



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Maszyna–podmiot–kultura. Debaty wokół postępu technicznego w Niemczech początku XX wieku

Author: Zbigniew Feliszewski

Citation style: Feliszewski Zbigniew. (2022). Maszyna–podmiot–kultura. Debaty wokół postępu technicznego w Niemczech początku XX wieku. "Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura" (Nr 44 (2022), s. 125-142), doi 10.31261/errgo.9240



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



Maszyna-podmiot-kultura Debaty wokół postępu technicznego w Niemczech początku XX wieku

Machine-subject-culture. Debates around technical progress
in Germany of the early 20th century

The main purpose of the article is to investigate the approach of the literature and film of the 1920s to technological progress, in particular, the process of mechanisation and its impact on social and individual life. The analyses of Bertolt Brecht's poem (*700 Intellektuelle beten einen Öltank an*) and films of the German Expressionism (*Student from Prague*, *Golem*, *Metropolis*) aim to recapitulate the debates dealing with technological progress and place them within the horizon of the humanities; moreover, they aim to probe their approach to thought, dominated since the 18th century, distinguishing between the concepts of culture and civilization. By applying media theory of human extensions, the article tries to determine their potential of establishing the reality. In the central part of the analysis, the role of intellectuals and artists in the appliance of social life, the machine as a prosthesis and extension of human being, and the machine as a look-alike (*Doppelgänger*) are discussed.

Keywords: machine, prosthesis, human extension, power, discourses on progress, art and literature of Weimar Germany, subject, culture, civilization

Teorie przedłużeń człowieka

W myśl McLuhanowskiej teorii “przedłużeń człowieka” rozwój technologii i informatyki prowadzi w prostej linii do odłączenia, rozszczepienia i dekompozycji tego, co kiedyś stanowiło o całości ludzkiej istoty. Mechaniczne protezy, w których kanadyjski medioznawca dostrzega “zarysy naszych własnych rozszerzonych bytów”¹, zmierzają w kierunku “technicznej symulacji świadomości”². Źródło tego trwającego od wieków procesu wydaje się niezmiennie: to chęć triumfal-

1. Marshall McLuhan, “Zrozumieć media”, w: *McLuhan. Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, przeł. Ewa Różańska, Jacek M. Stokłosa (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2001), 211.

2. McLuhan, “Zrozumieć media...”, 209.

nego dorównania naturze, przejęcia nad nią panowania, kontroli i obsadzania. Według Jeana Baudrillarda instrumentalna wizja maszyn i języka sprowadzała je do roli zamienników, przekazników i przedłużeń, “których istotą i idealnym przeznaczeniem miało być ich przekształcenie się w organiczne ciało człowieka”³. Człowiek jako istota w coraz większym stopniu zostaje “wyorbitowany i odśrodkowany”⁴, a techniczne i informatyczne protezy przekształcają się w suwerenne byty. To zasadnicza różnica między obiema formacjami teoretycznymi. McLuhan swoje przemyślenia opiera na przekonaniu, że struktura technologii pozwoli kiedyś odkryć i zrozumieć zasadę naszych własnych “rozszerzonych bytów”⁵. Baudrillard odrzuca możliwość odnalezienia ukrytej prawdy, fundamentaliów znajdujących się gdzieś pod powierzchnią tego, co filozofia już od czasów Kanta zwykła określać zjawiskiem (*Erscheinung*). Według francuskiego filozofa technologia przestała symulować, że istnieje jakieś lustro bytu, pozorów i rzeczywistości, że odnosi się ona do czegoś stałego, istniejącego niejako poza nią samą. Wszelka referencyjność uległa zanikowi, a rzeczywistość zastąpiona została znakami rzeczywistości, doskonałymi kopiami, protezami protez, nierozróżnialnymi od prototypu, którym kiedyś był człowiek:

Świat, a wraz z nim my wszyscy, za życia wkroczyliśmy w obszar symulacji, w ową złowróżbną, nawet nie – raczej obojętną sferę prewencji: nihilizm, w sposób niezwykle, znalazł swe całkowite spełnienie nie w destrukcji, lecz w symulacji i odstraszeniu [...] przekształcił się on [...] w przejrzyste, fałszywie przezroczyście funkcjonowanie wszystkich rzeczy⁶.

Wobec przyspieszającego postępu człowiek staje się bezwładny. Wbrew oczekiwaniom i możliwym katastroficznym scenariuszom bezwładność ta napotyka raczej na fascynację i namiętność, niż budzi lęk i wątpliwość. O ile jednak koryfeusze filozofii modernistycznej, wieszcząc kres Boga, w dalszym ciągu snuli rozważania nad (alternatywnym) źródłem kodeksu moralnego, czy po prostu życia, zastępując je to siłą woli, jak u Nietzschego, czy podświadomością jak u Freuda, to już w epoce radykalnego przyspieszenia tego rodzaju opcje alternatywne tracą swe racje istnienia. Nieskończone podwajanie, pomnażanie i klonowanie protezowych technologicznych przedłużeń człowieka znosi jego podmiotowość, niweluje transcendencję, dialektyka staje się bezużyteczna, a byt jednostkowy –

3. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005), 137.

4. Jean Baudrillard, *Przejrzystość zła*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009), 36.

5. McLuhan, “Zrozumieć media...”, 211.

6. Baudrillard, *Symulakry...*, 189.

przytoczmy po raz kolejny Baudrillarda – “ulega zanikowi w kombinatoryce i rachunku znaków”⁷. Znaczy to ni mniej, ni więcej, jak przejście od zasady opartej na autonomii podmiotu do zasady nieustannego dostosowywania się do zmieniających się kodów, “gdzie wartość jednostki staje się racjonalna, podlega zwielokrotnieniu, rozszczepieniu i ciągłym zmianom”⁸. Nieco inne światło na kwestię podmiotowości człowieka wobec wyzwań stawianych przez technologię rzuca komunikologia Viléma Flussera, której kluczowym pojęciem jest mediacja jako strategia przeżycia⁹. “Jeśli zdefiniować człowieka jako negatywną entropiczną tendencję, człowiek ten stanie się rzeczywiście człowiekiem, a mianowicie istotą grającą informacjami”¹⁰. Dopiero uczestnicząc w procesie komunikacji, czyli w procesie tworzenia znaczeń i ich wymiany z innymi podmiotami, człowiek powołuje się do egzystencji¹¹. “Dla Flussera akt ludzkiej komunikacji jest jednocześnie aktem wolności i podobnie jak wolność, jest paradoksalnie jednocześnie konieczny i niemożliwy do pomyślenia w zdeterminowanym przyrodniczo świecie”¹². W przeciwieństwie do Baudrillarda Flusser utrzymuje, że nie istnieje jakaś rzeczywistość sama w sobie, w przestrzeni gdzieś poza obrazami, do której owe obrazy się odnoszą¹³. Jednakowoż z drugiej strony twierdzi, że “[ś]wiat i odbywające się w nim życie stają się piekłem, jeżeli otaczające nas symbole tracą przejrzystość i odnoszą się już jedynie do samych siebie”¹⁴.

