

## ШОКЪТ КАТО КУЛТУРНА НЕОБХОДИМОСТ (ВАЛТЕР БЕНЬАМИН И ДИСКУСИЯТА ЗА ХАРАКТЕРА НА СЪВРЕМЕННАТА КУЛТУРА)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Рецензент *ст. н. с. Владимир Несторов*

Редактор *проф. д-р Аксиния Джурова*

Ивайло Знеполски. *Шок как културна необходимост* (Валтер Бенямин и дискусията о характере современной культуры)

В этой статье рассматриваются основные постулаты культурологической теории Вальтера Бенямина. Творчество этого мыслителя анализировано в контексте предельной границы радикализации и политизирования всей Франкфуртской школы. В его теоретическом наследии ищется та оригинальная точка зрения, которая отдаляет его от критической теории. Особое место уделяется его отношениям с другими представителями школы и различиям с взглядами Т. В. Адорно по отношению к оценке культурной ситуации периода 30-х—40-х годов. Раскрыта также его связь с теоретическими постулатами советской фильмовой школы, с идеями Р. Арнхайма и Б. Балаша.

Экспониран узловой момент в теории В. Бенямина, выражающийся в смещении исследовательского интереса с произведения (само по себе) на его восприятие и переживание. Этот оборот характеризует его подход как коммуникативный. И это гарантирует его присутствие в актуальных суждениях о характере и структуре сегодняшней культурной ситуации.

Ivajlo Znepolski. *Shock as a cultural necessity* (Walter Benjamin and the discussion on the character of contemporary culture)

The paper examines the basic postulates of the culturological theory of Walter Benjamin. The works of this thinker are analysed in the perspective of the utmost radicalization and politicalization of the Frankfurt school as a whole. The divergence between Benjamin's theoretical stand and the critical theory is emphasized. A special stress is laid on his relations with the other representatives of the Frankfurt school. The differences between Benjamin's and T. W. Adorno's views are studied in the general perspective of the cultural situation in the '30ies and '40ies. His connection with the theoretical postulates of the Soviet cinema school and with the ideas of R. Arnheim and B. Balaš has also been shown.

The study throws light on the central point in W. Benjamin's theory, which redirects the scholarly interest from the work of art itself to its reception. The communicative character of his theoretical approach warrants Benjamin's importance for all topical judgements about the nature and the structure of the contemporary cultural situation.

Все още не са изяснени задоволително отношенията на Валтер Бенямин<sup>1</sup> с мислителите от Франкфуртската школа, невинаги съвсем точно и основателно името му се нарежда до тях. Макар че, когато през 1935 г. Институтът за социални изследвания се пренася от Франкфурт в Париж, за известно време преподава в него, той по-скоро е на границите на школата. Може да се приеме, че в известен смисъл Бенямин отбелязва допустимия предел на нейното радикализиране. Много неща го свързват с нейните представители — социален произход, изходни теоретични позиции, редица методи, подходи и дори проблематика. Но това колкото ги сближава, толкова ги и разделя, тъй като нерядко Бенямин предлага коренно различни решения. В сравнение с останалите той в много по-голяма степен е политически ангажиран — проявява интерес към масовите движения, към проблемите на пролетариата. Това се съчетава и с вниманието, което проявява към лингвистиката и проблемите на езика — в метода му могат да бъдат открити редица структурно-семиотични моменти. (Заявява, че в малкия, изолиран момент вижда кристал, в който може да се огледа всеобщата история.) Изобщо неговата мисъл притежава оригинална перспектива, което го отдалечава от критическата теория.

Особено осезателно е различието между Бенямин и Адорно (типичен и може би най-ярък представител на критическата теория) в общата оценка на културната ситуация от онова време. Разлика, отчасти дължаща се и на различния контекст, в който възникват техните тези: разсъжденията на Бенямин са разгърнати с близо цяло десетилетие по-рано. Тезите му за революционния потенциал на пролетарското изкуство и на техническите нововъведения са от времето, когато все още са били живи надеждите за противопоставяне на надигащите се сили на мрака. Възгледите на Адорно възникват през 40-те години, когато мракът е покрил Европа, когато мъждукащите светлини на надеждата са задушени с падането на Париж и сам Бенямин, загубил всякаква надежда, се оттегля от живота. Не бива да се пропуска и фактът, че културният песимизъм на Адорно и Хоркхаймер се подхранва и от допълнителен източник — успоредните открития върху тоталитарните тенденции в действителността отвъд океана, където те са намерили подслон.

