

Jarosław Pietrzak

Jak zabija kapitalizm? : "Requiem dla snu" Darrena Aronofsky'ego jako film radykalny

Panoptikum nr 7 (14), 119-136

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jarosław Pietrzak

Jak zabija kapitalizm? *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego jako film radykalny

Requiem dla snu Darrena Aronofsky'ego (adaptacja powieści *Piekielny Brooklyn* Herberta Selby'ego Juniora, który współtworzył scenariusz) jest filmem politycznym, i to radykalnym. Jest to bezkompromisowa krytyka systemu kapitalistycznego. Film o zagęszczających się mechanizmach strukturalnego, celowego i funkcjonalnego wykluczenia wpisanych w kapitalizm, system, który obraz młodego reżysera przedstawia jako jednoznacznie zbrodniczy i do tego eskalujący swą zbrodniczą naturę w okresie późnym, postindustrialnym, w którym żyjemy. Co więcej, Aronofsky pokazuje, że zbrodnicze mechanizmy stanowią istotę kapitalizmu jako systemu społecznego, a nie jego poddającą się korekcie, przypadkową i nieintencjonalną aberrację. Pokazuje też najtrudniejszy problem z kapitalizmem związany, który polega na tym, że niezwykle trudno w nim zlokalizować winnego, bo wina tkwi w systemie i w relacjach system ten tworzących, a także w zdolności systemu do wpisania w „wewnątrzsterowną” jednostkę (specyficzny wytwór nowoczesności i wyznaczającej ją kapitalistycznej formacji społecznej) samoczynnego wykonywania przez nią oczekiwań systemu społecznego pod efektownymi pozorami realizacji jej tak zwanej „własnej woli”.

Jak powiedział Karol Marks, w systemie kapitalistycznym władzę sprawuje kapitał. Ale oczywiście nie w taki sposób, jakby był jakąś „osobą” władzę tę sprawującą ani też grupą osób sprawujących tę władzę w formie sprecyzowanego „spisku”, jak to twierdzenie usiłują ośmieszyć pseudointelektualiści i ich inteligencje pociotki posługujące się przede wszystkim tzw. „zdrowym rozsądkiem”, czyli jedną z form naiwności. Spiski stanowią oczywiście część sposobu sprawowania władzy w systemie kapitalistycznym – jest nimi co najmniej połowa kapitalistycznych rządów (przynajmniej niektóre ich agencje) oraz organizacje ponadnarodowe takie jak G7 czy Międzynarodowy Fundusz Walutowy; ale Kapitał ustanawia sieć relacji władzy i poszczególnych, rozproszonych „mikrowładz”, których celem w ostatecznej instancji jest realizacja jego (tzn. kapitału) logiki akumulacji, która leży w interesie bardzo nielicznych¹.

Ale: do rzeczy, czyli do filmu.

I. Postmodernizm, czyli dlaczego przeoczyliśmy polityczny wymiar *Requiem dla snu*?

Requiem dla snu pod względem formalnym stanie się na pewno w historii kina klasycznym przykładem filmowego postmodernizmu. Montaż (jego kompilatywność, redundancje, powtórzenia, zaburzenia chronologii), inne mocne środki wyrazu (łączenie

drastycznego, fizjologicznego realizmu – np. obrazów gnicia ręki bohatera czy objawów fizycznego upadku jego matki – z subiektywnymi wizjami, a nawet omamami w rodzaju skaczącej lodówki), wykorzystanie chwytów awangardowych w „postawangardowy” sposób (agresywny montaż, dzielenie ekranu na części), eklektyzm stosowanych środków, specyficznie postmodernistyczna muzyka Chronos Quartet, etc. Zastosowane środki formalne nawiązują do poetyki wideoklipu i jego specyficznej „nadwyżki” formy jako skomplikowanej, ale nie odsyłającej do niczego poza samą sobą jako formą dzieła postmodernistycznego (klasyczna już Jamesona interpretacja sztuki wideo²). Przez analogię do dwóch słynnych teoretyczno-literackich esejów Johna Bartha należy jednak zauważyć, że *Requiem dla snu* nie jest filmową formą pozbawioną (przez wyczerpanie sztuki w ogóle) treści. *Requiem dla snu* to kino ponownego wypełnienia.

Na poziomie czysto postmodernistycznym film poddaje się także jak najbardziej konsekwentnemu (choć niepełnemu, co zaraz wyjaśnię szczegółowo) odczytaniu. Perspektywa, z jakiej bohaterowie postrzegają rzeczywistość i planują swoje życie jest niezwykle krótkoterminowa (kryzys linearnej i teleologicznej wizji czasu w kulturze postmodernistycznej). Skutkiem tego redukują oni swoje pragnienie szczęścia do jego realizacji chwilowej, a nawet do jego lichych atrap w postaci odurzenia narkotykowego czy zaspokojenia chwilowych zachcianek (uzależnienie matki bohatera od leków i jedzenia). Odbywa się to kosztem najważniejszych relacji międzyludzkich. Syn oddaje ciągłe pod zastaw telewizor wykradany matce, którą chwilami także wydaje się więcej łączyć z tym telewizorem niż z synem. Świat, pozbawiony jakiegokolwiek dalekosiężnej wizji własnej przyszłości, pogrąża się w bezmyślnej zabawie reprezentowanej przez ulubiony teatralny matki bohatera. Świat ów cierpi też na niedobór racjonalnej motywacji – rządzą nim głównie chwilowe pragnienia i zachcianki, do tego kierowane niemal na oślep. Rezygnacja z globalnych projektów uszczęśliwienia całej ludzkości przez jej gruntowną zmianę (wobec porażki tych projektów, jak twierdzą Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Richard Rorty i inni) owocuje ograniczeniem do realizacji każdego małego jednostkowego szczęścia, co się kończy po pierwsze pogonią za owymi zachciankami, a po drugie odcięciem własnego życia przez każdą jednostkę od jakiegokolwiek szerszego kontekstu. Rozbuchane „ego” poszczególnych bohaterów załamuje się pod ciężarem własnym i swoich nierealizowalnych pragnień.

Problem z postmodernizmem polega jednak na tym, że niesie on ze sobą bardzo poważne ryzyko: ryzyko odwrotu od zapoczątkowanej przez Marksa (od którego wyszedł niejeden myśliciel ponowoczesności, z Lyotardem i Baumanem na czele) demistyfikacji rzeczywistości do jej *r e m i s t y f i k a c j i* – o której śmiało można już powiedzieć, że ma wymiar ideologiczny faktycznie prawicowy mimo lewicowej genezy nurtu i takowych intencji wielu jego przedstawicieli³. Postmodernistyczna remistyfikacja rzeczywistości odbywa się przez przyznanie całkowitej autonomii sferze kulturowej (czy też może ściślej: sferze kultury symbolicznej, obejmującej teksty kultury, oraz symbole i idee, których teksty są wyrazem i zarazem fabryką) oraz uczynienie z tejszy sfery całkowitego wyjaśnienia wszystkich mechanizmów, procesów i problemów społecznych. Odbywa się to wszystko głównie na dwa sposoby:

1) przez nadużycie idei relatywizmu kulturowego w sposób skierowany *de facto* wbrew intencjom twórców tego stanowiska będącego fundamentem nowoczesnej antropologii społecznej;

2) przez oderwanie dzięki temu sfery kultury symbolicznej od jakichkolwiek powiązań ze strukturą społeczną, napięciami i antagonizmami interesów w jej obrębie.

Jeżeli wszystkim rządzą samoistnie idee i symbole wolne od jakichkolwiek społecznych zależności i czyjegokolwiek klasowego interesu, kierujące się jedynie swoją wewnętrzną logiką i immanentną dynamiką, to tym samym nikt ani nic nie jest w zasadzie winne, bo te symbole i idee spadają na jednostki i społeczeństwa z siłą transcendencji. A dzięki temu można sobie z czystym sumieniem powiedzieć, że nic nie możemy poradzić na to, jak świat jest urządzony. Uspokajamy sobie sumienie, pozostawiając społeczne *status quo* w stanie nienaruszonym lub nawet wspierając tym samym eskalację antagonizmów i niesprawiedliwości. W taki oto sposób posunięty do ekscesu postmodernizm daje się opisać klasyczną Althusseriańską definicją ideologii⁴: jego funkcja użyteczna i społeczna (czyli rola narzędzia reprodukcji i dalszego rozwoju społecznych nierówności i antagonizmów) góruje nad funkcją poznawczą. Ukrywa tyle samo, co wyjaśnia⁵.

Wielkość filmu Aronofsky'ego wynika z tego, że nie zatrzymuje się on na poziomie żadnej łatwizny. Postmodernistyczna forma jest podporządkowana treści (nie odsyła więc wyłącznie do samej siebie jak pusta odmiana postmodernizmu opisana przez Jamesona), na dodatek treść ta nie ogranicza się do interpretacji tłumaczącej wszystko ruchem idei, symboli i tekstów w obrębie danego społeczeństwa czy kręgu cywilizacyjnego. Film Aronofsky'ego wiąże ponowoczesną interpretację współczesnej rzeczywistości z jej wymiarem społeczno-ekonomicznym i czyni to z siłą porażającą. Przywraca rzeczywistości ponowoczesnej (czy też rozumianej w sposób ponowoczesny) jej wymiar materialny (rozumiany w duchu materialistycznym). Przypomina, że postmodernizm to „kulturowa logika późnego kapitalizmu”⁶, a nie tylko rozczarowanie ideami modernizmu i znudzona konwencjami ironia.

