

FREDRIC JAMESON

Realizm i utopia w *The Wire*¹

Podział na gatunki jest niezbędnym elementem kultury masowej bądź komercyjnej, tymczasem w ponowoczesności staje się on coraz bardziej złożony i hybrydowy. Dla przykładu, czy *The Wire* to serial o pracy policji [*police procedural*]? Bez wątplenia, ale to również pewna wersja opowieści o zorganizowanej przestępczości. Większość aktorów i bohaterów jest czarna, z czego jednak nie wynika, że jest to film adresowany tylko do czarnej publiczności. Rozgrywa się tu również dramat polityczny, jednak lokalność przedstawionej polityki przypomina nam, że to również serial o konkretnym miejscu, osadzony w Baltimore i o Baltimore (co nie zawsze podobało się miejscowym elitom). Warto zauważyć, że większość dzisiejszych kryminałów i powieści detektywistycznych (jak również ich filmowych realizacji czy inspiracji) ma lokalny charakter i eksploruje określony krajobraz (czy to obcego kraju – szwedzkie, włoskie, a nawet chińskie powieści detektywistyczne, czy też danego regionu – Montana, Luizjana, Los Angeles, Toronto itd.). Najszerzymi kategoriami byłyby w tym przypadku thriller czy film akcji (choć nie ma tu żadnych momentów zawieszenia akcji, a widowiskowych scen, pościgów czy aktów rozlewu krwi jest zaledwie kilka).

1 Jameson, Fredric. 2015. „Realism and Utopia in *The Wire*”. W *The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Forms*. London-New York: Verso. Reprinted by the permission from publishers.

Każdy z pięciu sezonów serialu stanowi jedność pod względem fabuły i tematu przewodniego. W każdym z nich pojawia się co najmniej sto postaci, a wiele posiada własne, jednostkowe historie. Zapewne można by powiedzieć, że głównym bohaterem serialu jest irlandzko-amerykański detektyw Jimmy McNulty (Dominic West), mimo że bywa przyćmiewany przez inne postaci, a znaczenie roli, którą odgrywa, ciągle się zmienia. *The Wire* jest więc serialem rzucającym wyzwanie i problematyzującym rozróżnienie na protagonistę i „bohatera drugoplanowego” (albo gwiazdę i „aktora charakterystycznego”). Czyni to w sposób, który najczęściej spotyka się w dziełach określanych mianem „epickich” (*Wojna i pokój*, *Przeminęło z wiatrem*). Użycie tego epitetu przysłania jednak fakt, że *The Wire* może być uznane za kolejny etap w toku ewolucji tego rodzaju fabuły².

Odcinki w każdym sezonie nie są od siebie niezależne, tak jak to było w *Homicide* (poprzednim serialu scenarzysty i producenta Davida Simona, który również dzieje się w Baltimore i w którym możemy zobaczyć część obsady *The Wire*). Jest to więc serial czy cykl historii, podobny do tych u Dickensa, a zarazem próba wglądu w specyficznie telewizyjną estetykę, która każe zastanowić się nad fascynacją aktorami charakterystycznymi (przyjemnością rozpoznawalności i powtarzalności), a także rozwojem wyrazistej fabuły, w której frustracja i odrzucanie z tygodnia na tydzień (a nawet takie zabiegi, jak celowa retardacja i niemożliwość domknięcia) – co i tak zostało podważone przez wydania DVD – zmierzają w stronę wytworzenia wyjątkowej czasowości, której rytm jest jednak ponownie podporządkowany powtarzalności. Powtarzalność udoskonala funkcję telewizji jako źródła pociechy i poczucia bezpieczeństwa – nie jesteś sam, gdy jest włączona w twoim domu i nie czujesz się samotny czy odizolowany, gdy otacza cię tak wiele znajomych twarzy i postaci. Z drugiej strony, ponieważ te dwie właściwości mogą funkcjonować jako neurotyczne wyparcie, telewizja niesie z sobą stałe zagrożenie pojawienia się nudy i jałowej czy neurotycznej powtarzalności lub paraliżu. Program musi zatem oferować dodatkowy pretekst ideologiczny, mianowicie ładnie opakowaną „wartość”: mogłyby to być sztuka lub jakość, ale również „zabawa” czy relaksująca rozrywka (na przykład po długim dniu pracy) – pewien pseudokoncept, jeśli można tak powiedzieć. Ponadto zawsze istnieje alibi politycznego czy społecznego przesłania i „kapitału kulturowego” kanału telewizyjnego (w tym przypadku HBO, które twierdzi oczywiście, że jest czymś więcej niż zwyczajną telewizją). Dodatkowym walorem artystycznym może być również

2 Zob. co pisze Alex Woloch (2003) o bohaterach drugoplanowych.

gościenny udział w realizacji serialu uznanych reżyserów i scenarzystów (George'a Pelecanosa, Agnieszki Holland).

Początkowo traktujemy *The Wire* jako opowieść o przestępczości; to znaczy o zmaganiach pomiędzy dwiema grupami: policją i gangami (to przestępstwo to w dużej mierze handel narkotykami). Każda z tych grup ma swoją reprezentacyjną historię: nie tak dawno temu w kulturze popularnej zinstytucjonalizowana policja wyrosła z tradycji prywatnego detektywa, podczas gdy przestępczość zorganizowana stopniowo stawała się przedmiotem reprezentacji w czasie prohibicji (jej etniczna identyfikacja z „mafią”, „cosa nostra” itd. nastąpiła dopiero później). Uzyskanie tego rodzaju przedstawienia w kulturze masowej jest dla grupy lub podmiotu rodzajem uznania: nadaje im coś na kształt instytucjonalnego statusu i włącza je do obiektywnej rzeczywistości społecznej (rozumiemy więc, dlaczego prawdziwi członkowie tak zwanej mafii regularnie oglądali *Rodzinę Soprano* [1999–2007]; przypadki policjantów oglądających seriale policyjne nie zostały odnotowane). W każdym razie takie uznanie ugruntowuje poczucie, że społeczność jest statyczna i stabilna, jej dzielnice zostały już dawno wytyczone i jeśli pojawią się jakieś zmiany czy przesunięcia w geografii społecznej, szybko będzie o tym wiadomo – wszyscy już wiedzą, że Lexington Terrace nie jest już polskie, ale czarne itd.