---

<sup>1</sup> Валтер Бенямин (1892—1940) — немски философ, теоретик и социолог на културата и изкуството. Преминава през множество влияния и идейни контакти. През младостта му му въздействат неокантианството (посредством Рикет) и отчасти феноменологията. Това се усеща в първите му работи: „Концепцията за критика на изкуството в немския романтизъм“ (1919), „Произход на немската барокова драма“ (1925). По-късно приятелят му Гершон Шолем го посвещава в културата и идеите на юдеизма. Сравнително по-силно и продължително върху него влияе марксизмът в интерпретация на Георг Лукач („История и класово съзнание“) и Ернст Блох. Посещава Москва (1926—1927), среща се с Владимир Маяковски и Андрей Белый. „Еднопосочна улица“ (1928), своеобразен резултат от това пътуване, представлява набор от фрагменти в стила на сюрреализма. Значителна роля във формирането му оказва и срещата с Бертолт Брехт (1927), впрочем влиянието е взаимно. Отношенията между двамата не са безметежни, но постоянно провокират и импулсират мисълта им. Бенямин е в тясна връзка и с мислителите от Франкфуртската школа — Т. В. Адорно и Макс Хоркхаймер. При идването на Хитлер на власт емигрира в Париж. Тук е най-плодотворният период от живота му. Написва „Произведението на изкуството в ерата на техническото му възпроизводство“ (1936), „Шарл Бодлер — един лиричен поет от апогея на капитализма“ (1939), „Върху Брехт“ и един голям панорамен и фрагментарен труд, който не успява да завърши, но някои части от него са публикувани приживе — „Париж, столицата на XIX век“. Голяма част от творбите му остават частично незавършени, недооформени. След нашествието на хитлеристите във Франция при усложнения в опита му да премине нелегално френско-испанската граница слага край на живота си. Брехт му посвещава пошално стихотворение. . .

Исходните предпоставки у Адорно и Бенямин са почти идентични: поставяне под въпрос на традиционното естетическо определение на изкуството, на художествената творба като затворена, имаща собствена мярка за хармония, на класическите понятия като „гений“, „гениалност“, „съзидателно тайнство“ и пр. И у двамата подценяването на ценностите на класическата култура и често несправедливото им смесване с „естетическото еснафство“, преждевременното оплакване на гибелта ѝ отразяват времето на нацисткия терор и ужасите на предстоящата или вече реална война. В тази ситуация „красивото“ изглежда безсилно, безполезно и без корен. Мястото на прочутото „Красотата ще спаси света“ ще бъде заето от горчивия афоризъм на Адорно — „Да се пише поезия след Аушвиц е акт на варварство“. Впрочем преди това Бенямин вече е заявил: „Всеки културен документ е в същото време и един документ на варварство.“<sup>2</sup> Но угнетени от успеха на националсоциализма, от слабостта на Европа и на хуманизма, не само те ще преживяват разочарованието от безпомощността на класическата култура като белег за нейния заник. По-късно Адорно ще се дистанцира от своя афоризъм и ще отправи критика на Бенямин, че е подценил възможността на голямата култура да се „адаптира“ към обективната ситуация. Но тази критика притежава по-скоро характер на самокритика, а и свидетелствува, че възгледите и на двамата са били непосредствено исторически детерминирани.

И още една прилика — Бенямин има предпочитан обект на изследване — това е Шарл Бодлер, чувствителният наблюдател на градските тълпи, първият, който според него болезнено осъзнава загубата на прословутата „аура“ на художествената творба, първият, който усеща и относителността на „модерната“ красота. У Бодлер и неговото време Бенямин открива генезиса на съвременните мутации в културата, опора в диагностицирането на модерното изкуство. Това, което за него са Бодлер и Париж, блестящата столица на XIX в., за Адорно и Хоркхаймер е Просвещението. Би могло да се постави въпросът, до каква степен Адорно и Хоркхаймер възприемат косвено неговата идея, но тласък разсъжденията си още по-нататък в историческото време, където според тях са истинските причини — първокорените на „техническото“ мислене. Други след тях (Микел Дюфрен, Рене Пасрон) в търсене на изворите на художествения рационализъм ще се върнат още по-назад, чак до античността и до това, което ще нарекат „повратът, настъпил с Аристотел“. Но още тук се проявява и характерната разлика между тях. Разгръщащата се по пътя на научната индукция и придържаща се до историческата логика мисъл на Бенямин вижда в промяната, усетена от Бодлер, един знак на времето, една качествено нова културна ситуация, която донася и нови надежди. При представителите на Института в ход е по-скоро една дедукция, която малко насилствено проектира назад в пластове на времето полярността на съвременната им културна ситуация, търсеща първопричината на това, което те вече са определили като „зло“.

На фона на съществуващите прилики, докато Адорно и Хоркхаймер като реакция на изживяваната културна криза изграждат поляризацията „автономно изкуство“ — „масова култура“ (последната в качеството ѝ на инструмент на политическия тоталитаризъм), Бенямин издига концепцията за революционния потенциал на техническите нововъведения и популярното изкуство

<sup>2</sup> Benjamin, W. *Thèses d'histoire de la philosophie*. — In: Benjamin, W. *Poésie et Révolution*. T. 2. Paris, 1971, p. 281.