Ponieważ w tradycyjnie opóźnionej intelektualnie Polsce postmodernizm jest zwykle krytykowany nie z lewa, a z prawa, z pozycji konserwatywnych, nadwiślańskim zwolennikom *Requiem dla snu* w okresie po premierze przypadł głównie obowiązek obrony samej postmodernistycznej formy filmu przed jego krytyką konserwatywną. A większość polskich krytyków filmowych to konserwatyści. Z tego właśnie względu przegapiliśmy fakt, że film ten mówi znacznie więcej niż większość postmodernistów. Ukazuje także to, co postmodernizm (rozumiany jako ideologia w Althusserowskim sensie terminu) z taką lubością ukrywa (przez pomijanie). Ukazuje to w konsekwentnie marksistowski sposób, niezależnie od tego, czy sam Aronofsky deklaruje się osobiście, czy też nie, jako marksista, czego po prostu nie wiem. Jak bowiem twierdzi Umberto Eco⁷, tekst jest maszyną do wytwarzania znaczeń i mówi zawsze więcej niż się samemu autorowi wydawało⁸. Dlatego intencja tekstu jest ważniejsza niż intencja autora⁹. To właśnie interpretacja marksistowska ukazuje film Aronofsky'ego w sposób najpełniejszy i najbardziej konsekwentny, wyjaśniając to wszystko, co w czysto postmodernistycznym odczytaniu nie znajduje zadowolającego wytłumaczenia.

II. Harry, Marion, Sara i Tyrone, czyli późny kapitalizm, wykluczenie i walka klas

Typowe dla rachitycznego polskiego życia intelektualnego odczytanie filmu *Requiem dla snu* zaprezentowała swego czasu w swojej stałej rubryce „Ścinki” na łamach magazynu „Kino” Bożena Janicka. Tekst nosi tytuł *Żadnej litości* i tak właśnie Janicka interpretuje intencje Aronofsky'ego. Reżyser jakoby „nie chce nam pozostawić złudzeń. Serio i bez łagodzących diagnoz niedomówień udziela tej samej odpowiedzi, którą w starym dowcipie o zniecierpliwionym psychiatrze usłyszał namolny pacjent: pan nie ma żadnego kompleksu niższości, pan po prostu nie dorównuje innym. [...] New Age: nikt cię

nie będzie prześladował za twoje przekonania, religię, rasę, czy orientację seksualną, ale nie licz na to, że jeśli pójdziesz na dno, pochyli się nad tobą wszystko usprawiedliwiający artysta i wzruszy twoim losem litościwego widza, że dostaniesz chociaż tyle. New Age: żadnych przesądów, żadnych tabu, wszystko, co nie zabronione prawem – dozwolone. Wszystko wolno, ale nie ma zmiłuj”¹⁰.

Janicka błędnie odczytuje więc jako intencję reżysera to, co poddaje on ostrej krytyce. Jeśli przyjąć taką definicję *mimesis*, jaką uznaje Arne Melberg¹¹, czyli głównie jako repetycji (powtórzenia), to Aronofsky postanowił „powtórzyć” spojrzenie, sposób postrzegania społeczeństwa kapitalistycznego, sposób postrzegania narzucony przez wytwarzającą ideologię tego społeczeństwa klasę społeczną – burżuazję. Rzekomo (pozornie) lodowaty w stosunku do losu bohaterów styl (funkcjonalnie wykorzystujący postmodernistyczną „tematyzującą” nadwyżkę formy), w jakim Aronofsky zrealizował ten gorąco zaangażowany politycznie i społecznie film, nie wyraża jego punktu widzenia, lecz p o w t a r z a spojrzenie mieszczańskiego podmiotu – takie, jakim je opisał Adorno. Powtarza więc ów „chłód mieszczańskiego podmiotu”, chłód będący konsekwencją zapośredniczenia całokształtu stosunków społecznych przez pieniądź, zdominowania i zawłaszczenia ich przez procedury wymiany towarowej podporządkowanej definiującemu system imperatywowi akumulacji kapitału. Dla mieszczańskiego podmiotu sam świat, jak i zamieszkujący go ludzie są przedmiotem chłodnej, merkantylistycznej kalkulacji – pod kątem przydatności i oplotalności.

Nie jest tak, jak pisze Janicka we wspomnianym tekście, że Aronofsky z czymś w rodzaju cynizmu pokazuje ludzi, którzy nic nie robią, nic nie umieją, nie wiadomo czego chcą, do niczego nie dążą, toteż i na straszliwych manowcach w końcu lądują. Aronofsky’emu chodzi o coś zupełnie innego. A tę zupełnie inną intencję ujawnia z całą dobitnością w końcowych sekwencjach, kiedy w szokującym ciągu ostrych ujęć pokazuje: zrujnowaną Sarę Goldfarb, której wygląd (doszczętnie zniszczona twarz, przetrzebione, a potem obcięte włosy) w połączeniu z jej żydowskim nazwiskiem nie pozwala się uwolnić od skojarzeń z obrazami ofiar Auschwitz; kolejkę więźniów ocenianych przez strażników, czy nadają się do pracy, czy nie; ujęcia mechanicznej pracy więźniów zderzone z widowiskiem instrumentalizującym seksualnie kobiety etc.

Całe te sekwencje narzucają odczytanie filmu w duchu teorii materializmu historycznego i wówczas okazuje się, że chodzi o coś zupełnie innego, o przypomnienie najbardziej szalejącym postmodernistom, że nie żyją tylko w jednym wielkim tekście kultury, w samych tylko strukturach symbolicznych, że mianowicie żyją oni w świecie materialnym, w który te symboliczne struktury są uwikłane (jako ideologia) i robią coś bardzo wymiernego w rzeczywiste skutki materialne, mianowicie wykluczają, zabijają i to w czymś konkretnym interesie. A bohaterowie, którzy zostają właśnie w ten sposób wykluczeni, padają ofiarami nie swoich niejasnych zachcianek i braku sensownego planu w życiu, ale właśnie celowej logiki późnego (schyłkowego?) systemu kapitalistycznego.

Ponieważ w Polsce marksizm jest obecnie teorią wyklętą, której prawie nikt na głos nie wypowiada, a kapitalizm jest uznany za system święty i niedyskutowalny¹², pewnie nie każdy Czytelnik jeszcze rozumie, dlaczego właściwie ta sekwencja narzuca mi odczytanie w tym duchu jako rzekomo jedyne w pełni prawomocne. Otóż sekwencja ta – pośród innych generowanych przez nią znaczeń – wydaje się niemal ilustracją pewnej ważnej myśli Adorna, jednego z tych¹³, którzy od razu wiedzieli, że nazizm to nic innego jak ekstremalna forma kapitalizmu, ekstremalna, ale będąca jego logiczną konsekwencją:

„Zimno badawczy, fascynujący i zafascynowany wzrok, właściwy wszystkim wodom zgrozy, wzoruje się na spojrzeniu menedżera, który poleca kandydatowi usiąść i oświetla jego twarz tak, by rozbić ją bezlitośnie na blask użyteczności i mrok cech dyskwalifikujących. Na końcu mamy lekarskie oględziny z alternatywną diagnozą: do pracy albo do gazu”¹⁴.

Zniszczona niczym ofiara nazistowskiego obozu pani Goldfarb, poddawana koszmarnym zabiegom medycznym niemal jak „pacjentka” doktora Mengele; więźniowie czekający w kolejce do oględzin, by się dowiedzieć, czy się nadają do pracy, czy nie. Spomiędzy tych ujęć wyziera Adorno i jego diagnoza. (Nie tylko Adorno, ale o tym później). To nie żadne *fatum* sprawiło, że bohaterowie popadli w taką osobistą ruinę. Że sami się wyniszczyli. Ani nie oni sami są temu winni, ani nie to – jakby chciał Lyotard z Baumanem – że krótkoterminowa perspektywa, w jakiej jako jedynej potrafią planować swoje posunięcia, jest wynikiem odrzucenia perspektywy długoterminowej wraz z ideą postępu i „wielkimi narracjami” nowoczesności, których ideały jakoby doprowadziły do totalitaryzmów XX wieku, więc pozostała im tylko krótkoterminowa perspektywa kolejnych chwil życia, bez żadnego planu na jego resztę, niby że z obawy przed tym totalitarnym potencjałem wszelkiej szerszej, dalekosiężnej perspektywy.

Film Aronofsky’ego przedstawia to zupełnie inaczej. Bohaterowie padli ofiarą rzeczywistości społecznej, w której przyszło im żyć, rzeczywistości schyłkowego kapitalizmu pogrążonego w strukturalnym kryzysie, w którym może się on reprodukować już tylko przez wykluczanie i zabijanie.

Kapitalizm strukturalnego kryzysu

W *Requiem dla snu* kilkakrotnie powracają ujęcia dzieciństwa jednego z bohaterów, czarnoskórego Tyrone’a zwanego Ty: obrazy jego szczęśliwego, choć materialnie skromnego dzieciństwa, z troskliwą i kochającą matką. Materialnie skromnego, ale i tak wyglądającego na dostatek w porównaniu z warunkami, w jakich żyją bohaterowie w czasie teraźniejszym filmu. Tyrone miał wtedy zaledwie kilka lat. Jako dziecko czarnoskórych rodziców na początku lat 70. należał do tych, których położenie w obrębie amerykańskiego społeczeństwa było najgorsze. Dopiero od niedawna mieli w całym kraju prawa polityczne i mogli siadać w autobusie, gdziekolwiek chcieli. Nadal jednak wykonywali najgorszą robotę i mieszkali w najbiedniejszych dzielnicach (co się zresztą do dzisiaj nie zmieniło). Nie dobiegło jeszcze całkowicie końca „trzydzieści chwalebnych lat” historii kapitalizmu, okres nieprzerwanego wzrostu po II wojnie światowej, w którym dynamika akumulacji kapitału pozwalała dzielić się korzyściami z systemu nawet z tymi na najgorszej pozycji, nawet z czarnoskórymi w najgorszych dzielnicach, a siła wrogów kapitalizmu wymuszała na systemie taki, choć minimalnie sprawiedliwy, podział wypracowanej wartości (w celu zapobieżenia ewentualnej rewolucji). Nawet dyskryminowana w większości obszarów życia rodzina Tyrone’a zajmowała przyzwoite mieszkanie i wyglądała na szczęśliwą.

