretycznych: był choćby pionierem refleksji na temat roli przestrzeni w formowaniu podmiotowości czy roli nieświadomego w społecznym doświadczeniu codzienności.

To sprzedające zajmowanie pozycji było dla Jamesona możliwe nie tyle dzięki przewidywaniu, ile dzięki oparciu swojego projektu na równoczesnym ponownym odczytaniu klasycznych tekstów własnej tradycji teoretycznej (marksizmu i psychoanalizy) i powiązaniu go z komentarzem do współczesnych momentowi pisania koncepcji (poststrukturalizmu, dekonstrukcji, nowych teorii podmiotowości itd.). Jameson jawi się z jednej strony jako badacz zaangażowany w tworzenie własnej perspektywy, z drugiej – jako komentator kolejnych nurtów teorii, dla której ostateczny horyzont znajduje w budowanej przez siebie, oryginalnej wersji „marksizmu kulturowego”. I chociaż poznawanie jego myśli zakłada wysiłek tego właśnie podwójnego ruchu (rekonstrukcji historycznych sporów i równoczesnego „skanowania” współczesnych problemów), zostaje ów wysiłek wynagrodzony przez, moim zdaniem podstawową, korzyść: wyjście poza wizję kultury, w której nakładają się na siebie przygodne teksty i heteronomiczne dyskursy, a procesy sygnifikacji „lewitują” ponad materialnymi uwarunkowaniami. Jameson podkreśla, choćby tylko przeczuwaną, obecność Realnego – historii, kapitalizmu, konfliktu klasowego, działających także jako nienazwana trauma.

Rekonstruując myśl Fredrica Jamesona chciałbym wykorzystać procedurę, którą on sam uważa za najważniejszą w każdym procesie czytania: uhistorycznić jego prace. Procedura uhistorycznienia jest częścią zabiegu „wyobcowania”, a więc takiego zabiegu, który zdejmuje z czytelnika „urok” świata problemów i pojęć, kreowanego przez analizowany tekst i tym samym pozwala na krytyczną lekturę². Równocześnie uhistorycznienie wydaje się także dostrzeżeniem historii wewnątrz tekstu, rozumianej jako pewna linia narracji, uprawomocniająca dane dyskursywne przedsięwzięcie lub jako wyparta prawda, sygnalizowana jedynie w mylącej postaci symptomów.

² Por. uwagę Jamesona na temat dobrej interpretacji: dobrze opisanego filmu nie trzeba oglądać ponownie. Interpretacja jest więc „uwolnieniem” od tekstu (Jameson 2007: 5).

Rozpocznę od pierwszego znaczenia historycyzacji, wskazując na teoretyczny kontekst pracy Jamesona. Rekonstrukcja narracji obecnej wewnątrz jamesonowskiego tekstu będzie stanowiła konkluzję moich uwag.

Wyobcowanie

Jameson bywa postrzegany jako przedstawiciel marksizmu heglowskiego, który w nieco przestarzały paradygmat, będący na marginesie współczesnych debat, technął nowe teoretyczne życie (LaCapra 1989: 14).

Umiejscowiłoby to Jamesona w przestrzeni inspirowanych marksizmem krytycznych teorii społecznych, dla których podstawowym konfliktem był spór między marksizmem heglowskim a althusseriańskim strukturalizmem. Przyjrzyjmy się tej różnicy, żeby zobaczyć, w jaki sposób Jameson się do niej odnosi. Étienne Balibar przedstawia ten spór poprzez różnicę między dwoma rozumieniami marksowskiego pojęcia *fetyszyzmu* (Balibar 2007: 94). Marksizm utopistyczny i heglowski czytałby fetyszyzm głównie przez pryzmat intuicji zawartych w pojęciu *alienacji* i sprowadzałby swoją interpretację fetyszyzmu do formuły *urzeczwienia*, jako procesu, który w kapitalizmie poddaje twórczy podmiot władzy jego własnych wytworów. Samo urzeczwienie jest jednym z klasycznych problemów socjologii: mówiąc najprościej, jest sposobem, w jaki w warunkach podziału pracy i specjalizacji produkcji same zdolności ludzkie i relacje między ludźmi przybierają postać obiektów, którymi można zarządzać i manipulować.

Ujęcie strukturalne natomiast, kojarzone głównie z pracami Louisa Althussera, ujmuje problem *fetyszyzmu* nie jako formę krytyki zreifikowanych stosunków społecznych, ale pewien aspekt procesu konstytuowania się porządku społecznego. Kapitalizm, jako pewna formacja społeczna, wytwarza fetyszyzm jako konieczny efekt pewnej postaci relacji między ludźmi (zapośredniczonej przez rynek i prawo własności). Mówiąc jeszcze inaczej, jedno ujęcie podkreśla w fetyszyzmie aspekt zdominowania podmiotu przez przedmiot – wytwórcę przez produkty jego pracy, relacje między ludźmi przez relacje między rzeczami. Drugie ujęcie wskazuje, że fetyszyzm jest koniecznym efektem tworzenia się pewnej historycznej postaci struktury społecznej.

Spotykane w pismach Jamesona pojęcia *reifikacji*, *totalności*, dostrzeganie w marksizmie narzędzia do odczytywania historii „jako jednej”, wskazywałyby na inspirację heglowskiego marksizmu właśnie, z pracami Györgya Lukácsa i niemieckiego marksizmu okresu międzywojnia jako najważniejszymi punktami odniesienia³. W socjologii takie ujęcie jest najlepiej znane dzięki tradycji

³ Jameson był jedną z osób wprowadzających tę tradycję myślową do amerykańskiej akademii (zob. Jameson 1974, 1980).

szkoły frankfurckiej – z prac Maksa Horkheimera, Theodora Adorno, Herberta Marcuse. Składnikiem tego szeroko rozumianego stanowiska byłyby także obecna w nim humanistyczna ideologia: marksizm jako interpretacyjny język, który *ocala* historię jako żywy przekaz, i powstrzymuje przeszłość od osunięcia się w status „antykwarycznego” zbioru chaotycznych faktów (Jameson 1983: 19). Równocześnie należy zauważyć, że powstająca historyczna opowieść w wersji Jamesona nie jest opowieścią o postępie, w której możliwe jest ostateczne rozwiązanie napędzającej dzieje sprzeczności. Jej dominującym wątkiem jest walka klasowa (Jameson 1983: 20), ujmowana jako zasada polityczności i nieprzekraczalny antagonizm, znajdujący swoją kontynuację w niezliczonych formach konfliktów. „Przejsie do królestwa wolności” w tej wersji marksizmu nie powinno być rozumiane zbyt dosłownie: jest raczej utopijnym impulsem, bez którego niemożliwy jest jakikolwiek projekt politycznej zmiany⁴. Trafniejsze będzie raczej odszukanie w owej historycznej narracji echa stwierdzenia Waltera Benjamina, że „pojęciem podstawowym” materializmu historycznego, „nie jest postęp, lecz aktualizacja” (Benjamin 2010: 506) – uczynienie historii obecną w terażniejszości badacza przez dostrzeżenie w szczątkowych śladach odbłasku całości procesu historycznego.

Wydaje się jednak, że jeśli istotne miejsce w koncepcji Jamesona zajmuje pojęcie *całości* czy *totalności* – w wersji z Lukácsa *Historii i świadomości klasowej*⁵ – to nie mniej ważna jest wzięta od Althussera koncepcja ideologii (Jameson 1983: 53, Jameson 2002) czy również inspirowane psychoanalizą pojęcia *symptomu* i *politycznej nieświadomości*. Te ostatnie koncepcje w ujęciu Jamesona wyraźnie odwołują się do drugiego z wymienionych podejść, czyli do marksizmu strukturalistycznego. Jego główne cechy to oczywiście ważna rola pojęcia struktury, podkreślanie złożoności procesów historycznych i ich „wielorakiego zdeterminowania”.

Jameson jest świadom tego, że w swoich teoretycznych wysiłkach próbuje powiązać tradycje, które zwykło się rozumieć jako przeciwstawne: „jest dla mnie możliwe [...] uwzględnić zarówno metodologiczny imperatyw zakładany przez koncepcję totalności czy totalizacji i zupełnie inną uwagę «symptomatologicznej» analizy dla nieciągłości, rozdzwieków [...] wewnątrz jedynie pozornie jednorodnego kulturowego tekstu” (Jameson 1983: 56–57). Jeśli koncepcja totalności zakłada odwołanie do społecznej *całości*, jako rzeczywistości

⁴ Jednym z podobieństw marksizmu i psychoanalizy, według Jamesona, jest to, że proces rewolucyjny, podobnie jak terapeutyczny, powinien być „rozważany jako «nieskończony» raczej, niż «skończony»”. Nie istnieje możliwy do wyobrażenia „kres polityki” (Jameson 2002: 33).

⁵ Lukács określa „konkretną całość” jako „właściwą kategorię rzeczywistości” (Lukács 1988: 82–83). „Podejście całościowe” marksizmu przeciwstawia Lukács metodologii nauk przyrodniczych, dysponujących zbiorami oderwanych od całości faktów łączonych wedle abstrakcyjnych prawidłowości (Lukács 1988: 81).

przekraczającej tekst, ale zarazem w pewien sposób obecnej w nim (poprzez pewne symptomy), a analiza strukturalna realizuje się w uwadze dla pęknięć wewnątrz tekstu, to Jameson chce uwzględnić oba te odczytania jako *momenty* jednej perspektywy.

Jameson w swoich pracach podejmowałby się więc zadania mediacji pomiędzy różnymi myślowymi konstrukcjami, obecnymi w czerpiących z marksizmu teoriach społecznych. Równocześnie kontekstem polemicznym jego prac jest nie tylko obecna na przykład u Althussera krytyka teorii urzeczowienia, ale także bardziej generalny atak, który na teorie marksistowskie przypuszczają post-strukturaliści. Jameson cytujący w nowych kontekstach Lukácsa czy Adorna to tym samym autor, którego celem jest myślenie o współczesności w ramach wybranej przez siebie bogatej tradycji myślowej, nie zaś manifestowanie przynależności do jednej wąsko zdefiniowanej linii teoretycznej. Każdy projekt mediacji zakłada, według Jamesona, pewien kod, który pozwala nawiązać relację między „różnymi poziomami” (Jameson 1983: 40): między poziomem struktur społecznych i reprezentacji symbolicznych, ale także między różnymi językami teoretycznymi. Siatka pojęć używanych przez Jamesona jest takim właśnie mediującym kodem, dzięki któremu można zmieścić w ramach jednego spojrzenia różne teoretyczne stanowiska, nie zapominając o różnicach między nimi i koniecznej pracy przekraczania ich.

Na następnych stronach chciałbym zrekonstruować perspektywę Jamesona na przykładzie jego tekstów na temat kina. Jest to podwójna zdrada wobec omawianego autora: po pierwsze, kino nie jest dla Jamesona ani pierwszym, ani dominującym przedmiotem zainteresowań. Na pole myśli o filmie spogląda ze swojego, którego głównym przedmiotem badań jest „werbalna narracja” (Jameson 2007: 136). Po drugie, konstruowanie „korpusu tekstów” i oderwanie tym samym interwencji Jamesona od każdorazowego przedmiotu analizy, momentów historycznych i problemów metody, jest koniecznym zawieszeniem niechęci Jamesona do formułowania sztywnego metodologicznego programu. Wydaje się jednak, że taką podwójną zdradę Jameson mógłby zalecić jako odmianę podstawowego dla interpretacji procesu „wyobcowania” tekstu.

