

Mirosław Świt

Uniwersytet Zielonogórski

Technika a kultura w ujęciu Waltera Benjamina w polskich opracowaniach z drugiej połowy XX wieku

Walter Benjamin (1892-1940) – intelektualista niemiecki, autor licznych prac niełatwych w odbiorze, fascynujących głębią i tajemniczością¹. Jego twórczość jest niezwykle rozległa, jednocześnie z dużą swobodą poruszał się w obszarach, których dotykał. Jako doskonały i przenikliwy obserwator współczesności z łatwością wypowiadał się na tematy kultury, sztuki, literatury, historii i filozofii. Chętnie posługiwał się metaforą, aforyzmem, poczuciem poetyki, co kłóciło się z tradycyjną formą wypowiedzi naukowej². Twórczość Waltera Benjamina wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Zawodzą jakiekolwiek próby jednoznacznego przyporządkowania jego myśli do mesjanizmu judajskiego, materializmu historycznego czy teorii krytycznej, zajmował bowiem wiele stanowisk, a z każdego kierunku przyjmował wyłącznie to, co mieściło się w wypracowanej tylko przez niego koncepcji³.

Na świecie Walter Benjamin doczekał się należnego mu miejsca. Liczba publikacji o nim i jego twórczości jest niezwykle imponująca, a ich bibliografia zawiera się w kilku pojemnych tomach⁴. W Polsce, w drugiej połowie XX wieku, sytuacja prezentowała się wyjątkowo skromnie. Przez prawie pół wieku poświęcono Benjaminowi zaledwie parędziesiąt artykułów. Zwrotnym momentem było ukazanie się w 1997 roku monografii pióra Ryszarda Różanowskiego pt. *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, w której autor dokonał rekonstrukcji najistotniejszych wą-

¹ Por. K. Sauerland, *O Bogu, języku, rzeczach i historii (Walter Benjamin)*, [w:] *idem, Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 133.

² W tym czasie dość mocnym nurtem w Niemczech była jeszcze tzw. filozofia akademicka, z silnym oddziaływaniem neokantyzmu.

³ *Idem, O Bogu, języku...*, s. 133. Por. także, R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 8.

⁴ Wokół Waltera Benjamina, jak podkreśla Hubert Orłowski, panuje dziś niewyobrażalny ścisk. Trwa ustawiczny spór o przynależność filozoficzną, ideologiczną, o jedynie słuszną wykładnię myśli Benjaminowskiej oraz o dominację wczesnego Benjamina nad późnym. I, jak dalej dodaje Hubert Orłowski: „Na bibliotecznych półkach instytutów filozoficznych i socjologicznych tłoczy się po kilkadziesiąt monografii w iluś tam językach” (por. H. Orłowski, *Waltera Benjamina niemieckie losy*, [w:] *W. Benjamin, Anioł historii*, Poznań 1996, s. 19).

ków problemowych myśli Benjaminina i niewątpliwie, zgodnie z założeniem, przybliżył je polskiemu czytelnikowi, wydobywając z „zapomnienia”⁵. Znacznie lepiej przedstawia się sytuacja z tłumaczeniami prac Waltera Benjaminina⁶.

Z wielości problemów, którymi zajmował się autor *Ulicy jednokierunkowej*, na szczególną uwagę zasługują jego wypowiedzi na temat historii i kultury. Walter Benjamin jest między innymi autorem dość oryginalnej koncepcji kultury i teorii rozwoju współczesnej sztuki, której warto poświęcić nieco uwagi, zważywszy, że zagadnienie relacji między techniką a kulturą jest ciągle aktualne. Jako zwolennik marksistowskiej metody interpretacji historii⁷, fakty kulturowe starał się zawsze

⁵ Por. R. Różański, *op. cit.*, s. 11.

⁶ Pierwsze polskie zainteresowanie się Walterem Benjaminem datowane jest na 1963 r. Wówczas to ukazał się artykuł Macieja Żurowskiego pt. *Larwa na tle porównawczym*. W 1975 r. wydany został znaczący wybór prac Waltera Benjaminina pt. *Twórca jako wytwórca* pod redakcją Huberta Orłowskiego. Tom ten wywołał krótkotrwałe, ale dość żywe zainteresowanie twórczością Benjaminina. Zdaniem Ryszarda Różańskiego powstała „prawdziwa eksplozja omówień oraz interpretacji” (por. R. Różański, *Walter Benjamin po polsku – aspekty recepcji*, cz. I: *Zbliżenia. Polska – Niemcy*, Wrocław 1994, nr 1(7), s. 22).

W 1986 r. Karol Sauerland w pracy pt. *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, poświęcił Walterowi Benjaminowi dwa obszernie rozdziały: *O Bogu, języku, rzeczach i historii (Walter Benjamin)* oraz *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*. Natomiast w 1993 r. ukazała się praca zbiorowa pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej pt. *Drobne rysy w ciągłej katastrofie*. Tomik ten jest zbiorem artykułów ukazujących obecność Waltera Benjaminina we współczesnej kulturze światowej. W 1996 r. ukazał się tom pt. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, w opracowaniu Huberta Orłowskiego, będący poszerzonym wznowieniem esejów wydanych wcześniej przez tegoż autora w 1975 r. pt. *Twórca jako wytwórca*.

Z kolei w 1997 r. ukazała się książka Ryszarda Różańskiego pt. *Pasaże Waltera Benjaminina. Studium myśli* będąca, jak podkreśla sam autor, rekonstrukcją myśli Benjaminina w perspektywie „przejścia” umożliwiającego pogodzenie ze sobą teologii i materializmu.

W 2005 r. ukazał się przekład nieukończonego, ale bardzo ważnego w działalności naukowej Waltera Benjaminina dzieła pt. *Pasaże*. Przekładu dokonał Ireneusz Kania, natomiast postowiem opatrzył Zygmunt Bauman. Ważność tej pracy podkreśla we wprowadzeniu Rolf Tiedemann, będący jednocześnie redaktorem tego tomu, pisząc: „Niektóre książki mają swoją historię, nim jeszcze zaistnieją jako książki; tak rzecz ma się z nie ukończonym przez Benjaminina dziełem pt. *Pasaże* (por. R. Tiedemann, *Wprowadzenie*, [w:] B. e n j a m i n, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 5).

⁷ W. K a l i n o w s k i, *Walter Benjamin, czyli fałszywa świadomość krytyka*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1986, rok XXX, nr 4, s. 185.