Te retrospekcje to jednak tylko chwile. Teraźniejszy czas filmu rozgrywa się już w zupełnie innej epoce. Epoce strukturalnego kryzysu systemu kapitalistycznego, który nie może już nawet ograniczyć się do eksternalizacji „kosztów ludzkich” swego funkcjonowania w odległe zakątki Trzeciego Świata, jak to robił wcześniej, musi niszczyć i zabijać już w łonie samych centrów systemu, nawet na obszarze jego hegemonu, który ma najwyższe udziały w akumulacji kapitału, w globalnej stolicy systemu – USA. Jak

powiada Noam Chomsky, w najpotężniejszych krajach Pierwszego Świata pączkują dziś coraz liczniejsze i coraz większe enklawy Trzeciego. W filmie te enklawy dają o sobie znać na przykład w scenach pokazujących funkcjonowanie równoległej, nielegalnej gospodarki narkotykowej. Ta strukturalna zapaść systemu to faza kryzysu opłacalności jakiegokolwiek faktycznej produkcji, kryzysu nadprodukcji-podkonsumpcji, a więc kryzysu akumulacji. Kapitał chroni się w finansjeryzacji, czyli czerpaniu zysków z samego tylko abstrakcyjnego obrotu kapitałem, ale musi też ograniczyć dzielenie się bogactwem z niższymi segmentami społecznymi, z której to polityki właściwie już zrezygnował. Dlatego to, od lat 70. począwszy, mamy do czynienia z globalnym zjawiskiem wzrostu bogactwa większej grupy najbogatszych i pogarszania się poziomu życia większości mieszkańców globu, w tym ekspansji obszarów absolutnej nędzy¹⁵. Na peryferie, czyli do Afryki i Azji, powrócił śmiertelny głód, ten specyficzny wytwór kapitalizmu¹⁶, w latach 50. i 60. chwilowo zwalczony (na fali ogólnego wzrostu systemu kapitalistycznego, wymuszonego przez społeczny układ sił). System odniósł jednak globalne zwycięstwo, pokonawszy swojego wschodniego rywala („realny socjalizm”), rewolucyjne ruchy w Ameryce Łacińskiej, populizmy Trzeciego Świata itd., i zgodnie ze starym twierdzeniem Róży Luksemburg od tej pory ujawnia cały swój niczym już nie hamowany zbrodniczy potencjał. System zabija już bez najmniejszych skrupułów.

„Realny kapitalizm” zabijał w historii na mnóstwo sposobów: zmuszając mieszkańców Konga Belgijskiego do niewolniczej pracy w kopalniach; strzelając do mieszkańców Algierii i paląc ich osady¹⁷; skazując na głód mieszkańców Indii, Chin¹⁸, Afryki, a tych ostatnich także na choroby, od których wcześniej chroniła ich specyficzna dystrybucja kontaktów międzyludzkich gwarantowana przez struktury społeczne zmiażdżone przez kapitalistycznych najeźdźców-kolonizatorów¹⁹; w wojnach nacjonalistycznych w Europie, w obozach III Rzeszy²⁰, w lasach Wietnamu, na ulicach Bagdadu. Aronofsky pokazuje, jak zabija teraz w Ameryce, już w samych granicach hegemonu kapitalistycznego systemu-świata, jego „centrum centrów”, w którym już w roku 1997 36% mieszkańców znalazło się poniżej progu ubóstwa²¹. Pokazuje, w jaki sposób pograżony w bardziej niż długotrwałym, a kto wie, czy już nie permanentnym²², kryzysie system obciąża kosztami tegoż kryzysu jedynie dolne – za to coraz szersze – sektory społeczeństwa. System nie potrafi już się rozwijać, jedynie „zarządza kryzysem”²³ i popada w „uwiad starczy”²⁴.

Ja, ujarzmienie i wykluczenie

Michel Foucault jako pierwszy tak drobiazgowo i wielostronnie opisał mechanizmy i struktury władzy systemu kapitalistycznego jako sieci relacji wyznaczanych przez panoptyczną aparaturę, „archipelag karceralny” (jak to zostało nazwane w przekładzie Tadeusza Komendanta) zwięziony przez więzienie, ale złożony ze szkół, szpitali, instytucji administracyjnych, nowoczesnej armii itd²⁵. Mają one za zadanie osiągnięcie kilku różnych (choć funkcjonalnie zbieżnych) celów. W tym momencie interesują nas dwa z nich:

1) społeczeństwo dyscyplinarne, pozwalające wyzyskać maksimum wydajnej pracy z każdej jednostki w określonym miejscu i czasie;

2) to, z czego się społeczeństwo dyscyplinarne składa, czyli z jednostek „wewnątrzsterownych”, jak to nazywa psychologia (nauka będąca w istocie aparatem ideologicznym państwa kapitalistycznego), czyli jednostek takich, których psychika jest w pełni ukształtowana po to, by same się nadzorowały w obrębie społeczeństwa dyscyplinarnego

i same z siebie wykonywały oczekiwania systemu, czyli kierowały się logiką podporządkowaną ostatecznie, choć niejawnie, akumulacji kapitału.

Dzisiaj rozmaita postmodernistyczna ekstrema, która uwielbia odwoływać się i opierać na Foucault, jak jeden mąż zapomina, że u niego nie rozgrywa się to wszystko wcale w autonomicznej, oderwanej od warunków materialnej rzeczywistości, sferze idei i tekstów kultury, sferze dyskursu; u Foucault pozostaje to w nierozzerwalnym związku z klasowym interesem (burżuazji), walką klas i rozwojem kapitalizmu²⁶. *Ja*, czyli ów „wolny” podmiot zachodniej nowoczesności, powstaje przez „ujarzmienie”, a więc interioryzację norm postępowania narzuconych przez dyscyplinę wszechobecnego panoptyzmu nowoczesnego (czyli kapitalistycznego) systemu władzy.

Żeby nie przegapić tropu Foucault, mamy w *Requiem dla snu* i więzienie (specyficznie kapitalistyczną instytucję karno-dyscyplinarną²⁷, nigdy w swojej historii nie spełniającą żadnych założeń dotyczących resocjalizacji, zawsze będącej jedynie narzędziem klasowej represji²⁸), a także inne instytucje panoptycznego nadzoru (policja, szpital, w którym zdehumanizowanym zabiegom poddawana jest Sara Goldfarb).

System tworzy jednostkom w jego obrębie pozory wolności za pomocą właśnie liberalnej ideologii „wolnej jednostki” i jej „własnej woli”, by ją wyizolować z więzów społecznych, jakie mogłyby stać się podstawą oporu wobec systemu. Miażdży w tym celu wszystkie więzy, w tym najbardziej elementarne, u których podstaw leży biologiczne pokrewieństwo – rodzinę. Marion nie znosi rodziców, którzy oprócz pieniędzy nic jej nigdy nie dali. Nigdy nie widzimy ich w filmie. Harry kocha swoją matkę, ale na głodzie narkotykowym kradnie jej telewizor i zastawia go w lombardzie. Robi to zresztą regularnie. Sara wydaje się chwilami bardziej kochać telewizor niż syna, a w każdym bądź razie jej bezustanne przed nim przesiadywanie odrywa ją od jakiegokolwiek kontaktu z własnym dzieckiem. Dno zostaje osiągnięte wtedy, gdy Harry poleca Marion, dziewczynie, którą naprawdę szczerze kocha, by prostytutowała się dla pieniędzy, za które mogliby kupić narkotyki. Tragiczną samotność tak wyizolowanych bohaterów, czyli prawdziwą twarz tego systemowego proceduru, widzimy w ostatnich ujęciach filmu. Harry, Marion, Sara, Tyrone leżą samotnie, każde w innym łóżku, w różnych zakątkach ogromnego kraju, już nawet bez wiary, że jeszcze kiedyś się spotkają, zwijają się do embrionalnej pozycji oznaczającej krańcowe wyalienowanie – Marion ze zwiłkiem pochodzących ze sprzedaży własnego ciała pieniędzy. Tragifarsa, jaką jest ideologiczna fikcja prawna „wolnego podmiotu”, zostaje przez Aronofsky’ego obnażona w scenie, w której półprzytomna od lekomanii i zabiegów mających ją z niej wyprowadzić Sara Goldfarb, drżącą, przypiętą do łóżka grubym skórzanym pasem ręką podpisuje dokument, że niby sama zgłasza wolę dalszego, drastycznego leczenia (elektrowstrząsami).

System kapitalistyczny, wytwarzając taką właśnie, „wewnątrzsterowną”, jednostkę i ideologiczną fikcję prawną „wolnego podmiotu”, potrafi na jednostki zrzucić odpowiedzialność za funkcjonalne wykluczenie, jakiego na niektórych z nich (i grupach) dokonuje sam system jako taki. Uformowana przez „ujarzmienie” jednostka sama („z własnej woli”) podejmuje działania, które prowadzą do jej wykluczenia lub nawet śmierci. System umieszcza jednostkę w takim położeniu, by wykluczyła się ona sama. Dla dobra dalszej reprodukcji systemu. Ponadto ideologia „wolnego podmiotu” zwalnia społeczeństwo jako całość i jego poszczególnych członków z odpowiedzialności za tych, którzy ulegli wykołajeniu, bo przecież „sami są sobie winni”. Dlatego pielęgniarzy, którzy dopadają Sarę Goldfarb w szpitalu, w ogóle nie obchodzi to, jak bardzo ona cierpi; wrzucając w nią wbrew jej woli jakiś kleik, opowiadają sobie anegdoty.