Ideologiczny węzeł

Pisma Jamesona o filmie, na które głównie składają się dwa tomy, *Signatures of the Visible* i *The Geopolitical Aesthetic*, pozostają spójne co do metody. Jamesonowska krytyka konsekwentnie przywołuje polityczną interpretację jako ostateczny horyzont, główny wymiar: według niego „nie ma nic, co nie byłoby społeczne czy historyczne – wszystko w «ostatniej analizie» jest polityczne” (Jameson 1983: 20).

W historycznej i politycznej interpretacji Jamesona filmowy tekst staje się symptomem, w którym ujawniają się treści *politycznej nieświadomości*⁶. Na ową nieświadomość, mówiąc najogólniej, składają się procesy, dzięki którym orientujemy się w świecie społecznym (klasyfikujemy innych, rozpoznajemy zagrożenia i fantazjujemy o społecznych utopiach), a które nie mogą być uświadamiane z powodu cenzury, nakładanej na podmiot przez samą konstrukcję kapitalizmu. Mechanizmu tej cenzury Jameson w analizowanych tekstach nie omawia, ale myślę, że można przypisać ją procesowi „urzeczowienia życia codziennego”: jego składnikiem jest przysłonienie społecznego charakteru stosunków między ludźmi i zakaz (drogą podziału pracy i specjalizacji) myślenia o społecznej *całości* (Jameson 2007: 94). W ten sposób pewien historyczny kształt codzienności zaczyna jawić się uczestniczącym w nim podmiotom jako nieprzekraczalny i niezmienny „los”.

Dobrym przykładem dokonywanej przez Jamesona symptomatologicznej lektury są analizy klasycznych filmów „nowego Hollywood” – *Szczęk* (1975) i *Ojca chrzestnego* (1972) (Jameson 2007: 34–46). W obu Jameson poszukuje dialektycznej gry ideologii i utopii, dwóch impulsów, które spotykają się w pewnych miejscach narracji.

W pierwszym z filmów główną figurą jest rekin-ludojad, terroryzujący nadmorski kurort. Według Jamesona zagrożenie ze strony rekina to symboliczny kontener, zawierający niesprecyzowane (społeczne) lęki widowni. Odpowiedzią na nie w warstwie fabularnej jest współpraca dwu postaci: naukowiec i policjanta. Dla Jamesona owa współpraca symbolizuje zespolenie sił naukowej ekspertyzy i państwowej represji w nowej sytuacji, przynoszącej kompleks społecznych problemów: od gospodarczej niestabilności po niepokoje na poziomie międzynarodowym. Hollywoodzka narracja jest tu więc alegorią działania sił nowego, późnokapitalistycznego porządku, w którym ekspertyza i represja stanowią dwie strony jednej strategii zarządzania. Ów późnokapitalistyczny porządek może się ustanowić dzięki zejściu ze sceny sił, których rola już się wyczerpała: w filmie jest to właściciel kutra rybackiego, symbolizujący indywidualną przedsiębiorczość wczesnej, narodowej fazy kapitalizmu. Tym samym w *Szczękach* proponuje się widowni fantazmatyczne rozwiązanie serii społecznych problemów: lęk symbolizowany przez rekina jest związany z realnymi konfliktami (zwiększająca się niepewność zglobalizowanego rynku, kryzysy na scenie międzynarodowej, utrata politycznych współrzędnych, które ułatwiały uporządkowanie świata itd.). Odpowiedź w postaci opisanego sojuszu stanowi natomiast ideologiczną afirmację sił władzy zapewniających bezpieczeństwo.

Paradoksalnie, to właśnie lęk wywołany przez kontenerującą figurę jest tu według Jamesona elementem utopijnym: przede wszystkim przypomnieniem

⁶ Pisałem o tym pojęciu i związanej z nim metodologii szerzej w Świrek 2012.

o istnieniu „społecznej całości”, razem z jej traumatycznym jądrem klasowego antagonizmu. Kluczem do ideologicznego oddziaływania nie jest dla Jamesona pojęcie „manipulacji” (w którym ideologia byłaby formą dominacji przemysłu kulturalnego nad świadomością konsumentów) (zob. Jameson 2007: 29), ale psychoanalityczny schemat represji jako zdeterminowanej przez wyparty materiał: próba kontroli społecznych fantazji zawiera w sobie także moment pobudzenia, tak więc każdy akt represji spotyka się z momentem choćby częściowego zaspokojenia, drogą odwołania do tego, co nieswiadome (Jameson 2007: 32–33)⁷. Oznacza to, że żadna apoteoza porządku nie może obejść się bez pobudzenia sił krytyki, które wraz z odwołaniem do społecznej całości transcendują obecny porządek (Jameson 2007: 39–40). Ideologiczna operacja, aby osiągnąć swój uspokajający efekt, musi w pewnej mierze poruszyć społeczne napięcia.

Ojciec chrzestny jest dla Jamesona przykładem ideologicznej operacji *przemieszczenia*, w której konflikt w jednej postaci przepisywany jest na inny. Opowieść o mafii pozwala skupić uwagę (i wyobraźnię) widowni na moralnym problemie „zepsucia” i kryzysu wartości, odciągając jej uwagę od antagonizmu nieuchronnie wpisanego w kapitalizm. Polityczny i ekonomiczny konflikt: walka klasowa, nierówność w dystrybucji władzy i zasobów, zostaje tym samym zakodowany jako problem moralny. To kodowanie projektuje z kolei rozwiązanie sprzeczności zgodne z własną logiką: jest nim uczciwość i trzymanie się zasad – jakże odmienna, zauważa Jameson, odpowiedź na sprzeczności kapitalizmu niż rewolucja (Jameson 2007: 43).

Równocześnie jednak, przesunięcie pomiędzy pierwszą a drugą częścią filmu (*Ojciec chrzestny II*, 1974) pozwala Jamesonowi zaobserwować charakterystyczną cechę ideologicznych formuł narracyjnych: jeśli doprowadzić je do własnych logicznych konsekwencji, same w końcu ujawnią swoją „ukrytą prawdę”: w *Ojcu chrzestnym II* spadkobierca gangsterskiego imperium skupia swoje wysiłki na stworzeniu podstaw legalnej działalności swojej rodziny. Tym samym powraca właściwa, przemilczana dotąd płaszczyzna antagonizmu: jak stwierdza główny bohater filmu, źródło prawdziwej siły nie leży w operacjach świata przestępczego, ale w biznesie i legalnej polityce. Ideologiczna narracja potwierdza w końcu swoją wypartą prawdę, którą można streścić cytowaną przez Jamesona wypowiedzią Bertolta Brechta: „czymże jest okradzenie banku wobec założenia banku?” (Jameson 2007: 42).

Posługując się tymi dwoma przykładami możemy skonstruować matrycę teoretycznych źródeł pracy Jamesona. Wizję tego, co społeczne, jako rozrywanego niemożliwym do przezwyciężenia konfliktem klasowym, czerpie z marksizmu.

⁷ Według Althussera każda sprzeczność zarazem „odzwierciedla warunki swego własnego istnienia”; tak samo u Jamesona ideologiczna odpowiedź odzwierciedla społeczny lęk, którym ma „zarządzać” (Althusser 2009: 243).

Schemat ideologicznej operacji *przesunięcia* wzięty jest z teorii psychoanalitycznej, podobnie jak *kondensacja* serii motywów w jedną figurę (zob. Freud 2007: 245–268) i model *symptomu* jako zawężenia sprzecznych impulsów: tego, który ujawnia i tego, który zakrywa wypartą, nieświadomą treść (Freud 2001: 170). Należy dodać do tego pole badań nad literaturą, skąd zaczerpnął pojęcie *figury* i *alegorii*.

Wymienione wyżej pojęcia dobrze chyba pełnią rolę wstępu do jamesonowskiej metody interpretacji. Owa metoda rozwija się poprzez kolejne pisma, w rytm kolejnych tematów, które Jameson obiera za podstawowe w swoich analizach. W następnych paragrafach przedstawię trzy najważniejsze: problem urzeczowienia, periodyzacji kapitalizmu, wreszcie – mapowania poznawczego.

Urzeczowienie

Jeden ze swoich najważniejszych tekstów, cytowany już przeze mnie esej *Reification and utopia in mass culture*, rozpoczyna Jameson od przywołania dwóch stanowisk wobec kultury masowej. Jedno określa jako *populistyczny radykalizm*: opiera się ono na dodatnim wartościowaniu tego, co masowe przeciwko elitarniej kulturze wysokiej. Drugie stanowisko, które przypisuje Jameson szkole frankfurckiej, to krytyka kultury masowej jako zdegradowanego produktu, oferowanego zdominowanym odbiorcom przez przemysł kulturalny. Jameson odrzuca pierwsze stanowisko, jako nieoferujące perspektywy badawczej i zastępujące ją antyintelektualistycznym gestem odrzucenia kultury wysokiej. Jeśli zaś stanowisko szkoły frankfurckiej jest dla Jamesona niewystarczające, to z powodu ustanowienia sztuki modernistycznej jako wzorca, wobec którego mierzy się degradację kultury masowej. Dla Jamesona zarówno kultura masowa, jak modernizm, odpowiadają na jeden historyczny proces: proces urzeczowienia (Jameson 2007: 11–12).

Źródła *urzeczowienia* umieszcza Jameson w procesach upowszechnienia wymiany rynkowej, fragmentaryzacji i specjalizacji. W efekcie różne jakościowo czynności stają się porównywalne w ramach jednego standardu wyceny. Społeczna praktyka, dotąd stanowiąca całość, mająca sobie właściwe jakości, poddaje się podziałowi i standardyzacji. Poszczególne fragmenty procesu pracy zostają wydzielone wedle nadrzędnego podziału na środki i cele. Ów ostatni podział zaś ma paradoksalną właściwość unieważniania celów właśnie: taki sens ma pojęcie instrumentalizacji, opisujące praktykę, w której środki skutecznie przesłoniły celowość działań. Podział ten można zestawić z procesem *utowarowienia* po stronie konsumpcji: różne jakościowo przedmioty stają się, podobnie jak czynności, podzielne wedle schematu środków i celów. Poszczególne cele poddają się wycenie, a każda rzecz staje się „środkiem dla konsumpcji” (Jameson 2007: 12–14).