Walter Benjamin marksizmem zainteresował się w połowie lat 20. XX wieku, przede wszystkim pod wpływem Bertolda Brechta. Jednocześnie należy podkreślić, że Walter Benjamin nie był ortodoksyjnym marksistą. U niego wątki marksistowskie przeplatają się z wątkami teologicznymi. Praktycznie żadnej pracy Benjaminina nie można interpretować wprost bądź jedynie pod kątem teologicznym czy marksistowskim. I jak słusznie zauważa Ryszard Różański, owa wielość i różnorodność interpretacji nie wynika z nieudolności krytyków i badaczy zajmujących się Walterem Benjaminem, ale rodzi się wprost ze struktury, metody i wewnętrznych sprzeczności w myśli i tekstach autora też *O pojęciu historii*. Należy zawsze pamiętać o przeciwstawianiu sobie Benjaminina-teologa Benjaminowi-marksistę, ponieważ jego metodologiczne prace z zakresu estetyki, teorii kultury czy historii, odczytywane jako zorientowane materialistycznie, powstawały w tym samym czasie co esej o Kafce, który według Ryszarda Różańskiego, miał wszelkie podstawy do tego, aby okazać się punktem zwrotnym, prowadzącym ponownie myślenie Waltera Benjaminina do teologii i judaizmu (por. R. Różański, *op. cit.*, s. 8-9). Traktowanie marksizmu i teologii jako uzupełniających się wzajemnie jedności stało się dla Benjaminina swoistym kluczem, umożliwiającym mu diagnozowanie teraźniejszości i dostrzeganie w niej źródeł możliwej katastrofy i zarazem wskazywania drogi do ocalenia.

Z kolei według Zygmunta Baumana przy opisywaniu Waltera Benjaminina jako marksisty powinniśmy zachować umiar, żeby uniknąć nieporozumienia, gdyż „materializm historyczny” Benjaminina został sformułowany jedynie na jego miarę i miał niewiele wspólnego z tzw. partyjnym materializmem historycznym (por. Z. B a u m a n, *Walter Benjamin – intelektualista*, [w:] W. B e n j a m i n, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 1160).

rozpatrywać w kontekście szeroko pojętej całości społecznej. Niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że bardzo bliski był mu marksistowski postulat, aby wszelkie zjawiska kultury interpretować jako swoisty wyraz ideologii, polityki i walki klas⁸. W tej ocenie należy jednak zachowywać się ostrożnie, bo chociaż poglądy Waltera Benjamina ewoluowały w kierunku marksizmu, to nigdy nie zarzucił on wątków teologicznych. Nakierowanie się na marksizm było raczej wyrazem potrzeby w szukaniu „ratunku” dla teraźniejszości⁹. Marksizm, a w zasadzie jedynie materializm historyczny, był dla niego w jakimś stopniu tylko „narzędziem” do walki z niemieckim faszyzmem¹⁰. Niewątpliwie, autor *Pasaży* potrafił niezwykle umiejętnie i z właściwą sobie przenikliwością dostrzegać zależności między percepcją zmysłową a zachodzącymi przemianami historycznymi. Jego zdaniem,

[...] na przestrzeni wielkich okresów historycznych wraz z całokształtem egzystencji bicia ludzkich kolektywów zmienia się również ich sposób zmysłowego postrzegania. Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię¹¹.

Człowiek wrzucony w czas podlega ustawicznemu rozwojowi historycznemu, a tym samym i zmianom społecznym. Owocem owych historycznych i społecznych zmian jest zjawisko masowej produkcji i powstania rynku „jako obszaru spotkania człowieka z przedmiotami, które wytworzył”¹².

W pracy pt. *Twórca jako wytwórca* mówił o bezpośredniej zależności utworu artystycznego od środków produkcji, dając temu wyraz między innymi w słowach:

[...] nawet proletaryzacja intelektualisty prawie nigdy nie robi zeń proletariusza. Dlaczego? Bo klasa mieszczańska, dając mu wykształcenie, obdarzyła go środkiem produkcji, który z racji przywileju kształcenia uczyni go solidarnym z nią, a jeszcze bardziej z nim¹³.

Warsztat artysty związany z określoną klasą reprezentuje ją i służy jej interesom. Artysta, żeby poczuć się wolnym, musiał się uwolnić od zależności tej klasy, odrzucając tradycyjne formy działalności i szukając nowych rozwiązań. Należy jednak przy tym uważać, żeby z artysty nie przemienić się w dziennikarza i propagan-

⁸ Por. W. Kalinowski, *op. cit.*, s. 185.

⁹ To właśnie nastawieniu się na współczesność, poddawaniu wnikliwej obserwacji zjawisk naszej cywilizacji, umiejętnemu dostrzeganiu katastrof i szukaniu ratunku, a przy tym w bardzo oryginalny sposób, zawdzięcza Walter Benjamin swoją popularność. Niezależnie od tego, co poddawał analizie, to zawsze na pierwszy plan wybijał się jego zainteresowania jako teoretyka współczesnej kultury (por. K. Sauerland, *Walter Benjamin jako teoretyk współczesnej kultury*, „Studia Filozoficzne”, 1971, nr 6, s. 25).

¹⁰ Antoni Malinowski określił Waltera Benjamina jako bliskiego marksizmowi antyfaszystę (por. A. Malinowski, *Szkółka frankfurcka a marksizm*, Warszawa 1979, s. 149).

¹¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *idem, Aniół historii*, Poznań 1996, s. 208.

¹² Por. M. Gołębiewska, *Człowiek w technologii – Benjamina szkic do portretu*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszevska, Warszawa 1993, s. 85.

¹³ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *idem, Aniół historii*, s. 181.

dystę, ponieważ to z twórczością nie ma już wiele wspólnego (Walter Benjamin przywołuje tu postać Siergieja Tretiakowa¹⁴, operatywnego pisarza, który współuczestnicząc w organizacji kołchozu, był jednocześnie i pisarzem i odbiorcą. Dla Waltera Benjamina był to przykład dialektycznego przewyższenia tradycyjnego podziału na autora i odbiorcę¹⁵).

Autor *Pasaży* zwracał uwagę, że w obecnej sytuacji społecznej¹⁶ artysta powinien zaangażować się w walkę klasową. Ogromne znaczenie poetów, którym Platon odmówił prawa pobytu w idealnym państwie, zdając sobie sprawę, jak groźne w skutkach może być ich „pióro”, współcześnie, zdaniem Waltera Benjamina, znów zyskuje na aktualności¹⁷. Aktualna sytuacja społeczna zmusza go do podjęcia decyzji, „w czyją służbę odda swe pióro”¹⁸.

Filozof zarzucał twórcom burżuazyjnym, że angażują się po niewłaściwej stronie, działają bowiem w interesie klasy wyzyskującej. Tylko pisarz postępowy jest w stanie prawidłowo rozstrzygnąć tę alternatywę.

„Jego decyzja”, pisał Walter Benjamin, „dokonuje się na podłożu walki klasowej, z chwilą gdy opowiada się po stronie proletariatu”¹⁹. Dla autora *Ulicy jednokierunkowej* istotne było, jak się mają do siebie forma i treść dzieła w twórczości politycznie zaangażowanej? Jego zdaniem, powinniśmy odrzucać niedialektyczne, szablonowe podejście do zjawisk literackich i stosować metodę dialektyczną. Nie należy rozpatrywać jakiegokolwiek dzieła, powieści czy książki w izolacji, lecz umieszczać je w żywym społecznym kontekście²⁰.