Zarysowanie takiej mapy nie jest jednak proste – choć ma ona charakter przestrzenny, nie obejmuje przedmiotów i treści, ale przepływy i siły. Mimo to podstawowa, nieprzetworzona treść każdej społecznej reprezentacji musi składać się z pewnych typów społecznych – stereotypów, jak również typów charakterystycznych dla danego gatunku (jak na przykład „protagonista”) oraz wzorców psychologicznych. *The Wire* nie jest w tym względzie wyjątkiem, mnożąc swoje własne łatwo rozpoznawalne jednostki na każdym z tych poziomów. Oryginalność i innowacyjność zależy jednak od tego, jak gruntownie zrewidowany zostaje każdy z tych poziomów i być może także od nowych typów, które udaje się stworzyć. Modernizm rozwiązał problem typologii poprzez rozłożenie ich na indywidualności i pojedynczości, przedstawienie w tak mikroskopijnej skali, że stopniowo zaczęło zanikać ich zakorzenienie w powszechności i uniwersalności. Jednak nawet taki zabieg musi za punkt wyjścia obrać znany już typ, a jego powodzeniu zagrażają bliźniacze niebezpieczeństwa: powstania nowych, jeszcze bardziej spartykularyzowanych typów z jednej strony, z drugiej – ironicznego powrotu do zewnętrznego, społecznego punktu wyjścia. Słowo „typ” jest, rzecz jasna, od razu kojarzone z Györgym Lukácsem i jego teorią realizmu, jednak uważam, że nie oddajemy sprawiedliwości jego ogromnemu

kulturowemu i teoretycznemu wyrafinowaniu, zakładając, że była to koncepcja danych z góry społecznych czy klasowych typów, a nie zwrócenie uwagi na historyczność ich powstania.

W każdym razie *The Wire* zadaje kłam naszym typologicznym oczekiwaniom i przyzwyczajeniom, wciągając nas w epistemologiczny proces odkrywania, który wykracza daleko poza oklepaną formułę kryminału *whodunit* (skupiającą się na rozwiązaniu zagadki „kto za tym stoi”). *The Wire* także zaczyna się od morderstwa, które jest banalne, a wyróżnia je głównie rasa ofiary (biała). Rozwiązanie sprawy wydaje się w dość oczywisty sposób związane z zeznaniami, które ofiara miała złożyć w sprawie innego zabójstwa w mafijnym półświatku. *The Wire* pozwala nam jednak szybko zrozumieć, że sama policja żyje w błogiej nieświadomości, nie znając ani struktur gangów, ani tożsamości ich przywódców, a tym bardziej ich twarzy czy terytoriów. Mundurowi kojarzą tylko blokowiska i winkle, na których nieletni, przeważnie zbyt młodzi, by podlegać karze, sprzedają klientom narkotyki. Jest to jednak tylko *przejaw* codziennej rzeczywistości, jej empiryczna, zmysłowa forma. Podejście mundurowych jest więc najbardziej powierzchowną postawą, jaką można przyjąć wobec rzeczywistości, której właściwa struktura (źródło i przygotowanie narkotyków, transport, sieć sprzedaży i częściowa lub całościowa dystrybucja) musi pozostać zbyt abstrakcyjna dla doświadczenia pojedynczego obserwatora, mimo że może być poznawalna i badana, a niekiedy figuratywnie odczuwalna, jak to się dzieje w *The Wire* dzięki poznawaniu różnych jej postaci i zagłębianiu się w nią. Bezpośrednia rzeczywistość – tak zwani baronowie narkotykowi, w tym przypadku Avon Barksdale (Wood Harris) – są z pewnością rozpoznawalni, lecz jeszcze nie zidentyfikowani przez policjantów, którzy w jednym z pierwszych odcinków natrafiają tylko na jego imię, a po długim czasie mogą go wreszcie zobaczyć na żywo, gdy ten organizuje mecz koszykówki z gangiem rywali. Czy dzieje się tak dlatego, że dopiero niedawno doszedł do władzy, czy też dlatego, że policja nie zwracała do tej pory uwagi na ten poziom organizacji? A może, skoro sprzedaż narkotyków to biznes, policjanci obserwatorzy popełnili błąd, nie przypisując mu biznesowej struktury, przez co zadawali nieodpowiednie pytania? Jakakolwiek byłaby przyczyna, ta nieznamość własnego miasta w nieoczekiwany sposób otwiera przestrzeń dla realizmu: realizmu odkrywania, dowiadywania się czegoś, z czego wcześniej nie zdawano sobie sprawy, dochodzenia, rozwiązywania problemów i szukania przyczyn w podobny sposób, jak w eksperymencie naukowym lub tradycyjnym postępowaniu detektywistycznym. Nie mamy tu jednak do czynienia z jednym przestępcą, który stoi za zagadką kryminalną, ale raczej z całą wspólnotą, którą trzeba

wydobyć na światło dzienne, którą trzeba wysledzić, zidentyfikować, zbadać i opisać jak nowy wymiar albo obcą kulturę. „Barksdale” jest tylko jednym z elementów złożonej całości społecznej, która wymaga nowych instrumentów rozpoznawania i rejestrowania (tak jak kolejne realizmy muszą powstawać, by oddawać nowe mechanizmy społeczne).