Nasuwa się pytanie, w jaki sposób literatura i sztuka radzą sobie z dekompozycją podmiotu w wyniku postępu technologicznego, bo przecież oczywistym jest, że nie zajmują one wyłącznie podszytego subwersją stanowiska wobec porządku zachodzących zmian. Literatura i sztuka nie ograniczają się do przedstawiania kontekstu istniejącego poza obszarem ich działania, lecz, jak twierdzi Stephen Greenblatt, generują jedną z głównych sił twórczych historii¹⁵. Tego stwierdzenia najpewniej nie podzieliliby Herbert Marcuse, który w duchu lewicowego pesymizmu kultu-

7. Jean Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006), 268.

8. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, 234.

9. Dieter Mersch, *Teorie mediów*, przeł. Ewa Krauss (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010), 140.

10. Vilém Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1994), 103.

11. Zob. Przemysław Wiatr, “Vilém Flusser – komunikologia”, *Kultura Współczesna*, 2 (2014), 151.

12. Wiatr, *Vilém Flusser...*, 150.

13. Zob. Przemysław Wiatr, “Viléma Flussera filozofia obrazu technicznego”, w: *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter (Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2018), 55.

14. Vilém Flusser, *Kommunikologie*, cyt. za: Dieter Mersch, *Teorie mediów*, 140.

15. Zob. Krystyna Kujawińska-Courtney, “Wprowadzenie. Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/nowy historycyzm”, w: *Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney (Kraków: Universitas, 2006), XXXII–XXXIII.

rowego lat sześćdziesiątych XX wieku odmawia współczesnej literaturze i sztuce utrzymywanego w duchu niemieckiego idealizmu, antagonistycznego podejścia do porządku społecznego. Zdaniem filozofa utraciły one wszelkie elementy obce i transcendujące, za sprawą których tworzyły one porządki alternatywne, inne wymiary rzeczywistości wyższego rzędu, dzięki którym świat fikcyjnie przedstawiony nie tylko prawdy poszukiwał, lecz nią się stawał¹⁶. Wobec tak biegunowo odmiennych podejść do sztuki i literatury warto postawić pytanie nie tylko o rolę, jaką odgrywają one w dyskusji o technice i postępie jako reprezentacje afirmacji lub subwersji, lecz także o to, za pomocą jakich kanałów i zabiegów estetycznych przejmują funkcję sprawczą w tym procesie. Historia zachodniej sztuki, jak pisze Derek Attridge, jest wszak “historią innowacji – długą sekwencją artystów i grup artystycznych, które nieustannie starają się używać nowych sposobów wyrazu, przedstawiać nowe oblicza ludzkiego życia, chwytać nowe odcienie uczuć”¹⁷. Te pytania stanowią punkt wyjścia do refleksji nad niemiecką literaturą i sztuką, w szczególności filmem, i ich reprezentacyjnymi oraz konstytuującymi punktami przecięcia z techniką w kontekście społecznym. Jest to o tyle istotne, że sztuka i literatura niemiecka nigdy de facto nie istniały w oderwaniu od innych obszarów dyskursywnych. Ich oddziaływanie jest nie tyle efektem kulminacji artystycznych “upojeń”, ile raczej wynikiem swoistych interakcji z osiągnięciami nauki i techniki. Trafnie ujął to niemiecki teatrolog Hans-Thies Lehmann, pisząc o dramacie niemieckim, iż posiada on “wyrazistą skłonność do refleksji, rezerwy, dystansu i krytyki oraz do olbrzymiego sceptycyzmu wobec oddania się uczuciowemu upojeniu, która z czasem zmienić się może w fobię emocjonalną”¹⁸.

Kultura a cywilizacja

W badaniach nad kulturą niemiecką mniej więcej od połowy XVIII wieku da się wyodrębnić stanowisko wobec tego, co możemy określić mianem postępu technicznego. Z obserwacji zachodzących zmian zostają wydestylowane pojęcia kultury (*Kultur*) i cywilizacji (*Civilisation* – później *Zivilisation*). Początkowo stosowane jako wyrażenia bliskoznaczne, za sprawą Kantowskiej etyki nabierają normatywnej restrykcji znaczeniowej. Spojone z terminem *Bildung*, znaczeniowo obejmującym wiedzę i wykształcenie, pojęcie kultury ulega rewaloryzacji. Jego

16. Zob. Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. Stanisław Konopacki i in. (Warszawa: PWN, 1991), 83–90.

17. Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki (Kraków: Universitas, 2007), 15.

18. Hans-Thies Lehmann, *Brecht lesen* (Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 123, 2016), 25. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

wartość określają trwałość i statyczność. Już w 1784 roku pisał Kant w tonie krytycznym:

Jesteśmy ucywilizowani do szpiku kości, do wszelkiego rodzaju społecznej przyzwoitości i grzeczności. Aby uważać się za moralnych, wiele nam jeszcze brakuje. Ponieważ idea moralności zalicza się jeszcze do kultury, natomiast stosowanie tej idei, które ogranicza się do obyczajów zewnętrznej przyzwoitości, to kategoria cywilizacji¹⁹.