W ten sposób dla Waltera Benjamina istotne staje się pytanie nie o to, jak twórczość ma się do stosunków produkcji, ale jak się ma w nich? Autorowi *Pasaży* chodziło o miejsce dzieła w obrębie literackich stosunków produkcji. Dla poparcia swej tezy odwoływał się do radzieckich stosunków literackich.

Takim przykładem była dla niego gazeta. Zrywa ona bowiem dotychczasowe sztywne „więzi łączące naukę i beletrystykę, krytykę i produkcję, oświatę i polity-

¹⁴ *Ibidem*, s. 166-167.

Siergiej Tretiakow wykreował tzw. typ „operatywnego” pisarza. Ten operatywny pisarz stanowił namacalny przykład funkcjonalnej zależności, w której polityczna tendencja oraz postępową techniką literacką znajdują się zawsze i niezależnie od wszelkich okoliczności. W 1928 r., w epoce całkowitej kolektywizacji gospodarki rolnej, lansowano hasło: „Pisarze do kołchozów!”. Siergiej Tretiakow pojechał do komuny „Komunistyczna latarnia” i w czasie dwóch długich pobytów przedsięwziął następujące prace: zwoływanie masówek, składka pieniężna na przedpłaty na traktory, przekonywanie chłopów indywidualnych, aby przystąpili do kołchozu, inspekcja czytelní, organizowanie gazetek ściennych i redagowanie gazety kołchozowej, sprawozdania dla gazet moskiewskich, wprowadzenie radia i kin objazdowych itp.

¹⁵ Por. R. RóŹanowski, *op. cit.*, s. 208.

¹⁶ Praca *Twórca jako wytwórca* powstała w 1934 r.

¹⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 163.

¹⁸ *Ibidem*, s. 164.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 165.

kę”²¹. Treść takiej gazety to „tworzywo wymykające się każdej innej formie organizacyjnej oprócz tej, jaką narzuca niecierpliwość czytelnika”²². Czytelnicy otrzymali dostęp do prasy nie tylko poprzez czytanie jej, ale mają możliwość współredagowania. I w tym, zdaniem Waltera Benjamina, kryje się czynnik dialektyczny. Rozróżnienia między autorem a publicznością, podtrzymywane przez prasę mieszczańską, zaczynają zanikać w prasie radzieckiej.

Walter Benjamin krytykuje tu prasę burżuazyjną, gdzie pisarz, jego zdaniem, nie może dysponować środkami produkcji, te zależne są bowiem od kapitału. To twórca, mogąc dysponować środkami produkcji, staje się dopiero wytwórcą. I na takiej właśnie roli twórcy zależy Benjaminowi. Nie można przy tym jednoznacznie przesądzać, że rzeczywiście utożsamiał się on z powyższą diagnozą. Niewątpliwie chciał zwrócić uwagę na ówczesne problemy społeczne w Niemczech i znaleźć sposób, żeby zaangażować inteligencję niemiecką w walkę klasową i odciągnąć ją od służenia niemieckiemu faszyzmowi.

Analizując polityczno-literackie ruchy w Niemczech, stwierdził,

że tendencja polityczna, choćby wydawała się nie wiadomo jak rewolucyjna, ma działanie kontrrewolucyjne dopóty, dopóki solidarność pisarza z proletariatem wynika z jego światopoglądu, a nie z jego pozycji wytwórcy²³.

Łatwo w tym miejscu dostrzec bezpośredni wpływ Bertolda Brechta, do którego zresztą Benjamin nawiązuje często w pracy pt. *Twórca jako wytwórca*²⁴.

Walter Benjamin uważał, iż ogromne znaczenie ma badanie technicznych i społecznych warunków powstawania dzieł sztuki. Witold Kalinowski podkreśla, że autor *Pasaży* jako jeden z nielicznych marksistów²⁵ starał się odważnie i otwarcie uzasadniać swoje teorie. Nie posługiwał się przy tym hermetycznym językiem doktryny marksistowskiej, ale językiem współczesnej mu humanistyki. Wykazywał się przy tym niezwykłą erudycją i głęboką znajomością rzeczywistości społecznej. Jako materialistę historycznego cechował go wysoki poziom autorefleksji, a nawet swoistej autoironii²⁶, czego przykładem może być chociażby pierwsza teza metaforycznej pracy pt. *O pojęciu historii*²⁷.

²¹ *Ibidem*, s. 168.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 170.

²⁴ *Ibidem*, s. 174-180.

²⁵ Należy podkreślić, że mimo stosowania przez W. Benjamina terminologii marksistowskiej, nie był on „zaangażowanym marksistą”. Założenia marksizmu stosował wybiórczo i tylko w takim zakresie, w jakim pomocne mu to było do diagnozowania problemów współczesności „tu i teraz”.

²⁶ Por. W. K a l i n o w s k i, *op. cit.*, s. 187.

²⁷ Por. W. B e n j a m i n, *O pojęciu historii*, [w:] *idem, Anioł historii*, s. 413.

W pierwszej tezie *O pojęciu historii* Walter Benjamin przedstawia kukłę w stroju tureckim, rozgrywając partię szachów. W rzeczywistości, dzięki odpowiedniemu systemowi luster, ulegamy złudzeniu, ponieważ to nie kukła samodzielnie wygrywa, ale ukryty pod szachownicą „garbaty karzeł” – mistrz sza-

Technika, zdaniem Waltera Benjamina, zawsze odgrywała podstawową rolę w procesie zmian kultury, zapewniając jej wejście w nową fazę rozwojową²⁸. Technika stworzyła możliwość reprodukcji, stając się podstawą przeobrażeń w sztuce. Reprodukacja, dając możliwość zwielokrotniania dzieł poprzez powielanie ich, wywołała zjawisko społeczne o dużym znaczeniu kulturowym. Przełomowe znaczenie w reprodukcji dzieł spowodowane było pojawieniem się druku, natomiast powstanie fotografii i filmu było wręcz rewolucyjne. Zmiany w sztuce, jakie dokonują się dzięki technice, mają istotne znaczenie dla historyka sztuki, dostarczają bowiem informacji nie tylko o znaczeniu i tendencjach rozwoju danej dziedziny sztuki, ale także, co jest niezwykle istotne, o świadomości społecznej w danym momencie. Zmiany w sztuce, wywołane rozwojem techniki, ujawniają dialektyczną jedność elementów przeszłości i przyszłości²⁹.

Rzeczywistość techniki stwarza podstawy odpowiadające nowym czasom, których przejawem jest postępową polityka kulturalna. Ufność Waltera Benjamina w stosunku do roli techniki odróżnia jego stanowisko od wszelkich teorii przypisujących technice niszczący wpływ na kulturę³⁰.