Wykluczenie kapitalistyczne różni się od wykluczenia w systemach przednowoczesnych. Można z grubsza powiedzieć, że poza zwykłym przednowoczesnym ekskluzywizmem etnicznym lub religijnym, było w nich ono gwałtowną, zrytualizowaną ekspulsją kogoś, kto złamał tabu lub kogoś, kogo obecność w jakiś inny sposób stanowiła dla danej społeczności „skandal”²⁹. Wykluczenie kapitalistyczne jest znacznie bardziej metodyczne, jest wykluczeniem funkcjonalnym. Kapitalizm wyklucza, gdy wykluczonych do czegoś p o t r z e b u j e . Jakby powiedział Foucault, jedną ręką odtrąca, żeby drugą to samo, jako już odtrącone, wykorzystać. Do czego? Np. dla zwiększenia liczby bezrobotnych, Marksowskiej „rezerwowej armii przemysłowej”, których używa następnie jako straszaka, za pomocą którego obniża płace tym, którzy jeszcze pracę mają, żeby podnieść stopę zysku lub zahamować jej spadek. Albo żeby stworzyć kategorię ludzi skazanych na wykonywanie najgorszej pracy, której dobrowolnie nikt by nie wziął (skrajny przykład to więźniowie w kamieniołomach; Tyrone także pracuje w więzieniu). Żeby stworzyć kategorię ludzi skazanych na przymus pracy źle płatnej, bo ich sytuacja trwałego wykluczenia (np. rasowego) nie daje im szans na lepszą; kiedy pracy brakuje – to żeby stworzyć przestępców, handlarzy narkotykami. I tak dalej. Właśnie handlem narkotykami zajmują się często Harry, Tyrone i Marion.

A przestępczość – jak dobitnie ukazał autor *Nadzorować i karać* – jest specyficznym wynalazkiem nowoczesności/kapitalizmu, wyodrębnionym ze sfery ludowych illegalizmów przez klasy panujące i ich aparat represji, czyli państwo (z jego aparatem panoptycznym i archipelagiem karceralnym), w celu opanowania tych illegalizmów, sprawowania nad nimi władzy i skolonizowania przez illegalizm burżuazji. Oraz trwałego wykluczenia tych, którzy zostali w obręb fenomenu przestępczości wrzuceni. (Wydaje się, że i w tej kwestii Aronofsky podrzuca widzowi foucaultiański trop. Kluczowy motyw sceny jest co prawda w trybie warunkowym, ale w *Requiem dla snu* tryb warunkowy jest bardzo ważny. Gdy Harry i Ty siedzą w jakimś kiepskim barze, a obok nich policjant, to w owym kluczowym momencie, w trybie warunkowym, odbierają oni policjantowi broń i z niej strzelają. Moim zdaniem jest to obraz ukazujący w swego rodzaju skondensowanej formie tezę Foucault, potwierdzaną od dawna przez rozmaite badania szczegółowe³⁰, że to nowoczesny aparat represji w decydującej mierze tworzy przestępczość nowoczesną, młodzi mężczyźni łamią tu bowiem – a dokładnie *złamałiby*, gdyby posłuchali swej pokusy – prawo przy użyciu broni odebranej policjantowi, innymi słowy to istnienie i obecność tego policyjnego nadzoru *spowodowałyby*, że łamią oni prawo).

Nowa dyscyplina

Jak już była mowa, owo *ujarzmianie* miało – wedle analizy Michela Foucault – przede wszystkim tresować każde indywidualne *ja* do wydajnej pracy, w celu jak najszybszego pomnażania kapitału przez klasy będące w jego posiadaniu. Tymczasem *ujarzmione* indywidua bohaterów niczego już właściwie nie wytwarzają, tylko konsumują (telewizję, narkotyki, lekarstwa, żywność, używki, usługi itd.). Czyżby to były negatywne skutki wyzwolenia się jednostki z owej dyscypliny? Czyżby dyscypliny już nie było, a jednostka przestała być *ujarzmiana* i się pogubiła w nadmiarze wolności, jak chcieliby niektórzy teoretycy najbardziej rozpasanej ponowoczesności? *Requiem dla snu* pokazuje, że nic podobnego, a nawet wręcz przeciwnie. Film Aronofsky’ego pokazuje, że system kapitalistyczny zmienił jedynie cel, do jakiego jednostkę tresuje.

Pod koniec lat 60. dokonała się w bogatych społeczeństwach Zachodu wielka rewolta młodych, w której chodziło o wyzwolenie każdej jednostki z tej dyscypliny, uznanej

przez młodych za opresyjną. W ruchu tym górę wzięła jednak tendencja do wyzwolenia każdej jednostki niż wyzwolenia całego społeczeństwa spod władzy kapitału. System kapitalistyczny ma niejednokrotnie podejmowaną (np. przez Žižka³¹) zdolność przechwycenia każdego ruchu, który nie jest skierowany bezpośrednio przeciwko niemu, i wykorzystania go w interesie systemu (zwykle przez wpisanie jego składników w szerszą ideologię lub stworzenie nieszkodliwej ideologicznej niszy w funkcji wentyla). Tak też uczynił z rezultatami owego obyczajowego przewrotu, gdy rezultaty te okazały się zbieżne z interesami systemu w danym momencie historycznym. System wszedł bowiem niemal zaraz po tym w fazę długotrwałego³² (lub permanentnego³³) strukturalnego kryzysu nadprodukcji-podkonsumpcji. Żeby zachować swoją pozycję, globalna burżuazja³⁴ („kosmokracja” Duclosa³⁵) – której większą część stanowi oczywiście burżuazja największego kapitalistycznego imperium, Imperium Amerykańskiego – postanowiła dla zachowania własnej pozycji wyniszczyć pół świata zewnętrznego³⁶; musiała też przeformować nieco technologie sprawowania władzy u siebie.

Ponowoczesna ideologia „spełniania swojej indywidualności”, „realizowania siebie”, „sprawdzania siebie”, „poszerzania swojej osobowości”, „rozwijania się” na rozmaite, coraz to nowe sposoby, pozwoliła kapitalizmowi rozbuchać każde jednostkowe *ja* i to jest właśnie nowy etap rozwoju technologii *ujarzmienia*, etap na miarę okresu, w którym większość produkcji została przeniesiona („zdelokalizowana”) do Chin, Indonezji, Indii, Malezji, Rumunii itd. Od coraz większej części społeczeństw najbogatszych system po prostu nie może już wymagać, żeby tam wszyscy w sposób zdyscyplinowany pracowali, bo w sytuacji chronicznej podkonsumpcji ważniejsze dla systemu jest, żeby kupowali, konsumowali, nawet ponad stan, za wszelką cenę. (Lepiej nawet, żeby za bardzo nie chcieli pracować, bo ich praca jest zbyt droga w porównaniu z Chińczykami.) Dlatego właśnie społeczeństwo hegemonu systemu, USA, jest najbardziej zadłużone na świecie, zapędza się w pułapkę kredytową, wsysa z zewnątrz więcej niż wytwarza³⁷. (Globalny kryzys nadprodukcji-podkonsumpcji jest bowiem paradoksalnie – ale strukturalnie – połączony z przewagą konsumpcji nad produkcją w obrębie państwa hegemonicznego.) To jest dyscyplina na miarę epoki takiego kryzysu: dyscyplina konsumowania. W kilku scenach prostym zabiegiem przyspieszenia ruchu Aronofsky ujawnia mechaniczność tego procesu ponowoczesnego konsumowania. Bohaterowie są wytresowani do konsumowania automatycznego, nie jest to wyrazem ich wolnego zaspokajania własnych potrzeb, jest właśnie zniewoleniem.

Harry i Marion nie należą do osób tradycyjnie padających ofiarami wykluczenia w nie tak dawnej fazie rozwoju kapitalizmu, którą widzimy kilkakrotnie w retrospekcjach z dzieciństwa Tyrone’a. Marion ma bogatych rodziców, których co prawda nie kocha, bo oni zamiast kochać ją wolą jej finansować psychoanalityka, ale mogłaby jednak trochę ich podoić, by się ekonomicznie usamodzielnic i otworzyć swój mały interes z odzieżą i projektowaniem. Harry ma wyższe wykształcenie (widzimy go na zdjęciu w uroczystej tozde) no i razem z Marion, gdyby ta postanowiła wykorzystać finansowo swoich rodziców, mogliby sobie poradzić. Jednak staczający się po równi pochyłej system obecnie potrzebuje ich głównie po to, żeby się stopniowo wyniszczili. Aronofsky pokazuje na ich przykładach, że na obecnym etapie walkę klas defini tywnie wygrywa destrukcyjny kapitał, niszcząc z osobna poszczególne indywidua ich własnymi rękami.

Narzędzia destrukcji

Pierwszym narzędziem służącym do osiągnięcia tego celu jest dla Aronofsky'ego oczywiście *ujarzmione/rozbuchane ja* każdego z bohaterów. Dzięki temu daje się ono pochłonać chaotycznej i do nikąd nie prowadzącej konsumpcji. Taka chaotyczna konsumpcja jest rodzajem depresji. Depresja jest najszerzej rozpowszechnioną chorobą psychiczną naszych czasów, zajęła na tym podium miejsce nerwicy pochodzącej z czasów starego Freuda (i do lat 70. triumfującej), kiedy to *ja* musiało się godzić z normami społeczeństwa dyscyplinarnego³⁸. Depresja to rodzaj implozji *ja*, które się załamało pod swoim własnym ciężarem i dlatego jako problem społeczny jest specyficzną właściwością ponowoczesności czy też późnej nowoczesności, w której się przegląda prawda o epoce i jej porządku społecznym.