Zarówno dzieła kultury masowej, jak i modernizmu są, każde na swój sposób, odpowiedziami na proces urzeczowienia. Pierwsze niejako wcielają urzeczowienie, przyjmują postać towarową, wprowadzając ją w samą tkankę dzieła: przykładem Jamesona jest struktura powieści popularnych, które na poziomie rozdziału czy nawet zdania powtarzają ten sam schemat aktu konsumpcyjnego: coś „wydarza się” w satysfakcjonujący dla czytelnika sposób i na różnych poziomach tekstu powtarza się ten sam schemat gratyfikacji, a samo używanie języka zostaje sprowadzone do tworzenia kolejnych, możliwych do skonsumowania, „obrazów” (Jameson 2007: 16–17). Drugie odpowiadają na utowarowienie strategią oporu. Modernistyczne dążenie do ustanowienia nieporównywalnych z innymi języków, tworzenie własnego hermetycznego uniwersum znaczeń jest manifestowaniem jedyności niepoddającej się wymianie rynkowej. Paradoksalnie jednak, także dzieła kultury modernistycznej, właśnie przez swoje zamknięcie w ramach jednego kodu, stają się według Jamesona wymiennymi „przykładami modernizmu”: kiedy znuży nas świat/język jednego autora, możemy odejść do innego, a każdy jest tak samo odizolowaną od innych „monadą”. Początkowy „szok odkrycia” jednego autora i niemal religijnego, pisze Jameson, nawrócenia się na jego język, zamienia się stopniowo w obserwację, że dany autor jest jednym pośród wielu (Jameson 2007: 103–104).

Tym, z czym mierzą się obie kulturowe formy, wyrosłe w warunkach kapitalistycznej wymiany, jest problem oderwania produkcji kulturowej od rzeczywistych społeczności. Dawniejsze dzieła tworzone były w społecznym kontekście, który czynił zarówno pozycję autora, jak i relację dzieła do odbiorców bezproblemową. W warunkach kapitalizmu powstaje umasowiona publiczność stanowiąca dla autora zagadkę; stąd modernistyczna „samowystarczalność” – tworzenie własnego kodu biorącego w nawias kod publiczności. Stąd także takie zjawiska kultury masowej, jak repetycja i popularne gatunki – nowe formy „paktu” między autorem i publicznością, wcześniej osiąganego poprzez osadzenie autora w społeczności (Jameson 2007: 24).

Być może najciekawszy w tym ujęciu reifikacji jest nacisk Jamesona na jej ambiwalentny charakter. Właściwie dialektyczne ujęcie, powiada Jameson, nie powinno wartościować żadnej z form kultury w kapitalizmie jako „lepszey” lub „gorszej”. Jeśli kultura masowa jest seryjna i utowarowiona, to modernizm jest reakcyjny wobec zachodzących w kapitalizmie procesów (Jameson 2007: 21). Także proces reifikacji nie jest ze swojej istoty „dobry” lub „zły”. Tym samym spór pomiędzy heglowskim marksizmem, piętnującym urzeczowienie dzieła sztuki, a stanowiskiem „tradycji francuskiej”, skojarzonym przez Jamesona z nazwiskami Althussera i Jacques’a Lacana i „celebrującym materialność dzieła” (Jameson 2007: 21), jawi się jako oparty na nierozpoznananiu dialektycznego powiązania cech jednego społecznego procesu.

Warto do tego szerokiego rysu dodać pewne zastrzeżenia: po pierwsze, proces urzeczowienia nie jest wszechobejmujący, podobnie jak kapitalizm nie jest u Jamesona rozumiany jako totalny system. Po drugie, proces ten nie może być traktowany jako uniwersalne wyjaśnienie, ale jako „pojęcie mediujące”, pozwalające na wprowadzenie Historii do estetycznych rozważań. Proces reifikacji jest więc dla Jamesona okazją, by opisać pewne problemy teoretyczne, na przykład relacji między częścią i całością tekstu, i pewne spory, jak spór pomiędzy zwolennikami różnych koncepcji podmiotu: jednolitego i zdecentrowanego (Jameson 2007: 173)⁸, jako przynależne określonej historycznej sytuacji w szerszym procesie przemian kapitalistycznych formacji społecznych.

Takie wykorzystanie pojęcia reifikacji umożliwia Jamesonowi zaproponowanie metody *genealogicznej* – sposobu na uwzględnienie wyjątkowości filmowego medium jako materialnego aparatu. Wedle tej perspektywy medium filmowe, z jego materialnym i technologicznym rozwojem, jest „nie tyle źródłem innowacji, co materialnym wzmocnieniem pewnej tendencji życia społecznego jako całości” (Jameson 2007: 172). Ową tendencją jest jeden z aspektów procesu urzeczowienia: fragmentacja ludzkiego sensorium i uprzywilejowanie wzroku (Jameson 2007: 162, 173). W kolejnych propozycjach Jamesona tekst kultury i proces społeczny „objaśniają” siebie nawzajem: nie tylko reifikacja wyjaśnia pewne cechy dzieła, ale także tekst kultury pozwala skomplikować opis procesu historycznego, dodając na przykład świadomość jego zapośredniczenia przez obraz, treści symboliczne i technologię. Społeczeństwo konsumpcyjne oznacza nie tylko ostateczne utowarowienie kultury, ale także „usymbolicznienie” kapitalizmu i wzrost wagi reprezentacji w życiu społecznym. Podobne napięcie jest utrzymywane między technologią a tradycyjnie rozumianym znaczeniem: znaczenie i technologia mają być pomyślane równocześnie, jako „dwa symptomy jednego historycznego momentu” (Jameson 2007: 249).

Tekst ma według Jamesona do odegrania pewną rolę; jest wpisany w proces historyczny, ale zarazem stanowi uprzywilejowane miejsce, w którym ten proces się objawia; także techniki reprezentacji, włączając w to nie tylko artystyczne konwencje, ale i techniczne aparaty, same przyczyniają się do wzmocnienia już występujących zjawisk. Rzeczywistość i reprezentacja są tu widziane jako „dwie strony jednego dialektycznego procesu” (Jameson 2007: 327).

Troska o właściwy opis relacji między sferą symboliczną a społeczną „rzeczą” świetnie widoczna jest w problemie symbolicznych reprezentacji klas społecznych. Konstatowany przez Jamesona kryzys pojęcia klasy społecznej,

⁸ Jameson na określenie dwu tak rozumianych koncepcji podmiotowości używa pary pojęć: *centered* oraz *decentered*. Pierwsze z nich bywa tłumaczone także jako „podmiot oświeceniowy” czy „podmiot spójny”; jego sens sprowadza się do koncepcji podmiotowości opartej na jednolitym, centralnie umiejscowionym „rdzeniu” (zob. Barker 2005: 254; Myers 2009: 55).

wypieranej z krytycznej refleksji przez pojęcia rasy i płci, powiązany jest więc w sposób konieczny z problemami „reprezentowalności” klasy. Klasy znikają, bo przestają być wyobrażalne; aby stały się takie, muszą w świadomości podmiotów przekroczyć pewien próg, który znajduje się poza abstrakcyjną wiedzą na temat kształtu struktury społecznej. Reprezentowalność oznacza „wkroczenie w przestrzeń osobistych fantazji, kolektywnego opowiadania historii, narracyjnej figuratywności [...], [aby w nią wejść] klasy muszą stać się postaciami (*characters*)” (Jameson 2007: 51). Kultura jest w tym procesie zarówno „instrumentem samoświadomości”, jak i „symptomem i znakiem możliwej samoświadomości” (Jameson 2007: 51). Owa możliwa świadomość będzie nieuchronnie antagonistyczna: każda klasa „definiuje się w pojęciach drugiej i ustanawia wirtualną antyklasę w odniesieniu do drugiej” (Jameson 2007: 64). Świadomość siebie powiązana jest więc ze świadomością struktury, samookreślenie bowiem dokonuje się w odniesieniu do drugiej klasy konstruowanej jako przeciwieństwo. Jameson podkreśla, że owa konstrukcja opozycji rozciąga się od „ideologicznych wartości” (to znaczy sformułowanych i manifestowanych), aż do pozornie niepolitycznej treści życia codziennego.

Istotne jest przy tym, że właściwa treść polityczna niekoniecznie pokrywa się z tą, która jest wyrażana jako „jawnie (dosłownie) polityczna”. Traumatyczny charakter klasowego antagonizmu (powiązany ze wstydem, upokorzeniem i wstrętem wobec innego) i wynikająca stąd konieczność jego zapośredniczenia sprawia, że prawdziwie polityczna treść ujawnia się niekoniecznie tam, gdzie moglibyśmy się jej spodziewać. W pewnym miejscu swoich esejów Jameson wyjaśnia, że zmiany w rzeczywistości klasowej stają się rozpoznawalne w komercyjnym filmie dzięki temu, że „społeczna rzeczywistość” i „stereotypy społeczne”, obecne w naszym doświadczeniu codzienności, stanowią „surowy materiał, na którym film i komercyjna telewizja zmuszone są pracować” (Jameson 2007: 51–52). W istocie to sama codzienność ma zawsze polityczny charakter, to na tym poziomie bowiem opracowujemy swoją relację wobec innych. Oczywiście polityczność codzienności nie jest jawna, ale zapośredniczana właśnie przez różnego rodzaju fantazje, wyobrażenia i stereotypy, którymi kierujemy się bezwiednie. Należy tym samym do politycznej nieświadomości, gdy świadomość klasowa wiąże się z możliwością figuracji i nadania owej figurze otwarcie politycznych cech⁹.

Kolejne, przywoływane wyżej pojęcia – od *reifikacji*, przez propozycję *genealogicznego* ujęcia kina, aż po koncepcję *surowego materiału* – jako propozycje opisu są też rozwiązaniami metodologicznego problemu. Tym krytykom,

⁹ Jest to powiązane z wagą, jaką nadaje Jameson ideologii: jest ona według niego warunkiem wszelkiej polityki, ponieważ zakłada wyobrazeniowe opracowanie własnego miejsca w ramach całości społecznej (por. Jameson 2002).

którzy zauważają nieobecność wątków politycznych w kulturze masowej, Jameson odpowiada, że samo życie codzienne jest już polityczne. Podobnie można odpowiedzieć na tezę Clinta Burnhama, który w kolejnych interpretacjach widzi przede wszystkim pragnienie krytyka, by „umieścić” problematykę polityczną czy estetyczną w analizowanym dziele (Burnham 1995: 178): kolejne sposoby czytania są zarazem kolejnymi metodami uprawomocnienia, od różnych stron oświetlającymi niejawną polityczną zawartość dzieła sztuki. Zamiast poprzestać na „elastycznym” pojęciu *symptomu* Jameson odwołuje się do kolejnych sfer: wielkich procesów zachodzących w kapitalizmie, technicznych aparatów reprezentacji, wreszcie do struktury samej codzienności, by wciąż od nowa rozwiązywać metodologiczny problem równoległe z dodawaniem kolejnych elementów opisu społecznej *całości*. Waga takich rozwiązań metodologicznych dla socjologii jest ogromna, pozwala bowiem na uwzględnienie szerokiego materiału symbolicznego jako pewnego „wyrazu” procesów społecznych, pozwala też wyobrazić sobie społeczną krytykę tekstu kultury. W ten sposób interpretowane społecznie teksty odkrywają nie tyle kolejne znaczenia czy sensory, ile strukturalne konflikty i ślady owego „surowego materiału” codzienności, zawarte w różnych elementach tekstu.

