

# Harro Segeberg

---

## Literatura w kulturze przemysłowej

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (138), 15-37

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Harro SEGERBERG

### Literatura w kulturze przemysłowej<sup>1</sup>

#### Uwagi wstępne

Warto ze szczególną uwagą przypomnieć sobie determinację, z jaką strategowie pierwszej wojny światowej forsowali techniczno-przemysłowe zniszczenie 'starego' człowieka w bitwach materiałowych – jak mawiali współcześni – „wielkiej wojny”. Zdumiewa upór i patos kształtowania w literaturze moderny weimarskiej idei nowego porządku życia. Hasło „Precz z techniką! Precz z maszyną!” (Karl Otten) i genialna radykalna krytyka techniki i wojny Ernsta Tollera osiągnęły w okresie powojennym – nawet jeżeli ograniczone czasowo – to jednak spektakularne uznanie<sup>2</sup>. Potem zmechanizowani ludzie poszukiwali zgody, aż do czasu przebudowy w ludzkie maszyny bojowe w myśl dewizy *Człowiek jak człowiek* (B. Brecht, 1927).

Ujmijmy to inaczej i za pomocą periodyzacji autorstwa jednego ze świadków: po „katastrofie, inflacji, powstaniu w zagłębiu Ruhry, monachijskiej dyktaturze rad, powstaniu w środkowych Niemczech, puczu Kappa, Hamburgu na barykadach”<sup>3</sup>, w czasach „politycznej i ekonomicznej stabilizacji Republiki Weimarskiej”, epoce nowej rzeczywistości, dziesięcioleciu *Golden Twenties* miało chodzić o możliwie „obiektywne” uzasadnienie destrukcji techniczno-przemysłowej jako nieodzownego założenia nowej kultury życia. Żeby jednak za sprawą tej decyzji

---

<sup>1</sup> © Original edition "Literatur in einer industriellen Kultur", from: Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter 2003* by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt, Germany (przyp. red.).

<sup>2</sup> Por. szczegółowe uwagi na ten temat w H. Segerberg *Literarische Technik-Bilder*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1987, s. 209-258. Na temat cytatu z Ottena zob. tamże s. 211.

<sup>3</sup> Por. J.R. Becher *Wirklichkeitsbessene Dichtung*, „Die Neue Bücherschau” 1928/6, Schrift X, s. 491-494. Cyt. za: *Weimarer Republik*, hrsg. A. Kaes, Metzler, Stuttgart 1983, s. 325 i nast.

## Szkice

kultura nie straciła barbarzyńskiego potencjału cywilizacji techniczno-przemysłowej, lecz mogła powitać go z zachwytem, Literatura Weimarska postanowiła być tak nowoczesna, tak aktualna i zarazem tak kosmopolityczna, jak żadna inna wcześniej. Katastrofa roku 1933 postawiła wspomnianego we wstępie do tej książki Benjamina przed koniecznością pytania o niezawodność tej nowej orientacji kulturowej.

Z tych naszkicowanych pobieżnie punktów widzenia powinno wynikać w dalszym ciągu wywodu, że profil kulturowy epoki Republiki Weimarskiej można opisać za pomocą hasła „Literatura w kulturze przemysłowej”<sup>4</sup>. Do tego dodać należy – po pierwsze – podstawowe zagadnienia, które wiążą się w Niemczech z paradoksalnie istotnym pojęciem kultury przemysłowej, a także – po drugie – rolę zyskujących na znaczeniu nowych nieliterackich, wiodących i kluczowych mediów filmu i radia. Istotne będą wreszcie – po trzecie – uwagi na temat przemian medialno-technologicznych, które w centralnym obszarze literatury można dojrzeć w znaku maszyny do pisania. Taki ogląd będzie udany, jeżeli uda się oddać przekraczającą nowoczesność weimarską ewolucję autora od roli ekskluzywnego poety słowa ku działającemu w licznych mediach przetwórcy znaków (Zeichen-Arbeiter).

## Kultura przemysłowa

Wszystko zaczyna się od wpływu amerykańskiego modelu techniki i życia, który pod hasłami taylorizmu i fordyzmu miał ukształtować zarówno realną, jak i wyobrażoną historię techniki. W tym kontekście szalenie istotny jest propagandowy wpływ autobiografii Henry’ego Forda, amerykańskiego króla samochodów i technologa taśmy produkcyjnej; w czasach powojennych stała się ona bestsellerem, przebojem epoki weimarskiej<sup>5</sup>. Nieistotne było przy tym realne,