Przez rozbuchanie *ja* udało się systemowi zniszczyć wszelkie silniejsze więzy społeczne, na bazie których każde jednostkowe *ja* mogłoby ewentualnie kiedyś utworzyć z innymi jakieś *my*, które byłoby w stanie się razem bronić. Ani Harry, ani Marion, ani Tyrone, ani Sara, żadne z nich nie jest zdolne wyartykułować żadnej szerszej społecznej perspektywy, w której by siebie umieszczało; nie potrafią dostrzec niczego takiego. Nawet ludzie, z którymi dzieli los pokątnych handlarzy narkotykami, są im zupełnie obcy, co akurat łatwo zrozumieć z powodu konfliktogenności tej nielegalnej branży. W tle, gdzieś poza bohaterami, pojawia się co prawda na chwilę motyw jakiegoś *my*, ale jest to najbardziej chybione z możliwych obecnie *my*. Słyszymy, że w mieście rodzi się konflikt między gangami różnego pochodzenia etnicznego. Wykluczeni imigranci, z których rekrutują się takie gangi, skaczą nawzajem na siebie, pozbywają się swych frustracji w bezproduktywny i bezpieczny dla systemu sposób. Takie konflikty są wentylem bezpieczeństwa, który ratuje system kapitalistyczny przed ewentualnym gniewem pokrzywdzonych skierowanym przeciwko systemowi³⁹.

Drugim narzędziem systemu jest sama konsumpcja. Sprzedaż towarów i usług okazuje się siłą niszczycielską. Sarze Goldfarb wmawia się, że żeby schudnąć (co w jej wieku jest już i tak głupim pomysłem), to zamiast mniej jeść powinna jeść coś nowego, lekarstwa, które ją wyniszczają i od których się uzależnia, więc skutek przyzwyczajenia musi ich jeść coraz więcej. (Jest rzeczą już opisaną, że koncerty farmaceutyczne dążą dzisiaj nie do leczenia ludzi, ale do sprzedawania jak największej ilości leków nawet ludziom zdrowym⁴⁰.) Następnie Sara Goldfarb musi korzystać z pomocy innych lekarzy (czyli kupować ich usługi medyczne, bo tak to się teraz odbywa), by wyleczyć się ze skutków leczenia u poprzedniego lekarza poprzednimi medykamentami, które uczyniły ją lekomanką. W ten sposób kręci się koniunktura w przemyśle, jakim stała się w kapitalizmie sfera zdrowia, w pełni utowarowiona. Pracownicy szpitala przedstawiają, odwracają Sarę jak przedmiot, rozmawiając przy tym o grze w kasynie. A kapitał, który kiedyś sprzedawał śmierć głównie w odległych od centrów zakątkach świata (wojny opiumowe miały na celu wymusić na Chinach sprzedaż cesarstwu opium, które w tym samym czasie w Wielkiej Brytanii było zakazane jako szkodliwe), dzisiaj już bez ceregieli sprzedaje śmierć (np. farmakologiczną, ale też żywnościową itd.) u siebie w domu. Harry, Marion i Tyrone również kupują głównie własną destrukcję. Harry doprowadza się narkotykami do kalectwa (gnijąca ręka musi zostać amputowana). Marion dla narkotyków podąża drogą samodegradacji do roli seksualnego obiektu (prostytcja i pornograficzne widowisko). Ty raz już był za kratkami z powodu narkotyków, którymi handluje głównie po to, żeby móc je (i parę innych rzeczy) kupować sobie samemu. I łąduje z tego samego powodu ponownie w więzieniu.

Jak jednak udaje się Kapitałowi sprawić, by bohaterowie z takim uporem konsumowali własną destrukcję? Tu pojawia się **trzecie narzędzie** systemu analizowane przez *Requiem dla snu* Aronofsky'ego. Ofensywa symbolami. „Siły panujące są panujące, ponieważ udaje się im narzucić swój język ofiarom”⁴¹ – tak Samir Amin w skrócie streszcza to, czego drobiazgowej analizie poświęcił swój naukowy dorobek Pierre Bourdieu, nazywając to „przemocą symboliczną” (która powoduje, że klasom zdominowanym narzucone jest rozumowanie w kategoriach, które służą interesowi klas dominujących)⁴², a co marksiści – jak Althusser, Balibar czy Eagleton – nazywają tradycyjnie ideologią. Kapitał zawłaszczył całą sferę masowej komunikacji i sprawuje władzę nad wszelkim skutecznym przekazem kulturowym. I wykorzystuje tę kontrolę po to, by przy pomocy przemysłów kultury i ich medialnych tub odwracać znaki, podmieniać ich sens, jak to napisał w swoim pięknym eseju John Berger:

„Niegdyś ci, którzy bronili ojczyzny przed najeźdźcą, przedstawiali drogowskazy, aby zmylić przeciwnika – te, które prowadziły do Saragossy, teraz wskazywały leżące w przeciwnym kierunku Burgos. Dziś to nie obrońcy, lecz najeźdźcy przedstawiają znaki, żeby mylić miejscowych, zamącić im w głowie w kwestii tego, kto rządzi, czym jest szczęście, jak wielki jest obszar niedostatku albo gdzie można odnaleźć życie wieczne. Celem tych zabiegów jest przekonanie ludzi, że bycie klientem to uniwersalne rozwiązanie wszystkich problemów”⁴³.

Właściwie wszystko, co bohaterowie widzą w telewizji, to jakieś formy sprzedaży lub nakłaniania do konsumpcyjnej rywalizacji, ze szczególnym uwzględnieniem kretyńskiego programu, który ustawicznie ogląda Sara Goldfarb – i w którym chciałaby wystąpić. „Szczęście” to w narzuconym przez siły panujące języku kupowanie, a „życie wieczne” – występ w telewizji. W ten sposób ukazuje się związek między fenomenem władzy w okresie rozrostu środków przekazu opisanym przez Mathiesena jako Synopticon (masy oglądają równocześnie nielicznych)⁴⁴ z tradycyjnym już Panopticonem Foucault⁴⁵. Wspólne oglądanie masowego przekazu jest narzędziem tresury. Sedno tego absurdałnego teleturnieju polega na tresurze do konsumowania, do rywalizacji w konsumowaniu. Ta sama technologia przekazu telewizyjnego pełni zresztą równoległe funkcje ściśle panoptyczne – bohaterowie są nie raz filmowani z punktu widzenia nadzorujących kamer przemysłowych. Najważniejsze funkcje, jakie jednak pełni, to takie, jakie już dawno temu krytykował Adorno: przesłanianie prawdziwej sytuacji społecznej, utrudnianie masom demystyfikacji ich położenia przez zapychającą im oczy papkę złożoną z byle czego.

Dokonana przez Adorna krytyka kultury masowej *en bloc* była błędna, podobnie jak błędna była zbawcza moc przypisana przezeń kulturze wysokiej, jakoby jedynej skutecznej odtrutce na kulturę masową⁴⁶. Bo o ile kultura masowa może być sposobem sprawowania władzy, to jednak nie musi; może wyrażać dążenia wręcz przeciwne, jak to udowodniły jej wielkie chwile w postaci twórczości Chaplina, Eisensteina, neorealistów, Młodych Gniewnych, nurtów kultury masowej lat 60. i 70. etc. Tymczasem kultura wysoka (elitarna) od zawsze pełni funkcje związane ze sprawowaniem władzy przez klasy panujące, będąc sposobem jej legitymizacji i narzędziem „władzy symbolicznej”⁴⁷. W kulturę masową wpisany jest mimo wszystko potencjał wyzwalający⁴⁸ (i demokratyczny⁴⁹), ale sytuuje się ona na napięciu pomiędzy jednostką a nowoczesnymi technologiami władzy (tymi z Foucault). Nie da się ukryć, że obecnie władza, kapitał i system są w tym spięciu górą i wolnościowy potencjał kultury masowej dławią. Tak też wygląda to w filmie Aronofsky'ego, gdyż telewizja, na zasadzie *pars pro toto* reprezentująca tu kulturę masową jako taką oraz zawłaszczoną przez kapitał sferę komunikacji publicznej, służy tu tylko agitacji do konsumowania i po prostu omamianiu.

Zawłaszczona przez kapitał kultura nie pozwala bohaterom rozpoznać ich położenia. Obok fotela Sary Goldfarb pojawiają się postaci, które „wyskoczyły” z ekranu telewizora. Nadprodukcja przekazów medialnych zaciera granicę między rzeczywistością a przekazem, które się zlewają w jedną masę. Postmodernizm, dla którego jest to cecha charakterystyczna⁵⁰, okazuje się więc narzędziem omamiania, czyli sprawowania władzy. Ofensywny nadmiar bezsensownych komunikatów pozbawionych większej treści ma tu za zadanie „poprzestawiać znaki”, jak to ujął autor O *patrzeniu*. Zdezorientować, by odebrać możliwość obrony.