Do jakiego stopnia ta socjologiczna tajemnica da się zredukować do standardowych fabularnych schematów detektywistycznych poszukiwań czy rozwiązywania zagadki? Skłaniam się do tego, że głębsza motywacja stojąca za tymi schematami – czy może lepiej byłoby powiedzieć, nasze upodobanie do takich schematów – ma coś wspólnego z Freudowską sceną pierwotną (która stoi również za pasją naukowca w odkrywaniu natury). Można by dodać, że satysfakcja typu freudowskiego nigdy nie jest pełna: skoro żadne pragnienie nigdy nie może być naprawdę zaspokojone, tak więc i to zostawia poczucie rozczarowania. Znane stwierdzenie Edmunda Wilsona „Kogo obchodzi, kto zabił Rogera Ackroyda?”, demaskuje powieść detektywistyczną jako gatunek trywialny (stwierdzenie nawiązuje do misternej, przełomowej powieści Agathy Christie *Zabójstwo Rogera Ackroyda* z 1926 roku). Pewne jest również, że pojawi się rozbieżność pomiędzy gorliwością pościgu a przypadkowością i nieistotnością ofiar. Jednak właśnie ta rozbieżność w treści wpasowuje się w samą formę, jaką jest serial telewizyjny, ponieważ nigdy nie może dać pełnej satysfakcji, a my musimy być zmotywowani do powrotu po więcej w nadziei na coś jeszcze lepszego. Być może przystosowanie tego braku satysfakcji do potrzeb kultury wyższej czy literatury wysokiej będzie polegało na afirmacji tej niekompletności: nigdy nie złapiemy Greka, zakończenie pozostanie nieznanne. Tutaj ta niekompletność oznacza po prostu to, że handel narkotykami powróci, zacznie od zera i będzie trwał niezależnie od tego, kto koniec końców zostanie postawiony przed obliczem sprawiedliwości. *The Wire* wpisuje jednak tę nieuchronną powtarzalność w historię społeczną – gdy pełen pasji, ale powierzchowny Barksdale zostaje w końcu zastąpiony przez bezwzględnego i beznamietnego Marlo Stanfielda (który na końcu, jakkolwiek niewprawnie mu to idzie, zostaje mieszczańskim biznesmenem).

Z konieczności pojawia się tu napięcie pomiędzy tajemnicą i agonem, gdyż poznajemy świat również z perspektywy antagonistów, a zatem znamy część rozwiązań, których policja jeszcze nie odkryła. Tym, co ratuje schemat tajemnicy, pozostaje fakt, że odkrycia następują po sobie jak ogniwa w łańcuchu, jak kolejne węzły na sznurku: prowadzą nas coraz bliżej, przenosząc część napięcia z pytania „kto?” na „jak?” wraz z zawilościami prawnego dowodzenia. Musimy teraz wskazać na inną swoistość *The Wire*.

Okazuje się, że nie tylko „odkrycie” czy rozwiązanie stanowi całe środowisko, świat danej wspólnoty czy podklasy odgradzonej od miłującego pokój burżuazyjnego społeczeństwa obywatelskiego (bez względu na rasę), ale także „detektyw” jest zbiorowością, w dodatku konspiracyjną. Policja jako taka jest instytucją, dlatego działa zgodnie z warunkowanym politycznie scenariuszem (wzajemne powiązania, relacje wytworzone przez oddane przysługi czy osobiste zatargi, przypisywanie sobie zasług, przerzucanie odpowiedzialności, umywanie rąk i tym podobne). Jej wymiar polityczny ujawnia się w ostatnich odcinkach finałowego sezonu, by stać się oficjalną kampanią polityczną.

Ta instytucjonalna policja ma jednak nikłą możliwość zidentyfikowania swoich celów – z jednej strony nie umie nawet ich nazwać, z drugiej nie rozumie jeszcze istoty zbrodni, które ściga czy ich wzajemnych powiązań. Samotny prywatny detektyw czy oddany oficer policji dostarczają znajomej fabuły, która nawiązuje do romantycznych herosów i buntowników (począwszy, przypuszczam, od Miltonowskiego Szatana). W tej coraz bardziej uspołecznionej i uwspólnionej przestrzeni historycznej powoli staje się jasne, że autentyczny sprzeciw i opór muszą przyjąć formę grupy konspiracyjnej, prawdziwego kolektywu. Jimmy i jego buntowniczość (brak szacunku dla władzy, alkoholizm, rozwiązłość seksualna i głęboko zakorzeniony idealizm) styka się z niezwykle zestawem towarzyszy i współkonspiratorów – policjantką lesbijką; dwójką cwanych policjantów, na których nie można polegać; porucznikiem skrywającym sekret z przeszłości, przekonanym, że tylko to niezwykle przedsięwzięcie może dać mu awans; nierozgarniętym policjantem z koneksjami, który okazuje się mieć niezwykle dar do liczb; różnymi doradcami prawnymi, a także cichym i skromnym „złotą rączką”.

Ta ostatnia postać – właściwy bohater *The Wire* – daje mi pretekst, by w kilku słowach wyjaśnić znaczenie tytułu omawianej produkcji: *wire* częściej niż do podsłuchu noszonego na ciele (*body wire*) odnosi się do podsłuchiwanie w ogóle. Oglądanie starszych filmów uzmysławia nam, jak radykalny wpływ miało wprowadzenie telefonów komórkowych na możliwość śledzenia rozmów i podsłuchiwanie, co zupełnie zmieniło proces konstruowania scenariusza kryminału czy filmu przygodowego – tę złożoność pokazuje nam w detalach *The Wire*. Jednak geniusz postaci Lestera Freamona (Clarke Peters) polega nie tylko na rozwiązywaniu tych problemów w pomysłowy sposób, ale także na przeniesieniu punktu ciężkości z instynktu detektywistycznego na fascynację zagadnieniem konstrukcji i możliwościami rozwiązywania zagadek za pomocą fizyki czy inżynierii, którym zdecydowanie bliżej do rzemiosła niż do abstrakcyjnej dedukcji. Poznajemy Freamona, gdy zostaje zaproszony

do specjalnego oddziału dochodzeniowego; jest wtedy praktycznie bezrobotnym oficerem, który swój wolny czas spędza na tworzeniu miniaturowanych kopii antycznych mebli na sprzedaż – co stanowi dobrą metaforę marnotrawienia ludzkiej i intelektualnej wydajności oraz jej przeniesienia – w tym wypadku fortunnie – na trywialniejsze zajęcia, które mimo wszystko absorbują jego siły i kreatywność w bardziej produktywny sposób niż chociażby krzyżówki. Lester jest także typem archiwisty-badacza gotowym spędzać długie godziny na skrupulatnym badaniu detali w zakurzonych stertach akt, którego efektem jest, koniec końców, odkrycie spisków finansowych oplatających całe miasto. Ma on także głębokie, z pozoru nieistotne, lecz w gruncie rzeczy bezcenne, powiązania z lokalną społecznością, co pokazuje odkrycie przez niego starego zdjęcia młodego Barksdale'a w zapomnianym klubie bokserkim, o którym inni policjanci zapewne nie mają pojęcia. Dla wielu z nich jest także nieocenionym mentorem. Dzięki temu widzimy, dlaczego *The Wire* nie tylko jest przedstawieniem dynamiki działania zespołu (po obu stronach), ale także pracy i produktywności, *praxis*. Na obydwu tych poziomach ujawnia się działanie prawdziwego utopizmu, utopijnego impulsu, mimo że właściwy projekt czy utopijny program wciąż jeszcze się nie wyartykułował.