Nie zauważymy u niego tęsknoty za „nieskażoną” naturą, nietkniętą przez cywilizację. Technika może służyć burżuazji, ale rozwijając technikę burżuazja wy-

chowy. W tej przeszyconej metaforą tezie Benjamin pragnie nam ukazać konieczność połączenia dwóch przeciwstawnych elementów: teologii, zbyt uwikłanej w przeszłość, którą tu symbolizuje „garbaty karzeł” i materializmu historycznego, z kolei zbyt zapatrzonego w przyszłość. Gra pozorów sprawia, że zwyciężyć powinna zawsze kukła, którą zwie się materializmem historycznym, jednakże w pojędynkę nie jest zdolna tego dokonać. Dopiero gdy weźmie na „służbę” teologię, może bez ryzyka zmierzyć się z każdym.

Walterowi Benjaminowi chodziło o podkreślenie dialektycznej jedności tego, co stare, z tym, co nowe – teologii z materializmem historycznym. Przeszłość i przyszłość sprzężone ze sobą w jeden element mogą się zmierzyć z każdym, kto stanie na ich drodze, mogą skutecznie rozwiązywać nabrzmiałe problemy współczesności. To, co nowe, musi umieć rozpoznawać się w tym, co przeszłe, ponieważ to tam właśnie tkwią zadatki nowocześnieści. I tylko taka dialektyczna jedność przyszłości i przeszłości staje się narzędziem pozwalającym nie tylko analizować teraźniejszość, ale w ogóle ją dostrzegać, a wówczas zachodzące zmiany mogą się dokonywać we właściwym kierunku.

²⁸ Walter Benjamin, definiując technikę, stwierdził: „Pojęciem techniki nazwałem to wszystko, co literackie produkty uprzystępnia bezpośredniej społecznej, a tym samym materialistycznej analizie. Jednocześnie pojęcie techniki stanowi dialektyczny punkt wyjścia, z którego daje się przezwyciężyć jawne przeciwieństwo formy i treści. A poza tym pojęcie techniki zawiera kanon właściwej oceny relacji pomiędzy techniką a jakością...” (por. W. B e n j a m i n, *Twórca jako wytwórca*, s. 166).

²⁹ Por. K. S a u e r l a n d, *Przegląd i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*, [w:] *idem, Od Diltheya do Adorna*, s. 164. Por. także, R. R ó Ź a n o w s k i, *op. cit.*, s. 210.

³⁰ Wzrost znaczenia techniki w kulturze, między pierwszą a drugą wojną światową, budził nastroje katastroficzne, lecz nie u Waltera Benjamina. Podkreślano, że zjawiska te wiodą do obniżenia kryteriów artystycznych, do rozwoju sztuki komercyjnej zaspokajającej prymitywne gusta. Poprzez to, że oryginalną twórczość zastępują maszyny, zanikają indywidualne zdolności. Wytwory sztuki produkowane w masowych kopiach tracą indywidualne piętno. Walter Benjamin mówił o utracie aury, lecz nie wyciągał z tego katastroficznych wniosków. Według „katastrofistów” powstanie środków masowego przekazu informacji (prasa, radio) powodowało, że wzniósł, elitarny wartości duchowe uległy spolskowaniu. Rozwojowi „kultury masowej” towarzyszyła ostra krytyka. Do grona „katastrofistów” należał między innymi hiszpański myśliciel José Ortega y Gasset (1876-1960), a także polski filozof i pisarz Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), (por. Z. K u d e r o w i c z, *Filozofia dziejów*, Warszawa 1983, s. 226-227).

tworza siły, które doprowadzą do jej klęski. Między proletariatem a techniką nie zachodzi antagonizm, lecz swoisty sojusz, proletariatu bowiem ma w „technice nie fetyz upadku, lecz klucz do szczęścia”³¹. Mówiąc o technice, Benjamin ma na myśli technikę nowoczesną, wiodącą i najbardziej rozwiniętą, a także technikę w szerszym znaczeniu, odbiegającym od takiego, jakie potocznie temu pojęciu przypisywano.

Technika u Waltera Benjamina oznacza zarówno materialny, jak i intelektualny sposób produkcji, społeczną siłę wytwórczą. Technika będzie więc zarówno sposób funkcjonowania teatru jako instytucji, jak i zasada budowy sztuki teatralnej. Technika jest aparatura i metoda montażu filmu.

Dzięki takiemu pojmowaniu techniki Walter Benjamin, podobnie jak Bertold Brecht i wielu innych twórców związanych z ruchem komunistycznym, doszedł do wniosku, że istnieje bezpośrednia, intymna jedność między nowoczesnością formy i postępowością treści w sztuce. Archaiczna technika teatralna nie może służyć przekazywaniu nowatorskiej treści³².

Przykładem aktywnej roli techniki, analizowanej przez Benjamina, jest film, który w 1936 roku był najdoskonalszym osiągnięciem techniki pozostającej w służbie kultury.

Do możliwości mechanicznej reprodukcji autor *Twórcy jako wytwórcy* przywiązywał wielką wagę. Uważał, że reprodukcja dzieł sztuki była zawsze możliwa. Jego zdaniem,

Cokolwiek stworzył człowiek, zawsze mogło być przez ludzi skopiowane. Toteż sporządzaniem kopii w charakterze wprawek parali się uczniowie dla nabrania biegłości w sztuce, mistrzowie gwoili rozpowszechnianiu dzieł, wreszcie inni, powodowani chęcią zysku³³.

Ale dopiero mechaniczna reprodukcja stała się czymś rzeczywiście nowym. W skali historii powszechnej możliwość powielania stawała się zjawiskiem coraz bardziej masowym, ulegając ciągłemu przyspieszaniu. Przejście od drzeworytu w średniowieczu do miedziorytu i sztychu, a następnie do litografii, otworzyło nowy etap techniki reprodukcji. Litografia zaczęła nadążać za drukiem, jednakże już w kilkadziesiąt lat po wynalezieniu kamieniodruku została wyprzedzona przez fotografię. W ten sposób po raz pierwszy od najważniejszych artystycznych powinności odciążone zostały ręce. Walter Benjamin uważał, że w poprzedzającym wynalazku technicznym krył się zawsze załazek następnego: „jeśli w litografii kryła się wirtualna możliwość wydawania ilustrowanego dziennika, to w fotografii krył się przyszły film dźwiękowy”³⁴.

³¹ Por. S. K r z e m i e ń - O j a k, *Dialektyczna diagnoza Waltera Benjamina*, „Miesięcznik Społeczno-Kulturalny – „Nurt”, 1972, nr 10, s. 57.

³² *Ibidem*.

³³ W. B e n j a m i n, *Dzieło sztuki...*, s. 203.

³⁴ *Ibidem*, s. 204.