Bombardując przekazem głównie przesłaniającym rzeczywistość, sprostytuowana tak kultura nie pozwala bohaterom właściwie oceniać ich własnego postępowania. Obraz Marion kopulującej (za namową Harry’ego) ze sponsorującym ją w zamian za to psychoanalitykiem zasłania przed oczami Harry’ego obraz biżuterii i jej ceny w jakimś programie typu „tele-zakupy”. Zawłaszczona kultura proponuje jedynie zaspokajanie potrzeb chwili kolejnymi aktami konsumpcji, wmawiając bohaterom, że to szczęście. Oni nie dlatego nie są w stanie organizować swojego życia w jakiegokolwiek dłuższej perspektywie, że niesie to rzekome ryzyko totalitaryzmu, ale dlatego, że zawłaszczona kultura odebrała im możliwość rozpoznania takiej perspektywy, bo taka perspektywa byłaby rozbieżna z interesem sprawującego władzę w systemie Kapitału, który chce, żeby konsumowali. A co potem? *Après moi, le déluge* – odpowiada Kapitał. Zawłaszczona kultura nie pozwala im też prawidłowo rozpoznać nawet ich własnych pragnień, wszystkie przekształcając w pragnienia konsumpcyjne. Kapitał sprawuje bowiem władzę nad językiem – werbalnym i każdym innym. Jeżeli ktoś chce dzisiaj „być sobą”, to znaczy, że ma „wybrać pepsi”.

Sara Goldfarb w rzeczywistości najbardziej pragnęłaby szacunku dla siebie w swoim środowisku i – przede wszystkim – szczęścia swojego syna. Jednak jedyny sposób, w jaki te marzenia potrafi sobie wyobrazić, to pokazać się w telewizji (no, do tego trzeba by jeszcze trochę schudnąć) i spotkać się z Harry’em na wizji, w świetle jupiterów usłyszeć od prezentera, że Harry jest jej chlubą i powodzi mu się w życiu. Tyrone pragnie po prostu szczęścia. Mówią o tym retrospekcje jego wspomnień o matce i piękna scena erotyczna. Harry i Marion pragną tego samego. Wystarczy spojrzeć na nich, gdy leżą razem w łóżku, a ekran podzielony jest na dwie części, by pokazać jednocześnie jak najwięcej z intensywności ich kontaktu. Kontakt, który zostanie potem stopniowo zniszczony, bo poprzestawiane znaki uniemożliwiają im orientację we własnych pragnieniach, kierunkach i sposobach ich osiągnięcia. Na antypodach tamtej zachwycającej sceny znajdują się ujęcia z sekwencji finałowych. Gdy rozmawiają przez telefon, płacząc, na przeciwnych końcach ogromnego kraju, każde potrzebujące drugiego i wiedzące, że nie mogą się w najbliższym czasie spotkać, nawet jeśli mówią coś przeciwnego, by oszukać samych siebie. No i scena w szpitalu, gdy Harry nie ma już ręki i obudził się z krzykiem z koszmarne snu. Pielęgniarka azjatyckiego pochodzenia (jedyna ciepła i ludzka osoba pośród całego widocznego w filmie personelu medycznego): „Kim jest Marion? Zadzwonimy do niej, przyjedzie. Harry (ze łzami w oczach): „Nie. –Nie? –Nie przyjedzie...”

Taka pacyfikacja jednostek uwięzionych w systemie jest dla kapitału możliwa także dzięki **czwartemu narzędziu**: reprodukcji wspierających system ideologii (głównie za pomocą władzy sprawowanej nad kulturą). W filmie Aronofsky’ego akcentowany jest rasizm, jedna z ideologii immanentnych kapitalizmu⁵¹, zrodzona wraz z systemem na przełomie XV i XVI wieku. Od tej pory każdy próg w rozwoju kapitalizmu będzie zarazem progiem w rozwoju rasizmu. „Nie ma rasizmu bez kapitalizmu, ani kapitalizmu

bez rasizmu” (Przemysław Wielgosz)⁵². Kiedy Tyrone siedzi w poczekalni szpitala, do którego odwoził Harry’ego, słyszymy kroki kogoś, kto idzie w jego stronę. Jeszcze nie widzimy, że to szeryf, ale Tyrone już widzi i nie wie, dokąd uciec wzrokiem. I czuje na plecach wzrok dwóch ludzi, którzy siedzą na krzesłach za nim. Dlaczego? Czarny biedak z kolczykiem – jak szeryf, to na pewno po niego.

(Z obecnym etapem w dziejach kapitalizmu, globalizacją neoliberalną, powiązany jest proces ewolucji rasizmu w stronę kulturalistyczną⁵³, do czego też widzimy w filmie odniesienie w motywie wojny gangów różnego etnicznego pochodzenia.)

Rasizm nie jest po prostu ksenofobią. Z jednej strony jest specyficznie kapitalistyczną odmianą ksenofobii, nieznaną wcześniej, z drugiej – ksenofobia jest tylko jednym z wielu jego komponentów. Rasistowska interpretacja rzeczywistości służy funkcjonalnemu (jak zawsze w kapitalizmie) wykluczeniu. Daje podmiotowi, który się do rasizmu odwołuje, narcystyczną przyjemność przynależności do grupy silniejszej i możliwość odreagowania własnej znienawidzonej pozycji społecznej. Oraz możliwość swego rodzaju ucieczki przed zawsze realną w hierarchicznej strukturze groźbą znalezienia się samemu na pozycji najgorszej. Rasizm wiąże się z dominującymi w ideologii ery nowożytniej wyobrażeniami normatywnymi o charakterze „przyrodniczym”. Państwo jest w nich wyobrażane jako twór biologiczny, jako swego rodzaju ciało, którym właśnie jest „rasa” (tzw. rasizm państwowy). Rasa ta musi się cały czas udoskonalać, chronić przed groźbą degeneracji, oczyszczać, odnawiać. Wezwanie do tego jest (lub chce być, próbuje być) przez rasistowską ideologię społeczeństwa kapitalistycznego wpisywane w każdą jednostkę w procedurze jej ideologicznej interpelacji jako podmiotu.

Współczesny faszyzm splata się z rasizmem przez agresywną projekcję „samczego” typu, poprzez spektakularną organizację swego rodzaju wspólnego rozkoszowania się ciał, nie tylko w zachowaniu i w reżyserii masowych ruchów, lecz również w przedsięwzięciu cielesnej odnowy. Tu także odniesienie jest podwójne: do Mężczyzny i do Pracownika, i jest tym dobitniejsze, im bardziej mężczyźni są niepewni swej roli płciowej, a pracownicy są fizycznie i umysłowo wyzyskiwani (Étienne Balibar)⁵⁴.

Ujęcia pornograficznego widowiska, w którym jedną z głównych „ról” odgrywa Marion, mówią o specyficznym wymiarze współczesnego rasizmu, wymiarze na styku seksu i wyzysku. Nie tylko seksualnego wyzysku kobiet, o którym piszą feministki (choć jego także – antyfeminizm dopełnia zestawu ideologii kapitalizmu), ale i klasycznie ekonomicznego wyzysku w marksistowskim sensie terminu. Seks jako rodzaj agresywnego, regenerującego siły sportu, sprzęgnięty z innymi strategiami odnawiania wyzyskiwanego przez kapitał ciała. Marion jest wprowadzana na tę „imprezę” niczym na ring bokserki. Widzowie skandują jak kibice sportowi, by odzyskać i odnowić w tym widowisku zagrożonych Siebie jako Mężczyznę i Pracownika. Wyalienowany seks późnego kapitalizmu nie ma nic z wyzwolenia, na jakie liczone w 1968 roku. On również został przechwycony przez technologie władzy kapitału. Jest regeneracyjną masturbacją – tyle że w towarzystwie⁵⁵, służącą głębszemu zniewoleniu i maksymalizacji wyzysku. Dlatego ujęcia te zderzone są z pracą Tyrone’a wykonującego w więzieniu mechaniczne i wyniszczające go ruchy. Dlatego ujęcie widzów świecących latarkami w stronę Marion i jej towarzyszek na podium zderzone jest z ujęciem strażnika celującego światłem latarki w więźniów.

Faza B?

Cytatem z Balibara zatoczyliśmy koło do kulminacyjnych scen budzących skojarzenia z Trzecią Rzeszą, od których zacząłem tu rozważania nad *Requiem dla snu* jako filmem marksistowskim. Czyżby Aronofsky (a jeżeli nie on, to na pewno jego film) chciał dać do zrozumienia, że istnieją analogie między obecnym okresem w dziejach kapitalizmu a okresem hitlerowskiej Rzeszy? Odpowiedź brzmi: tak. I nie bez kozery takie jest jej brzmienie.

Jak to w latach 30. XX wieku ujął Max Horkheimer: „Kto jednak nie chce mówić o kapitalizmie, powinien także milczeć o faszyzmie”. Faszyzm jest nieodłącznym symptomem (powrotem wypartego) kapitalizmu, kluczem do jego ‘prawdy’, a nie przypadkowym zaburzeniem jego ‘normalnej’ logiki” (Slavoj Žižek)⁵⁶.

Okres 1914-1945 przez materialistycznych teoretyków systemu światowego (Amin, Wallerstein) zwany jest dzisiaj „wielką wojną trzydziestoletnią”. Był to okres krwawego globalnego chaosu, wynikającego z głębokiego strukturalnego kryzysu kapitalizmu zwanego fazą B cyklu Kondratiewa. Po okresie tym wyłonił się (w wyniku tych wojen) nowy ład światowy, w którym rolę hegemonu kapitalistycznego *systemu-świata* utraciła Wielka Brytania, a przejęły Stany Zjednoczone. Zanim do tego jednak doszło, w tym tragicznym okresie burżuazje niektórych krajów usiłowały ratować swoje interesy przez gwałtowny i ludobójczy ekspansjonizm połączony z irracjonalnymi ideologiami, na czele z rasizmem i antysemityzmem oraz dyscyplinarną tresurą ich społeczeństw w duchu ich odnawiania i doskonalenia się jako rasy⁵⁷. III Rzesza i Japonia stanowiły apogeuem tej logiki.

