

Wiktor Marzec

Utopia popularna.

Kilka uwag o książce Tomasza Majewskiego
*Dialektyczne feerie: szkoła frankfurcka
i kultura popularna*¹

Znakomity łódzki kulturoznawca Tomasz Majewski zaproponował błyskotliwą analizę marginesów teorii krytycznej szkoły frankfurckiej, czyniąc przedmiotem swojej badawczej uwagi rzadziej prezentowane aspekty frankfurckiej krytyki kultury. Przedstawił wczesną kulturę popularną jako posiadającą istotne zasoby potencjału krytycznego wobec kapitalistycznej rzeczywistości i znaczenie emancypacyjne. Czy można wyciągnąć z tego jakieś wnioski dla praktyki krytycznej dzisiaj?

Celem książki Majewskiego jest przede wszystkim ukazanie bardziej różnorodnego obrazu teorii kultury formułowanej przez głównych przedstawicieli szkoły frankfurckiej i ich bliskich współpracowników. Dlatego sięga on do dorobku teoretyków kultury spoza ścisłego rdzenia teorii krytycznej. Nie są to postaci niezbrane, ale

raczej kojarzone z innym obszarem zainteresowań; takie, których propozycje były dotychczas traktowane raczej wybiórczo. Przede wszystkim chodzi o Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera, którzy są bodaj głównymi bohaterami książki. W obu wypadkach dotychczasowa recepcja nie obejmowała treści bezpośrednio dotyczących kultury popularnej, które znacząco zmieniają obraz ujęcia tego zagadnienia w kręgach frankfurckich (w szczególności w odniesieniu do postawy Adorna).

Chodzi zatem o „poszerzenie spektrum odczytywanych tekstów filozofów frankfurckich”, „lekturę we wzajemnym odniesieniu, z uwzględnieniem historycznego i kulturowego kontekstu teorii oraz zjawisk, do których miały się odnosić”².

Jak wiemy, w standardowym ujęciu teoria krytyczna (teorie krytyczne) szkoły frankfurckiej koncentrowała się

na raczej „mandaryńskiej” krytyce kultury masowej, ukierunkowując swoje krytyczne ostrze na procesy reifikacji i standaryzacji, nowe rodzaje panowania realizowane za pośrednictwem „przemysłu kulturowego” i inne ekspozytury niemal wszechobecnego „świata administracyjnego”. W kulturze masowej zawarta była co najwyżej fałszywa obietnica demokratycznej emancypacji, która

Kultura popularna w optyce, jaką proponuje Majewski, a którą podzielali Benjamin i Kracauer, przepełniona jest analogicznymi „fantasmagoriami krytycznymi”, „samotematyzującym się pozorem”

prowadziła do dalszego zniewolenia; w udawanej spełnionej utopijności, jaką niosła, zanikać miał wszelki pierwiastek krytyczny. Ten raczej niewesoły i dosyć homogeniczny obraz domaga się jednak istotnej korekty – spośród myślicieli związanych ze szkołą frankfurcką powstawały i inne koncepcje, które, zdaniem Majewskiego, znacznie lepiej nadają się do konfrontacji z realną materialnością i wielorodnością kultur popularnych.

Narzędziem, które w celu wypracowania metody analizy fenomenów kultury popularnej autor chce przypomnieć, a po części odkryć, jest fantasmagoria krytyczna. Czymże jest owa „metafora epistemologiczna nowoczesności”? By odpowiedzieć na to pytanie, musimy cofnąć się nie tylko do Benjamina, od którego bezpośrednio pojęcie to się wywodzi, ale do Marksa i dziewiętnastowiecznych atrakcji optycznych, gdzie ma ono swoje źródła. W *Osiemnastym Brumaire’a Ludwika Bonaparte* Marks kreśli obraz zbiorowego śnienia społeczeństwa, gdzie w skrajnym zmistyfikowaniu może się ujawnić jego głębsza prawda. Stało się to dla Benjamina impulsem do wypracowania alternatywnego, choćby wobec Adorna, sposobu patrzenia na wytwory kultury popularnej.

Majewski buduje teorię fantasmagorii również w oparciu o materialną konstrukcję fantasmagorycznych atrakcji optycznych, rozwijanych od jezuickiego teatru barokowego aż po wczesne pokazy kinowe. Ważny jest tu kulturowy i poznawczy kontekst, w jakim funkcjonowały tego typu przedsięwzięcia.