Kreatywność Lestera ma swój odpowiednik po drugiej stronie „barykady”. Nie wspomnieliśmy jeszcze o prawej ręce Barksdale'a, Stringerze Bellu (Idris Elba), który jest kimś na kształt oficera wykonawczego czy premiera w klasycznej sytuacji politycznej: sama policja również ma zdegradowaną wersję tej dualistycznej struktury, z tym że jego odpowiednik w policyjnej hierarchii w żadnym razie nie jest tak bezinteresowny czy tak skuteczny jak Bell. Stringer jest właściwie prawdziwym intelektualistą i gdy policja (oraz widzowie) w końcu dostaje się do jego prywatnego mieszkania, znajduje w nim modernistyczne meble i wysublimowany artystycznie wystrój. Choć może się wydawać pozytywną postacią, to właśnie on bez mrugnienia okiem wydaje wszystkie polecenia szczególnie okrutnych morderstw. Mimo to jego wzajemna gra z Barksdale'em, któremu jest całkowicie oddany, ale który z kolei zazdrości mu jego inteligencji i czasami zdaje się mieć mu ją za złe, stanowi przykład niezwykle gęstych i misternych sytuacji interpersonalnych, składających się na ogólną fabułę *The Wire*.

Rzecz jasna, policja, która początkowo nie wie, kim jest Barksdale, nie zdaje sobie nawet sprawy z istnienia Stringera, poza rzadkimi momentami, kiedy ten musi pojawić się na narożnikach i osobiście monitorować operacje na ulicach. Pewnego dnia Jimmy postanawia jednak podjąć się zadania śledzenia do tej pory niezidentyfikowanej

postaci, która później okaże się osobiście zarządzać rozwijającym się projektem inwestycji na rynku nieruchomości w imieniu Barksdale'a, co odkrywamy stopniowo dzięki ciekawości i pomysłowości Lestera. Jimmy, śledząc samochód Stringera, trafia pod salę uniwersytecką, gdzie przez okno może obserwować narkotykowego barona i gangstera podczas zajęć z ekonomii, gdzie ten posłusznie odpowiada na pytania i odrabia swoją pracę domową. Z całą pewnością porównanie mafii do przedsiębiorstwa nie jest ani metaforą, ani figurą retoryczną, choć oczywiście zdarza nam się o niej myśleć w oderwaniu od historii i konkretnych osób, które *de facto* zreorganizowały gangi, stawiając na pierwszym miejscu ich działalności zysk (czego przykładem może być, jak sądzę, „Lucky” Luciano w przypadku amerykańskiej mafii; bardziej współczesne tego przykłady znajdziemy w *Gomorrze* [2007] Roberto Saviano). Uderza nas tutaj jednak coś równie kreatywnego estetycznie: Stringer będzie stopniowo reorganizował bandę Barksdale'a, używał słów takich jak „produkt”, „konkurencja”, „inwestycja”, zwoła okrągły stół gangów, by wyeliminować krwawe wojny, które szkodzą biznesowi (*la douceur du commerce*: opanowanie dzięki rynkowi feudalnego barbarzyństwa). Z rozmysłem używam w tym kontekście słowa kreatywność: czy można postrzegać ten element inaczej niż jako w pewien sposób protoutopijny po obydwu stronach konfliktu w odniesieniu do zbiurokratyzowanego społeczeństwa, w dużej mierze statycznego i ograniczonego do zwyczajnych, utartych ścieżek, wraz ze wszystkimi zastałymi problemami i defektami? Już w tym momencie *The Wire* może być rozumiane jako zerwanie z reprodukcją statycznej rzeczywistości czy byciem „realistycznym” w tradycyjny, mimetyczny i powtarzalny sposób. Społeczeństwo na mikro-poziomach różnych wymiarów staje się podmiotem świadomego procesu transformacji, ludzkich projektów i pracy utopijnych intencji, które nie są siłami przyciągania przyzwyczajenia i tradycji.

Na początku chciałbym jednak usytuować tę dyskusję o utopizmie w kontekście konstruowania fabuły i pokazać, że nie jest to jedynie kwestia czysto akademicka (choć oczywiście też nią jest). Chcę umieścić te dwie kwestie w jeszcze szerszym kontekście kultury masowej jako całości. Konstruowanie fabuły jest oczywiście sprawą praktycznej wagi w kulturze masowej, jak pokazują wszystkie książki czy warsztaty poświęcone pisaniu scenariuszy, ale niewątpliwie ma również teoretyczny czy filozoficzny wymiar, którego nie wyczerpują związane z tą kwestią techniczne formułki czy podręczniki.