W ujęciu Kantowskim cywilizacja stanowić powinna wyłącznie przedpole kultury właściwej, gdyż jest ona powierzchowna, zewnętrzna, sztucznie udoskonalona i jako taka pozbawiona prawdy. To wyraz technicznej i ekonomicznej racjonalności, czy, jak twierdził Herder, „zewnętrzna okleina złożona z obyczajów i specjalistycznej wiedzy technicznej”²⁰. Nie bez znaczenia jest fakt, że ta opozycja znaczeniowa ufundowana została w duchu niemieckich wartości narodowych, obejmujących antyarystokratyczne i – przede wszystkim – antyfrancuskie konotacje. To właśnie Francję, kolebkę rewolucji francuskiej, której ideowe założenia XVIII- i XIX-wieczni myśliciele oceniali wprawdzie pozytywnie, lecz już jej konsekwencje bez mała jednogłośnie potępiali, ojczyznę znienawidzonego przez większość Niemców Napoleona, kojarzono z zepsuciem moralnym, próżnością skrzętnie przykrywaną zdobyczami postępu, a w szczególności technicznego²¹. Rzecz nie idzie jednak o uprzedzenia między narodami, lecz o fakt, że nawet w drugiej połowie XX wieku sposób myślenia o postępie technicznym, w tym postępującym umaszynowaniu i automatyzacji pomimo wielu różnic w dalszym ciągu czerpie z XVIII-wiecznej myśli, w której wspomniane *Bildung* połączone z ideą moralności zajmuje pozycję centralną.

Pytanie o podmiotowość człowieka w dobie rozwoju technicznego zajmuje jedno z czołowych miejsc w dyskursie o uprzemysłowieniu i technicyzacji. Już Theodor W. Adorno i Max Horkheimer w *Dialektyce oświecenia* z 1947 roku dostrzegali w instrumentalizacji rozumu, będącego onegdaj oświeceniowym źródłem wszelkiej emancypacji, nieustający proces zniewolenia człowieka. Rozum instrumentalny epoki przemysłowej służy wyłącznie koordynacji zadań narzucanych przez system ekonomiczny i kulturowy. Problem ten jest także

19. Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, red. Wilhelm Weischedel (Darmstadt: Wiss. Buchges, 1983), 44.

20. Zob. Johann Gottfried Herder, *Myśl o filozofii dziejów* (Warszawa: PWN, 1962), cyt. za: Roger Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych* (Łódź–Wrocław: Thesaurus Press, 2006), 9.

21. Oczywiście należy dokonać rozróżnienia opozycyjnie sformatowanego pojęcia kultury (niemieckiej) i cywilizacji (francuskiej) od wywodzącej się z linii Rousseau krytyki kultury odwołującej się do podstawowego rozróżnienia między kulturą (uwzględniającą cywilizację) i naturą, która tu jest pozytywnie wyróżniona.

przedmiotem studiów Herberta Marcuse'a. Masowa produkcja i masowa dystrybucja roszczą sobie prawo do zawłaszczenia całej jednostki. Wynikiem tego jest mimesis jednostki z jej społeczeństwem. Maszyna natomiast, będąca nie celem, lecz środkiem podboju natury²², jest "zindywidualizowaną rzeczywistością techniczną otwartą w dwóch kierunkach: w stosunku do elementów i wobec relacji międzysobowych w całości technicznej"²³. Innymi słowy: to maszyna dyktuje warunki, w wyniku czego alienacja człowieka przekracza wszelkie granice, wyraca na nice podmiotowość, a negacja cicho i stopniowo przejmuje rządy. Ciekawie ujął to Konrad Zuse, konstruktor prekursorskiego komputera: "Niebezpieczeństwo, że komputer upodobni się do człowieka, nie jest tak duże jak to, że człowiek upodobni się do komputera"²⁴.

W tym tkwi sedno pytania o korelację człowiek–maszyna w przestrzeni sztuki. Wszak zajmuje się ona od czasów antycznych zagadnieniem sensu i znaczenia człowieka we wszechświecie, jednocześnie stanowiąc wytwór działań technologicznych, stymulując i podważając te działania. Na przykładach filmu i literatury tworzonych w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku postaram się zrekapitulować debaty wokół postępu technicznego i umiejscowić je w horyzoncie humanistycznych badań nad techniką, starając się z jednej strony wyodrębnić apologetyczne bądź subwersywne postawy artystów wobec podejmowanych tematów, z drugiej przybliżyć ich konstytuujący rzeczywistość potencjał.

Bertolt Brecht: *700 Intellektuelle beten einen Öltank an*
(700 intelektualistów oddaje cześć tankowcowi)

Dworce, elektrownie, konstrukcje stalowe, lśniące wieżowce, domy towarowe były przedmiotem gorących debat i licznych kontrowersji w pierwszej połowie XX wieku. Punkt szczytowy osiągnęły bodaj w najbardziej rozgorączkowanych latach dwudziestych, znajdując swój wyraz w bogatej eseistyce tego okresu, w literaturze, filmie i malarstwie. U szczytu tzw. projektu moderny, który prócz rekapitulacji przejawów postępu, miał wyłonić nowego człowieka, prowadzono debatę skupioną wokół "filozofii techniki"²⁵. W duchu humanistycznej koncepcji świata i kultury wieściła ona "upadek świata zachodniego", pochłanianego przez zimny, wyrachowany, odpodmiotowiony świat aparatów. Przy tym, jak utrzymuje literaturoznawczyni Irmela von der Lüche, pisarze i intelektualiści Republiki Weimarskiej zdawali się

22. Zob. Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, 201.

23. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, 48.

24. Konrad Zuse, <http://kultur-kolumne.de/zitat-des-tages-konrad-zuse/> (22.06.2020).

25. Zob. Irmela von der Lüche, "Intellektuellenschelte und Technikkritik bei Bertolt Brecht und Walter Benjamin", *Brecht-Heft 3* (2013), 164.

bezpośrednio wciągnięci w dyskusje i kontrowersje wokół postępujących w szybkim tempie przemian ideowych i politycznych w charakterze apologetów i krytyków z jednej strony, tudzież jako intelektualistów i artystów, których status i pozycja społeczna w wyniku szybko zachodzących przemian uległy zmianie²⁶. Warto przy tym zaznaczyć, że jak twierdzi Helmut Lethen w obszernym studium *Verhaltenslehren der Kälte* z 1994 roku nie odzwierciedlały one żarliwych podziałów ideologicznych lewej i prawej strony politycznej²⁷.

W 1927 roku w monachijskim czasopiśmie kulturalnym *Simplizissimus* ukazuje się satyryczny wiersz nieznanego jeszcze szerszemu gronu odbiorców 29-letniego Bertolta Brechta. Młody poeta i dramatopisarz był pretorianinem postępu i techniki. W czasie, o którym mowa, pracował nad swoją teorią radiową, synkretycznie podchodził do twórczości teatralnej, mieszał gatunki, łączył operę z teatrem dramatycznym, interesowały go nowoczesne media, zwłaszcza film, lubił eksperymentować i przekraczać granice. Utrzymany w parodystycznym tonie wiersz *700 Intellektuelle...* wyśmiewa ubóstwianie techniki przez niemiecką scenę intelektualną. Już w pierwszej strofie ujawnia się prześmiewczy talent Brechta:

Ohne Einladung
Sind wir gekommen
Siebenhundert (und viele sind noch unterwegs)
Überall her,
Wo kein Wind mehr weht,
Von den Mühlen, die langsam mahlen,
Und den Öfen, von denen es heißt,
Daß kein Hund mehr vorkommt.