(свързани с възможността за революционна културна политика). Той променя цялостната перспектива на тогавашното разискване върху изкуството, насочвайки вниманието върху съвременните условия на производство и способността на техническото възпроизвеждане да упражнява обратно въздействие върху изкуството и неговата традиционна форма. Основната последица от широкото внедряване на технически възпроизвеждащите техники е *загубването на автентичността* на художественото произведение. Репродукцията откъсва произведението от неговата естествена среда, от „Времето“, и „Мястото“, които придават неповторимост на неговото битие. „Автентичността на една творба — пише Бенямин — е съвкупността на всичко, което тя носи със себе си още от своя произход, от нейната материална трайност — до качеството ѝ на исторически свидетел.“ И още: „Неповторимостта на художествената творба е идентична с нейното поставяне в зависимост от традицията.“<sup>3</sup> Цялата тази област на автентичното е недостъпна за техническото възпроизвеждане.

В този процес Бенямин отделя специално внимание на фотографията: той е един от нейните първи големи теории<sup>4</sup>. Фотографската репродукция според него изиграва съществена роля във феномена, който той нарича *разрушаване (разпадане) на „аурата“* на художествената творба. „Аура“ е сложно и малко неясно понятие, което Бенямин се стреми да изясни чрез взаимното допълване на историческа, психологическа, естетическа и дори естественоприродна аргументация. Свързана е преди всичко с уникалността — тя е *шмбата*, която обгръща оригиналната художествена творба, която излъчва специфичното присъствие на „тук и сега“, образуващи нейната автентичност. Нещо подобно се наблюдава и в природата, където се проявява като „единственото и неповторимото впечатление за нещо далечно, колкото всъщност и да е близко то“ (Бенямин се подкрепя с примера за съзерцаването на далечен планински пейзаж или клонка на дърво, полюшвана от вятъра). Изживяването, което ни доставя природата — възлание, преливане на асоциации, стремеж към невъзможно сливане, близост и недостъпност едновременно, чувство за страхопочитание и т. н., — се е загубило в контактите с технически репродуцираната творба. Историческата неповторимост на художествената творба е била свързана с ритуала, с култовата стойност, докато днес дистанцията между изкуството и ежедневието се е загубила.

В студията си „Върху няколко Бодлерови теми“<sup>5</sup> Бенямин посочва, че отстраняването на аурата е свързано с прехвърлянето от равнището на отношенията между неодушевеното (природата) и човека към формите, на обикновените реакции в човешкото общество. Да се усети аурата на предмета, това означава да му се довери властта на другия поглед. Находките на *неволната памет* отговарят според него на една такава власт. Той се обляга на един пасаж от „В търсене на изгубеното време“ на Марсел Пруст, в който героят отбелязва незадоволителността, липсата на дълбочина на образите във Венецианските му спомени („досадни, отегчителни като фотографска изложба“), с които го снабдява съзнателната памет. На нея той противопоставя мигновено преживяване, образите, неволно изскачащи от паметта. Само те са в състояние да му върнат Венеция! Но това очарование тутакси се изплъзва, щом

<sup>3</sup> Бенямин, В. Произведението на изкуството в ерата на техническото му възпроизводство. — Литературна мисъл, 1980, № 5.

<sup>4</sup> Бенямин, В. Малка история на фотографията. — Българско фото, 1978, №9—10.

<sup>5</sup> Benjamin, W. Sur quelques thèmes Baudelairiens. — In: Benjamin, W. Op. cit., t. 2.

се появи претенцията за асимилирането на спомена, за подчиняването му от разума. Отдалечаването на смисъла е нещо, което не може да се преодолее от *фотографията* — тя изтръгва нещата от съзерцанието. Сравнявайки живописиста и снимката, Бенямин отбелязва: „Пред картината погледът никога не се задоволява, а фотографията прилича по-скоро на хранителен продукт, който засища глада или на напитка, която утолява жаждата.“<sup>6</sup>

Но Бенямин усеща колко хлъзгава и несигурна е тази формулировка, затова търси да ѝ придаде и по-значими социални координати. „Ако разбираме под *аура* на един обект предложената от интуицията общност от образи, които неволно изскачат от паметта и проявяват тенденция да се групират около него, аурата отговаря в този вид обект на опита, който се акумулира от практикуването с предмета за употреба. Поведението, основано върху фотографския апарат и изобретения от същия вид, въведени по-късно (очевидно се има предвид киното — б. а., И. 3.), разширяват полето на съзнателната памет; във всеки случай те позволяват да се съхрани събитието във визуални изображения или звуци. Ето защо днес те са съществени придобивки за едно общество, което оставя все по-малко и по-малко място за практикуване.“<sup>7</sup>

При все това Бенямин не успява да избегне докрай неяснотата и двусмислеността при дефинирането на „аурата“, което навремето събужда недоверие у Брехт. Той характеризира въведеното понятие като отблясък на мистицизъм на почвата на материалистическия поглед върху историята.

