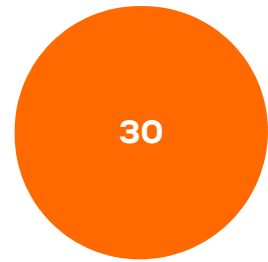




Szkoła  
Filmowa  
w Łodzi



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej**

**tytuł:**

Klasa i alegoria we współczesnej kulturze masowej. „Pieskie popołudnie” jako film polityczny

**autor:**

Fredric Jameson

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2021 nr 30

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klas-spoecznych-struktury-i-relacje/klasa-i-alegoria-we-wspolczesnej-kulturze-masowej>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2021.30.2403>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

**słowa kluczowe:**

kino; klasy społeczne; kapitalizm; korporacje; Fredric Jameson

**streszczenie:**

Polski przekład klasycznego artykułu Fredrica Jamesona, opublikowanego po raz pierwszy w 1977 roku. Na przykładzie analizy filmu *Pieskie popołudnie* (1975, reż. Sidney Lumet) autor proponuje metodę odczytywania dzieła filmowego jako alegorii relacji klasowych. Przygląda się w tym celu elementom fabuły filmu, jego aspektom gatunkowym i formalnym oraz usytuowaniu względem systemu produkcji obrazów w Hollywood i telewizji tamtego czasu.

Podstawa przekładu: „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film”, *College English*, Vol. 38, No. 8 (1977): 843-859.

**Fredric Jameson** - Autor licznych książek w tym *Marxism and Form* (1971), *The Political Unconscious* (1981), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1990) oraz najnowszych *Valences of the Dialectic* (2009), *The Antinomies of Realism* (2013) a także *The Ancients and the Postmoderns* (2015). Oddany analizie dzieł literackich jako narracji silnie nacechowanych politycznie i społecznie. Zdobywca Holberg Prize w 2008 oraz MLA Lifetime Achievement Award 2011 za całokształt pracy badawczej.

## **Klasa i alegoria we współczesnej kulturze masowej. „Pieskie popołudnie” jako film polityczny**

Jednym z najbardziej uporczywych lejtmotywów w ideologicznym arsenale liberalizmu oraz jednym z najskuteczniejszych antymarksowskich argumentów rozwiniętych przez liberalizm i antykomunizm jest koncepcja zniknięcia klas. Argument ten formułowany jest zazwyczaj w formie empirycznej obserwacji, może jednak przybierać także inne formy, z których najważniejszymi z naszego punktu widzenia będą odwołania do wyjątkowej historii Stanów Zjednoczonych albo pojęcie jakościowego zerwania lub ilościowego skoku między dawniejszymi systemami przemysłowymi a tym, co nosi dziś nazwę społeczeństwa postindustrialnego. W pierwszej wersji tego argumentu mówi się nam, że istnienie granicy (a gdy owa granica zniknęła, pozostała granica „wewnętrzna” rozległego kontynentalnego rynku niewyobrażalnego dla Europejczyków) zapobiegło wytworzeniu się starych, ściśle europejskich antagonizmów klasowych, podczas gdy nieobecność w Stanach Zjednoczonych klasycznej arystokracji w stylu europejskim skutkuje rzekomo tym, że klasycznie rozumiane mieszczaństwo nie miało szansy się tam narodzić, a co za tym idzie także powołać do życia – wedle tradycyjnego europejskiego modelu – klasycznego, przeciwnego sobie proletariatu. To wytłumaczenie możemy nazwać mityczno-amerykańskim i zdaje się ono rozkwitać głównie w tych programach *American Studies*, których zawołowanym interesem jest podtrzymanie specyficzności przedmiotu swoich badań i utrzymanie granic swojej dyscypliny.

Druga wersja jest nieco mniej zaściankowa i uwzględnia to, co zwykło się zwać amerykańizacją, dotyczącą nie tylko starszych europejskich społeczeństw, ale dzisiaj także krajów Trzeciego Świata. Odzwierciedla ona realia okresu przejściowego między kapitalizmem monopolistycznym a jego konsumerystyczną

wersją, która właśnie po raz pierwszy osiągnęła globalną skalę: próbuje się tu wyzyskać moment wyłonienia się tej nowej fazy monopolistycznego kapitalizmu, by zasugerować, że klasyczna marksowska ekonomia straciła zastosowanie. Argumentuje się też, że dawne różnice klasowe znikają wraz z postępującą społeczną homogenizacją, którą utożsamić można ze zmieszczaniem robotników czy, jeszcze lepiej, z przekształceniem zarówno robotników, jak i mieszczaństwa w nowy statystyczny typ: konsumentów. I choć większość spośród ideologów tej postindustrialnej fazy wzbraniałaby się przed przyznaniem, że w społeczeństwie konsumpcyjnym wartość jako taka przestała być wytwarzana, to jednocześnie spieszo im, by przynajmniej zasugerować, że amerykańska gospodarka w coraz większym stopniu opiera się na usługach, a produkcją w klasycznym sensie zajmuje się coraz mniejszy odsetek siły roboczej.

Jeśli więc marksowskie pojęcie klasy społecznej jest kategorią należącą do realiów dziewiętnastowiecznej Europy i niemającą zastosowania w naszej obecnej sytuacji, to oczywistą tego konsekwencją jest to, że marksizm można w ogóle odstawić do muzeum, gdzie będzie mógł posłużyć za przedmiot wiwisekcji dla marksologów (coraz więcej osób zresztą profesjonalnie się tym zajmuje), ale nie powinien zakłócać rozwoju opływowego [*stream-lined*] ponowoczesnego uzasadnienia amerykańskiej ewolucji ekonomicznej z lat 70. i późniejszych, który to rozwój stał się ewidentnie najpilniejszą sprawą, po tym jak dawniejsza retoryka klasycznego liberalizmu z epoki New Deal nieoczekiwanie okazała się przestarzała. Na lewicy porażka teorii klasy wydawała się czymś praktycznie i politycznie mniej palącym w antywojennej atmosferze lat 60., gdy oskarżenia wobec autorytaryzmu, rasizmu i seksizmu dysponowały własną wewnętrzną logiką, naglącą za sprawą trwającej wojny i znajdującą napęd w kolektywnej praktyce konkretnych grup społecznych, w szczególności studentów, osób brązowo- i czarnoskórych oraz

kobiet. Coraz wyraźniejszy staje się dziś jednak fakt, że postulaty równości i sprawiedliwości zgłaszane przez te grupy nie są w istocie wywrotowe – w przeciwieństwie do polityki klas społecznych. Hasła populizmu oraz ideały rasowej sprawiedliwości i równości płci stanowiły nieodłączny komponent oświecenia, widoczny nie tylko w socjalistycznych oskarżeniach kapitalizmu, ale także w burżuazyjnej rewolucji przeciwko dawnym rządóm. Wartości ruchów społecznych zorientowanych wokół praw obywatelskich, praw kobiet czy antyautorytarnego egalitaryzmu ruchów studenckich w przeważającym stopniu dają się więc kooptować, ponieważ – jako ideały – wpisane są od zawsze w ideologię kapitalizmu. Dlatego należy brać pod uwagę możliwość, że ideały te są częścią wewnętrżnej logiki systemu głęboko zainteresowanego społeczną równością, w tym samym stopniu, w jakim zainteresowany jest transformacją maksymalnej liczby swych poddanych lub obywateli w identycznych, doskonale wymiennych konsumentów. Zwolennicy pozycji marksowskiej – która włącza oświeceniowe ideały, odnajdując jednak ich ugruntowanie w materialistycznej teorii społecznego rozwoju – kontrargumentują, że system ten jest strukturalnie niezdolny do realizacji tych ideałów, nawet jeśli ma w tym ekonomiczny interes.