Z jednej strony wczesne pokazy jawnie nawiązywały do praktyk nekromancji czy przywoływania mocy tajemnych, z drugiej natomiast *expressis verbis* przedstawiano ich „naukowe” objaśnienie, rekonstruując optyczno-fizyczny proces wytwarzania obrazów, które oferowano widzom. Pokaz taki był jawną demystyfikacją wcześniejszych, nieco obskurantkich praktyk, niósł rodzaj oświecenia. Zarazem jednak spełniał dokładnie taką samą kulturową rolę, jak jego poprzednicy. Widzowie zresztą chętnie oddawali się zbiorowemu majaczeniu, biorąc niejako w nawias jego naukowe objaśnienie; ewokowali w sobie ten sam rodzaj ekscytacji i zaspokajali te same pragnienia, co wcześniej podczas wywoływania duchów.

Kultura popularna w optyce, jaką proponuje Majewski, a którą podzielali Benjamin i Kracauer, przepełniona jest analogicznymi „fantasmagoriami krytycznymi”, „samotematyzującym się pozorem”.

Ich cechą charakterystyczną jest włączenie deziluzji w porządek iluzji, mamy do czynienia z paradoksalnymi przejawami ducha krytycznego, który zdaje sprawozdanie z tego, że sam iluzji również ulega i nie może sobie uzurpować prawa do zajmowania pozycji zewnętrznej w stosunku do przedmiotu krytyki³.

Nie jest to już zatem bezbłędna procedura demystyfikacji, jaką rozporządzała klasyczna krytyka ideologii (a której pozostałości zdają się organizować „klasyczną” frankfurcką krytykę kultury). Nie ma już nadziei na deziluzję, dotarcie do jakiejś niemistyfikowanej rzeczywistości. Uwzględniając tę sytuację, fantasmagorii udaje się jednak utrzymać aspekt krytyczny, „obnażony charakter pozoru w sztuce katalizuje analogiczny proces w rzeczywistości społecznej: prześwieśla ją i ujawnia jako iluzoryczną”⁴.

Poza mechaniką krytyki kultury, metafora fantasmagorii ma jeszcze jeden ważny aspekt: pozwala na rozjaśnienie mechaniki działania kapitalistycznych stosunków towarowych. Sposób jej działania czerpie z mitu o Gorgonie. To, co nieprzedstawialne, tężeje na swój własny widok, fantasmagoria to zarazem demystyfikacja iluzji i jej zachowanie w formie, przeniesione do wnętrza wyobraźni publiczności, która współkonstruuje iluzyjny spektakl. Nie chodzi o to, że jest oszukiwana. Rzeczywistości kulturowej (podobnie jak stosunków towarowych)

nie da się sprowadzić do zwodniczego pozoru – zawsze posiada ona widmową realność w czymś doświadczeniu.

Feeryczna fantasmagoria rynku i wymiany, jak i kultury popularnej, nie oznacza prostego oszukiwania konsumenta (jak widziałby to zapewne Adorno). Jest on „oszukiwany”, ale doskonale o tym wie i wcale nie chce się obudzić. Nie można „anulować przyjemności czerpanej przez konsumentów z ich własnego, pełnego empatii stosunku do oferowanych przez rynek towarów, których funkcja, podobnie jak prawdziwych sennych marzeń, oscyluje pomiędzy niecenzurowanym wyrazem pragnień a możliwością ich zastępczego zaspokojenia”⁵. Fantasmagoria sytuuje się gdzieś pomiędzy cynizmem a utopią; nie popada przynajmniej w sprzeczności krytyki ideologii, która ogłasza, że fałszywa świadomość jest koniecznym wytworem kapitalizmu, a równocześnie chce z niej wyzwalać również w jego obrębie (w dodatku bez przekonującego uzasadnienia epistemologicznego).

W dalszej części książki znajdziemy też mniej lub bardziej udane ilustracje takiej analizy kultury popularnej. Częściowo tworzą je opublikowane już wcześniej artykuły, co choć nie stoi w sprzeczności z intencją książki, która nie zakłada przecież zwartej formy jednolitego wykładu, to jednak sprawia, że konkretne analizy nie zawsze realizują szlak wytyczony przez założenia teoretyczne. Dowiemy się zatem więcej o dwoistościach postaci Charliego Chaplina, jako kwestionującej mieszczańskie obyczaje i podziały klasowe, atakującej porządek społeczny i łączącej różne grupy odbiorców w podskórnym nurcie „wyzwolenia uciemężonych”. Śmiech wzbudzany przez ślapstickową dynamikę, gdzie nie ma już teleologii losu, a czysta przygodność zdarzeń, okazuje się elementem nie tylko utopijnym, odgradzającym od rzeczywistości, ale i niosącym pierwiastek sadyzmu i demonicznego okrucieństwa, w którym odnajdujemy potajemne spełnienie.