Teoria stadiów

Być może jeszcze wyraźniej problem powiązania metody z treścią opisu wiadać w eseju *The Existence of Italy*. Jameson otwiera tekst tezą, że historia filmu może być „objaśniona, a przynajmniej użytecznie wyobcowana” poprzez teorię stadiów, która badałaby „historyczną logikę trzech fundamentalnych faz w sekularnej, burżuazyjnej lub kapitalistycznej kulturze” (Jameson 2007: 213). W owym wyjściowym zestawieniu realizmowi, modernizmowi i postmodernizmowi odpowiadają trzy etapy rozwoju kapitalizmu: dziewiętnastowieczny kapitalizm rynków narodowych, faza imperialistyczna czy monopolistyczna (od schyłku XIX wieku do drugiej połowy XX wieku) i wreszcie – kapitalizm wielonarodowy, globalny, którego trwanie obserwujemy do dzisiaj.

Proponowana przez Jamesona periodyzacja ma spełniać określone warunki (Jameson 2007: 214). Po pierwsze terminy formalne i estetyczne nie powinny być rozpatrywane w izolacji. Rozumienie wymaga, by terminy kulturowe „wyobcowywać” przez pojęcia pochodzące z innych kontekstów (politycznych i ekonomicznych, technicznych itd.). W ten sposób wykluczone zostaje myślenie o formach estetycznych jako następujących po sobie drogą wewnętrznego rozwoju. Równocześnie jednak taki sposób myślenia sprawia, że pracuje się równocześnie nad odnowieniem własnego rozumienia pewnych zabiegów estetycznych, ale także nad pełniejszym rozumieniem procesów gospodarczych,

politycznych, ekonomicznych, których „aspektem” jest moment estetyczny. Po drugie, periodyzacja powinna opisywać kulturę jako całość, a nie pewien zestaw cech stylistycznych, ponieważ kultura zmienia swoją pozycję i funkcję, w zależności od zachodzących przemian. Po trzecie, operacje periodyzujące powinny uwzględniać to, co ekonomiczne i społeczne: proces i stosunki produkcji czy dynamikę klasową danego czasu.

Pojęcia realizmu, modernizmu i postmodernizmu nie są dla Jamesona wyjaśnieniem, ale punktem wyjścia. Dobrze widać to w problemie opisu historii filmu właśnie, który, według autora *The Existence of Italy*, logikę trzech faz „powtarza” w przyspieszeniu. Co więcej – powtarza przejście od realizmu do modernizmu dwa razy, odpowiednio dla okresu niemego i dźwiękowego. Realistyczny moment kina niemego z okresu początku medium przechodzi w okres modernizmu ze swoimi szczytowymi estetykami w dziełach autorów lat dwudziestych XX wieku. Dla okresu dźwiękowego właściwym realizmem według Jamesona jest powojenny, hollywoodzki system gatunków (przy czym realistyczna „reprezentacja” odnosi się do całości systemu gatunków, nie zaś poszczególnych tekstów).

Przejście do modernizmu wyznaczone jest przez konstruowanie figury filmowego autora (nowa fala), ale także kompleks czynników estetycznych i technologicznych: nowe znaczenie filmowego dzieła, na równi z wprowadzeniem szerokiego formatu ekranu przekraczają ramy filmowego rzemiosła okresu klasycznych gatunków (Jameson 2007: 241–244). W przejściu między realizmem a modernizmem ważną rolę pełni pojęcie „autora”; zrazu, pisze Jameson, jest ono jedynie „metodologiczną fikcją”, projektowaną na filmy powstałe w okresie realistycznym (projektującymi byli krytycy z *Cahiers du Cinema*, ekranem projekcji: przykłady kina gatunków, np. westerny Johna Forda). Jednak owa projekcja zapowiada zmianę w praktyce: pojawienie się postaci reżysera mającego dużo większy zakres kontroli nad procesem produkcji, niż którykolwiek z rzemieślników klasycznego Hollywood (Jameson 2007: 273–275).

Hybrydyzacja gatunków, koncentracja na reprezentacji i kryzys autorskości rozumianej jako dystynktywny styl filmowy i przypisana danemu autorowi problematyka, wyznaczają przejście do postmodernizmu. Równocześnie z tym przejściem następuje dychotomizacja produkcji filmowej: technologiczna luka pomiędzy pierwszym światem i „resztą” globalnej produkcji filmowej przekłada się na inne strategie estetyczne. Celebryjący powierzchnię i szczegół hollywoodzki film nostalgiczny (budujący perfekcyjne reprezentacje okresów historycznych wyznaczanych przez kategorię pokolenia) zaczyna różnić się od szeregu estetyk afirmujących technologiczny „podrozwój” (*underdevelopment*), które Jameson zbiera w pojęciu *magicznego realizmu* (kwalifikują się tutaj zarówno filmy południowoamerykańskie, jak i filmy dawnego bloku wschodniego,

skoncentrowane na opozycyjnym wobec filmu nostalgicznego sposobie reprezentowania historii) (zob. Jameson 2007: 176–210).

Klarowny w pierwszym spojrzeniu schemat trzech faz komplikuje się więc w miarę opisu. Od razu można zaznaczyć wagę różnej czasowości w przypadku odmiennych sfer produkcji estetycznej – owo tempo odmienne jest w przypadku filmu, literatury czy muzyki. Zarazem poszczególne fazy nigdy nie są zamknięte i kompletne: powinny być raczej rozumiane jako *dominanty*, wyznaczające określony zestaw problemów, stosunku do reprezentacji czy praktyk produkcji. Niestabilność pojęcia okresu wiąże się ze sposobem, w jaki Jameson wpisuje kulturę w społeczną całość: wprowadza on choćby pojęcie *sytuacji* oznaczającej historyczny problem, pytanie, dylemat, na które odpowiada dane dzieło (Jameson 2007: 225).

W praktyce interpretacyjnej oznacza to, znów, każdorazowe dostosowanie metod i narzędzi pojęciowych do konkretnego tekstu, który we właściwy sobie sposób włącza historię w swoją strukturę i odpowiada na jej „pytanie”. Co ważne, nie czyni tego wprost czy bezpośrednio: raczej omija Historię samą, pełniącą funkcję „brakującej przyczyny”, wokół której milcząco zorganizowany jest tekst (Jameson 1983: 82). Pokazuje to przykład filmu nostalgicznego, w którym możliwość reprezentowania historii staje się jednym z podstawowych problemów: oznaczanie danego okresu historycznego na poziomie reprezentacji (poprzez scenografię, muzykę, aluzyjne cytowanie wydarzeń i mód danego czasu itd.) wiąże się z wykluczeniem wymiaru wydarzenia i działania, wypełniając narrację tęsknotą za przeszłością jako czysto estetycznym i prywatnym zarazem utraconym obiektem. Zapośredniczenie relacji tekstu do historii znów przypomina o konieczności wykonania pracy mediacji – pojęcie *okresu* czy fazy są przykładami takich narzędzi, pośredniczących między procesem historycznym a tekstem.

Dobrze widać to w opisach kolejnych *dominant*, które chciałbym teraz pokrótce przedstawić, akcentując najważniejsze napięcia i terminy.

Jeśli realizm jest pojęciem nadal interesującym, pisze Jameson, to przez zakładane w nim napięcie pomiędzy „estetycznymi i poznawczymi roszczeniami”. Owo napięcie odpowiada za trwałą niestabilność realizmu, rozumianego jako historyczny proces zastępowania jednego paradygmatu reprezentacji przez inny. Według Jamesona realizm jest komponentem „kapitalistycznej rewolucji kulturalnej” (Jameson 2007: 225–226), polegającej na „programowaniu podmiotów” w nowej historycznej sytuacji. Programowanie dokonuje się drogą ustanowienia paradygmatu narracyjnego – rodzaju narracji przyswajanej przez codzienną wyobraźnię, ideologicznego narzędzia umożliwiającego przedstawianie rzeczywistości społecznej. Dominujący paradygmat staje się przezroczysty, ale z czasem traci zdolność wypełniania swojej funkcji, wymaga zniszczenia i odnowienia w innej postaci. Każdy paradygmat realistycznej narracji odkrywa (element

„poznawczy”) nowy rodzaj społecznego materiału; tym samym unieważnia istniejący już model reprezentacji, by z kolei stać się nowym stereotypem, wymagającym zniszczenia itd.

Taki ruch odbywa się także współcześnie: nowy społeczny materiał powiązany jest często z grupami mniejszościowymi. Łatwo znaleźć potwierdzenia tej tezy Jamesona: dla współczesnych wersji estetyki realistycznej charakterystycznym społecznym materiałem jest choćby środowisko emigrantów i mniejszości etnicznych: to w ich perspektywie odnajduje się obecnie ów impuls poznawczy, odnawiający paradygmat reprezentacji (przykłady to choćby *Milczenie Lorny* (2008) braci Dardenne, *Klasa* (2008) Laurenta Canteta, i nieco starszy od nich debiut Mathieu Kassovitz – *Nienawiść* (1995)). Wynika stąd, że realistyczny ruch paradygmatów reprezentacji ciągle trwa, choć nie zajmuje centralnego miejsca we współczesnej estetyce filmowej.

Realizm jest więc dla Jamesona nazwą zbioru problemów, które do dzisiaj zachowują swoją ważność. Przykładem takiego problemu jest refleksja nad ontologicznym wymiarem medium filmowego, łączącym, jak przypomina Jameson, film z fotografią. Ów moment znajduje swoje właściwe spełnienie w medium filmowym, dzięki czasowości, nadającej mu charakter Wydarzenia (*Event*), „objawienia się Bytu” (Jameson 2007: 256, 264). Jeśli fotografia stabilizuje wydarzenie w formie martwego przedmiotu, to medium filmowe powiązane jest z „dereifikacją”: powrotem czasowości jako ruchu, zmiany, konkretnego doświadczenia.

Podobnie dereifikujące właściwości może mieć model dokumentu, który przeciwstawia się charakterystycznej dla urzeczowionej produkcji tendencji do ukrywania procesu produkcji dzieła za fasadą technicznej i narracyjnej doskonałości. Neodokument, pisze Jameson, włącza praktykę w porządek wydarzenia, przez uwzględnienie procesu produkcji filmu w samym dziele, włączenie produkcji do reprezentacji. Dochodzi do tego w każdym filmie dokumentalnym, który rezygnuje z przejrzystej narracji: w ten sposób często zaznacza się niejednoznaczność przedstawianej sytuacji, ale też zwykły trud kolektywnej pracy czy zawodność technologii.

Ontologiczny i dokumentalny model realizmu można przeciwstawić hollywoodzkiemu, przybierającemu postać systemu gatunków, opartego na konwencjonalnej i stereotypowej narracji (chodzi tu oczywiście o okres klasycznego Hollywood – umownie od późnych lat trzydziestych do późnych lat pięćdziesiątych XX wieku). Działanie owego systemu można umieścić w konkretnym historycznym czasie, ma też pewną „gęstość”, związaną z określoną strategią reprezentacji, gdzie poszczególne gatunki niejako „opracowują” różne sfery życia, co samo w sobie może być interesujące z punktu widzenia socjologicznej interpretacji obrazu czy tekstu kultury.