To w tym sensie kategorie rasy i płci, podobnie jak pokolenia w przypadku ruchów studenckich, są teoretycznie zależne od kategorii klasy społecznej, nawet tam, gdzie mogą się wydawać praktycznie i politycznie znacznie bardziej adekwatne. Niewłaściwe byłoby jednak dowodzenie znaczenia klasy poprzez przedstawianie jej jako pewnej realności ukrytej pod bezklasowym pozorem. Pozór jest przecież równie rzeczywisty jak stojąca za nim realność, a mówiąc konkretniej: klasa społeczna jest nie tylko zwykłym strukturalnym faktem, ale także, co znaczące, funkcją klasowej świadomości, ta ostatnia natomiast generuje tę pierwszą tak samo nieodzownie, jak sama jest przez nią generowana. To punkt, w którym myślenie dialektyczne – w postaci nie tyle statycznej i powierzchownej

opozycji wspomnianych określeń pozoru i realności, ile raczej wewnętrznie złożonych, historyzujących pojęć heglowskich – staje się konieczne. Dalej postaram się jednak unikać go, na ile to możliwe, choć muszę zgłosić pewną uwagę wstępną, bez której zamierzenie przyświecające całości pozostanie niezrozumiałe. Chodzi o to, że nie możemy mówić o żadnej leżącej u podstaw „istocie” ani o żadnej fundamentalnej strukturze klasowej integralnej dla systemu, w którym jedna grupa ludzi produkuje wartość dla innej grupy, dopóki nie dopuścimy dialektycznej możliwości, że nawet ta fundamentalna „realność” na pewnych zakrętach historii może być „realniejsza” niż na innych, i że podstawy naszych myśli i przedstawień – czyli historia i struktura klasowa – same są czymś zasadniczo historycznym, podobnie jak historyczna jest nasza zdolność ich rozumienia. Za motto takiego procesu posłużyć nam może sentencja młodego Marksa, pozostającego wciąż pod silnym wpływem Hegla: „Nie wystarczy, aby myśl parła do urzeczywistnienia się, trzeba, aby rzeczywistość sama narzucała myśl”<sup>1</sup>. W obecnym kontekście ta „myśl”, którą miałyby narzucać rzeczywistość, nie jest tożsama tylko – czy nawet wcale nie jest jeszcze tożsama – ze świadomością klasową; chodzi tu raczej o warunki wstępne świadomości klasowej obecne już w samej rzeczywistości społecznej. Znaczący to tyle, że aby ludzie uświadomili sobie istnienie klas, klasy muszą być już w jakimś sensie dostrzegalne jako takie. Ten fundamentalny wymóg nazwiemy, pożyczając termin nie od Marksa, ale od Freuda, wymogiem *prze-d-stawia-lności* [*figurability*], czyli potrzebą takiego rozwoju rzeczywistości społecznej i życia codziennego, w którym leżąca u ich podłoża struktura społeczna staje się w pewien namacalny sposób *prze-d-stawia-lna* [*representable*]. Argument ten da się sformułować inaczej, podkreślając niespodziewanie kluczową rolę, jaką w tym procesie ma odegrać kultura – rozumiana nie tylko jako instrument samoświadomości, ale najpierw jako symptom i znak możliwej samoświadomości

w ogóle. Innymi słowy, relacja między świadomością klasową a przedstawialnością wymaga czegoś bardziej podstawowego niż abstrakcyjna wiedza i zakłada pewien rodzaj doświadczenia, które jest bardziej egzystencjalne i bliższe skórze niż abstrakcyjne prawidła ekonomii oraz marksowskiej nauki społecznej, stale przekonującej nas jedynie o tym, że pod powierzchnią codziennego życia oddziałuje kształtująca je logika kapitalistycznej produkcji. Niewątpliwie, jak powiada Althusser, pojęcie cukru samo nie musi być słodkie – wciąż jednak, żeby możliwa stała się rzeczywista świadomość klasowa, musimy zacząć odczuwać abstrakcyjną prawdę klasy poprzez namacalne medium codziennego życia, w żywotnych i możliwych do doświadczenia formach. Powiedzieć, że struktura klasowa staje się przedstawialna, będzie znaczyło, że wykroczyliśmy poza czysto abstrakcyjne jej rozumienie i wstąpiliśmy w rozległą dziedzinę osobistych wyobrażeń, kolektywnych opowieści oraz przedstawialności narracyjnej, będącej domeną kultury, a nie abstrakcyjnej socjologii czy analizy ekonomicznej. By stać się przedstawialnymi – to znaczy przede wszystkim widzialnymi, dostępnymi dla naszych wyobrażeń – klasy muszą w pewien sposób stać się postaciami: to w tym sensie tytułowe pojęcie alegorii stanowić tu będzie hipotezę roboczą.

W ten sposób zaczynamy też uprawomocniać podejście do komercyjnego kina dostrzegające w nim medium, w którym – jeśli w ogóle – powinny być widoczne pewne zmiany w klasowym charakterze rzeczywistości społecznej, ponieważ zarówno rzeczywistość społeczna, jak i stereotypy naszego codziennego jej doświadczania stanowią zasadniczy surowiec, na którym komercyjne kino i telewizja nieuchronnie zmuszone są pracować. Zacznę od odpowiedzi, jakiej z góry chcę udzielić tym krytykom, którzy apriorycznie uznają, że ogromne koszty produkcji filmów komercyjnych nieuchronnie skazują je na kontrolę międzynarodowych korporacji, wykluczają możliwość przekazywania jakiegokolwiek politycznej treści, a gwarantują



za to, że jedynym zadaniem komercyjnego kina pozostanie ideologiczna manipulacja. Z pewnością tak właśnie jest, jeśli pozostaniemy na poziomie intencji samych filmowców, z konieczności – świadomie lub nieświadomie – ograniczonych przez ich obiektywną sytuację. Nie dostrzega się tu jednak politycznej treści życia codziennego ani politycznej logiki, która zawsze zawarta jest już w surowcu, na którym autorzy filmów muszą pracować: ta polityczna logika nie będzie manifestowała się w formie otwartego politycznego przesłania, nie zamieni też filmu w jednoznaczny polityczny manifest. Z całą pewnością wystarczy to jednak do tego, by wyłoniły się głębokie formalne sprzeczności, na które publiczność nie może pozostać obojętna, niezależnie od tego, czy dysponuje teoretycznymi narzędziami, by zrozumieć, co te sprzeczności oznaczają.

Może się wydawać, że ułatwiam sobie sprawę, wybierając jako ilustrację powyższego procesu *Pieskie popołudnie* – film, którego polityczna treść sprawia wrażenie znacznie bardziej czytelnej, niż można się spodziewać po hollywoodzkiej produkcji. Tak naprawdę jednak wystarczy pomyśleć o jakimkolwiek szpiegowskim thrillerze o CIA czy telewizyjnym serialu policyjnym, by uświadomić sobie, że tego typu wyraźne polityczne treści są tak wszechobecne, że w przemyśle rozrywkowym nie sposób ich uniknąć. Wydaje się wręcz, że najważniejszą schedą lat 60. jest to, że sformułowano wtedy cały nowy kod i zestaw tematów – właśnie politycznych – które wraz z seksem pozwoliły przemysłowi rozrywkowemu odświeżyć swoje paradygmaty, nie stwarzając przy tym żadnego zagrożenia ani dla tego przemysłu, ani dla systemu w ogóle. Jednocześnie powinniśmy wziąć pod uwagę możliwość, że najbardziej otwarcie polityczne i kontestatorskie fragmenty *Pieskiego popołudnia* okażą się najmniej funkcjonalne z klasowego punktu widzenia.

Zanim stanie się to jednak jasne, chciałbym się cofnąć i zacząć trochę wcześniej, od anegdotycznego materiału, na którym ten film się opiera. Samo zdarzenie nie jest tak odległe w czasie,

byśmy nie pamiętali, o co chodziło, czy dokładniej: czego interesującego dopatrzyły się tam media i co mogło posłużyć za zaczyn fabuły w tej pozornie banalnej historii o napadzie na bank i zakładnikach, w stylu, który dobrze znamy z niezliczonych newsów i filmów klasy B. Napad, na kanwie którego nakręcono *Pieskie popołudnie*, jest jednak nietypowy z trzech przyczyn: po pierwsze, tłum sympatyzuje tu z napastnikiem, wygwizdując policjantów i przywołując wtedy wciąż jeszcze świeże wspomnienie masakry w więzieniu Attica; po drugie, przestępca okazuje się homoseksualistą, czy, mówiąc dokładniej, osobą będącą w związku małżeńskim z transseksualistą, i twierdzić będzie, że dokonał napadu po to, by sfinansować operację zmiany płci partnera; w końcu obecność telewizyjnych kamer i wywiady telefoniczne z miejsca zdarzenia były tak mocno wplecione w trwające cały dzień negocjacje, że można powiedzieć, iż nieoczekiwanie nadały nowe znaczenie pojęciu „wydarzenia medialnego”; należałoby tu dodać jeszcze jedną przyczynę nietypowości tego zdarzenia – fakt, że napad miał miejsce w dniu szczytu konwencji nominacyjnej Nixona i Agnewa (22 sierpnia 1972 roku). Dzieło sztuki, które zdołałoby uczynić zadość którejkolwiek z tych osobliwości, już przez to zyskałoby nieunikniony polityczny rezonans. Film Lumeta, „wiernie” włączający wszystkie trzy z nich, ostatecznie miał niewielkie znaczenie. Zbyt prosto, choć zapewne nie błędnie, byłoby powiedzieć, że sprzeczności anulowały się nawzajem, wytwarzając zestaw okoliczności nazbyt nietypowy, by dało się go uogólnić – jak mówi Arystoteles, literatura jest bardziej filozoficzna od historii, bo pokazuje, co może się zdarzyć, historia zaś tylko to, co się zdarzyło. Istotnie uważam, że można by postawić hipotezę, iż przeładowanie odgrywa w komercyjnej kulturze pewną ideologiczną rolę: wydaje mi się jak najbardziej możliwe, że powtarzane stereotypowe użycie fenomenów odbieranych w naszej obecnej społecznej koniunkturze zazwyczaj jako niepokojące i obce – jak aktywizm polityczny, rewolta

studencka, narkotyki, opór i nienawiść wobec władzy – z punktu widzenia systemu jako całości ma funkcję retencyjną. Nazywanie jest oswajaniem, a wielokrotnie powtarzane odwoływanie się do czegoś ma za zadanie wmówić strachliwej i osaczonej publiczności z klasy średniej, że zjawiska takie jak powyższe stanowią część znanego i skatalogowanego świata, a więc są w jakiś sposób w porządku. W domenie codziennego życia społecznego proces taki byłby ekwiwalentem dokonywanych przez media kooptacji i natychmiastowego wyczerpania wszelkiego nowego surowego materiału i stanowiłby jedną z podstawowych technik rozbijania wybuchowych i subwersywnych idei. Jeśli coś takiego istotnie tu zachodzi, to można chyba powiedzieć, że *Pieskie popołudnie*, przy swoim bogactwie antyspołecznych szczegółów, wyrabia wręcz nadgodziny, przepracowując alarmujący społecznie materiał w celu uspokojenia odwiedzających kino mieszkańców przedmieść.