Но на рационалните зърна, съдържащи се в тезата на Бенямин, им бе съдено да имат дълга биография в съвременната дискусия за културата. Идеята за загубването на аурата намира значителен отклик в анализите на мислителите от Франкфуртската школа, които я обосновават по опосредстван път, понякога дори в спор със самия Бенямин. Така например Адорно, анализирайки вмъкването на изкуството в цикъла продукция—консумация, говори за банализирането, за „десакрализирането“, за „*Entkunstung*“ на изкуството, т. е. за загубването на неговия художествен характер, на неговата специфика на изкуство. Херберт Маркузе пък говори за изчезването на „художествената дистанция“. Това според него води до установяването на такива отношения между творба и публика, които се основават преди всичко върху желанието или понятието за полза и т. н. Тези тълкувания премахват двусмислеността, но в същото време свеждат сложността на явлението до опростяващата схема за необратимото разцепване на културата на „автентична“ и „масова“, докато размишлението на Бенямин има по-широк обхват и по-далечна цел.

Обикновено в студията „Произведението на изкуството в ерата на техническото му възпроизводство“ привлича внимание идеята за изчезването на аурата. Това минава едва ли не за неговото основно откритие, докато всъщност Бенямин по-скоро е намерил ефективна формулировка на една широко споделена в неговите кръгове постановка. Но докато Адорно и другите от Франкфуртската школа остават при тази констатация, за Бенямин тя е само етап от движението на мисълта му към друга, централната за него, често недооценявана и дори незабелязвана теза. Разрушаването на аурата не се изразява само в загубата на качество, в снижаването на културата. Културната криза, свързана със загубването на аурата в процеса на техническата репродукция на творбата, е само един аспект от по-генералната криза, която засяга самата същност на из-

<sup>6</sup> Ibidem, p. 267.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 266.

куството. От това, че критериите за автентичност вече не са приложими, се разстройва цялата функция на изкуството, под въпрос се поставя социалният му статут. Или — създава се една принципно нова културна ситуация, която предполага и други критерии за преценка.

Размножавайки репродукцията и поставяйки на мястото на уникалното художествено явление неговото масово подобие, техниката наистина го откъсва от традицията. Но едновременно с това техниката позволява на репродукцията да достигне до възприемащия в неговата моментна ситуация и по този начин, така да се каже, *актуализира възприятието ѝ*. Но какво означава на мястото на „уникалното“ и „трайното“ да дойде „мимолетното“ и „повторяемостта“? Според Бенямин се стига до това тя да бъде правена вече именно с оглед на техническото ѝ възпроизводство. Създават се условия собствено художествената функция постепенно да бъде изтласкана и превърната в страничен аспект. Най-мощният представител на тази нова тенденция според Бенямин е киното. Той вижда обществената му значимост в тази деструктивно-катарзисна страна — „разрушаване на традицията“, „ликвидиране на традиционните ценности в културното наследство“, т. е. киното идва да подчертае изплъзващата се от вниманието фундаментална промяна в изкуството.

Бенямин не се занимава специално с киното, то е встрани от основните му интереси, но в наблюденията си върху него достига до такива прозрения, които далеч надхвърлят времето му и намират благоприятен интелектуален климат за развитие много по-късно — през 60-те и 70-те години, а според някои автори дори и днес те не са адекватно усвоени. Бенямин тръгва от идеите, които от времето на първите футуристични манифести чак до късните прояви на френския авангард като неясни интуиции се носят в сферата на новото изкуство. Всички тези позовавания на „плебейския произход“, на „варваризирането“, на движението и динамизма и т. н. са сочели една основна промяна, но размишленията на тогавашните кинотеоретици поемат в погрешна посока. Бенямин говори за „сляпо над насилie, характеризиращо наченките на филмовата теория“ — насилie над самата природа на киното. Именно стремеше на авангарда да приобщи киното към традиционното понятие за изкуството (въпреки че го нарича „ново изкуство“) е причината във възгледите му да се появят почти култови елементи. За Бенямин киното не е, както е за Адорно, илюстрация на определени по-обща културни тенденции, то самото е тенденцията!

На мястото на въпроса, дали киното е изкуство, той постави въпроса, дали чрез изнамирането на киното не се е изменил целият характер на изкуството. И така, както Бенямин променя перспективата при подхода към киното, практиката на киното променя гледната точка за разбирането на изкуството. Техническата възпроизводимост не е, както при литературата или живописата, условие, идващо отвън. Тъй като при киното вече няма оригинал, който да се възпроизвежда масово — самата творба е масов продукт (С експлозията на видеотехниката се променя ситуацията и на самото кино: презаписите, които не подлежат на контрол и които се разпространяват стихийно, ни насочват към съществената разлика в качеството между „оригинала“ и копията, която в някаква степен поставя и киното в ситуацията на „традиционно“ изкуство. Впрочем бурното развитие на техниката постоянно отнема границите на валидността на определени закономерности, но Бенямин не е могъл и да подозира за това, което се случва днес!).