Tak oto mechaniczna reprodukcja, torując sobie drogę w rozwoju historycznym w sposób nieciągły i nierównomierny, lecz z ciągle rosnącą intensywnością, osiągnęła w XX wieku standard pozwalający jej uczynić swym obiektem wszystkie przekazane przez tradycję rodzaje dzieł sztuki, a nawet stworzyć własne i nieznane dotąd metody twórczości artystycznej. Tym samym technika reprodukcji spowodowała głębokie przeobrażenia w sposobie oddziaływania sztuki. W nawiązaniu do Waltera Benjamina Ryszard Różanowski zauważa, że możliwość technicznej reprodukcji tradycyjnego dzieła sztuki, wraz z pojawieniem się fotografii i filmu stworzyła nową jakość i pomimo początkowych złych oznak można doszukiwać się pozytywnych tendencji³⁵.

Reprodukcja wyrывa dzieło z miejsca jego autentycznej egzystencji, pozbawiając je jedynej i niepowtarzalnej „aury”, samo dzieło zaś zostaje przeniesione w odmienną dla niego sytuację, w której traci ono własne „tu” i „teraz”. Autentyczna „aura” istnieje, zdaniem Waltera Benjamina, wtedy, gdy odbiór dzieła sztuki dokonuje się w akcie postrzegania, poprzez bezpośredni kontakt z nim. Aurę autor *Pasaży* rozumiał jako zjawisko pewnej dali. Oglądu należy dokonywać bezpośrednio, zachowując jednocześnie dystans, bez naruszania przedmiotu. Dla oddania istoty pojęcia „aury” najlepiej posłużą słowa Waltera Benjamina, dla którego

Jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była. Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwając wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi³⁶.

Sposób zmysłowego postrzegania zmieniał się na przestrzeni dziejów, co Walter Benjamin tłumaczył uwarunkowaniami historycznymi. I jeśli zmiany, pisał on,

w medium percepcji, których jesteśmy świadkami, dadzą się określić jako upadek aury, to można wskazywać na społeczne uwarunkowanie tego zjawiska³⁷.

Według niego, zanik aury umożliwiony przez technikę, został zaakceptowany i upowszechniony w wyniku rosnącego znaczenia mas w dzisiejszym życiu.

Przybliżyć te rzeczy, pisał Walter Benjamin,

[...] w aspekcie przestrzennym i ludzkim jest tak samo namiętnym pragnieniem współczesnych mas, jak namiętna jest ich chęć przezwyciężenia niepowtarzalności zjawisk poprzez reprodukcję. Z każdym dniem nieodparta staje się potrzeba zawładnięcia przedmiotem w obrazie, a raczej w podobiznie, w reprodukcji, z jak najbliższej odległości. A reprodukcja – jak na każdym kroku dowodzi tego dziennik ilustrowany i kronika filmowa – w niezaprzeczalny sposób różni się od obrazu. Niepowtarzalność i trwanie spletają się w nim równie mocno, jak w tamtej powierzchowności i powtarzalność. Wyłuskanie przedmiotu z łupiny, zburzenie aury, jest wyróżnikiem

³⁵ Por. R. R ó ż a n o w s k i, *op. cit.*, s. 204.

³⁶ W. B e n j a m i n, *Dzieło sztuki...*, s. 208.

³⁷ *Ibidem*.

percepcji, której wyczucie na jednorodność na świecie urosło do tego stopnia, że za pomocą reprodukcji wydobywa ją nawet z rzeczy niepowtarzalnych³⁸.

I tak oto zorientowanie rzeczywistości na masy i mas na rzeczywistość staje się procesem o nieograniczonej doniosłości zarówno dla myślenia, jak i dla oglądu.

Niepowtarzalność dzieła sztuki polega na zaszerzegowaniu go w odpowiedni kontekst tradycji. Tradycja jako „organizm” żywy jest podatna na przeobrażenia. Przykładem może służyć chociażby antyczny posąg Wenus, który dla starożytnych Greków był przedmiotem kultu, natomiast dla średniowiecznych kleryków – złowrogim bożkiem. Ale zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku na pierwszy plan wysuwa się „jego jedyność, słowem: jego aura”³⁹. W ten sposób aura otaczająca oryginał rodziła dystans pomiędzy dziełem a odbiorcą. Odbiorca musiał znajdować się w takim oddaleniu, jakiego wymaga przedmiot kultu. Właśnie najstarsze dzieła sztuki, zdaniem Waltera Benjamina, tworzone dla celów rytualnych, najpierw magicznych, a potem religijnych.

Dzieło sztuki egzystujące, otoczone aurą, jest zawsze niedostępne lub nawet przed nim ukryte. Dostęp do dzieła sztuki jest w takim wypadku przywilejem. Jedyna i niepowtarzalna autentyczność dzieła ma swoje podłoże w rytuale. Do niektórych dzieł mógł się zbliżyć jedynie kapłan, natomiast inne odsłaniają się przed publicznością tylko w specjalnych okazjach, a są i takie, których nikt nie może oglądać⁴⁰. Wartość kultury tylko w pewnym zakresie zależy bowiem od ekspozycyjnych walorów dzieła.

Niszczenie aury w wyniku reprodukcji technicznej zrywa związki dzieła sztuki z tradycją kultową. Ich wartość kultowa traci swe znaczenie na korzyść walorów ekspozycyjnych i wystawienniczych⁴¹, natomiast odległość dzieła sztuki od odbiorcy kurczy się i zanika. W epoce, w której reprodukowaniem środkami technicznymi stało się możliwe, staje się także realne to, że: „techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale”⁴².

W miarę historycznego rozwoju różnych technik artystycznych możliwość wystawiania dzieł wzrastała powoli, jednakże proces ten uległ znacznemu zrewolucjonizowaniu w momencie, gdy wartości ekspozycyjne dzieł przeznaczonych do masowego oglądu zaczęły dominować. Wówczas dzieło sztuki stało się tworem o funkcjach całkowicie nowych.

Nowa funkcja sztuki ma wiele przyczyn. Poprzez fotografię wartość ekspozycyjna zaczyna wypierać wartość kultową, która nie zamierza tak łatwo się poddać,

³⁸ *Ibidem*, s. 209.

³⁹ *Ibidem*, s. 209-210.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 213.

⁴¹ Por. S. K r z e m i e ń - O j a k, *op. cit.*, s. 58.

⁴² W. B e n j a m i n, *Dzieło sztuki...*, s. 211.

„wycofuje się na ostatnie szanie, jakie stanowi dla niej ludzkie oblicze”⁴³. Jedynie w uchwyconym na gorąco wyrazie ludzkiej twarzy poprzez fotografię po raz ostatni możliwa do uchwycenia bywa aura, dzięki pamięci o odległej i wygasłej miłości. Jednakże tam, gdzie człowiek ustępuje miejsca innym obiektom, wartość ekspozycyjna fotografii po raz pierwszy przewyższa wartość kultową⁴⁴.