Przechodząc do kwestii samego surowca, warto na chwilę zatrzymać się przy tym, czym film się nie stał. Dzisiejsza publiczność głodna jest dokumentalnych faktów, anegdot, autentycznych przeżyć, *faits divers*, prawdziwych historii z całą ich socjologiczną świeżością i nieprzewidywalnością. Nawet jeśli pominiemy chybione, ale symptomatyczne pojęcie „powieści *non-fiction*” oraz górowanie na listach bestsellerów *non-fiction* nad *fiction*, szczególnie uderzającym wcieleniem tego zainteresowania jest cała masa niedawnych eksperymentów amerykańskiej telewizji w dziedzinie fikcyjnego dokumentu: odgrywane przez aktorów narracyjne reportaże o sensacyjnych zbrodniach, jak morderstwa Mansona, sprawa Shepherd'a lub proces Johna Henry'ego Faulka, czy też inne nietypowe ciekawostki, jak śledzenie latającego spodka przez dwurasową parę, spotkanie Trumana z MacArthurem lub ostracyzm na West Point. Wiele byśmy zrozumieli, gdyby udało się nam wytłumaczyć, dlaczego *Pieskie popołudnie* okazuje się nie mieć nic wspólnego z tymi fikcyjnymi dokumentami stanowiącymi szczytowe

osiągnięcie amerykańskiej telewizji. Sądzę, że ich sukces przynajmniej częściowo da się przypisać umiejętnie zachowywanemu przez te pseudodokumenty dystansowi pomiędzy faktami wziętymi z życia a ich reprezentacją. Najmocniejsze z nich podtrzymują istnienie tajemnicy ukrytej w warstwie historycznej, jednocześnie utrzymując, że przedstawiają tylko pewną wersję zdarzeń, i utwierdzając nas w przekonaniu, że nigdy nie będziemy wiedzieć, co tak naprawdę się wydarzyło. Ten strukturalny rozjazd między formą a treścią proponuje wyraźnie inną strategię estetyczną niż te znane z klasycznego dokumentu w stylu Griersona, z włoskiego neorealizmu, Kino-Prawdy czy *cinéma-vérité*, by wymienić tylko kilka spośród dawniejszych podejść do problemu relacji między filmem a faktem – podejść, które wydają się dziś dla nas niedostępne.

Równie jasne jest jednak, że *Pieskie popołudnie* nie dysponuje atutami żadnej z tych strategii i nawet nie próbuje się z nimi mierzyć: zestawienie go z nimi ma jednak ten walor, że dramatyzuje i wzmacnia argumenty niedawnych francuskich krytyk teorii reprezentacji jako teorii zideologizowanej. Tym, co wyraźnie odróżnia film Lumeta od wspomnianych telewizyjnych pseudodokumentów, jest, by tak rzec, właśnie jedność jego formy i treści. Zostajemy tu upewnieni w iluzji, że kamera rejestruje wszystko dokładnie tak, jak się to wydarza, i nic nie ma szansy się przed nią ukryć – kamera to absolutna obecność i absolutna prawda. Estetyka reprezentacji zaprzepaszcza w ten sposób gęstość historycznego wydarzenia i z powrotem spłaszcza je do wymiarów fikcji. Dawne wartości realizmu zachowane w kinie komercyjnym opróżniają anegdotyczny materiał z tego, co w nim interesujące i żywotne – tymczasem, paradoksalnie, notorycznie degradowane techniki narracji telewizyjnej, na zawsze przekłete przez ich użycie w reklamie, okazują się ocalające wobec prawdy zdarzenia właśnie przez zaznaczanie swojego dystansu wobec niego. To właśnie olśniewająca, wirtuozerska gra Ala Pacino

wyklucza możliwość jakiegokolwiek *verismo* i nieodwołalnie skazuje film na pozostanie hollywoodzkim produktem: system gwiazdorski jest fundamentalnie i strukturalnie nie do pogodzenia z neorealizmem. Tu tkwi zasadniczy paradoks, który chcę przedstawić i pogłębić w poniższych spostrzeżeniach: że to, co w filmie jest dobre, jest w nim nieudane, a to, co jest w nim złe, jest pod wieloma względami bardzo dobre, i że wszystko to, co czyni z niego pierwszorzędny film, jak choćby aktorska brawura, sprawia też, że z innego punktu widzenia jest on raczej podejrzany. Tymczasem jego historyczną oryginalność da się odnaleźć w miejscach, które muszą wydawać się przypadkowe, jeśli odnieść je do jego zasadniczych wewnętrznych jakości. Nie jest to jednak stan rzeczy, któremu twórcy mogli byli zaradzić, lepiej wszystko planując, ani zgrzyt, którego mogliby uniknąć, dzieląc materiał tak jak trzeba: tu neorealistyczny dokument, a tu połyskliwy film o napadzie na bank. Mamy tu raczej do czynienia z czymś nierozwiązywalnym i głęboko symptomatycznym, co zwie się sprzecznością, i co, jak można się spodziewać, jeśli zostanie właściwie ustawione i przebadane, wskaże na pewne zasadnicze problemy dotyczące tego, w jakim kierunku zmierza współczesna kultura i rzeczywistość społeczna.

Od początku jasne jest, że *Pieskie popołudnie* to produkt, którego recepcję charakteryzuje ambiwalencja. Co więcej, struktura filmu ogniskuje się na dwóch rozbieżnych osiach odbioru, generujących, jak się zdaje, dwa odmienne doświadczenia narracyjne. Zapowiadałem, że pokażę, jak jedna z tych narracyjnych osi zdaje się pokrywać z kierunkiem ewolucji albo przynajmniej transformacji przedstawialnej, klasowej artykulacji życia codziennego. Nie osiąga tego jednak z pewnością najbardziej oczywiste ogólnodostępne odczytanie filmu, wpisujące się w inną tradycję interpretacyjną, która musi się nam dzisiaj wydać regresywna. Można ją umownie nazwać paradygmatem egzystencjalnym, w potocznym, lekkostrawnym i akceptowanym przez media rozumieniu egzystencjalizmu,

jakiego we współczesnej amerykańskiej kulturze zaczęto używać dla określenia rzeczy takich jak *Paragraf 22* Hellera<sup>2</sup> czy niektóre powieści Mailera. Egzystencjalizm ten nie odsyła ani do Heideggera, ani do Sartre'a – odwołuje się raczej do antybohaterów-nudziarzy jak z Saula Bellowa oraz do pewnego rodzaju użalającej się nad sobą alienacji (znów raczej w medialnym niż technicznym sensie), frustracji i przede wszystkim tego, co określał do niedawna arcyamerykański termin „niezdolność komunikacji”. Niezależnie od tego, czy ten konkretny paradygmat narracji jest przyczyną, czy też skutkiem systematycznej psychologizacji i prywatyzacji ideologii lat 50. i wczesnych 60., jasnym pozostaje, że w sferze kulturowej i narracyjnej wszystko zmienia się wolniej niż w sferze czysto ideologicznej, w związku z czym pisarzom i filmowcom zdarza się sięgać po paradygmaty takie jak ten, choć na ogół nie mieliby problemu z rozpoznaniem przestarzałych, już niemodnych idei. Tymczasem ten „nierówny rozwój” paradygmatów, za pomocą których wyjaśniamy sobie codzienne życie, zostaje następnie zdublowany przez inny trend współczesnego konsumpcjonizmu, a mianowicie powrót do lat 50. i stylistyki opartej na nostalgii lub do tego, co Francuzi nazywają *la mode rétro*; innymi słowy chodzi o pastisz i imitację minionych stylów, mające maskować brak inwencji w kwestii stylów współczesnych i postwspółczesnych (jak w powieści *Ragtime*<sup>3</sup>). Jakby nie dość było, że antybohaterowie antypowieści wylądowali na śmietniku historii, zepchnięci tam przez polityczne i kolektywne wymagania lat 60., to teraz wyciąga się ich stamtąd i rehabilituje jako paradoksalny znak starych dobrych czasów, kiedy jedynym, o co musieliśmy się martwić, były problemy psychologiczne, maminsyństwo<sup>4</sup> i lęk, czy telewizja aby nie zniszczy amerykańskiej kultury. Sądzę na przykład, że *Lot nad kukułczym gniazdem* jest nie tylko typowym nostalgicznym produktem lat 50., który ożywia na nowo wszystkie stereotypowe protesty tej dawno minionej epoki indywidualizmu, ale także, będąc właściwie czeskim filmem

w przebraniu, podwaja on to szczególne opóźnienie czasowe, nakładając na nie inną, charakterystyczną raczej dla Europy Środkowej formę „rozwojowej nierówności”.