В основната работа на Бенямин, засягаща киното — „Произведението на изкуството в ерата на техническото му възпроизвеждане“, в чисто естетически

план няма нови предложения. Той по-скоро се придържа към доминиращите в негово време филмови възгледи, заимствайки това, което обслужва тезата му. На първо място изпитва силното влияние на руската филмова школа и теориите за монтажа. Заимствува от тях някои основни постулати, които, откъснати от обичайния си теоретичен контекст, придобиват малко абстрактен характер, но източникът им не остава в тайна. . . Така и за него заснетият от апарата материал сам по себе си не притежава художествена стойност. Художествеността се появява едва когато разглобената на части картина на света се „събира според нови закони“. А тези закони гласят, че „... възприемането на всеки отделен кадър изглежда предписано от предхождащите го“. Така че филмовото представяне на реалността не е обективна репродукция, механично повторение, а едно проникване (Бенямин оприличава камерата със скалпела на хирург, който прониква в тъканта на тялото!). И така: филмът е резултат на монтажа, а илюзията, създавана от него, е от „втора степен“. По-късно Лукач ще развие тази идея при формулиране на тезата си за „двойния мимезис“ в киното.

Влиянието на руската филмова школа върху Бенямин не се ограничава само с това. Той подхваща и някои други нейни принципи, отнасящи се до колективния герой, изпълнителя-натурщик, ролята на едрия план, символичната функция на предмета и т. н. Успоредно с това при проблемите на психологията на филмовото възприятие Бенямин се придържа към идеята на Рудолф Арнхайм за „различителните фактори“. Усеща се и влиянието на някои тези на Бела Балаш. Това, което в процеса на възприемането на филма в паралел с психоанализата Бенямин нарича „визуално несъзнателно“, твърде много наподобява тезата на големия унгарски теоретик за въвлечането на филмовия зритель, за процесите на идентификация и дори за „душата“ на уловените в едър план предмети. (Стриктно погледнато, Валтер Бенямин, подобно на Айзенщайн, Балаш и Арнхайм, чиито идеи споделя, остава в естетическите граници на немия филм. Някъде в записките си дори изказва предположението, че говорещите филми са на път да разрушат революционния потенциал на киното, и предлага на Адорно да осъществят съвместно изследване на неговите последствия. За съжаление проектът остава неосъществен.)

Идеята за монтажа като основен принцип на киното се споделя и от други теоретици на Франкфуртската школа. Разликите се появяват тогава, когато се потърси социологичното обяснение на явлението. Хоркхаймер говори в едно писмо до Льовентал за „... тези ужасни сцени в редица филми, където няколко години от живота на героя са предадени в серия планове от по минута или две, които показват как той е пораснал и остарял, как една война е започнала и след това свършила и т. н. Това наричане на едно съществуване — коментира той — на няколко нищожни момента, които могат да бъдат характеризирани по един схематичен начин, символизира разпадането на човешкото на фрагменти в условията на един „администриран“ свят. Масовата култура със своите различни аспекти отразява експулсирането на човешкото вън от присъщите му елементи, които Бергсон така точно ще нарече — *продължителността*.“<sup>8</sup>

Няма да се спираме върху доста опростеното свеждане на монтажа само до „накъсването“, „фрагментирането“, очевидно той е и „свързване“, и „сглобяване“ — тоест и създаване на нова „продължителност“. Тук „недвиждането“

<sup>8</sup> Цит. по Жау, М. L'imagination dialectique. — In: Histoire de l'Ecole de Francfort et de l'Institut de recherches sociales (1923—1950). Paris, 1977.

не с чисто естетическо. И Бенямин разбира по-добре същността на монтажа, защото в социологичен план свързва присъствието на киното не с ретроградното, не с тоталитаризиращите тенденции и сили в обществото, а точно обратното — с нахлуването на нови социални сили, с перспективата за революционна промяна. Без колебание той нарежда киното в традицията на антибуржоазните предизвикателства на такива направления в изкуството като дадаизма, сюрреализма и пр. (Би могло да се направи паралел и с теорията за атракционите на Айзенщайн!) От примамлива гледка, от обект за съзерцание художественото произведение се превръща в нещо като снаряд, то буквално връхлита върху човека, който го разглежда. „Варваризмите“ на дадаизма (в литературата и в живописа) са се стремили да създадат ефект, който според Бенямин киното не само е усвоило, но е и успяло да изведе от сферата на екстравагантното, изключението и да превърне в навик, в практика, които широките маси търсят. В необходимост, която киното удовлетворява.