Jednak i ta postać realizmu ma wewnętrzne pęknięcie. Owo pęknięcie nazywa Jameson „ukrytym modernizmem” (Jameson 2007: 252). Poprzez włączenie

charakterystycznych elementów życia codziennego do narracji, film hollywoodzki tamtego czasu wpisywał się w *styl nowoczesny*, który można utożsamić z wartościami kapitalizmu monopolistycznego jako takiego, z jego mnożeniem mocy produkcyjnych i organizacyjną wydajnością. Na marginesie można dodać, że obraz wielkiego miasta – Nowego Jorku z typowego amerykańskiego kryminału, czy rozgrywającej się gdzieś na Manhattanie komedii romantycznej – działa właśnie jako „modernistyczny” znak w gatunkowej fabule. Przy czym ten monumentalizm ma swoje granice: postmodernizm, dla którego dominującą będzie inna technologia – głównie medialna i informatyczna, wyklucza poprzedni model reprezentacji. Charakterystyczne dla nowej technologii, dużo mniej „fotogenicznej” (wyobraźmy sobie choćby jak trudno przedstawić działanie cyfrowego logarytmu), jest raczej problematyzowanie samego przedstawiania, czyli stawianie pytania o to, co w ogóle da się pokazać i zarejestrować (Jameson w innej pracy w podobnym kontekście wymienia *Wybuch* (1981) Briana De Palmy, nowszym przykładem będzie oczywiście słynny i komentowany po wielokroć *Matrix* (1999) braci Wachowskich).

W przypadku Hollywood koniec realizmu wiąże się z wyczerpaniem formuły gatunkowej i zmianą procesu produkcji w systemie studyjnym. Jednak inne problemy powiązane z koncepcją realizmu: schemat odkrywania nowego materiału społecznego czy te powiązane z fotografią i dokumentem, nie znajdują swojego końca ani rozwiązania. Modernizm w narracji Jamesona nie nastaje więc jako nowe otwarcie, ale przeniesienie akcentu z problemu reprezentacji i napięcia między estetycznym a poznawczym, na problem autonomii.

Autonomia to kolejne „mediujące pojęcie”, określające według Jamesona przynajmniej trzy różne problemy: autonomię estetycznego doświadczenia, jako odmiennego zarówno od praktyki i abstrakcyjnej wiedzy, autonomię kultury jako wydzielonej sfery wewnątrz społeczeństwa, wreszcie – autonomię dzieła sztuki jako „monadycznego świata” (Jameson 2007: 276–277). Problem autonomii widzi Jameson jako równocześnie specyficzną „ideologię” modernizmu (część kodu służącego do interpretacji wytworów estetyki modernistycznej, a więc część języka krytycznego), estetyczny ideał (niezależność, oryginalność, suwerenność wobec wymagań widowni), ale i pewien historyczny fenomen, czyli pojawienie się pewnej wydzielonej „przestrzeni” w ramach życia społecznego – sfery produkcji estetycznej jako domeny, w której specjalizuje się jakaś liczba osób (Jameson 2007: 278).

W przypadku filmu autonomia wiąże określone warunki produkcji dzieła (umowy zakładające pełniejszą kontrolę reżysera nad powstawaniem filmu), z epizodyzacją dzieła filmowego na poziomie formalnym. Owa epizodyzacja wiąże się ze „zdaniem” pełniącymi rolę artystycznej sygnatury: takimi sekwencjami, cennymi fragmentami w filmach danego autora, na które widownia czeka i które są ważniejsze niż całość dzieła (Jameson wymienia jako przykład filmy

Alfreda Hitchcocka i Luisa Buñuela, ale pasuje to właściwie do każdego z modernistycznych autorów: Federica Felliniego, Roberta Bressona, Andrieja Tarkowskiego i innych).

Tak rozumiana autonomia jest również raczej problemem niż wyjaśnieniem: charakteryzuje ją napięcie pomiędzy częścią i całością czy, jak pisze Jameson, zdaniem a „ideą monumentalnego dzieła”. Właściwie więc pojęcie autonomii należy raczej rozumieć jako cechującą się napięciem „półautonomię” (Jameson 2007: 285–286) i „ruch autonomizacji”, czy, jak moglibyśmy jeszcze powiedzieć, doprecyzowując Jamesona, jako pewne „roszczenie do autonomii”.

Zerwanie owego napięcia, izolowanie części (gromadzenie kolejnych efektywnych zdań) lub całości (czysta idea symulowanego dzieła) charakteryzuje postmodernizm, w którym filmowe „atrakcje”, źródła odbiorczej przyjemności, są mnożone bez odwołania do miejsca w ramach większej, sensownej całości. Najważniejszym przykładem Jamesona jest oczywiście film nostalgiczny, dla którego materiałem staje się pewien historyczny okres, rozumiany nie jako pewien zbiór wydarzeń i konkretnych okoliczności historycznych, ale jako pełna stylistycznych cytatów, przepojona melancholią przestrzeń.

Nostalgiczne reprezentacje, zauważa Jameson, uprzywilejowują dwa okresy historyczne, lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku. Oba okresy mają nieco odmienne znaczenia: lata dwudzieste konotują styl i elegancję, ostatni okres ostentacyjnej konsumpcji, gdy lata trzydzieste przywodzą na myśl czasy kryzysu, brutalny konflikt o zasoby. Te dwa punkty odniesienia formują więc opozycje między wysokim i niskim, uprzywilejowaniem i pracą, klasami próżniaczymi i robotnikami. Tym, do czego odwołują się ostatecznie filmy nostalgiczne, jest różnica klasowa, społeczny antagonizm. Na jeszcze głębszym poziomie, lata dwudzieste symbolizowałyby elegancję i zbytek *ancien regime'u*, gdy lata trzydzieste – „kapitalistyczną infrastrukturę”, razem z umasowaniem i wzrostem znaczenia ekonomii. Znowu posługując się pojęciem *politycznej nieświadomości*, Jameson widzi w owych narracjach odwołanie do „mitycznego momentu przejścia między feudalizmem i kapitalizmem”, a więc „jedynego prawdziwego Wydarzenia historii” (Jameson 2007: 310, 312). Wydarzenia, którego nie można przedstawić, będącego pierwotną traumą, do której narracje historyczne odwołują się na wzór symptomów.

Zauważmy, że te uwagi, choć wydają się czysto opisowe (skoro klasyfikują treść filmu nostalgicznego), umieszczone w kontekście całości koncepcji Jamesona zyskują dużą siłę objaśniającą. Mówiąc o filmie nostalgicznym w tych ramach, zakładamy istnienie jakiegoś zbiorowo podzielanego, czasowego punktu odniesienia, nasycenie pewnego okresu historii znaczeniem i intensywnością. Mówi to nie tyle o naszej relacji wobec tego czasu, ile o swego rodzaju współczesnej „potrzebie chwili”, potrzebie oznaczenia jakiejś społecznej sytuacji poprzez ubranie jej w historyczny kostium. Operacja wyboru historycznego okresu

jest zaś zawsze niejasna, wiąże się raczej ze zniekształceniem, domaga się interpretacji.

Powyższa długa rekonstrukcja ujawnia szereg cech teoretycznego projektu autora *The Existence of Italy*. Po pierwsze, Jameson nie używa pojęć w sposób, który czyniłby z nich wygodne narzędzia ujednociające badany materiał. Szerokich i do pewnego stopnia podręcznikowych kategorii, jak „realizm” czy „modernizm” używa nie tylko do wprowadzenia pewnego historycznego porządku, ale i do dalszej teoretycznej pracy, powiązanej z wyobcowywaniem tych terminów i pokazywaniem ich wewnętrznych sprzeczności. Kolejne kategorie, na przemian, to uhistoryczniają obiekty czy pojęcia teoretyczne, to rozszerzają się do rangi globalnych problemów, których nie sposób powiązać już z jakąś określoną fazą kapitalizmu, ale jedynie z kapitalizmem jako takim.

Realizm może być powiązany z jednej strony z historyczną postacią hollywoodzkiego systemu studyjnego czy z określonym zestawem filmowych estetyk. Z drugiej strony – jest powiązany z dialektycznym procesem następowania kolejnych reżimów reprezentacji, a także z procesem kapitalistycznej „rewolucji kulturalnej”. Problem autonomii, nadrzędny dla modernizmu, rozpoczyna się wcześniej niż modernizm (już literatura realistyczna i tym bardziej hollywoodzki film realistyczny są „masowe”, i w tym sensie wymuszają jego podjęcie) i trwa jako cecha funkcjonowania kultury w kapitalizmie w ogóle. Z czasem kwestia ta nie znika, ale staje się jedynie bardziej problematyczna: zaznaczana przez Jamesona „ekspansja pola kulturalnego” w postmodernizmie czyni autonomię bardziej problematycznym zjawiskiem (zob. Jameson 2007: 277).

Charakterystyczny dla postmodernizmu model odwołania do historii, w którym wydarzenie i działanie znikają pochłonięte przez nieodróżnicowany nostalgiczny „krajobraz”, okazuje się kolejną opowieścią o Wydarzeniu, do którego odwołują się także problemy obu pozostałych faz. Zarówno bowiem realizm, jako następstwo modeli programowania podmiotu, jak i problem autonomii traktowanej jako kłopotliwy i konieczny efekt procesów specjalizacji i umasowienia, w zasadzie są reakcją na owe podstawowe przejście. Punktem dojścia projektu Jamesona jest więc powrót nie tylko do *jednej historii*, jednej naczelnej narracji, ale pewnego uprzywilejowanego miejsca w tej narracji, do momentu najważniejszego dla niej przełomu.

Wreszcie chciałbym zwrócić uwagę na jedno z głównych pojęć w periodyzacji Jamesona: pojęcie *dominandy*, dla którego inspiracją mogła być teoria Luisa Althussera (zob. Althusser 2009: 312). W rozumieniu Althussera „struktura z dominantą” oznacza właśnie *całość*, ale rozumianą w sensie marksowskim, różnym dla Althussera od heglowskiego: gdy u Hegla całość ma charakter duchowy, jest pojedynczą zasadą, alienującą się w różnych przejawach, całość u Marksa jest złożona, ale jako „struktura z dominantą” pozostaje określona.

Używając pojęcia dominanty Jameson podkreśla, że całość rozumie jako złożoną. Równocześnie obstaje on przy pojęciu całości jako niezbędnym: bez niego historyczny proces rozpada się w różnorodność niepowiązanych, cząstkowych faktów, w przypadkowość właściwą codziennemu doświadczeniu. Odwołanie do całości umożliwia śledzenie historii jako jednego, złożonego procesu, może być rozumiane także jako postulat „dereifikacji”, przekroczenie specjalizacji i podziału dyscyplinarnego, ponowne powiązanie zbioru rozproszonych w potoczny doświadczeniu kulturowych faktów.