Przybyliśmy
Nieproszeni
Siedmiuset (a wielu z nas wciąż w drodze)
Zewsząd,
Gdzie wiatr już przestał wiać,
Od młynów, które wolno mielą,
I od pieców, o których wiadomo,
Że nawet pies się tam nie pojawia.

Zbiorowy podmiot liryczny to rzeczeni intelektualiści, którzy przybyli na miejsce religijnego rytuału, by oddać cześć nowemu Mesjaszowi. Retoryka Brechta dzieli wiersz na dwie zasadnicze części. Pierwsza stanowi opis wiekopomnego wyda-

26. von der Lühe, "Intellektuellenschelte...", 164.

27. Zob. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994).

zenia narodzin tankowca, drugi to modlitwa do nowego Bóstwa: najbrzydszego i najpiękniejszego, stworzonego z żelaza, skrywającego nie tajemnicę, lecz ropę naftową. W drugiej tytułowi intelektualiści wyrażają pragnienie zniszczenia ich podmiotowości na rzecz kolektywizmu.

Brecht uderza w miałość debat intelektualnych w epoce rozkwitu niemieckiej moderny. Te z pozoru nowoczesne dyskusje w gruncie rzeczy nie śpieszą z opuszczeniem przybytku ufundowanego na XVIII-wiecznej tradycji filozoficznej. Jedyna różnica polega na zastąpieniu tradycyjnie pojmowanego Boga wynalazkami techniki. W tym sensie sycą się one iluzją, zmieniają opakowanie, podczas gdy sedno problemu pozostaje nienaruszone. Brecht domaga się zmiany paradygmatu myślenia, a nie tylko opakowania. Siłą jego poezji jest jego radykalne odrzucenie starych wartości, bez popadania w nihilizm. Najlepszym bodaj wyrazem tego rodzaju myślenia jest inny wiersz *Gegen Verführung* (Przeciw uwodzeniu), będący apoteozą życia, możliwą do świadomego przeżywania pod warunkiem odrzucenia złudzenia, że istnieje coś poza doczesnością. Brecht domaga się rewolucji, a nie tylko jej namiastki. Z tego powodu wiersz o tankowcu i modlących się do niego intelektualistach stanowi nie tylko rozrachunek z dominującą w przestrzeni sztuki i literatury tego okresu Nową Rzeczowością (*Neue Schlichkeit*), lecz przede wszystkim bierze pod lupę nowoczesną, typową dla intelektualistów skłonność do ulegania władzy.

Tym, co Brecht stanowczo odrzuca, jest wiara, że postęp techniczny jest w stanie dokonać istotnych, nie tylko fasadowych zmian. A te zaczynają się od podmiotu. Brecht wychodzi poza binarne opozycje podporządkowania się technice i złowróżbnych przepowiedni wieszczących zagładę. Adaptując motywy i wzorce postrzegania świata, które zdominowały myśl technicznej moderny, dokonuje zderzenia estetycznego apologetyzmu z subwersywną refleksją²⁸. W latach dwudziestych XX wieku powszechne było przekonanie o życiu w kategoriach jego “konstruowania”, a nie “kreacji” (*Schöpfung*). Walter Benjamin mówi wprost o “konstrukcji życia”, owym “Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens”²⁹ – gigantycznym aparacie, olbrzymiej maszynie, której sprawne działanie nie jest możliwe bez ludzkiej myśli. By cały organizm wzorem maszyny mógł funkcjonować, konieczny jest podmiot – intelektualista, artysta, a przede wszystkim zmiana jego samoświadomości. W tym punkcie wiersz Brechta dotyka sedna relacji podmiot–maszyna. Nie o dokonanie samounicestwiającego dostosowania się do maszyny rzecz idzie, a już na pewno nie o stopienie się w duchu kolektywizmu, lecz o jednostkową rolę intelektualisty w społecznym układzie scalonym. W przeciwnym wypadku

28. Zob. von der Lühe, “Intellektuellenschelte...”, 166.

29. Walter Benjamin, “Tankstelle”, w: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 85.

mimetyczna adaptacja do warunków dyktowanych przez przedmioty rozpocznie proces umaszynowania i klonowania.

Brecht, którego bez wątpienia można zaliczyć do najbardziej zagorzałych krytyków kultury niemieckiej, jak i kultury *per se*, odcina się od miałkich, bo niewychodzących poza horyzont znanych schematów, dyskusji, jakie przetoczyły się przez Niemcy Weimarskie. Jak podkreśla von der Lühe, “konstrukcja życia [...] znajduje się raczej we władaniu faktów niż przekonań. A mianowicie takich faktów, jakie nigdy i nigdzie nie stały się podstawą przekonań”³⁰. Tak Benjamin, jak i Brecht – w odmienny sposób zmierzają do podobnego celu. Sama sztuka nigdy nie będzie posiadała siły sprawczej, ale też postęp techniczny bez udziału człowieka kreatywnego nie zaprowadzi ludzkości donikąd.

Maszyna w służbie człowieka: *Golem*, *Metropolis*

Innym tropem podąża Paul Wegener w *Golemie* z 1920 roku. Film ten jest drugą próbą odniesienia sukcesu po nieudanej ekranizacji XII-wiecznej legendy, której premiera miała miejsce sześć lat wcześniej³¹. W rolę glinianego stwora wcielił się sam Paul Wegener. W 1913 roku zagrał on u Stellana Rye’a tytułowego *Studenta z Pragi*. Dzieło to można uznać za swoiste preludium do filmu o ożywionej maszynie z gliny. W estetyce i wymowie nawiązuje ono w równym stopniu do opowieści faustowskich, co do fantastyki niemieckiego romantyzmu, by wspomnieć choćby opowiadania E.T.A. Hoffmanna czy Adalberta von Chamisso. Siedem lat po ukończeniu *Golema* Fritz Lang pokazuje światu *Metropolis*, monumentalne dzieło, którego dramatyczna fabuła, efektowne scenografie i niezwykle efekty specjalne powodują, że film staje się głosem w dyskusji na temat współzależności nauki i techniki służącej wielopoziomowej transformacji: “transformacji miasta w cud nowoczesności, transformacji pracowników *Metropolis* w robotycznych niewolników i przekształcenie świętej Marii w diabelską i niszczycielską femme fatale”³². Tak w *Golemie*, jak i w *Metropolis* na plan pierwszy wysuwa się postać maszyny, przejmującej władzę nad jej konstruktorem. Inaczej niż gliniany potwór, powołany do życia, by siejąc destrukcję, udaremnić plany wypędzenia żydowskiej społeczności z Pragi, stworzony w laboratorium androidalny sobowtór Marii powstał, by położyć kres uczuciu pomiędzy Frederem i Marią oraz stłumić bunt mas podziemnego miasta. Golem ma zatrzymać mieszkańców praskiego getta, Maria-robot ma sprawić, by nie opuścili oni podziemnej “fabryki”. O ile jednak