Киното взривява установената практика на възприемане на произведението на изкуството. Картината приканва към съзерцание, което вече е невъзможно при филмовата снимка. Тя не може да се фиксира — едва сме я обхванали с поглед и изчезва. Пораждащите се в съзнанието на зрителя асоциации се прекъсват заедно с променянето на изображението. Бенямин посочва възмущението на консервативно настроения Жорж Дюамел от това: „Вече не мога да мисля. . . На мястото на мисълта ми се настаниха подвижните картини.“ В тази посока са и оплакванията на Франц Кафка, че киното му пречело да вижда. . . Но според Бенямин това своеобразно „шоково въздействие“ не само не е недостатък на киното, обратното — точно то го превръща в най-характерното съвременно изкуство<sup>9</sup>.

Принципът, който определя ритъма на производството на заводския конвейер, е в основата на възприемането, свойствено за филмовия зрител. Но не само това — в един по-широк социологичен план киното отговаря на повишената опасност за живота, която днешните хора трябва да гледат в очите. „Потребността да се подлагаме на *шокови въздействия* представлява нагаждане на хората към застрашаващите ги опасности. Киното съответствува на дълбоките промени в аперцепционния апарат — промени, каквито в мащабите на частния живот преживява всеки минавач по улиците на големия град и каквито в мащаба на историята преживява всеки днешен гражданин.“<sup>10</sup> И Бенямин вижда в това знак, че е ударил часът на киното, тъй като то отговаря на една нова, спешна необходимост от стимули. „С него травматизиращата перцепция придобива стойността на формален принцип.“<sup>11</sup>

От гледна точка на възприятието филмът си служи със специфични „оптически тестове“. Бенямин въвежда това понятие във връзка с възприемането на актьорската игра в киното в условията на липса на директен контакт и възможност за взаимодействие със зрителя, но ние удачно бихме могли да разпрострем идеята му и върху цялата тъкан на филма. Ако зрителят подлага на тестове механично възпроизвежданото изпълнение на актьора, в много по-

<sup>9</sup> Върху принципната важност на този момент от възгледите на В. Бенямин преди известно време обърна внимание италианският естет Джани Ватимо. Вж. доклада му „Изкуството и обществото на масовите комуникации“, изнесен на IX световен конгрес на естети в Дубровник през 1980 г. и публикуван в т. III от материалите на конгреса.

<sup>10</sup> Бенямин, В. Произведението на изкуството. . .

<sup>11</sup> Benjamin, W. Sur quelques thèmes Baudelairiens. — In: Benjamin, W. Op. cit., t. 2, p. 251.

голяма степен филмовото действие подлага на тестове публиката. И поредната от шокове не е нищо друго освен очертаването на тези конфликтни пунктове, в които успешно справяне с „оптическият тест“ ще позволи на зрителя да продължи по-нататъшното възприемане на филма. Тази идея на Бенямин се поражда успоредно и може би е повлияна от някои ранни постановки на семиотиката на художествения текст — и по-конкретно тезата на Роман Якобсън за двусмислеността на художественото съобщение. По-късно тя ще бъде подета и доразвита от Ю. М. Лотман във връзка с анализа му на кодовите различия между създаващия и възприемащия текста. Това повишаване на значението на непосредствения процес на възприемането предполага активизиране на зрителя, изисква „повишено присъствие на духа“.

Насочването на изследователския интерес от произведението само по себе си към възприемането и преживяването му характеризира *подхода на Бенямин* към художествената творба и към киното в частност като *комуникативен*. Киното, пренасящо акцента от индивидуалното възприемане и реакциите на отделния зритель към сумиране, „масовизиране“ на реакциите на публиката (принципите на едновременност и непосредственост), му предоставя допълнителни аргументи за неговата теза. Ето защо Бенямин вижда „революционна критика“ на традиционните представи за изкуството дори в художествено несъстоятелни филми, дори в комерческата кинопродукция. Без да ги абсолютизира, той прави крачка по посока на тезите, които по-късно ще бъдат свързани с името на Маршъл Маклуън и преди всичко с насочване на интереса към типа на средството. Характерът на средството, макар още не основен, в редица аспекти вече е решаващ и при него. Когато говори за *тоталния* (основан върху осезанието) характер на киното, Бенямин почти се доближава до догадките на канадския професор, че самото средство притежава един неподлежащ на рационално дефиниране съдържателен аспект. Подведен от това, Юрий Давидов с прекалена строгост ще отбележи, че у него проблемът за произведението се замества от проблема за прякото взаимодействие между кинематографичната техника и публиката (между кинематографската илюзия и реакцията на зрителите), че се отивало от „екрана на съзнанието“ към „екрана на подсъзнанието“<sup>12</sup>. Наистина Бенямин поставя силен акцент върху въздействието на средството, но това по-скоро е естествено продиктувано от стремежа да подчертае новия момент. В същото време той далеч не пренебрегва въздействието на съдържанието и въздействието чрез съдържанието. Нещо повече, не на едно място недвусмислено говори, че новото изразно средство поражда и ново съдържание и въвлича в художественото усвояване нови сфери на действителността и т. н.