Analiza filozoficznego znaczenia konstruowania fabuły musi zacząć się od tego, co stoi na drodze tworzenia narracji czy historii; ma to również oczywiście swój historyczny aspekt. Literacka przeszłość –

w szczególności przeszłość teatralnych widowisk, jak również ocalała literatura popularna różnych kultur minionych – dostarcza licznych przykładów fabuł, które dziś nie spełniają już swojej funkcji. Dla przykładu, istnieje historia uczuć oraz ich ekspresji: Adorno zauważył, że teleologią literatury modernistycznej rządziło tabu – to, czego nie można było użyć w dziele sztuki, gdyż stało się zbyt sentymentalne i poufale, zbyt oklepane i stereotypowe. Bez wątpienia ta teleologia odnosi się również do historii kultury popularnej czy masowej, pomimo znacznie bardziej centralnej roli, jakie wewnątrz niej odegrały przyjemności płynące z powtarzalności. Tam, gdzie modernistyczna powieść poszukiwała ucieczki od powtórzenia lub przynajmniej przełożenia go na coś bardziej wzniosłego i estetycznie wartościowego, kultura masowa kwitła na gruncie schematyczności: chcesz oglądać ciągle tę samą sytuację, te same historie, te same typy charakterów, z wystarczającą liczbą kosmetycznych zmian, byś mógł utwierdzić się w przekonaniu, że nie oglądasz jeszcze raz tego samego, że ciekawe zwroty akcji i rozbieżności znów przyciągną twoją uwagę. Przychodzi jednak czas, gdy paradygmat załamuje się pod ciężarem powtarzalności i zmęczenia tym, co już znane.

Chciałbym jednak poszukać innego wyjaśnienia dla tego wyczerpania formy – moim zdaniem można je znaleźć w jej nieprzetworzonej treści. Jeżeli jako nieprzetworzona może ona od razu dostosować się do starszych paradygmatów, to również jej brak może je w zaskakujący sposób przekształcić. Znane są nam różnorodne sytuacje historyczne i społeczne, które dostarczały nieprzetworzonej treści: na przykład walka państwa przeciwko miastu, jak również rozwój nowego miasta jako jej konsekwencja; uprzemysłowienie, podróże zagraniczne i imigracja, imperializm, nowe postacie wojen, kolonizacja, domki na przedmieściach i miejskie slumsy „nizin”, „malownicze chłopstwo”, jak to określił Henry James (w rzeczy samej, jego esej *Hawthorne* jest dokumentem źródłowym pokazującym skutki, jakie powoduje niedostępność pewnego rodzaju nieprzetworzonej treści dla literackiej i formalnej możliwości – ma on na myśli przewagę Europy nad Ameryką).

Przejdźmy jednak do mniej wyrafinowanego literacko, a bardziej konwencjonalnego dla kultury masowej gatunku czy podgatunku: powieści detektywistycznej. Nieobecność sennych angielskich miasteczek, odizolowanych osad i plebanii w Stanach Zjednoczonych z pewnością stanowiła przeszkodę dla tworzenia powieści detektywistycznych w starym, angielskim stylu. Należy również wspomnieć o niedostatku motywów dla nieodłącznego ich elementu: morderstwa. Dawniej istniał cały wachlarz fascynujących motywów, które mogły być badane przez równie fascynującą mnogość prywatnych detektywów – gatunek ten,

zdaje się, wyginał. Powszechne poważanie, a raczej groźba skandalu i jego druzgoczących skutków, stosunki rodzinne i dynastyczne lub klanowe powiązania, namiętności i obsesje wszelkiego rodzaju, od nienawiści i zemsty począwszy, na bardziej skomplikowanych mechanizmach psychologicznych skończywszy – to tylko jedne z ciekawszych motywacji, które stają się coraz mniej istotne w obliczu permissywności nowoczesnego społeczeństwa, jego nieustannych wykorzenionych przemian, postregionalizmu oraz zaniku indywidualizmu, a także dziwacznych ekscentryzmów i obsesji – krótko mówiąc, w obliczu jego pogłębiającej się jednowymiarowości. Dlatego też dziś, paradoksalnie, zwielokrotnienie nisz konsumenckich i różnicowanie się „stylów życia” idzie w parze z redukowaniem wszystkiego do ceny i spłaszczaniem motywacji do czysto finansowych: pieniądze, które kiedyś były interesujące ze względu na różnorodne możliwości, które zapewniały, teraz stają się nieskończenie nudną, uniwersalną przyczyną aktywności. Wszechobecność słowa „chciwość”, pojawiającego się od niedawna nagminnie w słownictwie politycznym wszystkich państw, ukrywa miałość tej motywacji, która nie ma w sobie nic z namiętności i obsesyjności dawniejszych popędów społecznych i dawniejszej literatury z nich czerpiącej. Bogactwo dziedziny duchowej zostało znacząco ograniczone, czego jedną z przyczyn może być wszechobecność pieniędzy jako siły napędowej wszelkich przedsięwzięć, inną zaś zaznajomienie z uniwersalnymi środkami przekazu informacji i komunikacji oraz umniejszanie indywidualizmu. Zaobserwowałam, że uniwersalna równość komunikacyjna opisana przez Jürgena Habermasa w *Teorii działania komunikacyjnego* (1999), związana z nowym rodzajem sposobem myślenia, oznacza również zwiększenie liczby działań, które zdolni jesteśmy zrozumieć. To, o czym myślano w kategoriach patologii, rzadkich stanów umysłowych czy przejawów niemoralności – to wszystko stało się teraz ludzkie, nazbyt ludzkie, do tego stopnia, że sama kategoria zła lub absolutnej inności została znacznie ograniczona. To, że osoby odpowiedzialne za Holokaust były zwykłymi biurokratami, z pewnością zmniejsza ich szanse na to, że pozostaną obrazem zła absolutnego; to, że większość patologii jest raczej żałosna i prowincjonalna, a nie przerażająca, jest zarazem triumfem rozumu i liberalnej tolerancji, jak i stratą dla osób wciąż trzymających się staromodnej etycznej opozycji dobra i zła. W jednej z moich prac sprzeciwiałem się tej opozycji: Nietzsche był być może tylko najbardziej wyrazistym z proroków pokazujących, że nie jest ona niczym więcej niż powidokiem inności, którą stara się wytworzyć – dobro to my i ludzie tacy jak my, zło to inni ze swoją radykalną odmiennością od nas (jakiegokolwiek typu). Współczesne społeczeństwo jest miejscem, z którego z różnych przyczyn (prawdopodobnie dobrych) znika ta różnica, a wraz z nią samo zło.