30. von der Lühe, “Intellektuellenschelte...”, 168.

31. Zob. Magdalena Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008), 37.

32. Julie Wosk, “*Metropolis*”, *Technology and Culture*, 51, 2 (2010), 403.

figura Golema w filmie Wegenera jest i pozostaje budzącą strach maszyną, wykorzystaną do obrony praskich Żydów, która z czasem obraca się przeciwko swojemu panu, o tyle maszynowa postać Marii staje się figurą wyobrażoną, która nawiedza swój prototyp jako jego rewers, dążąc do przejęcia władzy nad podmiotem.

Golem – niemy, gliniany sługa – charakteryzuje się niemożliwą do osiągnięcia przez ludzi siłą i energią, “nie można go ugodzić mieczem, spalić, ani utopić”³³. Powołany do życia w obawie przed utratą swej egzystencji wypełnia polecenia swojego “stworcy”. Obca mu jest intuicja, mądrość czy współczucie³⁴. Siły zniszczenia, jakie się w nim budzą, nie są wynikiem jego buntu, lecz powodowane są szczególnym układem gwiazd. Gliniany potwór nie przestaje być sługą, zmienia się tylko jego pan. Dla człowieka jest ledwo narzędziem, mającym określony cel i tylko w tej funkcji powinien się on realizować. Nadludzkie siły mają dokonać tego, czego człowiek sam nie jest w stanie osiągnąć. W tym sensie jest on funkcjonalnym udoskonaleniem ludzkiego organizmu, a jego byt nie wykracza poza znaczenie instrumentalne i funkcjonalne. Jako przedłużenie ciała wykorzystywany jest do podboju natury. Utrata kontroli panującego dotąd nad nim rabina, odsłania nie tylko niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą maszyna, lecz przede wszystkim jej prawdziwą naturę. Według Baudrillarda “[t]echnika może zostać pojęta jedynie podczas wypadku [...], to znaczy poprzez przemoc, która dotyka jej samej i poprzez gwałt zadany ciału”³⁵. W końcu obawa przed zniszczeniem dosięga nie tylko cesarza Rudolfa II, który ze strachu przed glinianym potworem odwołuje dekret o wypędzeniu Żydów z getta w Pradze, lecz w równym stopniu społeczność prześladowanych. Ciało, któremu zadano gwałt, stanowią niemal wszyscy prażanie. Można zresztą odnieść wrażenie, że w płaszczyźnie wizualnej i miasto, i jego mieszkańcy z Golemem włącznie “ulepieni” są z tej samej gliny³⁶. Jeśli pójsz tropem klasycznej myśli McLuhana, w której technologia stanowić miała zamiennik ciała, a ono samo w perspektywie stać się miało jedynie medium³⁷, to właśnie w wyniku zadanej przemocy, ujawnia się to, co określić można mianem ontologii maszyny w przestrzeni ludzkiego organizmu. Gwałt dokonany na organizmie (społecznym i jednostkowym) zdaje się stanowić warunek konieczny zrozumienia, rozpoznania sprzężenia techniki i człowieka. Podobnie, jak dla filozofii i myślenia, jak utrzymuje Alain Badiou, potrzebne jest owo “pochnięcie w plecy”, przemoc pochodząca z zewnątrz – z polityki, sztuki, nauki

33. Jacek Moskwa, “Monstrum powróci jako istota ludzka”, *Rzeczpospolita* (dodatek “Plus – Minus”), 6 (2002), 4.

34. Zob. Moskwa, “Monstrum powróci...”, 4.

35. Baudrillard, *Symulakry...*, 138.

36. Zob. Tomasz Kłys, *Od Mabussego do Goebbelsa* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013), 34.

37. Zob. Baudrillard, *Symulakry...*, 137.

lub miłości³⁸, po to, by myśl w ogóle mogła zaistnieć, tak i rzeczywiste postępu technicznego odsłania się w sytuacji przemocy. Ożywiony Golem pozwala przybliżyć się w stronę rzeczywistości i rzeczywistego, odróżnić je od wyobrazonego, poprzez stworzenie koniecznego dystansu. Przeniesiony do centrum z peryferii systemu zagraża porządkowi opartemu na triumfującej racjonalności, a szkody tam wyrządzone wciąż należy traktować jako wyjątek od reguły. Golem to obcy, którego obecność wprowadza tło, układ odniesienia, potwierdzającego triumf porządku opartego na znakach racjonalności.

Jeśli przyjąć, że Golem to inkarnacja postępu w postaci ożywionej maszyny, łatwo wywnioskować to, co w latach dwudziestych XX wieku w niemieckiej myśli okołotechnicznej było podnoszone szczególnie często: lęk przed utratą kontroli nad postępowaniem, a z drugiej wiara w zbawczą siłę ludzkiego dobra. W końcu to młoda dziewczyna, która podstępem zdejmując z Golemowej piersi talizman z kabalistyczną formułą, pozbawia go życia, ratując miasto przed ostateczną zagładą. Niewinność dziecka triumfuje nad "czarną magią". W podobny sposób swój film *Metropolis* kończy Fritz Lang. Tu powołaną do życia fałszywą Marię neutralizuje pojawienie się "Mesjasza", serca znajdującego się pomiędzy rękami a rozumem. W obu przypadkach silnie obecne są reminiscencje Kantowskiej myśli o niższości cywilizacji nad kulturą. Mechanizacja może i powinna służyć człowiekowi do osiągnięcia określonych celów. Swoją funkcję spełnia jednak wyłącznie w obrębie tego, co można ująć w kategoriach moralności i kształcenia (*Bildung*). W horyzoncie społecznym i ludzkim spełnić się może wyłącznie w roli służebnej wobec nadrzędnych wartości przypisywanych kulturze. W przeciwnym wypadku człowieka czeka niemożliwy do zatrzymania proces dehumanizacji i alienacji.