Бенямин дава категорично положителна оценка на възможностите, които техниката предлага на изкуството, без това да означава, че самоцелно надценява техническия момент. Светлина върху този спор хвърля една негова сравнително малка и малко известна статия, публикувана десет години по-рано като отговор на анкета на в. „Die literarische Welt“ (№ 10, 11 март 1927 г.) на тема „Дискусия върху руското кино и изкуството на колективизма изоб-“<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Д а в и д о в, Ю. Диалектика произведения искусств. — Вопросы литературы, 1972, № 2.

<sup>13</sup> Benjamin, W. Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général. — Cahiers du Cinéma, 1971, Nr. 226—227.

В тази статия Бенямин развива мисълта, че *техническите революции* са точките на разрыв в развитието на изкуството. При всяка нова техническа революция се проявява тенденцията оставалите дотогава в сянка елементи на изкуството да минават напред, да стават значими сами по себе си. „Значителните, основните промени в изкуството не идват нито от новото съдържание, нито от новата форма — техническата революция предхожда и едното, и другото.“ Именно така се стига до киното, характеризирано от Бенямин като един от „най-могъщите моменти на разрыв в художествената еволюция“.

Но възникването на новото средство само по себе си не е достатъчно. За да разкрие възможностите си, техническата предпоставка трябва да намери тези форми и съдържания, които да ѝ отговорят по същество. Така въпросът за техниката у Бенямин е непосредствено последван от въпроса за това, което нарича „кинематографично действие“ — начина на използване на средството, на хармонизиране на съдържание и изразни средства. Тук той вижда и уязвимото място на филмовата продукция от онова време, която не е в състояние да реши задоволително този проблем, тъй като не съумява да си изработи последователна идеологическа основа. Но когато успее да направи това, както става в руския революционен филм и в американската бурлеска, тогава според Бенямин новото средство разкрива и новото съдържание: то се превръща в единствено възможната призма, която оглежда по изразителен и темпераментен начин непосредствената среда, в която живее съвременният човек, плашещите пространства на съвременния град. Никое друго изкуство не може да пресъздаде като него движението на масите, огромните колективи, оживени от общото действие. Двете неща са свързани — тъй като пространствата на града са пространства на колектива! Оттук идва и възхищението на Бенямин от руското революционно кино. За него „Броненосецът Потомкин“ е истинска дата в историята на изкуството, защото по органичен начин е възплътил точно този принцип. По същите причини той се възхищава и от „Майка“ на Пудовкин.

Тези идеи намират продължение в „Произведението на изкуството в епохата на техническото му възпроизводство“. Вече не става въпрос за новото съдържание, което киното е способно да изрази, а за променените функции на изкуството изобщо, които то разкрива. Комуникативният подход и социално-политическият анализ взаимно се допълват и проверяват. Техническите възможности за репродуциране възникват в най-тясна връзка с масовите движения на нашата епоха, отразяват нарастването на влиянието им в историята и поради това правят значима тяхната гледна точка към изкуството. „Отстраняването на обвивката на предметите, разрушаването на аурата е белег на едно възприятие, чието разбиране за еднаквост в света е дотолкова пораснало, че посредством репродукцията унищожава и неговата неповторимост.“<sup>14</sup> Или самото възприятие, самото преживяване на изкуството вече е споделено, масовизирано, обобщено. Превърнато в една форма както на овладяване, мобилизиране на масите, така и на изразяването им.

Бенямин възразява на старите жалби, че докато изкуството изисквало съсредоточаване, масите търсели развлечение. И той отделя специално внимание на проблема за *ролята на развлечението*. За него то е един от съществените елементи на новата ситуация на културата. „Задачите, които в исторически повратна епоха се поставят пред човешкия възприемателен апарат, съвсем не могат да се решат само по пътя на съзерцанието.“ Развлечението също може да по-

<sup>14</sup> Бенямин, В. Произведението на изкуството. . .

могне за решаването им. От една страна, то води до създаването на привычки, от друга — посредством него скрито може да се контролира до каква степен новите задачи на възприемането са станали разрешими. И Бенямин посочва един пример отново от киното. Твърде ретроградни по отношение например на Пикасо, масите стават истински авангардни в отношението си към Чаплин. И това става възможно, тъй като новото средство е позволило удоволствието от спектакъла и свързания с него преживян опит да се обединят по един непосредствен и интимен начин. „В киното публиката не отделя критиката от насладата“, но ако по-рано критическата функция е довеждала до насладата, то днес развлекателната функция помага да се изяви критичното отношение.“ И Бенямин ще заключи: „Възприемането чрез развлечение, което с растяща настойчивост се забелязва във всички области на изкуството и представлява смисъла на дълбоките промени в аперцепцията, намира в киното своя истински практически инструмент.“

Осъждащ социалната функция на буржоазната филмова продукция (да снабдява масите с илюзии), Бенямин вижда и другата страна: киното може да даде шанс на обикновения човек да се изрази и по-важно — да намери път към проблемите на действителността. Придържайки се към историческия подход, той предупреждава, че не бива да се заблуждаваме за значението на интереса към киното само поради това, че „този интерес най-напред се явява в комерсиализирана форма“. Най-елементарното поведение в тази ситуация е отдръпването в позата на аристократичното огорчение. Това би компрометирало самото изкуство, би го оставило извън интересите на широката публика и по същество извън живота. Промените в художественото възприятие и в отношението към изкуството, изразени чрез киното, довеждат според Бенямин до разширяване на функциите на изкуството, но също и до коригиране на понятията за изкуството.