Dzisiaj mamy do czynienia z kryzysem równie głębokim i strukturalnym (poziom życia większości mieszkańców globu co najmniej od początku lat 80. wyraźnie się pogarsza, z głodu i chorób wywołanych niedożywieniem umiera już 30 milionów ludzi rocznie, chociaż współczesne rolnictwo jest teoretycznie – według ONZ – w stanie wyżywić 34 miliardy ludzi, pod warunkiem jednak podporządkowania go wymogom innej niż kapitalistyczna racjonalności). Ma on jednak zadatki na to, że będzie trwał kilkakrotnie dłużej⁵⁸ lub będzie trwały (chyba że kapitalizm zostanie stopniowo zniesiony i zastąpiony innym systemem)⁵⁹. Raport Susan George⁶⁰ wskazuje, że amerykański Kapitał (stowarzyszony z podporządkowanymi mu partnerami z Japonii i Europy Zachodniej) ma najwyraźniej precyzyjny plan podążenia śladem swego niemieckiego poprzednika z lat 30. XX wieku, czyli zamierza ratować siebie przez systematyczną i planową zagładę innych. Różnica polega na tym, że co burżuazja niemiecka zamierzała zrobić na skalę części Europy i Związku Radzieckiego, to jej amerykańska odpowiedniczka ze swoimi siostrami z pozostałych państw G7 zamierza obecnie przeprowadzić na skalę planety⁶¹, może w nieco bardziej zakamuflowany sposób. Dlatego te skojarzenia są w tym filmie celowe. I całkiem uprawnione.

Ale postać Harry'ego, który sam quasi-systematycznie doprowadza do tego, że traci rękę (wkłuwana się konsekwentnie w strasznie zaropiałe już miejsce), można traktować jako metaforę tego, co w ostatecznej instancji robi obecnie kapitalizm jako system społeczny: odcina kawałki samego siebie, na pewno się więc w ten sposób nie uratuje.

III. Molo

Wizyjne sceny na molo to marzenie Harry'ego o szczęściu. O szczęściu z Marion. Nie może on tego marzenia dogonić – z przyczyn, które już omówiliśmy. Kiedy ten sen wraca w filmie po raz ostatni, Harry osuwa się w nim i spada w przepaść między blokami. Sen Harry'ego o szczęściu nie jest jedynym snem, dla którego *Requiem* odgrywa Aronofsky. Ten sam sen śnili inni bohaterowie. Ale najważniejszym snem, który się tu z hukiem rozbija, jest ideologiczny sen Ameryki o wolnym podmiocie prawnym oraz o szczęściu i samorealizacji każdego człowieka na jej (Ameryki) łonie; sen, który śnią nie tylko Amerykanie. Harry, Sara, Marion, Tyrone biologicznie jeszcze żyją. Społecznie są już jednak martwi. Na własne nieszczęście, są na dodatek przekonani, że sami są sobie winni. Kapitalizm odniósł więc nad nimi całkowite zwycięstwo, bo nie dość, że ich zniszczył, to jeszcze winę za to zrzucił na nich samych. Oto ostateczna konsekwencja ideologicznego tworu kapitalizmu, jakim jest jednostka „wewnątrzsterowna”. To nie Aronofsky jest okrutny. To system, który opisuje, jest bezlitosny. Aronofsky spełnia tu wyrażony w *Świętej rodzinie* Marksa postulat prawdziwej krytyki, której zadaniem jest uczynić sytuację społeczną nie do wytrzymania przez dodanie do ciężaru jej samej – koszmaru jej świadomości. Zakończenie filmu jest dla widza najwyczałniej w świecie straszne. A to w tym celu, by obudzić go z ideologicznego snu.

Przypisy

- ¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998. Pod różnym kątem problematykę sieci relacji władzy rozwijają także inne prace autora, np. M. Foucault, *Wola wiedzy*, przeł. T. Komendant, [w:] tenże, *Historia seksualności*, Warszawa 1995; tenże, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Keszyccka, Warszawa 1987.
- ² F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji. Postmodernizm i tekst wideo*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001. Jameson przeprowadza tę interpretację na przykładzie elitarnej sztuki wideo, ale zaznacza, że równie dobrze można to samo uczynić na wideo komercyjnym, czyli wideoklipie. Jameson odwołuje się tu do ukutego przez De Mana pojęcia tematyzacji (środki formalne, zamiast być funkcjonalnie podporządkowane jakiemuś tematowi, same w sobie stają się tematem).
- ³ O *de facto* prawicowych konsekwencjach postmodernizmu piszą m.in.: T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, Warszawa 1998; tenże, *Dyskurs a ideologia*, przeł. A. Czarnacka, „Lewa Noga” 2005, nr 17, s. 417-449 (fragment książki *Ideology. An Introduction*, London 1991); P. Wielgosz, *Postmodernizm i chytryść kapitalistycznego nierozumu*, [w:] *Dogmatyzm, rozum, emancypacja*, red. P. Żuk, Warszawa 200³, s. 186-211.
- ⁴ L. Althusser, *Marksizm a humanizm*, przeł. W. Dłuski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Warszawa 1978, s. 356. L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975. L. Althusser, *Pour Marx*, Paris 1996 (wyd. 6).
- ⁵ Zob. też T. Eagleton, op. cit.
- ⁶ F. Jameson, *Postmodernizm. Kulturowa logika późnego kapitalizmu*, „Pismo Artystyczno-Literackie”, nr 4 (71).
- ⁷ Pozwólmy sobie w tym marksistowskim i krytycznym wobec postmodernizmu kontekście zacytować postmodernistę, ale takiego, który nigdy nie kwestionuje możliwości poznania rzeczywistości przy użyciu metod naukowych, jak również nie kwestionuje znaczenia Marksa dla badania kultury.
- ⁸ Zob. U. Eco, *Zapiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] tenże, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja „Gazety Wyborczej”, s. 501-502, 504.
- ⁹ U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996.
- ¹⁰ B. Janicka, *Żadnej litości*, „Kino” 2001, nr 5, s. 61.
- ¹¹ A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

- ¹² I tego ślady widzimy u niezrównanej w tym tekście Janickiej: „Oczywiście, tak można postawić sprawę tylko w kraju, w którym nie brakuje szans, nie ma bezrobocia”. Ha! Polska jest już chyba jedynym krajem, gdzie wykształcony człowiek może powiedzieć coś takiego o Stanach Zjednoczonych. Amerykańskie więzienia zamieszkuje 6 milionów ofiar takich nie brakujących szans i to głównie dzięki temu odsetek bezrobotnych jest tam jednocyfrowy. Stopień kryminalizacji biedy w USA powoduje, że długotrwale bezrobotny przedzej czy później trafia do więzienia, ot i cała tajemnica tego sukcesu. Janicka, jak na polskiego inteligenta przystało, ślepo jednak wierzy w mitologię szans i sukcesu największego kapitalistycznego imperium.
- ¹³ Należał też do nich np. George Orwell, który w serwowanej w polskich szkołach i środkach przekazu „wersji oficjalnej” był jakoby przede wszystkim zagorzałym antykomunistą. Zob. G. Orwell, *Przecieki z wojny i hold dla rewolucji*, przeł. L. Kuzaj, W. Madej, A. Husarska, M. Szuster, „Le Monde diplomatique – edycja polska” 2007, nr 1, s. 20-21. Jest to fragment książki *Orwell w Hiszpanii*, która ukaże się nakładem oficyny Aletheia.
- ¹⁴ Th.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z pobaratanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 153.
- ¹⁵ Problemyteanalizujam.in.:S.Amin,*Zmurszałykapitalizm*, przeł. R. Wojna, Z.M. Kowalewski, Warszawa 2004; I. Wallerstein, *Globalny kryzys, neoliberalizm i duch Porto Allegre*, przeł. K. Gawlicz i M. Starnawski, „Le Monde diplomatique – edycja polska” nr 1/2007, s. 22-23. I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*; P. Wielgosz, *Opium globalizacji*, Warszawa 2004. *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, Warszawa 2007.
- ¹⁶ Zob. M. Davis, *Late Victorian Holocausts: El Niño Famines and the Making of Third World*, London/New York 2001; S. Amin, *Accumulation on a World Scale*, London/New York 1974.
- ¹⁷ O. Le Cour Grandmaison, *Kolonizować-eksterminować. O wojnie i państwie kolonialnym*, przeł. A. Staroń, „Lewą Nogą” 2005, nr 17, s. 284-302. Jest to fragment książki Le Cour Grandmaisona *Coloniser-extermineer*.
- ¹⁸ M. Davis, op. cit.; M. Turowski, *Wielkie Rozwidlenie? Jak powstał Trzeci Świat?*, „Lewą Nogą” nr 17 (2005), s. 303-331.
- ¹⁹ Ph. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina, *Historia Afryki*, Gdańsk 2003, s. 664.
- ²⁰ P. Kendziorek, *Antysemityzm a społeczeństwo mieszczańskie*, Warszawa 2004.
- ²¹ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*, s. 102.
- ²² Tak twierdzi S. Amin, zob. S. Amin, op. cit.
- ²³ S. Amin, *La gestion capitaliste de la crise*, Paris 1995; S. Amin, G. Arighi, A.G. Frank, I. Wallerstein, *La crise, quelle crise?*, Paris 1982.
- ²⁴ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*
- ²⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać...*
- ²⁶ „Wraz z pojawieniem się nowych form akumulacji kapitału, stosunków produkcji i nowego statusu prawnego własności, wszelkie ludowe praktyki, czy to w milczącej, codziennej i tolerowanej formie, czy to w formie gwałtu objawiające illegalizm wobec prawa, zostają wtrącone siłą w sferę illegalizmów wobec mienia. Kradzież niebawem zostanie pierwszym z wielkich sposobów obchodzenia praworządności w związku z przekształceniami, które zmieniają społeczeństwo jurydyczno-politycznego pobierania w społeczeństwo przywłaszczania środków i produktu pracy. Lub – by ująć rzecz inaczej – wraz z rozwojem społeczeństwa kapitalistycznego ekonomia illegalizmów uległa reorganizacji. Illegalizm wobec mienia oddzielił się od illegalizmu wobec prawa. Ten podział pokrywa się zresztą z walką klas, gdyż z jednej strony illegalizmem, który będzie najłatwiej dostępny warstwom ludowym, staną się przestępstwa przeciw mieniu – gwałtowna zmiana stosunków własności; z drugiej zaś strony burżuazja rezerwuje dla siebie sferę illegalizmu wobec prawa – możliwość omijania swych własnych przepisów i własnych praw oraz tworzenia ogromnego sektora obiegu gospodarczego dzięki grze odbywającej się na marginesie legislacji, marginesie przewidzianym przez niedopowiedzenia albo powstałym przez faktyczną pobłażliwość. Ta wielka redystrybucja illegalizmów znajdzie nawet wyraz w podziale kompetencji sądowych: dla illegalizmu wobec mienia – zwykłe sądy i kary; dla illegalizmu wobec prawa – defraudacji, oszustw podatkowych, machinacji handlowych – jurysdykcja specjalna z ugodami, układami polubownymi, złagodzeniami kary pieniężnej itd. Burżuazja zarezerwowała dla siebie lukratywną dziedzicę illegalizmu wobec prawa”. Ibidem, s. 84-85. Takich fragmentów jest w *Nadzorować i karać* mnóstwo.
- ²⁷ Jako taka pojawia się w modelowej postaci dopiero w będących w awangardzie kapitalizmu Niderlandach, Rasphuis i Spinhuis w Amsterdamie (ówczesny hegemon Wallersteinowskiego kapitalistycznego systemu-świata). Th. Sellin, *Pioneering in Penology. The Amsterdam Houses of Correction in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia 1944. Dziś najwięcej więźniów na 1000 mieszkańców ma obecny hegemon, USA. Zob. np. United Nations' *Human Development Report* (2004), <<http://hdr.undp.org>>. W epokach przednowoczesnych, jeśli praktykowano więzienie, co było rzadkością, to po to, żeby kogoś trzymać do czasu wykonania faktycznej kary lub trzymać go „w zastaw”, jako zakładnika.