Fritz Lang prowadzi ten dyskurs na nieco innym poziomie. Wplata on w narrację aspekt rozmywania granic między porządkiem biologii i techniki, z drugiej zaś intertekstualne nawiązanie do figury sobowtóra, tak silnie obecnej w niemieckiej literaturze i sztuce. Tym, co wysuwa się na pierwszy plan w *Metropolis*, jest wizualna obecność maszyny. Maszyny umiejscowione w podziemiach miasta przyszłości umożliwiają życie garstki bogatych mieszkańców w rajskich ogrodach na górze. Wiadomym jest, że Lang czerpał z obserwacji społecznych stosunków panujących w Berlinie lat dwudziestych XX wieku, w którym masy bezrobotnych gotowe były podjąć się każdej pracy za niewielkie wynagrodzenie. W tym sensie film wpisuje się w powszechną wówczas w kręgach lewicowych intelektualistów i artystów krytykę kapitalizmu, która w najbardziej bodaj jaskrawy sposób znalazła swoje miejsce w dramaturgii i liryce Brechta. Podziemne maszyny obsługiwane są

38. Zob. Jakub Tercz, "Filozofia i to, co na zewnątrz. Wokół *Manifestów dla filozofii* Alaina Badiou", <http://machinamysli.org/filozofia-i-to-co-na-zewnatrz-wokol-manifestow-dla-filozofii-alaina-badiou/> (22.06.2020).

nieustannie przez wyczerpanych monotonią i fizycznym zmęczeniem robotników. Skojarzenia z ruchomą linią montażową oraz techniką masowej produkcji Henry’ego Forda są oczywiste. Oprócz udoskonalenia produkcji i jej umasowienia wywołała ona szereg obaw o przejęcie władzy przez technikę, do której tempa człowiek zmuszony jest się dostosować. Co ciekawe, w filmie Langa umaszynowanie w podobnym stopniu dotyczy robotników z podziemi, co przedstawiciele klas wyższych z ogrodów. Ich sposób poruszania się zdaje się w równym stopniu być wynikiem rytmu i tempa narzucanego przez maszyny właśnie. Sport bogatych, ich taniec i inne rozrywki poddane są tym samym rygorom, jakie towarzyszą nieludzkiemu wysiłkowi przy obsłudze bezdusznych urządzeń w podziemiach. Spotykają się tu Marcusowskie przekonanie o aparacie narzucającym na człowieka swoje wymagania, w równym stopniu pochłaniające czas pracy, czas wolny, kulturę materialną i intelektualną³⁹, jak i McLuhanowska wizja zbliżania się do technicznej symulacji świadomości⁴⁰.

Doppelgänger/sobowtór: *Student z Pragi, Metropolis*

Nowy kierunek wytycza wątek sobowtóra Marii (*Metropolis*). Opętany wizją sztucznego człowieka, genialny naukowiec Rotwanger konstruuje na zlecenie Fredersena Marię-robotę. Maria-prototyp działała w podziemiach w charakterze posłanki niosącej dobrą nowinę. Maria-adroid gra przede wszystkim ciałem, uwodzi i sieje destrukcję. Jak utrzymuje Julie Wosk, przywołuje ona na myśl męskie fantazje o wykorzystaniu technologii do kreowania sztucznych piękności:

[...] w przemianie Marii pobrzmiewa także inny pociągający motyw: powracające fantazje mężczyzn o wykorzystaniu nauki i technologii do stworzenia pięknych i powabnych sztucznych kobiet, które ożywają. I znów jest to fantazja starożytna: w opowiedzianym przez Owidiusza micie o Pigmalionie, Pigmalion tworzy piękną rzeźbę kobiety i zakochuje się w niej. Modli się do Wenus, prosząc ją o prawdziwą kobietę, równie piękną jak jego rzeźba, a Wenus sprawia, że rzeźba ożywa. Galatea, jak Pigmalion nazwał swoją piękną kobietę, jest odpowiedzią na jego marzenia⁴¹.

Idąc tropem psychoanalizy Freuda, Maria-android jest nie tyle piekielnym produktem utraty kontroli nad techniką i kulturą, ile rewersem Marii, jej skrywanymi żądzami i popędami. Ona pozwala objawić się temu, co kultura skutecznie wypiera – libido i destrudo. Zwłaszcza przestrzeń feminizowana jest tak bardzo

39. Zob. Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, 19.

40. McLuhan, "Zrozumieć media...", 209.

41. Julie Wosk, "Metropolis...", 406.

represjonowana, że zostaje wyparta w otchłanie katakumb⁴². W tym sensie powołana do życia maszyna staje się nie tyle figurą obcego, ile raczej innym/inną, drugą stroną osobowości, wypartą żądzą. Maria-robot powstała, by obnażyć Marię właściwą poprzez wyuzdaną grę ciałem. W zamierzeniu miało to stanowić jawną kompromitację. Maria głosząca dobre słowo wśród robotników z podziemia to ledwie konstrukt kultury mieszczańskiej, a przez to nie mniej sztuczna od jej sobowtóra, dzięki któremu w pewnej sprzecznej koligacji istnieje cały podmiot. To dzięki maszynie podmiot odzyskuje swoją wielowymiarowość, niepojętą sprzeczność i wieloznaczność. To, jakby to ujął Baudrillard, lustrzane odbicie, stworzone na nasz obraz, w symboliczny sposób znaczące wszelkie nasze działania⁴³. Lang każe jednak przezwyciężyć to destrukcyjno-erotyczne szaleństwo Marii-roboty. Po raz kolejny kultura odnosi zwycięstwo nad cywilizacją. Nie musi to wcale oznaczać, że reżyser staje w opozycji do zdobywcy psychoanalizy, która z pewnością nie była mu obca. Tu chodzi bardziej o to, by odsłonić mechanizmy nieludzkiego wyzysku, dać nadzieję na to, że człowiek może zmienić rzeczywistość.