В този пункт е и голямото разминаване с Адорно. Той вижда в тезата на Бенямин, че „шоковото въздействие“ на новите технически средства предоставя възможности за освобождаване на изкуството и на публиката от традиционните им окови, че се превръща във фактор на прогресивното политизиране на изкуството — израз на една утопия. Адорно го обвинява, че пренебрегва стоковия характер на художествената творба, че не вижда механизма на подчиняването ѝ от „масовото общество“ — според него точно обратното: техническите нововъведения се превръщат във фактори на „интеграция“, на „адаптация“ към стандартите на културната индустрия<sup>15</sup>. Днес тези противоположни гледни точки (и прекаленият „технически“ оптимизъм на Бенямин, и крайният песимизъм на Адорно) изглеждат преодолені. Културното развитие през последвалите десетилетия показва, че масовите комуникации сами по себе си не са нито абстрактно благо, нито абстрактно зло, че съдържат както предпоставки за демократизиране на културата и социализиране на индивида, така и съблазните на манипулацията. Добре е да се вгледаме в поуките, които съдържат както страховете и предупрежденията на Адорно, така и надеждите и ентузиазма на Бенямин. Разликата идва от социално-идеологическия контекст, в който двамата поставят сходните наблюдения върху тогавашната културна ситуация. И макар че всеки от тях посвоему има основания, позицията на Бенямин импонира повече, изглежда ни по-перспективна и по-вярна, тъй като

<sup>15</sup> Adorno, T. W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. — ZFS, 7, 1938, Nr. 3, p. 321.

свързва оптимизма си не с механичното действие на средството, а с този коректив на неговото действие, който трябва да наложи събудената активност на индивида, а и на масите като цяло. Така се посочва и единственият път, по който могат да се избегнат мрачните прозрения на Адорно. . .

Бенямин поддържа докрай гледището си за прогресивния потенциал на политизираното, колективно изкуство. В своята работа „Върху Брехт“ той отхвърля недвусмислено изграденото от Адорно противопоставяне между автентично изкуство и популярна култура. „Революционната борба — пише той — не се разгръща между капитализма и духа, а между капитализма и пролетариата.“ В това отношение следва линията на Брехт, който независимо от разочарованията, които лично изживява в контактите си с филмовата индустрия, запазва оптимизма си за революционната функция на киното. Тази позиция няма нищо общо с популярния филмов месанизъм, свързан с епохата на френския филмов авангард, но просъществувал и до ден днешен. Анализът на Бенямин върху киното засяга най-съществените въпроси на съвременната културна действителност и обогатява методологията на съвременното художествено мислене. И неговото значение днес е толкова по-голямо, колкото по-големи са съблазните в ерата на телевизията от неразумния фетишизъм на масовите средства и комуникативните подходи.

## SHOCK AS A CULTURAL NECESSITY (WALTER BENJAMIN AND THE DISCUSSION ON THE CHARACTER OF CONTEMPORARY CULTURE)

IVAJLO ZNEPOLSKI

(Summary)

The purpose of this article is to elucidate the basic principles of the theory of Walter Benjamin, the cultural historian, and by this means to shed light on the heritage of the eminent representatives of the Frankfurt School in this sphere. It is shown that in comparison with T. V. Adorno and the remaining thinkers of this circle, the creative heritage of W. Benjamin is to a far greater degree politically committed. He takes an interest in mass movements and in the problems of the proletariat. This is combined with the attention he pays to linguistics and the problems of language: a number of structural-semiotic features are to be found in his method which place him in the ranks of the pioneers. It is indicated that W. Benjamin's reasonings precede by almost a decade the ideas of the Frankfurt School. His theses on the revolutionary potential of proletarian art and technical innovations appeared in the mid-thirties while those of Adorno crystallized in the 'forties. The problem of destroying the 'aura' of a work of art is considered as an important stage in giving a new sense to artistic communication in the conditions of technical reproduction. Benjamin's position as an innovator is stressed, as well as the fact that the criteria on authenticity not only place in question the whole function of art, but also its social status. A new situation of principle is created which presupposes other criteria of values.

Although Benjamin is not specially engaged with the cinema, in his observations on it he reaches perceptions which still guarantee to him a lively part in the discussions of the problems of the cultural situation. With the aid of the cinema he gave a sense to the new situation which had faced art in the epoch of the technical reproduction of works of art.