Metoda Stanisławskiego była realizacją ideologii antybohatera w relatywnie bardziej konkretnej sferze teatru, wraz z jego stylem, głosem i gestem. Na stykach tej metody, graniczącej z podejściem behawiorystycznym, idiomatyczną gestykulacją, językami interpersonalnymi i życiem codziennym, dokonuje się przejście i stylizacja elementów obecnych już w amerykańskim społeczeństwie, wytwarzają się tu jednak także nowe modele zachowań dostosowujących tę metodę do życia ulicy i realnego świata. To tu po raz pierwszy możemy uchwycić konkretnie, jak to, co w *Pieskim popołudniu* najlepsze, jest jednocześnie tym, co w nim najmniej dobre: styl gry Ala Pacino przez samą swoją błyskotliwość spycha całość filmu głębiej i głębiej w przestarzały paradygmat antyheroizmu i aktorstwa metodycznego. Tak naprawdę jeszcze bardziej uderzająca jest wewnętrzna sprzeczność jego gry. Antybohater, od Frédérica Moreau i K. u Kafki, aż po postacie z książek Bellowa, Malamuda, Rotha i reszty, ucieleśniał, jak sugerowaliśmy, niemożność komunikacji i artykulacji, a udręki i westchnienia metodycznego aktorstwa miały dawać wyraz właśnie temu zadzierzgnięciu ducha, który nie jest w stanie dokończyć zdania. Przywłaszczeniu tego stylu przez Ala Pacino pokolenie później towarzyszy jednak paradoks: w tym, co nieartykułowane, realizuje się najwyższa forma ekspresji, bełkotliwe jąkanie staje się wymowne, a udręka niemożności komunikacji okazuje się nagle ogólnie i wyraźnie zrozumiała.

Od tego momentu istotną rolę zaczyna odgrywać coś innego, a historia Sonny'ego przestaje wyrażać jedynie patos odizolowanego indywiduum, względnie egzystencjalnego samotnika, tak samo jak materiał tej historii – marginalność lub dewiacja – przestają być uznawane za zjawiska antyspołeczne i stają się raczej nową, swoistą kategorią tego, co społeczne. Gest buntu i okrzyk wściekłości tracą znamiona frustracji (wyrażenie

„bezsilna wściekłość” było stereotypem amerykańskiej powieści od czasów Faulknera, a nawet Norrisa czy Dreisera) i nabierają innego znaczenia. Z pewnością jednak nie ze względu na jakąkolwiek nową treść polityczną: polityka marginalności znajdująca wyraz w rabunku Sonny’ego to niewiele więcej niż kolejna odmiana dzikiego strajku we współczesnym życiu codziennym – chodzi tu raczej o to, że gest „rzutuje” i jest zrozumiały. Wspomnieliśmy o wsparciu tłumu (zarówno w rzeczywistości, jak i w filmie Lumeta), ale to tylko najbardziej konwencjonalny zapis tego widocznego odzewu na gest Sonny’ego w filmie. Bardziej znacząca wydaje się wyraźna sympatia publiczności filmowej z przedmiem, która, mimo że zajęta jest reprodukowaniem konsumpcjonizmu na osiedlach domków jednorodzinnych, to jednak wyraźnie odczuwa, jakie znaczenie z perspektywy jej własnego codziennego życia ma to odegranie skądinąd dość przewidywalnego przypadku miejskiego przestępstwa. W przeciwieństwie do widzów filmów z Bogartem, którzy musieli z zewnątrz przyglądać się losom wyrzutka bezlitośnie niszczonego przez monolityczną i wszechmocną instytucję Społeczeństwa przez duże S, oglądający *Pieskie popołudnie* są raczej świadkami rozpadu prawomocności systemu (oraz podkopywania legitymizacji, na których się ona opiera). Chodzi tu nie tyle o wojnę, a w najmniejszym stopniu o aferę Watergate, ile przede wszystkim o zjawisko inflacji, czyli ten szczególny fenomen, przez który dana klasa średnia w nagły i nieprzyjemny sposób uświadamia sobie własną historyczność. To między innymi z tych historycznych powodów stopniowo kruszą się dawne wartości etyki typu protestanckiego (poszanowanie prawa, porządku, własności i instytucji) i to z tym należy wiązać sympatię, jaką obdarza Sonny’ego publiczność z klasy średniej. W dalszej perspektywie wytłumaczenia szukać jednak należy w samej logice utowarowienia, zaprogramowanego w taki sposób, że ostatecznie likwiduje nawet te wartości, na których opiera się społeczny i polityczny



porządek systemu (poszanowanie władzy, patriotyzm, ideał rodziny, posłuszeństwo wobec prawa). Idealny konsument, postawiony obok swych przodków kultywujących protestanckie wartości takie jak skrzętność, praca i samopoświęcenie, okazuje się znacznie mniej godny zaufania, jeśli chodzi o walkę na zagranicznych frontach, spłatę długów i rzetelne płacenie podatków. „Czymże jest obrabowanie banku – pytał Brecht – w porównaniu z jego założeniem?”. I jasnym jest, że dla obywateli międzynarodowego postmonopolistycznego kapitalizmu praktyka życia codziennego okazuje się nieustanną grą pomysłowości i sprytu, toczoną pomiędzy konsumentem a gigantyczną, pozbawioną twarzy korporacją.

Tacy więc są ludzie, którzy rozumieją gest Sonny'ego, i których sympatia zostaje dziwnie przecięta i co najmniej powściągnięta przez drugi, całkiem inny kontrkulturowy temat: homoseksualizm. Znajdują jednak w filmie swoje przedstawicielstwo – nie tyle w ulicznym tłumie, przypominającym chór i będącym raczej znakiem domniemanej publiczności działań Sonny'ego, ile w postaciach samych zakładniczek, czyli pracujących w banku kobiet, których zmienny stosunek wobec bohatera stanowi znaczącą część filmowego przesłania. Twierdzą, że w tym drugim odczytaniu filmu, które chcę tu zasugerować, relacja formy i tła zostaje odwrócona, a postać Sonny'ego – bohatera, jak widzieliśmy, konwencjonalnej antyheroicznej fabuły – staje się przede wszystkim pretekstem dla zogniskowania się pewnej nowej optyki, w której ukazuje się coś bardziej fundamentalnego, co inaczej wydawałoby się po prostu tłem. Ta bardziej fundamentalna sprawa jest socjologicznym odpowiednikiem masowej likwidacji dawnych wartości ideologicznych w ramach społeczeństwa konsumpcyjnego, o której mowa była powyżej – tutaj przyjmuje ona bardziej namacalną formę gettoizacji starszych dzielnic miejskich. Zjawisko to nie jest wcale historycznie niedawne, nie jest też obce ani socjologicznemu dziennikarstwu, ani literaturze, gdzie w pewnym sensie jego

przedstawienia dają się odnaleźć już w opisywanym przez Balzaka korozyjnym, rozpuszczającym wpływie gospodarki pieniężnej oraz systemu rynkowego na senne *Gemeinschaften* starszych, prowincjonalnych miast.

Słabiej wciąż zrozumiane jest to, w jakim stopniu proces, który w Stanach Zjednoczonych uległ znacznemu przyspieszeniu po zakończeniu II wojny światowej, a więc przebiegał jednocześnie z wprowadzeniem telewizji i początkiem zimnej wojny, był wynikiem politycznej decyzji dającej się zidentyfikować i opatrzyć datą. Powojenny federalny program konstrukcji sieci autostrad oraz rozmach, jakiego nabrała budowa indywidualnych domów rodzinnych dzięki ustawom o mieszkalnictwie dla weteranów wojennych, są istotnymi elementami nowej korporacyjnej strategii:

Ustawa o mieszkalnictwie z 1949 roku wprowadziła ideę federalnej pomocy dla sektora prywatnego w ramach rozbudowy śródmieść – takie podejście do rewitalizacji miasta energicznie forsowane było przez General Electric Company, duże banki i firmy ubezpieczeniowe. Śródmieścia nie miały być miejscem przebudowy mieszkalnictwa dla ludzi z klasy robotniczej... Te decyzje polityczne i gospodarcze skutecznie determinowały wzorce indywidualnego i mieszkaniowego rozwoju następnego pokolenia. Biała klasa robotnicza była skazana na rozproszenie – centra miast miały być zarezerwowane dla osób bardzo biednych i tych stosunkowo zamożnych. W takich okolicznościach zakupy dóbr trwałych – samochodów, pralek czy domów jednorodzinnych – zaczęły pochłaniać coraz większą część dochodów ludzi pracujących i wywarły ogromny wpływ na modele pracy<sup>5</sup>.