Podobną rolę mogła odgrywać przemoc w filmach Disneya, w których Benjamin widział istotny potencjał emancypacyjny, zażarcie broniąc Myszki Miki przed tyradami Adorna. Rewolucja stawała się tam wyobraźna i możliwa; połączenia mas i technologii w kinie dawały masom łączność z technologiczną utopią i pewien impuls do odzyskania kontroli nad techniką. Taktylna jakość filmu, będąca analogonem nowoczesnego doświadczenia,

to też swoista „innerwacja kolektywu” – tworzenie nowych organów społecznego ciała rewolucji poprzez nowe progi i stany nerwowe oraz wyrabianie „duchowej sprawności mas” w sięganiu po utopijne cele. Komiks zaś stara się pokazać Majewski jako przestrzeń emancypacji tożsamości etnicznych i hybrydyczną formę *coming outu* emigranckich mniejszości.

Z problematyką tą związana jest analiza teoriokulturowych debat frankfurtczyków. Do rozprawienia się z Adornem służy Majewskiemu swoista genealogia krytyki przemysłu kulturowego, jaką jest poszukiwanie jej źródeł w tekstach o jazzie i zestawienie ich z bardziej przychylną wobec masowych rozrywek optyką Benjamina. Reprodukacja techniczna delokalizuje dzieło sztuki, uwalnia je od kontekstu i niesie wyzwolenie od odbioru kultowego, „wrzucając” dzieło w recepcję potoczną. Odbiór w stanie dystrakcji, na zasadzie użytkowej, może wytworzyć nową kolektywną podmiotowość fragmentu. Podczas gdy Adorno chce bronić dawnej wewnętrzsterownej podmiotowości *czasów Bildung*, Benjamin widzi jej rozpad i chce znaleźć pierwiastek nadziei w zmianie. Oplakiwany przez Adorna podmiot istniał co najwyżej jako ideał kulturowy elity. Jego obrona to wykluczenie wszystkich tych, którzy nie mogą spędzić życia na kontemplowaniu kultury. Upadek to cena za nową podmiotowość o masowym zasięgu, która nie znajduje cichego sojusznika w różnych formach wyzysku. Cały czas słyszemy zaś utyskiwania z powodu utraty aury i utowarowienia sztuki, dla których to narzekań właśnie Benjamin ma być inspiracją pierwszego autoramentu.

Z podobnych względów ekscytujące wydaje się zaproponowane w *Dialektycznych feeriach* odczytanie Kracauera, który znany był do tej pory raczej wyłącznie jako teoretyk filmu. Tymczasem autor ten proponuje nieco gnostyckie techniki analizy kultury, które również daleko wybiegają poza jednokierunkowe diatryby. Metoda Kracauera ma polegać na zbieraniu powierzchniowych fenomenów, zatopieniu się w „herbarium czystej zewnętrzności”, które posiada autonomiczną kulturową bytność. „Celem krytycznego opisu jest więc [...] przyjęcie niezbywalnego faktu wyobcowania” w gnostycko pojmowanej nowoczesności upadłej i „tworzenie inwentarza zewnętrznych przejawów realności”⁶. Gdy pozostaje tylko samoistność materialnych reliktyw, wypranych z seman-

tycznego nadatku, można badać anatomie i autonomię zjawiskowego poziomu powierzchni, który okazuje się bardziej wiarygodny poznawczo niż treści kultury tworzone w pełni intencjonalnie. Tu bowiem nikomu (tak świadomości, jak i jakoś pojętej nieświadomości kolektywu) nie zależy na tym, by cokolwiek ukryć. To w tej naskórkowej, na poły martwej warstwie może ujawnić się niespodziewanie prawda społeczeństwa. Kapitalistyczna i przemysłowa organizacja ciał, „ornament z masy”, jest z kolei tak „znaką postępującej dehumanizacji”, jak i „prawomocnym źródłem przyjemności mas”, a nawet „formą rozkoszy estetycznej bardziej adekwatną niż dawniejsze wzorce piękna”⁷. Masy mogą zresztą przy tym dostrzec wzory własnej organizacji wymuszane przez kapitalizm, „przez moment ich wzór staje się inteligibilnie pojmowalny, figuratywnie uchwytny z zewnątrz w całej swej niepokojącej regularności”⁸.