Mapowanie poznawcze

Książkę *The Geopolitical Aesthetic* otwiera następujący problem: jak wyobrazić sobie system tak rozległy, jak współczesny kapitalizm. Późny kapitalizm, razem z wielką ilością powiązań, z coraz trudniej przedstawialnymi technologiami, z nowym charakterem produkcji i reprodukcji, przypominającym raczej widmową działalność, która odbywa się niejako poza świadomością zaangażowanych w nią aktorów – wszystko to jedynie radykalizuje się w momencie geopolitycznych przemian bezpośrednio poprzedzających powstanie książki. Owe przemiany to oczywiście koniec zimnej wojny i powstanie nowego porządku światowego, rozumiane jako akt ekspansji kapitalizmu, ostatecznie włączającego cały świat we wspomagany symbolicznie obieg produkcji towarowej, reprodukcji kapitału i konsumpcji. Owa ekspansja dopełniana jest przez przekonanie o braku zewnątrz wobec kapitalizmu i braku alternatyw wobec zachodnich form modernizacji. Przekonanie to jest interpretowane przez Jamesona nie jako falsyfikowalny sąd na temat sposobu istnienia globalnego systemu, ale jako rodzaj „postmodernistycznej doksy” (zob. Jameson 1995: 188) blokującej możliwości krytycznego i utopijnego myślenia.

Idea mapowania poznawczego (*cognitive mapping*) jest odpowiedzią na tę sytuację. Jameson sytuuje ją w kontekście althusseriańskiego modelu ideologii, który wykorzystał już we wcześniejszych analizach. Model ten opiera się na lacanowskich pojęciach Realnego, Wyobrażeniowego i Symbolicznego.

We wcześniejszym ujęciu Jameson utożsamiał Realne z Historią jako czymś, co opiera się ujęciu w symboliczne ramy i nie może być właściwie reprezentowane (Jameson 1983: 35). Proces historyczny jako taki spychany był więc w zbiorową nieświadomość, a w różnych narracjach można było co najwyżej poszukiwać symptomów, które w zniekształcony sposób odsyłały do zrepresjonowanej politycznej treści. Ideologia nie była więc w tym ujęciu jedynie zaburzonym, nieprawidłowym oglądem rzeczywistości, ale koniecznym elementem wpisania podmiotu w porządek historyczny. Aby możliwe było polityczne działanie, musi ono przejść przez moment ideologicznego wyobrażenia (zob. np. Jameson 2002).

W nowym ujęciu taką rolę narzędzia umożliwiającego polityczne działanie pełni właśnie *mapowanie poznawcze*. Odnosząc je do przywołanej matrycy pojęć lacanowskich, mapowanie poznawcze jest operacją należącą do porządku symbolicznego, gdy Historia jest realna, a ideologia – wyobrażeniowa. W nowej rzeczywistości globalnego kapitalizmu tym, co Realne, jest kapitalistyczny system, możliwy do ujęcia jedynie w sposób abstrakcyjny, w swoim ogromie przekraczający możliwości wyobraźni podmiotu. Ideologiczne są rozliczne obrazy światowego porządku – obrazy, które przychodzą nam do głowy, kiedy słyszemy o stereotypowych „problemach globalnego świata”. W istocie, jak pisze Jameson, współcześnie samoświadomość dotycząca globalnych problemów jest bezprecedensowa, ale zarazem – bezradna (Jameson 1995: 2). Jednak owe ideologiczne „problemy” domagają się przekroczenia, nie wystarczają dla orientacji w zglobalizowanej przestrzeni.

Ową orientację ma zapewnić proces mapowania, który Jameson bierze z refleksji nad reprezentacjami przestrzeni. Aby poruszać się w jakimś złożonym otoczeniu, np. miasta, podmiot potrzebuje punktów orientacyjnych dla nakreślenia mentalnej mapy, pozwalającej mu przedstawić sobie w zrozumiałej i „poręcznej” formie własne miejsce w ramach tej przestrzeni. Do tego właśnie sprowadza się operacja, którą Jameson proponuje przenieść w dziedzinę interpretacji artefaktów późnokapitalistycznej kultury. Taka operacja mapowania w terminach klasy społecznej, pozycji narodowej i międzynarodowej (Jameson 1993: 51) mogłaby pozwolić na wyobrażenie sobie całości systemu niejako z zewnątrz, zdejmując z podmiotu wrażenie zamknięcia w przekraczającej wyobrażenie, niezrozumiałej rzeczywistości.

Choć pojęcie kognitywnego mapowania przenosi punkt ciężkości z takich pojęć, jak nieświadomość, symptom czy ideologia na pojęcie przestrzeni czy narzędzia, to w istocie dotyczy problemu, który był obecny we wszystkich analizowanych tekstach: problemu *całości (totality)*. Ten sam problem można analizować wychodząc już od teorii urzeczowienia. Paradoks nowoczesności sprawia, że choć współcześnie od człowieka zależy więcej niż kiedykolwiek w dziejach, to sam świat społeczny jawi się temu samemu człowiekowi jako obcy i pozbawiony sensu (Jameson 1974: 168–169). Nie jest „na miarę ludzką” (Jameson 1974: 165), w wyniku czego zarówno obiekty, jak procesy w nim zachodzące tracą znaczenie i związek z doświadczeniem. Są nadal do pojęcia, ale w zredukowanym sensie, raczej sposobu, w jaki działają, niż celu, do którego ich użycie mogłoby prowadzić. Proces reifikacji, który rozpoczyna się wraz z nadejściem ery industrialnej, w świecie późnego kapitalizmu jest zradykalizowany i produkuje podobne „paradoksalne” efekty, jak choćby problem zaniku autonomii kultury: wraz z kulturalizacją sfery produkcji, włączeniem procesów symbolizacji w infrastrukturę kapitalizmu i wraz z ekspansją domeny kulturalnej, mówienie o autonomii kultury staje się problematyczne. Podobnie świat, który jest

w największej mierze kształtowany przez człowieka, nie tylko jawi mu się jako obcy, ale staje się niezrozumiały i niewyobrażalny.

W następnych akapitach przyjrę się bliżej opisom „konspiracyjnych narracji”, filmów zawierających motyw politycznego spisku, którym Jameson poświęca pierwszą część *The Geopolitical Aesthetic*. Pozwoli to ukazać nowe problemy, na które odpowiada „tekst symptomatyczny”, a zarazem podkreślić podobieństwo w metodach lektury, których Jameson używa.

Motyw politycznego spisku, odkrywanego przez bohatera w toku długotrwałego śledztwa, jest dla Jamesona kolejną „mediującą strukturą”. Narracyjny wątek pośredniczy pomiędzy wymiarem jednostkowym a globalnym, pomiędzy postacią bohatera odkrywającego polityczną „sieć” a kolektywnym spiskiem, innym imieniem organizacji globalnego kapitalizmu. Chciałbym przypomnieć, jak Jameson uzasadnia swoje operacje interpretacyjne, by lepiej zakorzenić owo odczytanie. Po pierwsze, mediacja oznacza proces przepisywania, dzięki któremu pewnego kodu można użyć w analizie wiążącej różne sfery, np. kulturalną i ekonomiczną. Jednak proces „transkodowania” między różnymi poziomami rzeczywistości społecznej nie jest czysto metodologicznym zabiegiem. U jego podstaw leży założenie, że „życie społeczne [...] jest jednym niepojętym transindywidualnym procesem” (Jameson 1983: 40), a specjalizacja, zakazująca myśleć równocześnie o tekstach artystycznych i zjawiskach ekonomicznych i zamykająca je w odrębnych dyscyplinach, jest częścią politycznej cenzury wykluczającej odwołanie do *całości*.

Obok mediacji drugim istotnym narzędziem jest pojęcie alegorii, będące odpowiedzią na pytanie, jak pojedyncza narracja może odnosić się do tego co globalne. W Utopii, powiada Jameson, rzeczy pokrywałyby się ze swoimi pojęciami. Nie żyjemy jednak w Utopii, co sprawia, że utrzymuje się rozdźwięk między tym, co empirycznie dane, a znaczeniem: świat społeczny jest pełen symbolicznych naddatków, w efekcie których to, co dane, na mocy szeregu mediacji, znaczy „więcej” (Jameson 1995: 45). Badanie społecznej *całości* może odbywać się więc tylko na drodze takich fragmentarycznych struktur, wymagających pracy interpretacji.

Jednym z przykładów alegorycznego kodowania jest rola, jaką w narracjach spiskowych spełniają materialne elementy życia codziennego. Przede wszystkim stają się częścią „spisku”, mogą go figurować, jak w przywoływanej przez Jamesona scenie z *Trzech dni kondora* (1975), rozgrywanej się w centrali telefonicznej. Odnajdujemy tu nieco paranoidalną w swojej wymowie myśl, że zwykłe obiekty życia codziennego mogą być częścią technologii wykorzystywanej przez władzę przeciwko ich użytkownikom. Powiązana jest z tym kwestia własności (Jameson 1995: 11): w jaki sposób cokolwiek może być „własnością prywatną” w erze kapitalizmu korporacyjnego, kiedy każdy obiekt jest już wpisany w większe struktury, jest używany w ramach rozległego procesu. Od

czasu gdy Jameson pisał te słowa, świadomość zagrożenia związanego z wykorzystywaną na co dzień technologią upowszechniła się: choćby korzystanie z komputera osobistego czy smartfona wiąże się z założeniem pewnego poziomu kontroli nad naszymi działaniami, a także wykorzystania naszej prywatnej aktywności w ramach korporacyjnych działań. Jednak jest to tylko najbardziej oczywisty z przykładów: logika uwag Jamesona wiąże się oczywiście z zasadami funkcjonowania późnego kapitalizmu, przekształcającego cały świat obiektów, pośród których żyje człowiek. Dodajmy, że w tym tak „analogowe” obiekty, jak budynki mieszkalne, żywność, odzież – wszystkie są w jakiejś mierze wpisane w grę rynkową, która nieskończenie przekracza wymiar ich indywidualnego użytkowania.

Kolejnym ważnym tropem odwołującym się do świata późnego kapitalizmu jest kwestia technologii, za pomocą której możliwa jest rejestracja i reprezentacja. Jedną z powracających scen w tego typu narracjach (jak we wspomnianym *Wybuchu* (1981) Briana de Palmy i *Rozmowie* (1974) Francisa Forda Coppoli) jest, opisywany przez Jamesona, motyw niszczenia studia i aparatury, w celu zatarcia zapisanych na nich śladów istnienia „spisku”. W efekcie zaawansowana technologia staje się czymś bezużytecznym – zamiast spodziewanego objawienia prawdy przynosi zawód, który Jameson interpretuje jako figurę niewspółmierności między środkami a zadaniem. Narracje spiskowe zawierają więc często zapis własnej porażki: konstatują w formie powracających scen niemożność reprezentowania całości. Podobnym w znaczeniu tropem jest „archaizacja”, polegająca na przedstawianiu technologii, która już w czasie powstawania filmu wychodzi z użycia (przypadek *Wszystkich ludzi prezydenta* Alana J. Pakuli) (Jameson 1995: 76–77). Inny przykład odnajduje autor *The Geopolitical Aesthetic* w filmie *Videodrome* (1983) Davida Cronenberga. Istotną częścią narracji tego filmu jest mała stacja telewizyjna, prowadzona przez głównego bohatera. Znów – typ przedsiębiorstwa „schodzącego” w późnym kapitalizmie, gdzie mali prywatni nadawcy ustępują medialnym koncernom. Odnajdujemy tu powracający wątek trudności z figuralnym przedstawieniem późnego kapitalizmu, różnicujących sytuacje reprezentacji w modernizmie i postmodernizmie. Globalny system raz za razem okazuje się niemożliwy do przedstawienia, choćby dlatego że na różne sposoby dyslokuje i niszczy materialne środki jego własnej reprezentacji i oznaczania.