- ²⁸ T. Mathiesen, *Prison on Trial. A Critical Assessment*, London 1990.
- ²⁹ Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
- ³⁰ Np. o tym, jak więzienie z osoby, która złamała prawo, tworzy przestępcę, kogoś, kto w odpowiedzi na rytuały wykluczenia, jakimi są kolejne etapy postępowania aparatu państwa wobec niego, ulega „uwięziennieniu” [*prisonization*], czyli procesowi inkulturacji przez specyficzną kulturę przestępczo-więzienną, pisze m.in. Donald Clemmer. Zob. D. Clemmer, *The Prison Community*, New York 1940.
- ³¹ Por. S. Žižek, *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, przeł. J. Kutyla, Kraków 2006.
- ³² I. Wallerstein, *Globalny kryzys...*
- ³³ S. Amin, op. cit.
- ³⁴ W. Robinsons, J. Harris, *Towards a Global Ruling Class?*, „Science and Society”, t. 64, nr 1, 2000.
- ³⁵ D. Duclos, *La cosmocratie, nouvelle classe planétaire*, „Le Monde diplomatique” nr 7/1997, s. 14.
- ³⁶ Zob. S. George, *Le rapport Lugano*, Paris 2000.
- ³⁷ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*
- ³⁸ M. Gauchet, *Nowy wiek osobowości. Próba psychologii współczesnej*, „Res Publica Nowa” nr 12/2002, s. 40-51. Pierwodruk w „Le Débat”, nr 99/1998.
- ³⁹ S. Amin, op.cit; tenże, *Le délire ethniciste*, „Historie et Antropologie” 1996, nr 12; tenże, *L’ethnie a l’assault des nations*, Paris 1994. P. Wielgosz, *Ideologie nowego imperializmu*, „Lewą Nogą” nr 17/2005.
- ⁴⁰ Podczas gdy procesami patentowymi uniemożliwiają produkcję tanich lekarstw w małych firmach Trzeciego Świata, pozbawiając tym samym tamtejszych chorych prawa do życia, bo na medykamenty oryginalne ich nie stać. W USA wciskają tony lekarstw ludziom zdrowym, a w Afryce uniemożliwiają ich uzyskanie ludziom naprawdę potrzebującym.
- ⁴¹ S. Amin, op. cit., s. 178.
- ⁴² P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005; tenże, *Sur le pouvoir symbolique*, „Annales” 1977, t. 32, nr 3, s. 405-411. Zob. też inne prace tego autora.
- ⁴³ J. Berger, „Wsiadam do pociągu, zadzwonię później”. *Dziesięć meldunków z poszukiwań miejsca*, przeł. Katarzyna Makaruk, „Le Monde diplomatique – edycja polska” 2006 nr 8 (październik), s. 24.
- ⁴⁴ Th. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault’s „Panopticon” revisited*, „Theoretical Criminology” 1997, s. 215-234.
- ⁴⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 191-220.
- ⁴⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemińska, Warszawa 1994.
- ⁴⁷ P. Bourdieu, op. cit.
- ⁴⁸ A. Bielick-Robson, *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*, „Res Publica Nowa” 2004 nr 3. Wybaczymy tym razem autorce jej konserwatywne na ogół poglądy i pracę dla czegoś takiego jak „Dziennik”, gdyż w tym tekście powiedziała wiele rzeczy niecodziennej trafności.
- ⁴⁹ Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, [w:] *Estetyka i film. Studia z teorii filmu*, red. A. Helman, t. 4, Warszawa 1972, s. 151-174.
- ⁵⁰ J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, [w:] *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1985. P. Wawrzyszko, *Od modernizmu do postmodernizmu. Scotta Lasha koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998; S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, Routledge-London-New York, 1991. Po polsku ukazał się rozdział VIII tej książki. Zob. S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania (regime of signification)*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, przeł. P. Wawrzyszko, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 471-506.
- ⁵¹ Zob. m.in. P. Kendziorek, op.cit., s. 129-216; M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France 1976*, przeł. M. Kowalska; I. Wallerstein, E. Balibar, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris 1988.
- ⁵² P. Wielgosz, *Widmo islamskiej rasy*, <www.tezajedenasta.prv.pl>.
- ⁵³ Kluczowe produkty ideologiczne z tego podwórka: S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, Warszawa 2001; O. Fallaci, *Wściekłość i duma*, przeł. K. Hejrowski, Warszawa 2003. I inne „dzieła” tych autorów.
- ⁵⁴ É. Balibar, *Faszyzm, psychoanaliza, freudomarksizm*, przeł. A. Ostolski, „Lewą Nogą” 2006, nr 17, s. 367.
- ⁵⁵ Jakby powiedział Slavoj Žižek (por. S. Žižek, *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006).
- ⁵⁶ S. Žižek, *Rewolucja...*, s. 306.
- ⁵⁷ P. Kendziorek, op. cit.

⁵⁸ I. Wallerstein, op. cit.

⁵⁹ S. Amin, op. cit..

⁶⁰ S. George, op. cit.

⁶¹ „Racjonalność» projektu nowej prawicy mistrzowsko obnażyła Susan George. W *Raporcie z Lugano* dowiodła, że cała polityka prowadzona przez G7 i jej instrumenty nie mogą przynieść innych skutków niż te, które przynoszą: nędzę i perspektywę śmierci dla miliardów istot ludzkich. Klasy rządzące imperializmu zbiorowego wiedzą o tym, bo przecież hipoteza, że są za głupie, by to rozumieć, jest zupełnie nie do przyjęcia. Strategia, jaka rysuje się w cieniu rzekomej teorii zderzenia cywilizacji, jest strategią stawiającą sobie za cel rozwiązywanie problemów przez masową eksterminację całych segmentów narodów, które są jej ofiarami. [...] Tu chodzi o setki milionów „ubogich” ze skupisk miejskich, które zamieniają się w *bidonvilles* [„miasta nędzy” – przyp. J.P.], i setki milionów chłopów skazanych przez liberalizację rolnictwa na szybkie dołączenie do nich.” S. Amin, op. cit., s. 152. Dodajmy jeszcze do tego zagrożenie ekologiczne i energetyczne spowodowane odrzuceniem przez USA protokołu z Kioto i scenariusz nadchodzącej katastrofy jest już coraz bardziej wyraźny. Zob. S. Žižek, op. cit., s. 524-525.

Summary

The author mercilessly examines the neglected context of Darren Aronofsky's film *Requiem for a Dream* – its radical and political significance. Pietrzak follows the film's construction of the cinematic world and the way its postmodern form (editing full of redundancy, repetitions and chronological disorders, as well as other “non-transparent” devices, among which the physiological realism seems to be dominating) is almost entirely subordinated to its content (which, contrary to the empty variant of this kind of devices, that refer to nothing but themselves). Following Aronofsky, the author relates the postmodern interpretation of reality to its socio-economic dimension. Apart from interpretational movements of ideas, symbols and contexts, cinematic representation of the mechanisms of “structural, intentional and functional exclusion” become the most important issue. The author internalized the theoretical tools of Althusser, Adorno and Foucault, whereby he demonstrated the process of destruction of the culture appropriated by the capital.