Pojawienie się filmu doprowadziło do niezwykle rewolucyjnych przeobrażeń w sferze kultury i sztuki. Dzięki kamerze możemy oglądać rzeczy nie tylko dokładnie i wielostronnie, ale także w sposób bardziej prawdziwy, bardziej obiektywny. Film niszczy „kultowe więzienie sztuki”, zrywając z kontemplacją bierną i poddańczą. Nowa sztuka filmowa, likwidując kontemplację, wywołuje u widza postawę eksperta, który obecnie może sprawdzić przedstawiony świat z takim samym obiektywizmem jak czyni to kamera.

Dawny zaś artysta był niczym czarownik. Czarownik, pisał Walter Benjamin, zachowuje dystans wobec „pacjenta” i nawet wtedy, gdy kładzie rękę na chorym, to owego dystansu nie zmniejsza, a wręcz przeciwnie, zwiększa go mocą swego autorytetu. Chirurg natomiast zmniejsza ów dystans, wnikając w głąb ciała pacjenta i nieznacznie jedynie zwiększa ze względu na ostrożność⁴⁵.

„Czarownik i chirurg”, zdaniem Waltera Benjamina,

[...] mają się do siebie tak jak malarz i kamerzysta. Malarz zachowuje naturalny dystans do rzeczy zastanych, kamerzysta natomiast głęboko wnika w tkankę rzeczywistości. [...] Obraz malarza jest pełny, kamerzysta jest rozbity na części, wiążące się ze sobą według nowego prawa. Przeto przedstawienie rzeczywistości w filmie ma dla dzisiejszego człowieka nieporównanie większą wagę, ponieważ właśnie dzięki temu dogłębnemu przeniknięciu aparaturą oddaje pozatechniczny aspekt rzeczywistości, czego od dzieła sztuki odbiorca ma prawo oczekiwać⁴⁶.

Wzrost znaczenia mas stworzył dla nowej sztuki szansę autentycznego uczestnictwa w historycznych przemianach społecznych współczesnej epoki. Dzięki owej oryginalnej refleksji o wpływie techniki na działalność artystyczną i możliwość powielania dzieł poprzez reprodukcję można uznać Waltera Benjamina za współtwórcę tzw. teorii kultury masowej, chociaż sam jeszcze tego określenia nie znał i nie stosował. W okresie, w którym pisał swoją rozprawę na temat reprodukcji (1936), teoria kultury masowej znajdowała się dopiero we wstępnej fazie swego rozwoju.

⁴³ *Ibidem*, s. 214-215.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 215.

W tym miejscu Walter Benjamin przywołuje postać Atgeta, którego zasługą było to, iż około 1900 r. uwiecznił na zdjęciach opustoszałe paryskie ulice. Dlatego mówiono o nim, że fotografował je niczym miejsca przestępstwa. Tym samym zdjęcia Atgeta urastają do rangi dowodu rzeczowego w procesie historycznym, zawierając w sobie ukryte znaczenie polityczne. Takie fotografie narzucają konkretny kierunek recepcji i niezbyt nadają się do „bujającej w przestworzach kontemplacji”.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 226.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 226-227.

Zdaniem Hannah Arendt, dopiero w latach 50. ubiegłego stulecia pojawia się wśród intelektualistów zainteresowanie zjawiskiem zwanym „kultura masowa”⁴⁷. Sądziła ona, iż pojęcie to wywodzi się najprawdopodobniej z określenia „społeczeństwo masowe”⁴⁸. Tym samym kultura masowa stała się kulturą społeczeństwa masowego⁴⁹.

Marcin Czerwiński w pracy *Przyczynki do antropologii współczesności* określił kulturę masową jako „płód techniki i rynku”⁵⁰. Ukoronowania kultury masowej upatruje on w telewizji, dzięki czemu tani rynek oferujący odczyt, spektakl teatralny, serwis prasowy itp. wszedł w cztery ściany każdego domu. Telewizja daje odbiorcy możliwość wpływania na redagowanie programu, powszechność odbioru sprawiła bowiem, że telewizja kroi swój program tak, aby różniący się między sobą odbiorcy byli w jak największej liczbie obsłużeni przez odpowiednie dla nich atrakcje⁵¹.

Zdecydowanym krytykiem umasowienia kultury był José Ortega y Gasset, który aktywnie bronił roli zasady elitarności kultury. Dlatego też właśnie on jest uznawany za prekursora i jakby klasyka krytyki wszelkich zjawisk towarzyszących postępującemu umasowieniu kultury⁵².

José Ortega y Gasset, podobnie jak Walter Benjamin, współczesną im sytuację w kulturze uznawał za kryzysową, upatrując przyczyny kryzysu w napięciach, jakie stwarzała rewolucja techniczna z jednej, a ruch emancypacyjny mas z drugiej strony⁵³.

Jednakże każdy z nich wyciągał z tej oceny inne wnioski. Tam, gdzie hiszpański filozof widział opozycję między elitą kulturalną i zbuntowanym tłumem, Walter Benjamin dostrzegał sprzeczność między klasą kapitalistów a proletariatem. José Ortega y Gasset stawiał po stronie elity, broniąc jej pozycji, natomiast Walter Be-

⁴⁷ Por. H. A r e n d t, *O kryzysie w kulturze i jego społecznej i politycznej doniosłości*, [w:] *eadem, Między czasem minionym a przyszłym. Ośiem ćwiczeń z myśli politycznej*, Warszawa 1994, s. 233.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ W bliższej naszym czasom literaturze poświęconej kulturze termin „kultura masowa” ustępuje miejsca terminowi „kultura popularna”. Dzięki temu zabiegowi dyskusje poświęcone kulturze uwolnione zostały ze słowa *masa*, które budzi negatywne skojarzenia. Współczesne dyskusje na temat kultury popularnej toczą się wokół tych samych zagadnień, co dyskusje o kulturze masowej i mają niekiedy jeszcze bardziej dramatyczny przebieg aniżeli kilkadziesiąt lat temu. Tym samym zmiana terminu nie zmieniała istoty problemu. Co prawda, mniej jest obecnie postaw apokaliptycznych, co szczególnie znamienne było u zarania pojawienia się zjawiska kultury masowej, natomiast bez zmian pozostało pytanie o stosunek między tzw. kulturą wysoką a niską. Obecnie tzw. kultura wysoka, obok kultury popularnej i tradycyjnej kultury ludowej, staje się jedynie jedną z subkultur nowoczesnego społeczeństwa. Kultura wysoka, która od odbiorcy wymaga przygotowania i intelektualnego wysiłku, ustępuje powoli miejsca tzw. populizmowi kulturalnemu, który zakłada, że to, co podoba się przeciętnemu odbiorcy, jest społecznie ważniejsze niż elitarna z konieczności kultura wysoka (por. J. S z a c k i, *Czterdzieści parę lat później*, [w:] *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa C. Miłoś, Kraków 2002, s. 6-7).