Ma to też konsekwencje dla narracji, która stawia sobie za cel (a to o narracjach spiskowych zakłada Jameson) przedstawienie globalnej „sieci”. W efekcie film spiskowy, zauważa Jameson, w miejsce rozwiązania opowieści podstawia zastępczy i słabszy *efekt domknięcia*. Jednym ze sposobów jego wytworzenia jest przenoszenie miejsca akcji w wiele krajobrazów, skrótowe portretowanie miejsc możliwie różnych i odległych od siebie (np. w *Syndykacie zbrodni* (1974) Alana J. Pakuli czy w historycznie poprzedzającym analizowany przez

Jamesona typ narracji – *Północy-północnym zachodzie* (1959) Alfreda Hitchcocka). Na skutek przenoszenia akcji powstaje kolekcja krajobrazów, wywołująca wrażenie obejmowania całości. Innym analizowanym przez Jamesona efektem domknięcia jest zapętlenie narracji, które można zaobserwować w *Videodrome* – główny bohater zostaje wciągnięty w rozgrywkę pomiędzy konkurującymi lustrzanymi spiskami, w efekcie narracja rozpada się raczej, niż rozwiązuje, razem z samobójstwem protagonisty.

„Wszechogarniający spisek”, choć niemożliwy do przedstawienia, jest realnością, z którą konfrontowane są postaci. Jedną z ważniejszych stylistycznych figur, którą Jameson wyróżnia w narracjach spiskowych, jest zbliżenie twarzy postaci. Zbliżenie nie konotuje tu fascynacji, tradycyjnie związanej z filmowym portretem; na filmowanych twarzach, zauważa Jameson, zazwyczaj maluje się jedna emocja – wyraz nieokreślonej trwogi, napięcie „pochwycenia” w większą całość, będącą poza kontrolą. W stylistycznej figurze zbliżenia na twarz pełną lęku wyrażają się przynajmniej dwie ważne cechy analizowanej tu struktury mediującej: po pierwsze, spisek jest wszędzie. Po drugie, władza nie mieści się już w spojrzeniu, kierowanym z centralnego, uprzywilejowanego miejsca, tak jak było to ilustrowane figurą panoptikonu (zob. Foucault 1998: 191–220). Jeśli władza powiązana ze spojrzeniem mogła być wyobrażana jako umiejscowiona w punkcie, z którego można patrzeć nie będąc obserwowanym, to w horyzontalnej przestrzeni późnego kapitalizmu takie ukrycie przed spojrzeniem jest już niemożliwe. Nie ma jednej pozycji, z której patrzy ten, kto ma władzę: spisek ma przewagę nad indywiduum dlatego, że jest kolektywny (Jameson 1995: 66), nie dlatego, że jest umiejscowiony w centralnym, uprzywilejowanym punkcie przestrzeni.

Zbliżenie można wpisać w oś, podstawową dla możliwości reprezentacji, posiadanej przez film spiskowy, rozpiętą „pomiędzy mikrokosmosem a makrokosmosem” (Jameson 1995: 77). Jednym z biegunów tej osi byłyby zbliżenia twarzy i przedmiotów, miniaturyzacje związane z nowym stosunkiem do ukazania architektury – już nie jako tła, ale jako pierwszoplanowego obiektu, któremu tym samym zostaje odjęte zakotwiczenie (tło wysunięte na pierwszy plan zostaje zawieszane w przestrzeni o dużo mniej oczywistym charakterze). Na drugim biegunie znajduje się analizowane w konkluzji omawianej części książki ujęcie z *Wszystkich ludzi prezydenta* (1976), zaczynające się od ukazania pary bohaterów robiących notatki w Bibliotece Kongresu. Ruch kamery powoduje objęcie w kadrze coraz większej części sali, aż do planu ogólnego. Dla Jamesona owa figura – od zbliżenia na działalność protagonistów po ogólny plan obejmujący świat bibliotecznej sali – przywołuje moment alegoryczny, kiedy empiryczny wymiar konkretnej fabuły zostaje powiązany z zawsze niekompletną operacją totalizowania. Tym samym motyw odkrywania spisku jako typowy „ideologiczny węzeł” okazuje się związany ze swoim wymiarem utopijnym,

możliwością pomyślenia społecznej *całości* (Jameson 1995: 79). Jeśli system jest coraz rozleglejszy, jeśli opiera się na coraz większej liczbie powiązań, to z jednej strony jest trudniejszy do reprezentacji i wyobrażenia, z drugiej – wymaga coraz szerszej pracy odniesienia do *całości*, czyni to odniesienie koniecznym, oczywistym.

W interpretacjach narracji spiskowych powracają typowe dla interpretacyjnej techniki Jamesona wątki: obecność ideologicznej operacji czy motywu (charakterystyczne przesunięcia i niebezpośredniość, włączenie technologii w wyjaśnienie – zarówno jako elementu, jak i narzędzia reprezentacji), a równocześnie moment utopijny jako rewers tego, co wywołuje lęk czy napięcie. Równocześnie jednak zaznacza się wyraźna różnica w konstelacji motywów, wydobywanych przez Jamesona z analizowanych filmów konspiracyjnych: lęki ewokowane przez figurę spisku mają globalny charakter, przemieszczenie z narracji politycznej na moralną (charakterystyczne np. dla filmu kryminalnego i gangsterskiego) zastąpione jest przesunięciami od ekonomii do polityki i z powrotem; zmieniają się postaci protagonistów – tracą na spójności i zdolności działania. Nową rolę pełni także struktura narracyjna, zapętlona i korzystająca ze wspomnianych efektów domknięcia raczej niż z klasycznego rozwiązania.

Wszystko to na różne sposoby wiąże się z nową historyczną sytuacją, w jakiej pojawia się analizowany tekst. Motyw spisku jest z jednej strony potwierdzeniem opisu sytuacji w późnym kapitalizmie (ekspansja kapitału, stworzenie światowego rynku, utrata spójności kapitalizmu monopolistycznego na rzecz potężnych sieci o zdecentrowanej strukturze), z drugiej strony uczestniczy w ideologii postmodernizmu (rozpad podmiotu i spójnych narracji to najważniejsze wątki). Przywołuje zarazem nową formę utopii: tropienie społecznej *całości* i konieczność poszukiwania coraz szerszych powiązań, świadomość poruszająca się w ślad za falami globalnej ekspansji kapitału. Diagnozowana przez niego siła i słabość analizowanych narracji odpowiada problemom teoretycznym: tak, jak film spiskowy nie może znaleźć swojego rozwiązania, a jedynie prowizoryczne domknięcia, podobnie mapowanie poznawcze jest procesem, który z definicji trzeba ponawiać w nieskończoność.

Konkluzja: rewolucje kulturalne kapitalizmu

W konkluzji chciałbym przyrzeć się pewnym napięciom w tekstach Jamesona i zaproponować rekonstrukcję wewnętrznej narracji tych tekstów, zapowiadaną we wprowadzeniu mojego tekstu.

Najważniejszym, jak sądzę, napięciem w przywoływanych tu pracach Jamesona jest napięcie między rekonstrukcją historii jako jednej, między nazywaniem najważniejszego wątku historii (np. walki klasowej), a nawet odsyłaniem

do najważniejszego Wydarzenia tej historii, a docenieniem sprzeczności i nieciągłości tej samej historii. Takie podejście nakazuje Jamesonowi formułowanie dużych uogólnień czy nawiązywanie do teorii stadiów kapitalizmu z jednej strony, a dokładną analizę sprzeczności w ramach pewnych dominant (np. realistycznej) czy sięgający poziomu zdania czy ujęcia rozbiór interpretowanego tekstu z drugiej strony. Oczywiście kontekst, w jakim Jameson pisze swoje teksty, sprawia, że to pierwszego bieguną swojej teoretycznej propozycji musi bronić silniej: stąd powtarzający się nacisk raczej na to, co łączy obraz niż na celebrowanie nieciągłości. Sprawia to, że Jameson może być postrzegany po prostu jako kontynuator szeroko rozumianego „marksizmu zachodniego”¹⁰, z jego powracającymi motywami krytyki urzeczowienia i narracją o emancypacji. Jednak według mnie takie odczytanie byłoby zarówno niedocenieniem wagi teoretycznej sytuacji, w jakiej interweniował Jameson, jak i niedocenieniem pracy, którą wkłada w komplikowanie i stawianie znaków zapytania ponad proponowanymi przez siebie interpretacjami. Weźmy choćby pojęcie, które najsilniej być może wiąże Jamesona z tradycją „marksizmu heglowskiego”: pojęcie *urzeczowienia*. Jakkolwiek termin może być podważany (zob. np. Althusser 2009: 265), ważny jest też sposób, w jaki się go używa. Jameson odrzuca taką wersję teorii urzeczowienia, która jest czysto negatywnym opisem wpływu urynkwienia na stosunki społeczne. We własnych analizach stara się uwzględnić także moment pozytywny – moment objawienia się siły krytycznej czy utopijnej w ramach urzeczowionych praktyk i reprezentacji. Formułowaną przez siebie teorię urzeczowienia podporządkowuje własnemu rozumieniu marksistowskiej dialektyki, stawiając sobie za wzór fragmenty *Manifestu komunistycznego*, w których kapitalizm opisany jest jako „najlepsze i najgorsze, co mogło przydarzyć się ludzkości” (Jameson 1993: 47; zob. też Jameson 1995: 206).

Pozostaje jednak faktem, że Jameson wykonuje podwójny, paradoksalny nawet ruch: problematyzuje narrację marksistowską i jednocześnie uprzywilejowuje ją jako jedyną gwarantującą łącznie ludzkiego doświadczenia. Różni autorzy zwracają uwagę na ową sprzeczność jamesonowskiej narracji. Stanley Fish zauważa, że według autora *The Political Unconscious* nasz dostęp do historii jest możliwy jedynie niebezpośrednio, poprzez narratywizację; równocześnie jednak, notuje Fish, Jameson wyraźnie wybiera jedną z tych narracji jako decydującą, najważniejszą (Fish 2008: 461). Dokonuje więc wyboru pomiędzy opcjami, które zgodnie z założeniami powinny być równorzędne (bo nie jest nam dany bezpośredni dostęp do historii). Na jakiej podstawie dokonuje hierarchizacji?

¹⁰ Zwięzły opis i krytykę tej tradycji można odnaleźć w klasycznej pracy *Considerations on Western Marxism* (Anderson 1979: 24–94).