Możemy dodać, że ta wizja przyszłości została po raz pierwszy systematycznie wypróbowana w Newark w stanie New Jersey. Miasto to może zatem wysuwać prawomocne roszczenia do złowieszczej sławy, podobnej do tej, która otacza nazwy miast

stanowiących strategiczne cele prób bombowych w czasach II wojny światowej.

Cel, jaki przyświeca mi, kiedy podsumowuję te fakty, ma charakter nie tylko informacyjny, choć jednocześnie nie uważam, żeby należało tłumaczyć się z czegokolwiek, co pomaga umieścić nazbyt często ujmowane ahistorycznie doświadczenie teraźniejszości w czymś w rodzaju perspektywy historycznej. Chciałbym jednak podkreślić tu raczej fundamentalne zniekształcenie sposobu, w jaki tradycyjnie ubolewaliśmy nad takimi wydarzeniami we współczesnym społeczeństwie amerykańskim, jak destrukcja śródmieść i rozwój kultury centrów handlowych. Mówiąc ogólnie, uważam za uczciwe uznanie, że myśleliśmy o tych zmianach jako o nieuniknionych konsekwencjach logiki społeczeństwa konsumpcyjnego, dla odwrócenia której ani jednostki, ani politycy nie mogli zbyt wiele zrobić – nawet radykałowie zadowalali się podkreśleniem ciągłości między obecną atomizacją dawnych wspólnot i grup społecznych a Marksowską analizą destrukcyjnych skutków klasycznego kapitalizmu, od fazy grodzień do powstania fabryk. To, co z dzisiejszej perspektywy okazuje się nowe i co można wyczuć w cytowanym powyżej fragmencie z książki *False Promises*, podobnie jak w samym *Pieskim popołudniu*, to wzrastająca świadomość, że ktoś był za to wszystko odpowiedzialny, że tak doniosłe przemiany społeczne zależały nie tylko od postępującej logiki systemu – chociaż niewątpliwie od niej także; przede wszystkim stanowiły one jednak konsekwencje decyzji potężnych i strategicznie umiejscowionych jednostek i grup. Ponowne znalezienie się tych grup w zasięgu wzroku – czyli możliwość dostrzeżenia na nowo tych, których Lukács nazwałby podmiotami historii; reszta z nas wciąż stanowi tylko jej przedmiot – nie powinno jednak być rozumiane jako rezultat naszej powiększającej się wiedzy ani też jako konsekwencja bardziej polemicznych i sceptycznych historiografii proponowanych przez tak zwanych historyków

rewizjonistycznych. To raczej sama możliwość przepisania historii w ten sposób powinna być rozumiana jako funkcja fundamentalnej zmiany sytuacji historycznej oraz leżących u jej podstaw stosunków władzy i relacji klasowych.

Zanim jednak powiemy, na czym ta zmiana polega, przypomnijmy sobie, jak barwnie *Pieskie popołudnie* eksploruje przestrzeń dotkniętą przez te historyczne zmiany – czyli gettoizowaną dzielnicę, gdzie podupadające małe firmy są stopniowo zastępowane parkingami lub filiami sieciówek. Nie jest przypadkiem, że główny obieg komunikacji przebiega tu między rodzinnym sklepikiem, w którym instaluje się policja, a oddziałem banku, którego pierwowzór stanowiła najprawdopodobniej filia Chase Manhattan, gdzie Sonny przetrzymuje zakładników. Już same sceny w banku mogą zatem wyrazić prawdę najnowszej miejskiej historii. Wystarczy zauważyć, po pierwsze, że wszyscy, którzy są przetrzymywani w banku, to tylko najemni pracownicy niewidzialnego wielonarodowego imperium, a po drugie, że w miarę rozwoju fabuły praca w tej peryferyjnej i zdecentralizowanej, fundamentalnie skolonizowanej przestrzeni coraz częściej wykonywana jest za darmo przez kobiety, a więc istoty podwójnie drugorzędne, których strukturalna marginalizacja ma pewne analogie z sytuacją Sonny'ego, a przynajmniej odzwierciedla ją w taki sam sposób, w jaki proletariats Trzeciego Świata mógłby odzwierciedlać przemoc i przestępstwa mniejszości w krajach rozwiniętych. Jednym z najbardziej realistycznych elementów niedawnej amerykańskiej kultury komercyjnej była jej gotowość do rozpoznania i przedstawienia, przynajmniej na marginesie, tego dziwnego współistnienia i nakładania się w dzisiejszej Ameryce światów społecznych oddzielonych od siebie tak sztywno jak w systemie kastowym – czegoś w rodzaju post-Bowery<sup>6</sup> czy też permanentnego istnienia Trzeciego Świata w samym sercu Pierwszego.

Sam tego rodzaju ogląd nie wytwarza jednak jeszcze tej odnowionej świadomości klasowej, jaką opisywaliśmy na początku tego eseju – dostarcza jedynie paliwa dla retoryki marginalizacji i nowego, bardziej zjadliwego populizmu. Marksistowska koncepcja klasy musi tu być odróżniona od tej proponowanej przez akademicką burżuazyjną socjologię przede wszystkim przez nacisk, jaki kładzie na relacyjność. W socjologii akademickiej klasy społeczne rozumiane są w oderwaniu od siebie, na wzór subkultur lub „stylów życia” niezależnych grup: często używany termin „warstwa” dobrze streszcza tę wizję niezależnych od siebie społecznych bloków, z której wynika także, że badacz wyruszający w teren może eksplorować każdy z nich oddzielnie i bez odniesienia do innych. W tym duchu można więc pisać monografie na temat ideologii warstwy wykwalifikowanej, politycznej apatii warstwy sekretaryjnej i tak dalej. Dla marksizmu te empiryczne obserwacje nie wnikają jednak jeszcze w strukturalną rzeczywistość systemu klasowego, który postrzega on jako zasadniczo dychotomiczny, przynajmniej w tej ostatniej społecznej formacji prehistorii, jaką jest kapitalizm: „Całe społeczeństwo – jak głosi słynne zdanie z *Manifestu komunistycznego* – rozszczepia się coraz bardziej na dwa wielkie wrogie obozy, na dwie wielkie, wręcz przeciwstawne sobie klasy: burżuazję i proletariat”<sup>7</sup>. Do tego musimy dodać, że: 1) ten głęboki, ostro dychotomiczny antagonizm klasowy staje się w pełni widoczny empirycznie dopiero w czasach absolutnego kryzysu i polaryzacji, to znaczy w szczególności w momencie rewolucji społecznej; 2) w systemie klasowym osiągniętym dzisiaj ogólnoswiatowy zakres omawiane opozycje są oczywiście znacznie bardziej skomplikowane i trudniejsze do zrekonstruowania niż w bardziej przedstawieniowych [representational] lub przedstawialnych [figurable] ramach dawnego państwa narodowego.

Skoro to już zostało powiedziane, oczywiste jest też, że marksistowska teoria klas zakłada restrukturyzację

fragmentarycznych i niezwiązanych ze sobą danych empirycznej socjologii burżuazyjnej w sposób holistyczny: w kategoriach społecznej całości, mówiąc słowami Lukácsa, lub, jak chciałby jego antagonistą Althusser, „danej z góry, złożonej i hierarchicznej struktury elementów dominujących i podporządkowanych”. W obu wersjach przypadkowe podgrupy wyróżniane w ramach socjologii akademickiej znalazłyby swoje miejsce w określonych, choć czasem ambiwalentnych strukturalnych pozycjach wyznaczonych przez ich miejsce w ramach dychotomicznej opozycji dwóch podstawowych klas społecznych, na temat których powstały ostatnio nowatorskie opracowania (trylogia Sartre’a o Flaubercie<sup>8</sup> w przypadku burżuazji i cytowana już książka Aronowitza w kontekście proletariatu); pokazano w nich mechanizmy, za pomocą których każda klasa definiuje się w odniesieniu do drugiej i stanowi w stosunku do niej niemalże dokładną antyklasę, od jawnych wartości ideologicznych aż po najbardziej pozornie niepolityczne, „tylko” kulturowe cechy codziennego życia.

Różnica między marksistowskim poglądem uznającym istnienie strukturalnie dychotomicznych klas a lansowanym przez akademicką socjologię modelem niezależnych od siebie warstw społecznych nie jest różnicą czysto intelektualną: po raz kolejny zarówno świadomość rzeczywistości społecznej, jak i z drugiej strony tłumienie takiej świadomości są same, mówiąc słowami Marksa, „określane przez byt społeczny”, i dlatego pozostają zależne od sytuacji społecznej i historycznej. Pogląd, że te dwa podejścia do kwestii klas społecznych – akademickie i marksistowskie – same są klasowo uwarunkowane i odzwierciedlają strukturalne perspektywy dwóch podstawowych pozycji klasowych, potwierdza znakomite studium socjologiczne<sup>9</sup>. I tak ci, którzy stoją na górnych szczeblach społecznej drabiny, spoglądając na strukturę społeczną z wysoka, określać ją będą jako oddzielną warstwę, podczas gdy ci, którzy

ze społecznych dołów patrzą w górę, będą mapować swoje doświadczenia raczej w terminach ostrej opozycji „oni” / „my”<sup>10</sup>.