⁵⁰ Por. M. C z e r w i Ń s k i, *Przyczynki do antropologii współczesności*, Warszawa 1988, s. 56.

⁵¹ *Ibidem*, s. 56-57.

⁵² *Ibidem*, s. 43.

⁵³ Por. S. K r z e m i e Ń - O j a k, *op. cit.*, s. 57.

njamin przechodził na stronę zbuntowanych mas i z ich zwycięstwem wiązał nadzieję na przezwycięzenie kryzysu. Pierwszy przyznawał elicie twórców pierwszoplanową rolę w społeczeństwie, natomiast drugi trzeźwo analizował ich rolę społeczną, biorąc za punkt wyjścia ich stosunek do środków produkcji⁵⁴. Zdaniem autora też *O pojęciu historii*, w czasie panowania kapitału zwiększa się zależność twórcy dzieła od nowych środków produkcyjnych, takich jak przemysł prasowy, filmowy, które już nie są własnością twórcy, lecz kapitalisty. W ten sposób jego sytuacja zbliża go do pozycji robotnika, ponieważ obaj pozbawieni są środków produkcji. Obydwaj dysponują jedynie siłą roboczą: robotnik fizyczną, a intelektualista duchową. Zbliżenie pozycji intelektualisty do sytuacji robotnika Benjamin uzasadniał koniecznością ich klasowej solidarności.

Zapewne Walter Benjamin dostrzegał to samo co Antonio Gramsci, który uważał, że proletariatu brak należytych kwalifikacji do sprawowania na co dzień hegemonii społecznej⁵⁵.

Władztwo burżuazji nad nowoczesną techniką pozwalało jej zwiększać dominację zarówno nad twórcami dóbr materialnych, jak i duchowych. Ale jednocześnie ta sama technika, zdaniem Benjamina, dawała szanse emancypacji producentów. Analizie tych perspektyw poświęcał wiele uwagi i ta część jego refleksji, która ma na celu odkrywanie rewolucyjnych konsekwencji społecznych, które niesie ze sobą rozwój techniki oraz stwarzanie podstaw, odpowiadającej nowym czasom, postępowej polityki kulturalnej, zdaniem Sława Krzemień-Ojaka, „zachowuje swoją świeżość”⁵⁶.

W wielu opiniach dotyczących wpływu nowoczesnej techniki na kulturę przeważały przepowiednie katastroficzne. Podkreślano rychły upadek kultury ze względu na dostosowanie twórczości do szerokich mas⁵⁷.

Walter Benjamin nie akceptował postawy katastroficznej. Szeroki dostęp mas do sztuki, dzięki reprodukcji technicznej, nie oznaczał dla niego upadku sztuki, lecz jedynie jej strukturalne przekształcenia. Niewiele znajdujemy u tego myśliciela uwag o charakterze czysto estetycznym, nie samą sztukę bowiem miał on na myśli. Przede wszystkim chodziło mu o masy i o ich kulturowe przeobrażenia⁵⁸.

Nowoczesna sztuka powinna być adresowana do ekspertów. Obok nowoczesnego oddziaływania filmu, podobnie cyrk i hala sportowa są miejscami, gdzie masowy odbiorca pojawia się jako specjalista, koneser. Przy czym percepcja dzieła

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Por. M. Czerwinski, *op. cit.*, s. 53.

⁵⁶ Por. S. Krzemień-Ojaka, *op. cit.*, s. 57.

⁵⁷ Por. Z. Kuderowicz, *op. cit.*, s. 227-228.

⁵⁸ Por. A. Kumor, *W kręgu koncepcji teoretycznych W. Benjamina*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1971, R. 15, nr 1, s. 171-172.

sztuki staje się taktyczna, czyli związana z użytkowaniem. Owa taktyczna percepcja, zdaniem Waltera Benjamina, odgrywa doniosłą rolę w procesie kształtowania świadomości mas. Jej warunkiem jest zaś używanie środków produkcji w zgodzie z ich społecznym przeznaczeniem. Krytyczna świadomość mas i środki produkcji w rękach mas warunkują się wzajemnie⁵⁹.

Za jeden z ważniejszych problemów społecznych Benjamin uważał to, że proletaryzacja twórców, ich rosnącego wywłaszczenia ze środków produkcji, nie dochodzi dostatecznie ostro do świadomości samych intelektualistów. Dlatego autor staje się producentem, który nie panuje nad środkami produkcji.

Takim wzorem postawy twórczej dla Waltera Benjamina był, jak zauważa Krystyna Krzemieniowa, „Epicki teatr” Bertolda Brechta, który zmuszał widza do inscenizowania zdarzeń wspólnie z aktorami. Widz mógł tym samym dokonywać konfrontacji z własnym doświadczeniem. Tak zorganizowany teatr, zdaniem Benjamina, jest odpowiednim instrumentem kształtowania krytycznej postawy mas⁶⁰.

Walter Benjamin był dość pilnym obserwatorem rozwoju sytuacji kulturalnej w Związku Radzieckim. Z tym że sytuację oceniał nie z pozycji losów pisarzy i ugrupowań, lecz brał pod uwagę funkcję i odpowiedzialność pisarza w społeczeństwie socjalistycznym, nowe formy kontaktu z widownią teatralną i rezultaty oddziaływania szeroko pojętej publiczności na repertuar teatru i pracę reżysera. Doświadczenia radzieckie każą spojrzeć Benjaminowi na zależność między techniką i świadomością jako na stosunek bardzo skomplikowany. Zawsze jednak podkreślał on rewolucyjne możliwości techniki. Realizację jej wymogów, trudną i nie zawsze konsekwentną, jednakże zgodną z tendencjami epoki, upatrywał w rewolucji radzieckiej⁶¹.

Nie należy jednak przeceniać ideologicznego charakteru dzieł Waltera Benjamina dotyczących kultury i sztuki. Nie zawsze interpretacyjne zabiegi autora przenoszą nas w krąg problemów struktury społecznej i walki klas. Najbardziej interesujący tekst *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* nie jest jedynie przykładem marksistowskiej metody interpretacji. Punktem wyjścia w nim nie jest bynajmniej postulat wyłącznie ideologiczny, ale empiryczny opis konkretnej sytuacji, w jakiej znalazła się kultura i sztuka w XX wieku⁶². Jednakże nie sposób także zaprzeczyć temu, że ideologiczna proveniencja dochodzi do głosu w jego twórczości.

⁵⁹ Por. K. Krzemieniowa, *Tradycja i świadomość obudzona (Studium o filozofii Waltera Benjamina)*, „Miesięcznik Literacki”, 1976, nr 12, s. 66.

⁶⁰ Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 177-180. Por. także, K. Krzemieniowa, *op. cit.*, s. 66.

⁶¹ Por. *Ibidem*, s. 66.