Wątkowi *Doppelgängera* towarzyszy inny, którym jest transfer danych za pomocą energii elektrycznej. Scena powoływania "fałszywej" Marii jest bodaj jedną z kluczowych w filmie. Kobieta zostaje połączona z nieożywionym robotem, któremu "przetacza się" jej cechy osobnicze, wygląd zewnętrzny i pokłady nieujawnionych cech tożsamościowych. Rodzi się proteza-sobowtór, nawiedzająca podmiot-oryginał. Przy tym Maria pozostaje Marią, jej podmiotowość nie doznaje żadnego uszczerbku, a jedynym, co się wydarza to ucieleśnienie fantazmatu sobowtóra. Być może dlatego mówienie o "fałszywej" Marii jest w tym wypadku nie na miejscu. Skoro bowiem w wyniku transferu informacji powstaje identyczna kopia, a jedyna prawdziwa różnica polega na przesunięciu znaczeniowym tego, co z punktu widzenia psychoanalizy dla podmiotu ważne – nieuświadomionych popędów czy kulturowych nakazów i zakazów, których źródłem jest moralność – zniwelowane zostaje także rozróżnienie na oryginał i kopię. Wszelka inność i zdolność jej wyobrażenia zostają zniesione. Górę bierze produkcyjna technologia. Wyobrażenie całości przestaje istnieć. W szczególny sposób koresponduje to z tym, co Benjamin pisał na temat dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej. Proces technicznego powielania nie tylko dalece utrudnia, czy wręcz uniemożliwia odróżnienie kopii od oryginału, lecz przede wszystkim znosi potrzebę całościowego podejścia do dzieła sztuki. W wyniku nieograniczonych możliwości reprodukcji traci ono swoją aurę, przynależność do miejsca i czasu, przybiera natomiast postać polityczną. Czyż i Maria-robot takiej postaci nie przyjmuje? I czy Maria-pierwowzór nie realizuje

42. Zob. Agnieszka Ćwikiel, "Metropolis albo z archiwum filmowej ikonografii", w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Rabid 2004), 161.

43. Zob. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, 263.

się także w tej materii? Tu bliżej Langowi do *Golema* niż choćby do innego filmu, w którym znaczącą rolę odgrywa figura sobowtóra, tj. do *Studenta z Pragi*. Golem i Maria (a można przyjąć, że obie Marie) stają się narzędziem w rękach posiadających władzę ludzi. Golem ma być posłuszny Rabinowi, Maria – duetowi Fredersen–Rotwang. Pierwszy działa na polu wykluczenia etniczno-religijnego, druga/drugie – w walce klasowej. Atutem pierwszego jest nadludzka siła fizyczna, przewagą drugich siła perswazji i uwodzenia. Oba przypadki czerpią swój napęd dramaturgiczny z walki między siłami dobra i zła. Poza nawiasem pozostaje inny aspekt – wyobrazonej figury sobowtóra, niebędącego protezą ani klonem w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz nawiedzającego podmiot jako jego “inny”, którego uwidocznienie zwiastuje rychły upadek człowieka. Wprawdzie sobowtór Marii staje się widzialny, lecz nie pociąga za sobą katastrofalnych skutków. Inaczej zostało to rozegrane w *Studencie z Pragi* z roku 1913.

Film ten nie podejmuje wątku technologii i maszyny w sposób bezpośredni, jednak pozostaje z nim w pewnym związku. Akcja skupiona została wokół paktu tytułowego studenta z diabłem. W zamian za nieograniczoną ilość złota, student upłynnia swe lustrzane odbicie. Szybko okaże się, że była to transakcja fatalna w skutkach. I nie chodzi o to, że znalazłszy się w kręgach wyższych warstw społecznych, musi za wszelką cenę unikać luster, lecz o to, że jego odbicie, oderwane od swojego podmiotu, wyemancypowane i pewne siebie rozpoczyna podstępłą grę wymierzoną w dawnego właściciela. Sobowtór przejmuje kontrolę nad oryginałem. W licznych sytuacjach działa z zamiarem pokrzyżowania planów studenta, zawsze wyprzedza go o kilka kroków. Gdy w pewnym momencie znajdują się w jednym pokoju, a ożywione odbicie staje przed lustrem, zrozpaczony student oddaje strzał w jego kierunku. Lustro rozsypuje się na wiele kawałków. Jednak to nie sobowtór ginie, lecz jego właściciel. Zanim umrze, w odłamku zniszczonego lustra dostrzega swoje odbicie.

W *Studencie z Pragi* można odnaleźć wiele podobieństw zarówno do *Golema*, jak i do *Metropolis*. Można też uznać, że w każdym przypadku za sobowtórem/maszyną stoi ktoś, kto pociąga za sznurki, czy to Rabin, czy Fredersen, czy też sam diabeł. *Studenta z Pragi* silnie wyróżnia jednak kwestia podmiotowości. Tu nie chodzi wyłącznie o przedłużenie człowieka, jego podwojenie, lecz raczej o jego rozdwojenie. To nie kopia, ani klon, bowiem te są wynikiem addytywnym. Wegener odbiera podmiotowi przynależną mu część, w wyniku czego przestaje istnieć coś, co można określić mianem całości. Pozbawiony lustrzanego odbicia student staje się ledwie połową siebie sprzed transakcji, traci panowanie nad swymi działaniami, zmuszony do konkurowania z sobowtórem, skazany jest na porażkę. Scena próby zabójstwa sobowtóra daje wprawdzie nadzieję, lecz tym, co po śmierci studenta pozostaje, to właśnie *Doppelgänger* – symboliczne znaczenia wszelkich

jego działań⁴⁴. Wymownie podsumowuje to Wegener, pokazując w ostatniej scenie lustrzane odbicie siedzącego na grobie zmarłego. W ten sposób film dotyka sedna problemu. Nie jest nim ani walka z obcym, jak w *Golemie*, ani walka z innym, jak w *Metropolis*, lecz totalna, nieodwracalna alienacja, której skutkiem staje się utrata kontroli, powodująca nie tylko zwątpienie i bezwładność, lecz także sprawiająca, że cały świat staje się nieprzejrzysty, chaotyczny i nieprzenikniony. W tym znaczeniu jest to dzieło o znikaniu i zanikaniu człowieka jako podmiotu i jako jednostki społecznej.