Pozostaje zadać sobie pytanie, dokąd prowadzi nas te teoretyczne peregrynacje? Jak rzeczywiście mógł zadziałać ów utopijny, czy choćby krytyczny, aspekt kultury w materialności jej realnego obiegu i praktykach jej odbiorców? Co zostało dzisiaj z ekscytujących sporów frankfurckich i czy coś z diagnoz przypisujących kulturze popularnej jakiś aspekt emancypacyjny pozostało w mocy po dziś dzień? Czy wobec dzisiejszej kultury popularnej również można zastosować takie, krzepiące wprawdzie, ale może też usypiające, strategie analizy?

Mam pewne wątpliwości, na ile tego typu fantasmagoryczny krytycyzm mógł się stać udziałem rzeczy-

które znajdują też swoje omówienie w książce Majewskiego, zapewne tak było (*vide*: Chaplin, komiks – są to akurat te treści, które nie zawierają dynamiki fantasmagorii, a jedynie w pewien dość prosty sposób kwestionują *status quo*). Trudno jednak przyjąć, że w całości produkcji kulturowej moment ten mógł być częsty. Górę brał raczej mechanizm wtórnego domknięcia, zaprzepaszczenia krytycznego potencjału w różnych odsłonach fałszywej „utopii zrealizowanej”, którego to niebezpieczeństwa tak Benjamin, jak i Majewski są doskonale świadomi. Samotematyzująca się fantasmagoria z elementami wglądu poznawczego ulega na ogół zakrzepnięciu. Przestaje działać, gdy jej wewnętrzna dialektyka tężeje i staje się tylko i wyłącznie „spełnionym *Gesamtkunstwerk*”⁹, które zaciera własną heterogeniczność, szwy kulturowego kolażu wyzwalającego krytyczny impuls. Zrealizowana w porządku iluzji utopia wyraża się we własną okrutną parodię. „Utopijna energia wyobraźni zostaje wchłonięta przez »zagęszczenie« oraz »nałożenie« form i nie potrafi dokonać ich »rozsadzenia« od wewnątrz”¹⁰. Jeśli mechanizm ten stał się powszechny, to nie wiadomo, czy powinniśmy opowiedzieć się wraz z Majewskim za zniuansowaną krytyką Benjamina i Kracauera. Choć jest ona bez wątpienia ciekawsza od „marudnego” Adorna, to jeśli doszukuje się emancypacji na siłę, albo też nie opisuje już dzisiejszego świata, w którym ostatecznie domknął się porządek mitu, pozostaje zwyczajnie politycznie szkodliwa.

W tradycji frankfurckiej można jednak poszukać jeszcze innych elementów, które mogą być bardziej produktywnie politycznie. Chodzi mianowicie o opis realnych praktyk kulturowych, mających zdecydowany wpływ na zmianę położenia klas zdominowanych. Mowa tu wprawdzie o praktykach przeszłości, ale być może i dziś możemy znaleźć ich analogony. Równie odszczepńczy wobec frankfurckiego rdzenia, jak bohaterowie Majewskiego, tym razem jednak w tzw. drugim pokoleniu, Oskar Negt i Alexander Kluge problematyzują materialne aspekty odbioru kultury i tworzenie alternatywnych, uwzględniających kontekst produkcji, sfer publicznych. Tu kultura masowa i popularna bierze realny udział w praktykach emancypacyjnych. Przedstawiona przez nich koncepcja proletariackiej sfery publicznej i towarzyszących jej obiegu (jak produkcyjna sfera

Choć jest ona bez wątpienia ciekawsza od „marudnego” Adorna, to jeśli doszukuje się emancypacji na siłę, albo też nie opisuje już dzisiejszego świata, w którym ostatecznie domknął się porządek mitu, pozostaje zwyczajnie politycznie szkodliwa.

wistych „mas”, a na ile był tylko i wyłącznie konstruktem kontradialektycznych, a być może wręcz hiperdialektycznych teoretyków. W pewnych aspektach,

publiczna) wyłamuje się z opowieści o przemyśle kulturalnym i powszechnej manipulacji, jak i dystansuje się od Habermasowskiego ujęcia sfery publicznej, jako negującego materialne warunki swojego wytworzenia i zatajającego uzurpację do uniwersalności. Takie ujęcie pokazuje też godne generalizacji demokratyczne aspekty innych sfer publicznych i ewentualne możliwości ich zastosowania do krytyki kultury masowej. Ich podbudowy nie stanowi abstrakcyjna idea uniwersalności, ale materialne struktury wytwarzające historyczne idee sfer publicznych, gdzie doświadczeniowy horyzont wykluczonej publicznie grupy może być reprezentowany.