Jeśli tak właśnie jest, to izolowane przedstawienia klas uciskanych, czy to w osobie samego Sonny’ego jako zmarginalizowanej jednostki, czy pracownic biurowych banku jako wyzyskiwanej grupy, nie wystarczą jeszcze do odtworzenia systemu klasowego, nie mówiąc już o wzmocnieniu kielkującej świadomości klasowej u oglądającej film publiczności. Również powtarzające się nawiązania do nieobecności kierownictwa banku nie wystarczają, by przekształcić sytuację w relację właściwie klasową, ponieważ termin ten nie znajduje konkretnego przedstawienia – czy też figuracji [*figuration*], by powrócić do naszego wcześniejszego określenia – w samej narracji filmowej. Takie przedstawienie da się jednak w *Pieskim popołudniu* znaleźć i to właśnie jego nieoczekiwane pojawienie się, w części filmu, w której najmniej byśmy się go spodziewali, jest w tym kontekście najciekawsze. Możliwość skupienia uwagi na tym wątku, jak argumentowaliśmy, wiąże się ściśle z naszą zdolnością do odwrócenia wzroku od historii Sonny’ego i porzucenia narracyjnych przyzwyczajień, programujących nas do podążania za indywidualnymi doświadczeniami bohatera lub antybohatera zamiast obserwowania eksplozji tekstu i działania znaczeń w innych fragmentach narracji.

Jeśli możemy to osiągnąć – zaczynając, jak sygnalizowaliśmy, od gotowości do odwrócenia historii samego rabunku i odczytania roli Sonny’ego tylko jako pretekstu, pozwalającego uzyskać wgląd w skolonizowaną przestrzeń oddziału bankowego z jego peryferyjną lub zmarginalizowaną siłą roboczą – wtedy elementem, który powoli wysunie się na pierwszy plan, okaże się to, co dzieje się na zewnątrz banku, w szczególności walka o pierwszeństwo między lokalną policją a oficerami FBI. Jest kilka sposobów wytłumaczenia tego przesunięcia punktu widzenia i żaden z nich nie jest błędny: po pierwsze, można zauważyć, że kiedy Sonny zostaje w zasadzie zaklinowany wewnątrz banku

i traci możliwość inicjowania zdarzeń, środek ciężkości narracji przenosi się na zewnątrz. Trafniej jeszcze: skoro paradoks, na którym operuje film, podkreślony przez grę aktorską Ala Pacino, tkwi w głębokiej sympatii, jaką wzbudza Sonny, to przemieszczenie miejsca akcji na zewnątrz rozumieć można jako narracyjną próbę wykreowania obdarzonej autorytetem postaci, która mogłaby bezpośrednio stawić mu czoła, nie ulegając przy tym jego urokowi. Nie jest to jednak sprawa wyłącznie narracyjnej maszynerii: kiedy przyjrzymy się bliżej, znajdziemy tu także problem ideologiczny, jako część potrzeb przynależnych współczesnej legitymizacji oraz jako narracyjną odpowiedź na fundamentalne pytanie: jak należy sobie dziś wyobrazić autorytet władzy i jak ująć wyobrazeniowo – to znaczy w nieabstrakcyjnej i niepojęciowej formie – zasadę, na której wspierałby się taki autorytet, a która mogłaby wyrazić bezosobowość i postindywidualistyczny charakter struktur władzy w naszym społeczeństwie, nie gubiąc przy tym kontaktu z realnymi ludźmi w całym dotkliwym uwarunkowaniu ich życia codziennego i indywidualnych sytuacji represji?

Jest jasne, że postać agenta FBI reprezentuje narracyjne rozwiązanie tej ideologicznej sprzeczności, a natura tego rozwiązania zostaje dodatkowo podkreślona przez typy charakterologiczne agentów FBI i szefa lokalnej policji, którego napady bezsilnej złości, porywczosć i niekompetencja służą tu nie tyle uczynieniu go bardziej ludzkim, ile zaznaczeniu kontrastu z chłodną i technokratyczną ekspertyzą jego rywala. W pewnym sensie kontrast ten dałoby się dziś nazwać intertekstualnym: mamy tu do czynienia nie tyle ze spotkaniem dwóch postaci reprezentujących różne „indywidualności”, ile ze starciem dwóch narracyjnych paradygmatów czy stereotypów: eleganccy agenci FBI w stylu Efrema Zimbalista z fryzurami z lat 50. i przyziemni miejscy gliniarze, których telewizyjne wcielenia są powielane aż do znudzenia – to *Dragnet* lub *Kojak*, którzy lądują w fabule o FBI. Tym jednak, co w *Pieskim popołudniu* odnosi największy



skutek i co najmocniej porusza, jeśli idzie o grę aktorską, jest z pewnością nie gorączkowy heroizm Ala Pacino, ale to, co stanowi jego stylistyczne przeciwieństwo: uderzająco mdły, pozbawiony emocji i wyrazu wizerunek zimnego gościa z FBI. Ta twarz, w której tępym wzroku procesy decyzyjne wydają się zredukowane (lub rozwinięte) do formy czystej techniczności, ale której sądy i oceny pozostają niedostępne obserwowującym, czy to w diegetycznych ramach, czy poza nimi, jest jednym z najbardziej alarmujących osiągnięć najnowszej amerykańskiej produkcji filmowej, o którym można by powiedzieć, że ucieleśnia coś w rodzaju prawdy należącej do odmiennego, choć równie aktualnego filmowego gatunku – thrillera szpiegowskiego, gdzie zazwyczaj jest ona zaciemniona przez namolny teologiczny aparat dialektyki Dobra i Zła.

Tymczasem bardziej egzystencjalne i zakorzenione w prywatnej tragedii wcielenia tego typu postaci – myślę tu o prawniku z *Bonnie i Clyde* – snują plany zemsty motywowane osobistą zawziętością, dlatego proces namierzania ofiary zdradza jednak rodzaj rozpoznawalnie ludzkiej namiętności. W *Przełomach Missouri* Penn próbował uczynić krok naprzód i wyjść poza personalizującą dramatyzację tego nieprzejednanego charakteru instytucji społecznych, wyposażając ich przedstawiciela w uogólnioną paranoję. Nie wnosi to jednak zbyt wiele, a wizja ta pozostaje zamknięta w patosie użalającej się nad sobą, indywidualistycznej wizji historii.

W *Pieskim popołudniu* mężczyźni ze służb porządkowych nie są jednak ani mściwi, ani paranoiczni – znajdują się w ten sposób ponad dobrem i złem w ich wersji znanej z konwencjonalnych melodramatów oraz daleko od psychologizujących stereotypów, w których lubuje się większość komercyjnych przedstawień instytucjonalnej władzy. Anonimowe rysy tych mężczyzn znaczą tu jednocześnie mroźące i nieoczekiwane wtargnięcie realnego w skądinąd względnie przewidywalne ramy fabuły – i to, jak zaznaczyliśmy wcześniej, nie przez tradycyjne techniki

dokumentalne lub montażowe, ale raczej przez rodzaj dialektyki skojarzeń na poziomie stylu gry aktorskiej, rodzaj przemilczenia lub nacechowanej nieobecności w systemie znaków, w ramach którego inne style aktorstwa przyzwyczyły nas do innego rodzaju ekspresji.

Ten zasadniczy kontrast pomiędzy szefem policji a agentem FBI fabularyzuje społeczną i historyczną zmianę, która stanowiła kiedyś ważny temat w naszej literaturze, dziś jednak tak do niej przywykliśmy, że już jej nie wyczuwamy: zarówno powieści Johna O'Hary, jak i socjologiczne dociekania C. Wrighta Millsa na swój sposób dokumentowały stopniową, ale nieodwracalną erozję lokalnych i stanowych struktur władzy i kierownictwa oraz zastąpienie ich przez narodowe, a w naszych czasach międzynarodowe sieci władzy. Weźmy choćby społeczną hierarchię Gibbssville<sup>11</sup> i jej pozbawiające złudzeń spotkanie z nowym kapitałem oraz nowymi hierarchiami politycznymi epoki New Deal, albo – co z naszego punktu widzenia nawet bardziej na miejscu – kryzys przedstawialności związany z przekształceniem charakteru władzy, nieegzekwowanej już w sytuacjach twarzą w twarz, typowych dla życia codziennego dawnych społeczności małych miast, ale zyskującej abstrakcyjną, ogólnonarodową formę (kryzys sugerowany już przez literackie przedstawienia „polityki” jako szczególnego, wyspecjalizowanego tematu).