W konsekwencji coraz trudniej broni się melodramatyczna fabuła, naczelnym produktem kultury masowej (obok romansu). Skoro nie ma już zła, nie mogą istnieć także zbrodnie. Jeżeli pieniądze mają stać się interesującą, wszystko musi dziać się na ogromną skalę złodziejskich baronów czy oligarchów, dla których z pewnością istnieje dziś coraz mniejszy potencjał dramatyczny i których obecność odtwarza tradycyjne scenariusze osadzone w kontekście politycznym, coraz mniej odpowiadające kulturze masowej z zasady obojętnej wobec polityczności. (Gdy już zwraca się ona w stronę polityki, zaczynamy się zastanawiać, czy coś przypadkiem nie stało się z samą polityką: rządy Cynicznego Rozumu to również wszechobecność demaskatorskiego przekonania o skorumpowaniu polityczności w ogóle i jej powiązaniu z systemem finansowym oraz jego korupcją – a więc praktycznie z definicji ta uniwersalna cyniczna wiedza zdaje się nie powodować już żadnych politycznych konsekwencji.)

Mamy przed sobą dwa zbieżne problemy: z jednej strony powtarzanie starszych form melodramatycznych scenariuszy jest coraz bardziej męczące i trudne do utrzymania. Z drugiej, nieprzetworzona treść dla praktyk tej formy staje się jednowymiarowa: zło znika ze społeczeństwa, zbrodnie jest coraz mniej, wszyscy są do siebie podobni. Już utopijni pisarze mieli problem z warunkami możliwości literatury w ich perfekcyjnym świecie; teraz mamy z nią problem w naszym niedoskonałym.

To tłumaczy, dlaczego nikczemność w kulturze masowej została zredukowana do dwóch samotnych niedobitków po kategorii zła: tymi dwoma przedstawieniami prawdziwie antyspołecznymi typów są z jednej strony seryjni mordercy, a z drugiej terroryści (w większości motywowani religijnie, jako że etniczność została utożsamiona z religią, a świeccy polityczni protagoniści jak komuniści czy anarchiści zdają się być już poza naszym zasięgiem). Wszystko inne związane z seksualnością czy tak zwanymi afektywnymi motywacjami zostało oswojone: rozumiemy już wszystko, począwszy od sadomasochizmu po homoseksualizm – pedofilia jest tu nieznacznym wyjątkiem, zaklasyfikowana jako podgrupa czy jedna z odmian większej kategorii seryjnych morderców (którym przeważnie, choć nie zawsze, przypisuje się motyw seksualny). Prawdą jest, że wraz z masowymi morderstwami w stylu masakry w Columbine High School zaczynamy skłaniać się w stronę polityczności i tu terroryzm pojawia się ponownie, z tym że zorganizowany już wokół radykalnej odmienności wyznaniowej i religijnych fanatyzmów, gdyż niewiele więcej nam pozostaje. Jeśli naprawdę uchwycimy terroryzm jako czysto polityczną strategię, dreszczyk emocji znika i możemy wówczas włączyć go do debat nad Machiavellim, strategią i taktyką polityczną czy nad historią.

Muszę dodać, że te dwa naczelne „produkty” naszych czasów – terroryści i seryjni mordercy – stały się tak samo nudne, jak zbrodnie, którymi powoduje „chciwość”. Na nieszczęście, podobnie jak w przypadku zniknięcia powieści szpiegowskich po końcu zimnej wojny, ta nuda zapowiada koniec melodramatu, który z kolei może stać się końcem samej kultury masowej.

Właśnie w kontekście tych dylematów konstrukcji scenariusza zwracam się teraz ku drugiemu sezonowi i pierwszemu bezpośredniemu pojawieniu się pewnego utopizmu w *The Wire*. Sezon ten skupia się na baltimorskim porcie, związkach zawodowych i korupcji, jak i całej zewnętrznej sieci dostawców narkotyków (Grek!). Imponujący krajobraz coraz mniej użytecznego portu i jego technologii kontenerowej być może wymaga dodatkowego pytania o miejsce i scenę (w rozumieniu Kennetha Burke’a) w *The Wire*. Miejscem tym jest z całą pewnością Baltimore; pierwszym całkowicie zrozumiałym impulsem byłoby zaklasyfikowanie tego serialu jako części „postmodernistycznego” powrotu do regionalizmu, nie tylko w „wysokiej literaturze” (Raymond Carver itd.) Wspomniłem o obecnie już konstytutywnej relacji między historiami detektywistycznymi i *procedurals* na całym świecie a lokalnymi czy regionalnymi odniesieniami. W tym samym czasie „światowe kino” praktycznie z definicji również sięga po takie powiązania, niezależnie od tego, jak jego dzieła wpływają na lokalne publiczności, gdyż kultura zglobalizowanych festiwali filmowych jest warunkowana narodową produkcją.

W *The Wire* można poczynić jednak ciekawe rozróżnienia. Po pierwsze, regionalność z samej swojej istoty zakłada porównywanie: od upadłych, starych metropolii Wschodu wolimy Montanę albo Południe, gdzie żyjemy inaczej, i tak dalej, wolimy nasze małe miasta, nasz pustynny krajobraz, a nawet nasze przedmieścia. W *The Wire* nikt nie wie, że istnieją inne krajobrazy, inne miasta: Baltimore samo w sobie jest kompletnym światem, nie w sensie skończoności, a jedynie dostarczanego komunikatu – na zewnątrz nic nie istnieje. Nie jest to miejsce prowincjonalne, nikt nie czuje się odizolowany czy oddalony od tego czy innego centrum, gdzie rzeczy miałyby się dziać naprawdę. Annapolis (stolica stanu) z pewnością istnieje jako punkt odniesienia – tam podejmowane są decyzje budżetowe (w szczególności dotyczące policji); Filadelfia jest odległym punktem odniesienia, ponieważ tylko okazjonalnie członkowie gangu muszą tam coś podrzucić; Nowy Jork to miasto, z którego werbuje się morderców w tych szczególnych przypadkach, gdy potrzebna jest do tego osoba z zewnątrz. Nie możemy nawet spekulować na temat (czy na własny użytek lokalizować) miejsca, z którego Grek bierze narkotyki. Nawet natura

(i wybrzeże) nie istnieje, czego doświadcza w oszołomieniu pewien nieszczęśliwy chłopak (Wallace, grany przez Michaela B. Jordana) wysłany na jakiś czas, by ukryć się u babci, a zaraz potem wrócić do Baltimore i zostać zamordowanym. Baltimore to winkle – siedziba główna policji, czasami sądy czy ratusz – dlatego też sama nazwa tego miasta jest nieistotna (pomijając lokalnych patriotów i widzów telewizyjnych), a doki i port wydają się otwarciem nowej przestrzeni, mimo tego, że są tak samo wpisane w sieć interesów i korupcji jak cała reszta. Nie dowiadujemy się niczego o odległych przystaniach, statkach, które wciąż tu zawijają, nie potrafimy sobie ich wyobrazić i wydają się nam na tyle nieważne, że właściwie mogłyby nie istnieć.