⁶² Por. W. Kalinowski, *op. cit.*, s. 194.

Niewątpliwie jednym z problemów, który frapował autora *Twórcy jako wytwórcy*, był faszyzm. Ta totalitarna władza usiłowała organizować, zdobywać dla siebie nowo powstałe masy proletariackie, nie zmieniając stosunków własności, do których zniesienia owe masy dążyły. Masy przez to mogły wyrażać swe istnienie, nie wyrażając jednocześnie swych praw⁶³. To sprawiło, że faszyzm swoje wysiłki wokół estetyzacji życia politycznego sprowadzał do wojny. Wojna bowiem umożliwiała skoncentrowanie dużych ruchów masowych i wyznaczenie im celu, który nie zagrażał tradycyjnym stosunkom własności⁶⁴. Tym celem była przygotowywana przez faszyzm wojna zaborcza. Technika stała się doskonałym środkiem propagandowym. Pozwoliła faszyzmowi organizować masy proletariackie do realizacji własnych celów. Taka sytuacja zdecydowanie nie odpowiadała autorowi *Ulicy jednokierunkowej*.

Walter Benjamin pisał, że:

Masy mają prawo do zmiany stosunków własności; faszyzm usiłuje narzucić im stanowisko zachowawcze, konsekwentnie zmierzające do estetyzacji życia politycznego. Pogwałcenie mas, powalonych na kolana w kulcie führera, znajduje swój odpowiednik w pogwałceniu aparatury, którą faszyzm wprzega w proces tworzenia wartości kulturowych⁶⁵.

Jednakże wszelkie zabiegi dotyczące estetyzacji życia politycznego w konsekwencji prowadzą do wybuchu wojny, ponieważ tylko wojna zaborcza, zdaniem Waltera Benjamina, „umożliwia pełną mobilizację aktualnie dostępnych środków technicznych przy zachowaniu panujących stosunków społecznych”⁶⁶.

Dlatego też faszyzm zastosował tę samą aparaturę, która z natury ma służyć niszczeniu estetycznych wartości kulturowych, do wskrzeszenia wartości kulturowych. Faszyzm w Niemczech postępował wbrew wewnętrznym, autonomicznym tendencjom nowej techniki. Ujawnia się tym samym coraz bardziej rażąca sprzeczność między dynamicznymi tendencjami rozwojowymi sił produkcyjnych i hamującą, konsekwentną rolę stosunków produkcji. Natomiast Walter Benjamin chciał znaleźć dla twórcy pełnoprawne miejsce w świecie przyszłości.

⁶³ W. B e n j a m i n, *Dzieło sztuki...*, s. 237.

Wykorzystanie przez faszyzm techniki do celów propagandowych scharakteryzował Walter Benjamin między innymi tak: „[...] w szczególności ze względu na kronikę filmową, której znaczenie propagandowe trudno przecenić, ważna jest pewna techniczna okoliczność. Masowej produkcji nad wyraz sprzyja reprodukcja mas. W wielkich świątecznych korowodach, monstrualnych zgromadzeniach, masowych imprezach sportowych i w wojnie, które dziś dostarczają tworzywa aparaturze nagrywającej, masa sama sobie spogląda w twarz. Proces ten, którego zasięg nie wymaga nawet specjalnego podkreślenia, jak najściślej wiąże się z rozwojem techniki reprodukcji czy też zapisu. Ogólnie rzecz biorąc, aparatura z większą ostrością rejestruje ruchy masowe niż optyka naturalna. Ujęcia studyjnych tłumów najlepiej wychodzą, gdy wykonane są lotu ptaka. I jeśli nawet perspektywa ta jest równie dostępna ludzkiemu oku co aparaturze, to jednak obraz odebrany przez ludzkie oko nie da się powiększać, w przeciwieństwie do zdjęcia. Oznacza to, że zjawiska masowe, a więc i wojna, stanowią dla aparatury szczególnie wdzięczną formę ludzkiego zachowania”.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 237-238.

Sław Krzemień-Ojak uważa, że teoretyczne koncepcje Benjamina ujawniają tendencje, nurtujące w latach międzywojennych (XX wieku) lewicowe kręgi inteligencji twórczej, pozostającej pod wpływem marksizmu⁶⁷. Jednak sam Walter Benjamin nie był pod dużym wpływem marksizmu, analizował co prawda stosunki społeczne, odwołując się do terminologii marksizmu, ale tylko w takim zakresie, w jakim pomocne mu to było do wykazania zależności między rozwojem technologicznym a kulturą. Rozwój technologiczny kreuje nowy typ człowieka – człowieka miasta, tłumu, rynku, kina. Rozwój technologiczny nie pozbawia człowieka zdolności wpływania na kształt kultury, a wręcz przeciwnie, jak zauważa Maria Gołębiewska, opisywany przez Benjamina człowiek może wpływać na technologię, może określać miejsce technologii wobec siebie, a siebie czynić „kreatorem, czy graczem w społecznej sieci kontaktów między ludźmi”⁶⁸.

Nie wszystkie jednak intencje Waltera Benjamina okazały się trafne. Nie ulega przy tym wątpliwości, że myśliciel z rzadką przenikliwością wyczuwał w mrocznych czasach ekspansji faszyzmu, mimo restrykcyjnych poczynąń, niezależną od tego ustroju, szansę na odrodzenie się kultury, gdyż technika, według niego, będzie dokonywała przemian we właściwym, pozytywnym kierunku. Walter Benjamin starał się zwrócić uwagę, że przeobrażenia spowodowane przez technikę są nieuniknione, problem tkwi między innymi w tym, żeby człowiek, nawet w najmroczniejszych czasach, potrafił je wykorzystać dla siebie, a nie przeciwko sobie.

⁶⁷ Por. S. Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. 59.

⁶⁸ Por. M. Gołębiewska, *op. cit.*, s. 90.

Summary

Technology versus culture according to Walter Benjamin in Polish studies from the second half of the 20th century

Walter Benjamin – a great observer of contemporary days expressed his views on culture, art, literature, history and philosophy with great ease. He always tried to examine cultural facts as a widely comprehended social integrity. With inherent acuteness, he perceived the relationships between sensual perception and the ongoing historical changes. In his opinion, a man undergoes both historic and social changes and the phenomenon of mass production is a sign of those changes. In W. Benjamin's views, technology plays the basic role in the culture changes process. Thanks to technology there appeared both the possibility to reproduce works of art and the accompanying phenomenon of transition from aurative to non-aurative art. W. Benjamin as the

author of original conception on the influence of technology on the artistic activity expressed in the possibility to reproduce the works of art, may be considered a co-creator of the so called mass culture although he had neither known nor used this definition. He did not represent catastrophic attitude towards the influence of modern technology on culture, but he referred to cultural transformations which are inevitable. The question is whether a man is able, even in the darkest time, to use those changes for his benefit and not against himself.