Doświadczenie reprodukcji w wyalienowanych warunkach kapitalizmu tworzy rodzaj wyobraźniowej twórczej reakcji – energie protestu, strategie odzyskiwania równowagi i twórcze zawłaszczenia kulturowych elementów, które stanowią zręby nieimitacyjnej, niereaktywnej, ale zakorzenionej w materialnych warunkach proletariackiej kultury. Widać tu zaczątki późniejszej teorii kina Klugego, w której widz jest aktywnym współproducentem, dostarczając pracę emocji, fantazji i doświadczenia, oraz myślenia konty-

nuowanego potem przez studia kulturowe, a dziś przez post-operaistów.

W takim ujęciu wytwarzanie fantazji, jako nieutowarowiona domena produkcji, jest przeciwważą dla doświadczenia alienacji. Fantazja jest ekspresją wyalienowanych stosunków, ale jest też zarazem ich praktyczną krytyką¹¹, której „burżuazyjne społeczeństwo nie może całkowicie zasymilować” czy „podporządkować pod interes pomnażania wartości dodatkowej”¹². Dlatego przemysł świadomości [*Bewusstseinsindustrie*] próbują z pracy fantazji uczynić materiał wyjściowy do dalszego utowarowienia tak, by fantazja „oddaliła się od wyalienowanego procesu pracy i przekształciła w beczasowe i ahistoryczne formy produkcji”, które „przeciwdziałają walce robotników o swoje interesy”¹³. Dlatego też, jeśli nie stanie się częścią proletariackiej sfery publicznej, fantazja, jak i całość proletariackiego doświadczenia, pozostanie materiałem kolejnych aktów zawłaszczenia przez kapitał. „Organizacja proletariackiego doświadczenia” i rozwój proletariackiej sfery publicznej” są „punktem zwrotnym europejskiej rewolucji kulturalnej”¹⁴. Zatem: Uwolnijmy wyobraźnię!

Tytuł angielski: A popular utopia. Some remarks on Tomasz Majewski's *Dialectical Feeries: Frankfurt school and popular culture*.

1 T. Majewski, *Dialektyczne feerie: Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011, s. 398.

2 Tamże, s. 11.

3 Tamże, s. 72.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 85.

6 Tamże, s. 292.

7 Tamże, s. 298.

8 Tamże.

9 Jak wiadomo, pojecie to ma swoje źródło w postromantycznych teoriach sztuki (Wagner). Adorno natomiast uznał, że w kulturze masowej szyderczo spełniają się te fantazje o całościowym dziele sztuki – wszystkie elementy zmysłowe łączą się w tyglu jednolitego procesu technicznego, „wyrażając jego jedność jako własną treść” (T. Adorno,

M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia: fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 142). Dzieło osiąga „totalność, stopień wartości, jest karykaturą dzieła wyrażającego ideę absolutną” (s. 284). Dzieło „stygnie”, zanika jakkolwiek dialektyczny ruch i potencjał krytyczny, „jak każda spełniona utopia, staje się własną parodią (tamże). Dla Majewskiego paradygmatycznym przypadkiem takiego dzieła jest Fantazja Walta Disneya.

10 T. Majewski, *Dialektyczne feerie...*, s. 392.

11 O. Negt, A. Kluge, *Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972, s. 66.

12 Tamże, s. 68.

13 Tamże, s. 71.

14 Tamże, s. 310.

WIKTOR MARZEC (ur. 1985) – łodzianin z urodzenia i z wyboru, socjolog i filozof, doktorant w Katedrze Socjologii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, stypendysta Uniwersytetu w Tartu, Estonia (studia z zakresu semiotyki i gender studies). Interesuje się kulturowymi aspektami metropolitalnej nowoczesności, kulturą nieponowoczesnej Łodzi, teorią społeczną, filozofią polityki oraz socjologią seksualności. Obecnie pracuje w przestrzeni pomiędzy socjologią historyczną, filozofią tego, co polityczne i teorią dyskursu. Bada procesy mobilizacji politycznej w okresie rewolucji 1905 roku z pomocą teorii dyskursu Ernesto Laclaua. Publikuje w różnych dziwnych pismach i czasem prowadzi dyskusję w świetlicy Krytyki Politycznej w Łodzi. Pomiędzy jeździ rowerem w różnym terenie i wyprawia się na wschodnioeuropejskie peryferia kapitalizmu.

Dane adresowe:
doktorant w Katedrze Socjologii Kultury UŁ
ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43
90-214 Łódź
e-mail: wiktormarzec@gmail.com

Cytowanie:
W. Marzec, *Utopia popularna. Kilka uwag o książce Tomasza Majewskiego* Dialektyczne feerie: szkoła frankfurcka i kultura popularna, „Praktyka Teoretyczna” nr 4/2011, http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr4_2011_Commonwealth/22.Marzec.pdf (dostęp dzień miesiąc rok)