Porucznik policji okazuje się zatem ucieleśniać samą bezradność i bezpłodne roztrzęsienie lokalnych struktur władzy: dzięki takiemu ukierunkowaniu lektury na światło dzienne wychodzi cała alegoryczna struktura *Pieskiego popołudnia*. Agent FBI – kiedy udało nam się zidentyfikować, pod co jest podstawiony – okazuje się zajmować miejsce tej ogromnej, zdecentralizowanej sieci władzy, która znamionuje dzisiejsze ponadnarodowe stadium monopolistycznego kapitalizmu. Będąca jedną z jego głównych cech nieobecność staje się znakiem i wyrazem (nie)obecności władzy korporacyjnej w naszych

życiach, wszechmocnej i kształtującej wszystko, a jednak rzadko dającej się uchwycić w przedstawialnych [*figurable*] terminach, to znaczy w przedstawialnej [*representable*] formie indywidualnych aktorów i podmiotów. Człowiek z FBI jest więc strukturalnym przeciwieństwem biurowego personelu banku: ten drugi, obecny w całej swej egzystencjalnej indywidualności, ale nieistotny i całkiem zmarginalizowany, ten pierwszy zaś tak zdepersonalizowany, że stanowi ledwie znacznik w empirycznym świecie życia codziennego i prasowych ciekawostek, ustawiony w miejscu skulminowanej władzy i kontroli.

Nawet w tak mglistym wcieleniu potęg międzynarodowych struktur korporacyjnych stanowiących podmioty współczesnej historii daje się jednak znaleźć możliwość rzeczywistej figuracji, a wraz z nią – możliwy impuls dla rodzącej się adekwatnej świadomości klasowej. Klasowa struktura filmu znajduje więc artykulację w potrójnej formie: po pierwsze, świeżo zatomizowana drobna burżuazja większych miast, której „proletaryzacja” i marginalizacja wyrażona jest zarówno przez pracownice banku, jak i przez lumpenproletariuszy takich jak Sonny i jego wspólnik, ale także tłum na ulicy, ucieleśniający logikę marginalności obejmującą tu wszystko, od „typowych” dewiacji, jak homoseksualizm i drobna przestępczość, do patologii takich jak paranoja Sala i transseksualność Ernie’ego. Na drugim poziomie niewydolne struktury władzy lokalnych dzielnic, przypominające narodowe mieszczaństwo Trzeciego Świata<sup>12</sup>, skolonizowane i wypatroszone ze swej dawnej treści, z których zostało niewiele więcej niż puste powłoki oraz fasady autorytetu i decyzyjności. Na koniec oczywiście międzynarodowy kapitalizm, w który wyewoluowały klasy rządzące dawniejszego świata i którego prymat wpisany jest w samą przestrzenną trajektorię filmu, przechodzącą między zgettoizowanym ubóstwem wnętrza banku a uranicznym, bezosobowym i kojarzącym się z *science-fiction* krajobrazem finałowej sceny na lotnisku – korporacyjną przestrzenią pozbawioną mieszkańców, głęboko

stechnologizowaną i sfunkcjonalizowaną, miejscem ponad miastem i państwem, kolektywnym, ale bez ludzi, zautomatyzowanym i skomputeryzowanym, ale bez utopijnej czy dystopijnej wrzawy i bez tych wciąż rozpoznawalnych cech, które jeszcze wczoraj charakteryzowały naszą wciąż „nowoczesną”, opływową, futurystyczną wizję korporacyjnej przyszłości. Tutaj, jak w mdłym stylu aktorstwa agentów FBI, film dokonuje pozakonceptualnego, ale mocnego przesunięcia, anulując swe wewnętrzne konsekwencje i łamiąc swój konwencjonalny, choć także mocny filmowy i aktorski język.

Dwie końcowe uwagi na temat tego dzieła – jedna dotycząca jego ostatecznych estetycznych i politycznych efektów, druga jego historycznych warunków możliwości. Weźmy najpierw ten drugi problem: wielokrotnie podkreślaliśmy tu zależność narracyjnego przedstawienia klasowej świadomości od sytuacji historycznej. Akcentowaliśmy zarówno dychotomiczną naturę struktury klasowej, jak i zależność samej świadomości klasowej od logiki charakterystycznej dla aktualnej społecznej i historycznej koniunktury. Marksowskie *dictum* mówiące o tym, że świadomość jest określona przez byt społeczny, odnosi się do świadomości klasowej nie mniej niż do jakiegokolwiek innej jej formy. Musimy więc spróbować domknąć nasz argument i powiedzieć, dlaczego, jeśli pewna nowa i odnowiona możliwość świadomości klasowej choćby mgliście majaczy na horyzoncie, to jest to horyzont dzisiejszy, a nie ten sprzed dziesięciu lub dwudziestu lat. Odpowiedź na to pytanie może być zwięzła i kategoryczna, i w zasadzie zawiera się już w pojęciu „międzynarodowej korporacji”, które – tak zwodnicze, jak to tylko możliwe (skoro wszystkie korporacje są tak naprawdę wcieleniami amerykańskiego kapitalizmu) – nie zostałyby wynalezione, jeśli nie wyłoniłoby się nagle coś nowego, co prosiło się o nową nazwę. Wydaje się faktem, że po porażce wojny w Wietnamie tak zwane międzynarodowe korporacje, nazywane kiedyś „klasami rządzącymi”, a następnie „elitą władzy” monopolistycznego

kapitalizmu, raz jeszcze wyłoniły się z wichur historii na widok publiczny, by promować swoje interesy. Porażka w wojnie „oznaczała, że globalna ekspansja kapitalistycznej rewolucji zależeć będzie teraz bardziej od inicjatywy korporacji niż od działań rządów. Coraz bardziej polityczne pretensje globalnych korporacji są więc nieuniknione, nieodłączna jest jednak od nich także publiczna widzialność, a publiczna widzialność pociąga za sobą ryzyko wzrastającej wrogości”<sup>13</sup>. Psychologiczny język autorów powyższego cytatu może być przełożony na używane tu terminy świadomości klasowej, sama odświeżona optyka pozwala jednak zobaczyć kapitalizm w zobiektywizowanej i udramatyzowanej formie, jako aktora i podmiot historii, z alegoryczną intensywnością i prostotą, o jaką po końcu lat 30. było bardzo trudno.

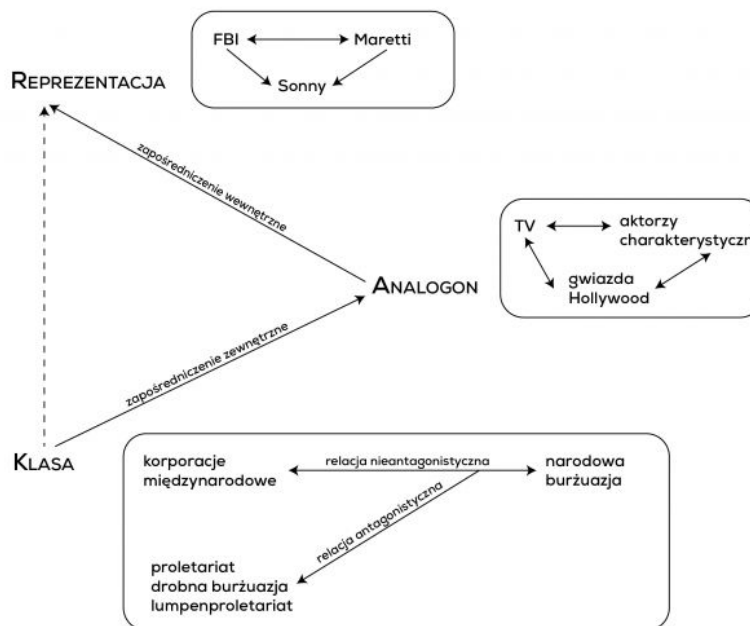
Na koniec jeszcze słowo o politycznych implikacjach samego filmu i zawiłościach tego rodzaju alegorycznej struktury, jaką nań nałożyliśmy. Czy można powiedzieć, że *Pieskie popołudnie* to film polityczny? Z pewnością nie, skoro system klasowy, o którym była mowa, jest w nim jedynie implicytny i widzowie mogą równie dobrze uświadomić go sobie, jak zignorować go lub wyprzeć. To, co opisywaliśmy, należy w najlepszym wypadku do sfery przedpolitycznej: to stopniowa reartykulacja surowego materiału wykorzystywanego przez film w terminach stosunków, które są – znów: w odróżnieniu od antypolitycznych i prywatyzujących, „egzystencjalnych” paradygmatów lat 40. i 50. – stosunkami zdecydowanie klasowymi.