Baudrillard, który w swoim studium poświęconym struktutom i mitom społeczeństwa konsumpcyjnego dokonuje analizy filmu, dostrzega w nim, ale też w innych wytworach kultury obrazujących pakt z diabłem, których przecież od czasów średniowiecza nie brakuje, mit społeczeństwa “biorącego udział w historycznym i technicznym procesie ujarznienia Natury, który jest jednocześnie od samego początku procesem poskramiania seksualności”⁴⁵. Pisze on:

[...] temat ten nieodmiennie powraca (równoległe z “cudem techniki”), kryjąc się za mitem *nieuchronności postępu technologicznego*. Do dziś przenika wszelkie nasze wyobrażenia dotyczące przyszłości, a także całą mitologię codzienności, począwszy od groźby katastrofy atomowej (technologiczne samobójstwo cywilizacji) aż po tysiącrotnie przerabiany w rozmaitych odmianach temat fatalnego w skutkach rozziwu pomiędzy postępek technicznym a społeczną moralnością⁴⁶.

Wnioski końcowe

Logika postępu technicznego, która w wytworach niemieckiej kultury filmowej przybiera postać umaszynowienia, nie pozostaje w oderwaniu od społecznych i ontologicznych warunków istnienia i funkcjonowania człowieka. Jeśli przeczytać przywołane tu filmy w wąskim horyzoncie dyskursów “epoki”, stanowią one odzwierciedlenie myśli, która wówczas dominowała, podejmując z nią twórczą dyskusję. W szerszym ujęciu, na które pozwala dystans czasowy, pozwalają zajrzeć “pod podszewkę” czystej *Erscheinung*, kwestionują obowiązujące poglądy. Mając to na uwadze, można dojść do wniosku, że mówią one o swoistego rodzaju implozji sensu, całości, rzeczywistości, społeczeństwa. O ile jednak Brecht *in toto* negował pojęcia sensu i całości, uznając je za fałszywe mity, będące wytworem określonej akulturacji, to rzeczone filmy podszyte są tęsknotą za nimi. Brecht odrzuca całość, by możliwe stało się poznanie, postępuje metodycznie. Lang

44. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, 263.

45. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, 267.

46. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, 267.

i Wegener zderzają postęp i technologię z wymiarem społecznym i ontologicznym, by rozpoznać zależności i wzajemne oddziaływania. W tle przeblýskuje XVIII-wieczne założenie o wyższości kultury nad cywilizacją. Poza poziomem dyskursu pozostaje niejako pytanie o istnienie sensu oraz wszechobecną potrzebę jego wytwarzania. Czy zatem utopijne projekty artystyczne, obrazujące postęp techniczny, nie realizują się wyłącznie w sferze reprezentacji rzeczywistości, lecz stają miejscem produkcji sensu i znaczeń, nawet jeśli, jak utrzymywał Brecht, owa produkcja zmierza ku refleksji, że nie istnieje coś takiego jak całość czy sens? Podobnie, jak każda rewolucja w poniekąd naturalny sposób musi być zniesiona przez inwolucję:

Każda rewolucja pociąga za sobą inwolucję, zgodnie z zasadą opadającej spirali. Pokonać tę negatywną spiralę można jedynie kontruderzeniem, nieustannie ją nakręcając i podbijając wszystkie stawki: brak znaczenia przebijać nicością, widzialność – pozorem, fałsz – iluzją, zło zaś – złem jeszcze większym⁴⁷.

To może legitymizować zabiegi estetyczne i perswazyjne w omawianych utworach. Brecht wyśmiewa swoje czasy, w tle pobrzmiewa utopijna myśl, że całkowite porzucenie porządku myślenia i odczuwania na rzecz nowego – otwartego i w skutkach przecież nieprzewidywalnego mogłoby kiedykolwiek się ziścić. Zważywszy na miłość, jaką Brecht zapałał do Marksa kilka lat po opublikowaniu *700 intelektualistów...*, widać, że utopie poszukują w rzeczywistości swoich podwalin, które mogłyby dać im prawo bytu. Lang, Wegener i Rye tematyzują zniszczenie, które staje się lub ma się stać podstawą nowego porządku świata, bez gwarancji, że będzie on porządkiem opartym na sprawiedliwości społecznej. Ich rozważaniom towarzyszy dyskusja o podmiotowości i kolektywizacji człowieka, o jego wartości jako indywiduum i obecności techniki jako warunku koniecznego do samopoznania.

47. Jean Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008), 29.

Bibliografia

- Attridge, Derek. *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki. Kraków: Universitas, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Przejrzystość zła*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Zbrodnia doskonała*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.
- Benjamin, Walter. "Tankstelle". W: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Ćwikiel, Agnieszka. "Metropolis albo z archiwum filmowej ikonografii." W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. Andrzej Gwóźdź. Kraków: Rabid, 2004.
- Flusser, Vilém. *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. Andrzej Gwóźdź. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1994.
- Gwóźdź, Andrzej. *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Kraków: Rabid, 2004.
- Herder, Johann Gottfried. *Mysł o filozofii dziejów*. Warszawa: PWN, 1962.
- Kant, Immanuel. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, red. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wiss. Buchges, 1983.
- Kłysz, Tomasz. *Od Mabussego do Goebbelsa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
- Kujawińska-Courtney Krystyna. "Wprowadzenie. Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/nowoczesny historycyzm". W: *Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney. Kraków: Universitas, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 123, 2016.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Lühe, Irmela von der. "Intellektuellenschelte und Technikkritik bei Bertolt Brecht und Walter Benjamin". *Brecht-Heft*, 3 (2013), 164–168.
- Marcuse, Herbert. *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. Stanisław Konopacki i in. Warszawa: PWN, 1991.
- McLuhan, Marshall. "Zrozumieć media". W: *McLuhan. Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, przeł. Ewa Różańska, Jacek M. Stokłosa. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 200.
- Mersch, Dieter. *Teorie mediów*, przeł. Ewa Krauss. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Moskwa, Jacek. "Monstrum powróci jako istota ludzka". *Rzeczpospolita* (dodatek "Plus – Minus"), 6, 2002.
- Radkowska-Walkowicz, Magdalena. *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.

- Tercz, Jakub. "Filozofia i to, co na zewnątrz. Wokół *Manifestów dla filozofii* Alaina Badiou". <http://machinamyсли.org/filozofia-i-to-co-na-zewnatrz-wokol-manifestow-dla-filozofii-alaina-badiou/> (22.06.2020).
- Wiatr, Przemysław. "Vilém Flusser – komunikologia". *Kultura Współczesna* 2 (2014), s. 149–160.
- Wiatr, Przemysław. "Viléma Flussera filozofia obrazu technicznego". W: *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter. Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2018.
- Wosk, Julie, "Metropolis", *Technology and Culture*, 51, 2 (2010), 403–408.