Przywódcą związku zawodowego jest Polak, dlatego też warto w tym miejscu wspomnieć o roli, jaką odgrywa w *The Wire* etniczność. Choć „Baltimore” jako idea nie istnieje, etniczność wciąż jest tu bardzo istotna, szczególnie jeśli potraktujemy jako kategorię etniczną policję, zarówno w figuratywnym, jak i moralnym sensie, również biorąc pod uwagę wciąż w jej przypadku widoczną tradycję irlandzką. Czy jednak czarni mają jakąkolwiek przynależność etniczną? Jak już zauważyliśmy, handel narkotykami, którym zarządza Barksdale, nie tylko jest czarny, ale istnieje jako obce „miasto w mieście”. Jest zupełnie odmiennym światem, gdzie zapuszczają się tylko ci, którzy mają tam swoje interesy (przez „tych” rozumiem przedstawicieli oficjalnie dominującej białej kultury). Tak więc w bardzo bliskiej odległości geograficznej istnieją dwie kultury, które nie mają ze sobą kontaktu i nie wchodzą ze sobą w interakcje, co więcej – jedna nie zdaje sobie sprawy z istnienia tej drugiej: tak jak Harlem i reszta Manhattanu, jak Zachodni Brzeg i izraelskie miasta, które kiedyś były jego częścią, a teraz znajdują się kilka kilometrów dalej, nawet podobnie jak Zachodni i Wschodni Berlin – starsi mieszkańcy części wschodniej wciąż z niechęcią odwiedzają dawną część zachodnią z jej luksusowymi sklepami, które nie są elementem ich tradycji oraz obcą im kapitalistyczną kulturą.

Mimo to *The Wire* może być właściwie uznane za serial afroamerykański; znaczna część jego obsady jest czarna, występują w nim nie tylko rzadko zaangażowani czarni aktorzy, ale również lokalni naturszczycy – przypomina więc Baltimore, które jest w przeważającym stopniu czarnym miastem. Jak jednak można było zaobserwować w poprzedzającym *The Wire* serialu *Homicide: Life on the Street* (1993–1999), ta przewaga powoduje, że można zobaczyć tak wiele różnych typów (społecznych, zawodowych czy nawet fizycznych) czarnych ludzi, że sama ta kategoria ulega zniesieniu. Nie ma już tutaj nikogo takiego jak „czarni ludzie” i tym samym nie istnieje nic takiego jak czarna polityka czy solidarność

społeczna. Ci niegdyś „czarni ludzie” pracują teraz w policji, mogą być kryminalistami lub więźniami, nauczycielami, burmistrzami i politykami. *The Wire* jest w tym sensie takim rodzajem produkcji, który określa się obecnie mianem *postrasowego* (czymś, co z pewnością może mieć polityczny wpływ na amerykańskie społeczeństwo odbiorców, podobny do tego wywieranego przez telewizję publiczną czy czarne gwiazdy z programów rozrywkowych w kwestii rasistowskich stereotypów i poczucia nieswojskości wpisanego w rasizm).

Polacy jednak wciąż pozostają grupą etniczną, czego dowodem jest zaciekle zemsta polskiego majora policji wymierzona w przewodniczącego związku zawodowego, Franka Sobotkę, która ostatecznie doprowadza tego ostatniego do upadku. Między etnicznością Sobotki a pełnioną funkcją istnieje pewien, choć niewielki, rozróżnienie, wokół którego zaczyna się organizować szczególny rodzaj utopizmu. Upadek portu w Baltimore, który w *The Wire* służy głównie łodziom policyjnym, takim jak ta, na którą trafia Jimmy, związany jest z postmodernistyczną technologią konteneryzacji (pisze o tym Marc Levinson w *The Box* z 2006 roku) i jej wpływem na ruch robotniczy (znaczne zmniejszenie liczby potrzebnych pracowników, prowadzące do upadku niegdyś potężnych związków zawodowych, na przykład zrzeszających dokerów) oraz miasta (pokonteneryzacyjny rozwój portu Newark w New Jersey, który pozbawił zleceń wiele innych portów na Wschodnim Wybrzeżu, na czele z portem w Baltimore). Jest to interesujący przypadek, w którym destrukcyjne siły globalizacji zostały zinternalizowane jako takie wraz z bardziej powszechną deindustrializacją: Baltimore zostało zrujnowane nie tylko przez przeniesienie prac do innych, tańszych krajów, ale raczej przez naszą własną technologię (która rzecz jasna rozszerza wpływ globalizacji – konteneryzacja sprzyja rozwojowi zagranicznych portów i oddziałuje na produkcję przemysłową, jak również decyduje o przewozie ładunków). Ten rozwój historyczny stanowi jednak w *The Wire* tylko element tła, a nie jego główne przesłanie.

Część tego przesłania możemy znaleźć gdzie indziej – w przedstawieniu w innym świetle zarzutów korupcyjnych wobec Franka Sobotki (od czasów Jimmy’ego Hoffy stereotypowo kojarzonych ze związkami zawodowymi). Frank z pewnością jest głęboko uwikłany w handel narkotykami; Grek korzysta na tym, że to on nadzoruje kontenery. Nie interesują go pieniądze (przypuszczam, że można by stwierdzić, że Stringera Bella również nie obchodzi sama „gotówka” i że ekscytacja kapitałem finansowym nie dotyczy pieniędzy w starszej postaci bogactw i majątku). Frank wykorzystuje pieniądze, by stworzyć własną sieć kontaktów, która ma posłużyć projektowi odbudowania i rewitalizacji baltimorskiego portu. Rozumie historię i zdaje sobie sprawę, że ruch robotniczy i cała

związana z nim społeczność przestanie istnieć, jeżeli port się nie odrodzi. To jego utopijny projekt, utopijny nawet w stereotypowym rozumieniu swojej niewykonalności i niemożliwości – historii nie da się cofnąć – a jałowe marzenie zniszczy w końcu Franka i jego rodzinę.