Powinniśmy jednak także zrozumieć, że użycie takiego surowca jest znacznie bardziej skomplikowane i problematyczne, niż sugerowałaby to terminologia teorii reprezentacji. Tak naprawdę pominęliśmy zasadniczy krok w tym procesie, w którym struktura klasowa filmu znajduje swój wyraz w trójkątnej relacji między Sonnym, szefem policji i agentem FBI. Cała jakościowa i dialektyczna nierówność tej relacji jest bowiem zapośredniczona przez system gwiazd filmowych i to w tym sensie – z daleko

większą adekwatnością niż w przypadku pokazanego wprost tematu medialnego żerowania na napadzie Sonny'ego – film ten można nazwać autotematycznym. Każdego z aktorów da się tu opisać poprzez dystans, jaki dzieli go od systemu gwiazdorskiego: stosunek Sonny'ego do Marettiego jest stosunkiem supergwiazdy do aktora charakterystycznego (Charles Durning) i nasze odczytanie nie jest tu bezpośrednim przejściem między jedną postacią, lub a k t a n t k ą , a drugą, ale zostaje zapośredniczone przez naszą identyfikację i dekodowany status aktora jako taki. Jeszcze bardziej interesujące i złożone jest dekodowanie agenta FBI, którego anonimowość w narracji filmowej zostaje wyrażona bardzo dokładnie przez jego anonimowość w ramach hollywoodzkiego systemu gwiazd. Jego twarz jest bezbarwna i nieczytelna dokładnie dlatego, że sam aktor jest anonimowy. Tak naprawdę jednak tylko w ramach kodowania systemu hollywoodzkiego jest to twarz nieznana, ponieważ w innym świecie aktor ten znany jest dobrze jako postać z trwającego od dawna i rozpoznawalnego serialu telewizyjnego. Chodzi tu jednak nie tylko o to, że aktor telewizyjny staje się kimś nieznanym w hollywoodzkiej produkcji, ale dokładnie o to, że telewizja i jej system odwołań jest właśnie i n n y m ś w i a t e m , i więcej – że sama telewizja okazuje się reprezentować, w porównaniu z filmami z Hollywood, ów nowy, bezosobowy i międzynarodowy system, który zaczyna zastępować bardziej indywidualistyczny porządek dawnego kapitalizmu narodowego i dawnej kultury towarowej. Zatem zewnętrzny i przygodny fakt socjologiczny lub układ faktów okazuje się wpisany w wewnętrzne i istotne doświadczenie filmowe, przyjmując formę tego, co w *Wyobrażeniu* Sartre określa sugestywnym i zasługującym na większą rozpoznawalność pojęciem analogonu<sup>14</sup>: tego strukturalnego splotu w naszym czytelnicznym lub filmowym doświadczeniu, w naszych wysiłkach dekodowania lub estetycznej recepcji, który wykonać może podwójne zadanie i w obrębie przedmiotu artystycznego odgrywać rolę substytutu

i reprezentanta jakiegoś zjawiska z zewnątrz, jakie z natury rzeczy nie mogłoby być „wygenerowane” bezpośrednio<sup>15</sup>.

Ten kompleks zewnątrz- i wewnątrzestetycznych stosunków może więc być schematycznie przedstawiony w następujący sposób:



Znajdujemy tu więc ostateczne, formalne potwierdzenie naszej wstępnej hipotezy, wedle której to, co w filmie nieudane, jest w nim też najlepsze, i która głosi, że stanowi on realizację paradoksalną, w której jakości i defekty tworzą niemożliwą do rozdzielenia dialektyczną jedność. Ponieważ to ostatecznie sam system gwiazdorski – towarowe zjawisko w najwyższym stopniu niekompatybilne z żadnym dokumentalistycznym czy przypominającym *cinéma-vérité* typem eksploracji rzeczywistości – okazuje się stać za tą choćby ograniczoną autentycznością, jaką *Pieskiemu popołudniu* udaje się osiągnąć.

**Redakcja pragnie podziękować autorowi za udzielenie zgody na publikację polskiego przekładu.**

- 1 Karol Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa, Wstęp*, w: *Dzieła*, t. I, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, s. 466 [przyp. tłum.].
- 2 Joseph Heller, *Paragraf 22*, przeł. L. Jęczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990 [przyp. tłum.].
- 3 E.L. Doctorow, *Ragtime*, przeł. M. Michałowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993 [przyp. tłum.].
- 4 Oryg. *momism* – autor nawiązuje tu prawdopodobnie do popularnej w latach 50. książki Philipa Wylie’ego *Generation of Vipers*, w której krytyce poddany zostaje rzekomo patologiczny amerykański kult matek [przyp. tłum.].
- 5 Stanley Aronowitz, *False Promises*, McGraw Hill, Nowy New York York 1973, s. 383.
- 6 Bowery – dzielnica Nowego Jorku, niegdyś zamieszkała przez luźną, spauperyzowaną ludność, a następnie zrewitalizowana, w tym kontekście stanowi synonim śródmiejskiej gentryfikacji [przyp. tłum.].
- 7 Karol Marks, *Manifest komunistyczny*, w: *Dzieła*, t. IV, Książka i Wiedza, Warszawa 1962 [przyp. tłum.].
- 8 Por. Jan-Paul Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, przeł. J. Waczków, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2000 [przyp. tłum.].
- 9 Ralf Dahrendorf, *Class and Class Conflict in Industrial Society*, Stanford University Press, Stanford 1959, s. 280–299.
- 10 Ibidem.
- 11 Fikcyjne górnicze miasteczko w stanie Pensylwania, w którym toczy się akcja popularnego w latach 70. serialu o dziennikarzu-detektywie [przyp. tłum.].
- 12 Rażąco dziś zwroty o „dewiacji” i „patologii” należy oczywiście odczytywać w kontekście semantyki lat 70. – autor nie formułuje tu własnego stanowiska, ale rekonstruuje wymowę motywów narracyjnych w kontekście schematów znaczeniowych ówczesnej sfery publicznej. Sformułowanie „Trzeci Świat” należy odczytywać w kontekście czasu pisania tekstu – dziś zarzucone, wówczas mogło być traktowane jako „opisowe”. Perspektywa przyjęta w całości artykułu nie pozostawia wątpliwości, że jego autor jest po stronie zarówno zmarginalizowanego „nowego proletariatu”, jak i peryferiów globalnego kapitalizmu [przyp. red.].



- 13 Richard J. Barnet, Ronald E. Muller, *Global Reach*, Simon and Schuster, New York 1974, s. 68.
- 14 Jean-Paul Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Aletheia, Warszawa 2012.
- 15 W tym miejscu powinienem sformułować bezpośrednio podstawowe założenie tego studium, zgodnie z którym zachodzi radykalna niekompatybilność między możliwościami, jakimi dysponują dawniejszy język lub kultura narodowa; wciąż pozostają one ramą, w jakiej tworzy się dziś literaturę i transnarodową, ogólnosiwiatową organizacją ekonomicznej infrastruktury współczesnego kapitalizmu. Rezultatem tej sprzeczności jest sytuacja, w której prawda naszego społecznego życia w jego całości – lub totalności, słowami Lukácsa – jest coraz bardziej nie do pogodzenia z możliwościami estetycznej ekspresji i artykulacji, jakie są nam dostępne. O sytuacji tej powiedzieć można, że jeśli jesteśmy w stanie przekształcić swoje doświadczenie w dzieło sztuki, jeśli możemy nadać naszemu doświadczeniu formę dającej się opowiedzieć historii, to znaczy, że przestaje ono być prawdziwe, nawet jako doświadczenie osobiste; podobnie, jeśli jesteśmy w stanie ująć prawdę o naszym świecie w formie pewnej totalności, to możliwe, że znajdziemy dla niej jakiś czysto konceptualny wyraz, ale nie będziemy już w stanie utrzymać wyobrażeniowego stosunku do niej. Mówiąc językiem dzisiejszej psychoanalizy, nie będziemy w stanie włączyć się, jako indywidualne podmioty, w stale rosnącą i impersonalną lub transpersonalną rzeczywistość na zewnątrz nas. To perspektywa, w której czymś więcej niż tylko sprawą intelektualnej ciekawości staje się poszukiwanie w artystycznej twórczości naszych czasów znaków jakichś nowych, na razie tylko mgliście dostrzegalnych form zbiorowych, po których można się spodziewać, że zastąpią dawne – indywidualistyczne (należące czy to do konwencjonalnego realizmu, czy właśnie do skonwencjonalizowanego modernizmu). W tej perspektywie to niezdecydowane zjawisko estetyczno-kulturalne, jakim jest *Pieskie popołudnie*, nabiera wartości wiele odsłaniającego symptomu.

## Bibliografia

Aronowitz, Stanley. False promises. New York: McGraw Hill, 1973.

Barnet, Richard J., Ronald E. Muller. Global Reach. New York: Simon and Schuster, 1974.

Dahrendorf, Ralf. Class and Class Conflict in Industrial Society. Stanford: Stanford University Press, 1959.

Doctorow, E.L. Ragtime. Translated by Mira Michałowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.

Heller, Joseph. Paragraf 22. Translated by Lech Jęczmyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.

Marks, Karol. "Manifest komunistyczny." In Dzieła, vol. IV. Warszawa: Książka i Wiedza, 1962.

Marks, Karol. "Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa, Wstęp." In Dzieła, vol. I. Warszawa: Książka i Wiedza, 1962.

Sartre, Jean-Paul. Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii. Translated by Józef Waczków. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2000.

Sartre, Jean-Paul. Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni. Translated by Paweł Beylin. Warszawa: Aletheia, 2012.