Bill Brown wysuwa tezę, wedle której żarliwa obrona marksizmu jest dla Jamesona manifestacją wiary (Brown 2005: 738), a więc rodzajem performatywu restytuującego jakąś instancję, gwarantującą pewność w świecie charakteryzowanym przez brak twardego gruntu. Wydaje mi się, że jest to zbyt proste rozwiązanie: dla Jamesona marksizm nie jest kwestią subiektywnego przekonania czy wiary właśnie, obstawanie przy nim nie ma wymiaru ideologicznej ulgi czy pocieszenia nie jest dodatkiem do właściwego opisu. Prawdziwym wyzwaniem, które stawia przed sobą Jameson, jest uznanie zarówno jedności, jak i różnicy: jedności teorii, zapewniającej horyzont interpretacji i nieredukowalnej różnicy (kontekstu, problemu), nakazującej zmuśną pracę nad każdym elementem wyjaśnienia. To dlatego Jameson powtarza podstawowy schemat wyjaśnienia (w którym poszczególne cechy tekstu odnoszą się do cech formacji społecznej, w ramach której powstały), ale też inaczej dokonuje przejścia między terminami estetycznymi a społecznymi.

Slavoj Žižek zauważa, że choć Jameson dostrzega sprzeczności dzielące poszczególne marksistowskie stanowiska, nadal chce uznawać marksizm za ostateczny teoretyczny horyzont. Według Žižka stanowisko Jamesona da się obronić, jeśli marksizm nie będzie postrzegany jako horyzont interpretacji, ale matryca teoretyczna, pozwalająca formułować wiele odrębnych stanowisk (Žižek 2010: 360). I to rozwiązanie wydaje mi się niewystarczające: jego przyjęcie oznaczałoby rezygnację z jednego z podstawowych założeń Jamesona: nieprzypadkowo powraca on do wątku walki klasowej (stanowiącej dla niego synonim polityczności w ogóle), do tropienia *całości* pośród skomodyfikowanych fragmentów życia społecznego, rozparcelowanych po różnych dyscyplinach zinstytucjonalizowanej nauki. Chodzi więc Jamesonowi o rekonstrukcję spójnej perspektywy i to właśnie, nie zaś użycie marksizmu jako teoretycznej skrzynki z narzędziami, jest właściwą stawką jego projektu.

Wydaje mi się, że jakkolwiek Jameson jest świadom niedostatków marksistowskiej narracji, broni jej jako struktury pojęciowej zakorzeniającej ludzkie doświadczenie w twardym gruncie rzeczywistości. Nie chodzi tu ani o obronę romantycznej wiary w marksizm, ani o docenienie marksizmu jako wydajnej teoretycznej matrycy, ale o powtarzający się nacisk Jamesona na to, że Historia ma w sprawach ludzkich ostatnie słowo: jest „tym, co boli”, co stawia opór, jest imieniem Konieczności odczuwanej zawsze jako traumatyczna granica postawiona ludzkim możliwościom i pragnieniom (Jameson 1983: 102). Jameson nie stoi oczywiście na stanowisku, że nie ma „luk” we wszechogarniającym systemie: nacisk Jamesona na obecność utopijnych impulsów w najgłębiej nawet ideologicznych reprezentacjach jest tu najlepszym przykładem. Równocześnie jednak stanowisko marksizmu niezmiennie wskazuje, że człowiek konfrontuje się w swoim historycznym doświadczeniu z czymś większym niż on sam, z czymś, co stwarza kontekst jego działań i wyznacza im granicę. Jakkolwiek

nie jest możliwy bezpośredni dostęp do historii, a jej linearny wykład napotyka na nieprzewidywalne nieraz trudności, to marksizm jest dla Jamesona sposobem na zdanie sprawy z istnienia historycznej konieczności w ludzkim doświadczeniu. Nie ma dla Jamesona wyjścia poza historię, poza politykę (poza klasowy antagonizm), nie ma wreszcie stanowiska poza tym, co społeczne.

Na koniec chciałbym nazwać punkt węzłowy narracji wyłaniającej się z analizowanych w tym artykule tekstów. Owym podstawowym punktem, niejako zbierającym poszczególne wątki, wydaje mi się pojęcie „rewolucji kulturalnej kapitalizmu” (Jameson 2007: 225–226, a także Jameson 1983: 95–97, Jameson 1993: xiv–xv), wspomniane już przeze mnie podczas rekonstrukcji jamesonowskiego opisu realizmu. To jest owo Wydarzenie, którego ślady odnajduje Jameson w hollywoodzkim kinie nostalgii, będące historyczną traumą na różne sposoby odgrywaną w tekstach kultury. Przemiana formacji społecznych, rewolucja burżuazyjna, zastaje podmioty uformowane przez swoje dotychczasowe życie, a więc przez kategorie, fantazje o sobie i wyobrażenia o *całości*, które stają się niedostosowane do nowych kształtów procesu społecznego. Rewolucja kapitalistyczna wymaga więc rewolucji kulturalnej, przeprogramowania podmiotowości w zgodzie ze współzrędnymi nowej *sytuacji*.

Rewolucja kulturalna na poziomie przejścia do nowej, kapitalistycznej formacji społecznej jest uzupełniana przez kolejne, pomniejsze, odpowiadające kolejnym stadiom (modelom produkcji). Międzynarodowy styl modernizmu, w zaskakujący sposób wiążący formy architektoniczne i stylizację technologii w całym świecie rozwiniętym i rozwijającym się – a więc zarówno w wersji amerykańskiego kapitalizmu, jak w stalinowskiej Rosji i w różnych odmianach faszystowskich (Jameson 2007: 251–253) – będzie składnikiem kolejnej rewolucji. Następna, w formie zmiany kulturowej dominanty z modernistycznej na postmodernistyczną, towarzyszy przejściu od kapitalizmu monopolistycznego do wielonarodowego (późnego). Oczywiście żadna z tych rewolucji nie jest „kompletna”, zawiera w sobie sprzeczne impulsy. Gdyby tak nie było, koncepcja Jamesona byłaby fatalistyczna, a pojęcia Utopii czy mapowania poznawczego straciłyby w niej rację bytu.

Jameson opisuje odbywający się w kapitalizmie *rewolucyjny* proces na kilku poziomach. Jednym są syntetyczne opisy historycznej sytuacji. Drugim – opisy narracji, interpretacje artefaktów kultury. Trzecim – metakomentarz do teorii, powtarzające się operacje uhistoryczniania, dzięki którym Jameson może wziąć w dialektyczny nawias współczesne jego interpretacjom intelektualne spory. Własną „narrację mistrzowską” o nowych formach programowania podmiotu umieszcza więc Jameson w społecznej historii; równocześnie umieszcza tam wszystkie poziomy opisu, poszukując punktu widzenia, z którego ideologiczne operacje staną się bardziej przejrzyste i z którego widoczny będzie utopijny horyzont politycznego myślenia.

W tekście tym zarysowałem najważniejsze metody interpretacyjne Jamesona i schemat historyczny, w który wpisuje on analizowane teksty. Jest to dobrze widoczne właśnie na tekstach poświęconych kinu, po pierwsze dlatego, że zmuszają one Jamesona do konfrontowania się z problemami, których nie przysparza mu komentarz do pojęć filozoficznych czy narracji literackich. Po drugie, silniej zaznacza się w tych tekstach wymiar przyspieszenia w zmianie paradygmatów narracyjnych czy podstawowych kategorii, kształtujących produkcję i recepcję kina (jak kategoria gatunku, autora, ale też pastiszu i cytatu). Po trzecie wreszcie, teksty te dobrze pokazują główny problem myślenia Jamesona, jeden z najważniejszych problemów socjologii mierzącej się z interpretacją kultury: w jaki sposób uprawomocnić przejście pomiędzy terminami estetycznymi a politycznymi i społecznymi? Jaką operację zmiany kodu zastosować, by nie popaść ani w „redukcję” jednej sfery do drugiej, ani w tautologiczny język estetycznej autonomii? Propozycja Jamesona może być pewnym rozwiązaniem tego problemu, dobrze osadzonym w ważnych dla socjologicznej refleksji językach marksizmu i psychoanalizy.

Literatura

- Althusser, Louis. 2009. *W imię Marksa*. Tłum. M. Herer. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Anderson, Perry. 1979. *Considerations on Western Marxism*. London–New York: Verso.
- Balibar, Étienne. 2007. *Filozofia Marksa*. Tłum. A. Staroń, A. Ostolski, Z. M. Kowalewski. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Barker, Chris. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Tłum. A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. 2010. *Pasaże*. Tłum. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brown, Bill. 2005. *The Dark Wood of Postmodernity (space, faith, allegory)*. „PMLA” vol. 120, nr 3, maj.
- Burnham, Clint. 1995. *The Jamesonian Unconscious. The Aesthetics of Marxist Theory*. Durham–London: Duke University Press.
- Fish, Stanley. 2008. *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Tłum. K. Arbiszewski i inni. Kraków: Universitas.
- Fiske, John. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*. Tłum. K. Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Foucault, Michel. 1998. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. T. Komentant. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Freud, Sigmund. 2001. *Histeria i lęk*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, Sigmund. 2007. *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.

- Jameson, Fredric. 1995 [1992]. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. London–Bloomington: BFI Publishing – Indiana University Press.
- Jameson, Fredric. 2002 *Imaginary and Symbolic in Lacan*. W: S. Žižek (red.). *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*, vol. III, *Society, Politics, Ideology*. New York–London: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1974. *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric. 1983. *The Political Unconscious*. London: Methuen.
- Jameson, Fredric. 1993. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London–New-York: Verso.
- Jameson, Fredric. 2007 [1992]. *Signatures of the Visible*. New York–London: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1980. *Reflections in Conclusion*. W: R. Taylor (red.). *Aesthetics and Politics*. London: Verso.
- Kuźniarz, Bartosz. 2011. *Goodbye Mr Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- La Capra, Dominick. 1989. *Soundings in Critical Theory*. Ithaca–London: Cornell University Press.
- Lukács, György. 1988. *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*. Tłum. M. J. Siemek. Warszawa: PWN.
- Myers, Tony. 2009. *Slavoj Žižek*. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Tłum. J. Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Świrek, Krzysztof. 2012. *Kino jako medium społecznej nieświadomości – propozycja Fredrica Jamesona*. W: K. Kizińska i D. Dolata (red.). *Sztuka i jej społeczne konteksty*. Lublin: Pektor.
- Žižek, Slavoj. 2010. *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*. Tłum. J. Kutyla. Kraków: Korporacja Ha!art.

Fredric Jameson and Cultural Revolutions of Capitalism

Summary

Article is an analysis of the several conceptions, by means of which Fredric Jameson advances his project of culture critique. It shows psychoanalytical and Marxist inspirations of his thought and different ranges of his interpretative project: from the level of text to the level of historical transformations. The basic aim of Jameson's hermeneutics is to read social meanings of narrative figures, plot devices, authorial techniques and most broadly – "cultural dominants" (realism, modernism, postmodernism). In the article, Jameson's project is related to the concept of "cultural revolution of capitalism" – the notion describing the influence of capitalism on symbolic forms and the construction of subjectivity. The texts, in which Jameson makes cinema the prime object of his interpretations, are used as a material for the analysis.

Key words: Marxism; psychoanalysis; Fredric Jameson; political unconscious; cultural dominant; cognitive mapping; reification; capitalism; sociology of cinema.