Mam na myśli jednak coś więcej: ta rozwinięta koncepcja utopizmu jest związana z konstrukcją scenariusza. Realizm zawsze był w pewien sposób kwestią konieczności: dlaczego to musiało się tak wydarzyć i dlaczego sama rzeczywistość jest zarówno niepoohamowaną siłą, jak i trwałą przeszkodą. Włączenie mrzonki Franka w dzieło czysto realistyczne czyniłoby zeń (jak często robił to Balzac) manię, psychologiczną obsesję, czysto subiektywne dążenie i dziwactwo bohatera. To marzenie jednak nie jest czymś takim; nie tylko ma obiektywny charakter, ale ukazuje swoją obiektywność w sposób, który wskazuje, że gdyby scenariusz *The Wire* miał doprowadzić do jego spełnienia, to przedstawienie implikowałoby utopijną (czy rewolucyjną) zmianę i rekonstrukcję całego społeczeństwa. Nie jest to też oświadczenie polityczne, program wymyślony przez scenarzystów i producentów *The Wire*, który popiera publiczność jako pożądany politycznie i społecznie postęp. Nie może być tym wszystkim – żaden widz nie zrozumie tego elementu serialu w sensie praktycznym, ponieważ dotyczy on nie pojedynczej reformy, ale raczej kolektywnej i historycznej zmiany kierunku. Wprowadza jednak nieznaczące pęknięcie czy szczelinę w monolit konieczności i realizmu czy rzeczywistości *The Wire*. Ten epizod dodaje zatem do serialu coś, czego nie da się znaleźć w większości innych narracji kultury masowej – fabułę, w której utopijne elementy wprowadzone są bez fantazjowania czy myślenia życzeniowego w konstrukcję fikcyjnych, ale jednocześnie całkowicie realnych wydarzeń.

Utopizm Sobotki pozostałby zwykłym przypadkiem, idiosynkrazją, gdyby nie to, że znajduje swoje odpowiedniki w kolejnych sezonach *The Wire*. (Moglibyśmy go przykładowo złożyć na karb małego patriotyzmu twórców i ich chęci zabrania głosu w sprawach lokalnych.) Te odpowiedniki jednak istnieją i w tym miejscu mogę tylko wymienić przykłady pojawiania się wymiaru utopijnego w kolejnych odsłonach serialu. W sezonie trzecim element utopijny jest obecny w „legalizacji” narkotyków przez majora Colvina – stworzeniu enklawy dla zażywających narkotyki poza jurysdykcją policji. W sezonie czwartym można go znaleźć w eksperymentach z komputerami Pryzbylewskiego i odrzuceniu przez niego systemu ewaluacji za pomocą egzaminów, narzuconego przez państwo i federalne instytucje polityczne. Wreszcie w piątym, najbardziej problematycznym sezonie, utopizm sytuuje się w wynalezionym przez Jimmy’ego tajnym źródle funduszy dla prawdziwych, ważkich operacji policji

realizowanych poza strukturą biurokratyczną i jej budżetem. Dzieje się to pomimo wywołanej przez niego z rozmysłem paniki na punkcie zbrodni oraz niejako na marginesie sezonu, którego tematem przewodnim miały być gazety i media³.

Przyszłość i przyszła historia wtargnęły do narracji wysokiej i masowej kultury pod postacią dystopijnego science fiction i opowieści o nadciągających katastrofach. *The Wire* jest jednak wyjątkiem – to właśnie obecna już teraz utopijna przyszłość przedziera się tutaj zanim rzeczywistość i terażniejszość znów zamkną przed nią swoje bramy.

Przełożyli Jakub Krzeski i Anna Piekarska

3 Każdy z sezonów *The Wire*, tak jak wielki cykl powieściowy Zoli czy kryminały Sary Paretsky, skupia się na jednym z sektorów przemysłu.

Wykaz literatury

- Habermas, Jürgen. 1999. *Teoria działania komunikacyjnego*. T. 1: *Racjonalność działania a racjonalność społeczna*. Tłum. Andrzej M. Kaniowski. Warszawa: PWN.
- Levinson, Mark. 2006. *The Box: How the Shipping Container Made the World Smaller and the World Economy Bigger*. New Jersey: Princeton University Press.
- Woloch, Alex. 2003. *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. New Jersey: Princeton University Press.

Fredric R. Jameson – profesor komparatystyki na Duke University. Wcześniej wykładał na Harvardzie, Yale (gdzie obronił doktorat w 1959 roku) i University of California. Opublikował m.in. *Postmodernizm, czyli logikę kulturową późnego kapitalizmu* (1991, za którą otrzymał Modern Language Association's Lowell Award – wydanie polskie 2011), *Seeds of Time* (1994), *Brecht and Method* (1998), *The Cultural Turn* (1998), *A Singular Modernity* (2002), *Archeologie przyszłości: Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe* (2005, wydanie polskie 2011), *The Modernist Papers* (2007), *Valences of the Dialectic* (2009) oraz *The Hegel Variations* (2010). Zdobywca nagrody Holberga w 2008 roku.

Dane adresowe:

Fredric Jameson
Duke University Literature Program
1316 Campus Drive
101 Friedl Building
Box 90670
Durham, NC 27708
e-mail: jameson@duke.edu

Cytowanie:

F. Jameson, *Realizm i utopia w The Wire*, „Praktyka Teoretyczna” nr 4(14)/2014,
http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr14_2014_Polityki_popkultury/01.Jameson.pdf (dostęp dzień miesiąc rok)

DOI: 10.14746/prt.2014.4.1

Author: Fredric Jameson

Title: *Realism and Utopia in The Wire*