<sup>4</sup> Mówię tu o kulturze przemysłowej, a nie o masowej kulturze przemysłowej. Czynię tak, ponieważ termin „kultura masowa” obciążony jest w niemieckim kontekście myśleniem o kulturze formującej (*Bildungskultur*) oraz kulturze elitarniej, tak jak to się dzieje, nawet jeżeli z krytycznym zamiarem, u Wolfganga Rupperta: tegoż *Zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Überlegungen zur Begründung eines Forschungsansatzes*, w: *Chiffren des Alltags. Erkundigungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur*, hrsg. W. Ruppert, Jonas-Verl, Marburg 1993, s. 9-22. Pionierami przełamywania tej dychotomii byli natomiast Großklaus i Lämmert: *Literatur in einer industriellen Kultur*, hrsg. G. Großklaus, E. Lämmert, Cotta, Stuttgart 1989. W każdym razie w pracach ukształtowanych na ogół przez literaturę wysoką brakuje wymiaru kultury popularnej. Znakomicie rozwija ją za to Brytyjczyk John Willet. Por. tegoż *The New Sobriety*, Thames and Hudson, London 1978.

<sup>5</sup> Por. H. Ford *Mein Leben und Werk. Unter Mitwirkung von von Samuel Crwother*, Lipsk [bez roku]. Jedynie autoryzowane wydanie niemieckie Curta i Marguerite Thesing. Przytoczyć należy także twórcę taylorizmu Fredericka Winslowa Taylora: *Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung* (pierwsze wydanie 1911). Autoryzowane

ekonomiczne znaczenie produkcji taśmowej, którą wdrażano tylko w przedsiębiorstwach wielkoprzemysłowych; przedmiotem żywiłowej dyskusji o „taśmie produkcyjnej” (podobnej do dzisiejszej dyskusji o „komputerze”) nie była szczególna technika, lecz wiążące się z nią w owym czasie globalne przerażenie. *Mechanization Takes Command*, jak trafnie określił wynikającą stąd dyspozycję historyk kultury Siegfried Giedion<sup>6</sup>.

Oznacza to, że mechanizacja, która dla Henry’ego Forda wynikała jednoznacznie z pokawałkowanego, monotonnego i precyzyjnego podziału pracy w takt taśmy produkcyjnej, miała nie tylko kształtować produkcję przemysłową, lecz także nadawać rytm codziennemu życiu. W dalszej kolejności wynikało z tego, że nie można już dłużej – jak w przedwojennych i wojennych bestsellerach Walthera Rathenaua – zajmować się kwestią, czy i w jaki sposób pogodzić powszechną mechanizację życia z przeciwstawną jej kulturą ducha i duszy? Teraz – by dać tylko próbkę z liberalnej gazety „Vossische Zeitung” z 1925 roku – takie hasła jak „trusty, biurowce, policja drogowa, film, cud techniki, jazzband, boks, magazyny i reżyseria (filmowa)”<sup>7</sup> miały określać wszystko to, co w ogólności charakteryzować winno nowe czasy, jak w filmie Charliego Chaplina z 1936 roku o podobnie brzmiącym tytule. Fakt, że swobodnie i z fantazją szafowano hasłem „Ameryka nie istnieje”<sup>8</sup>, nie zaszkodził wcale tej debacie, lecz raczej wzmocnił siłę jej oddziaływania.

Widać to także na przykładzie kilku ówczesnych przebojów wydawniczych, które mieściły się w horyzoncie tej debaty: *Tunel* Bernharda Kellermanna (1913) – „fordowski” long- i bestseller – oraz film Fritza Langa *Metropolis* (1927) z modelem Manhattanu oświetlonym prostymi żarówkami, które miały rozświetlić obraz „Ameryki” w głowach czytelników i widzów. Współcześni fascynowali się także „wyłączonym rozumem i wyłączoną wolą” znanych rytmów *Jazz-Bandu*<sup>9</sup>, jak i sztuki

---

wydanie niemieckie Rudolfa Roeslera, Monachium i Berlin 1919. (=19.-28. tysiąc). Na temat konkretnego ekonomicznego i technicznego znaczenia Taylora i Forda w Niemczech por. bardzo ostrożne uwagi w: H.-J. Braun, W. Kaiser *Energiewirtschaft, Automatisierung, Information*, 1997, s. 52-61. Na temat sukcesu autobiografii Forda por. wskazania Petera Berga: tegoż *Deutschland und Amerika 1918-1929*, Mattheisen, Lubeka-Hamburg 1963, s. 99.

<sup>6</sup> Por. S. Giedion *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, New York 1948/1982 (po niemiecku).

<sup>7</sup> R. Kayser *Amerikanismus*, „Vossische Zeitung” Nr 458 (27.09.1925). Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 265 i nast.

<sup>8</sup> Zob. R. Müller *Der Roman des Amerikanismus*, „Saturn” 3 (1913), s. 253. Cyt. za: D. Göttkürk Künstler, *Cowboys, Ingenieure...*, Fink, München 1998, s. 211.

<sup>9</sup> H. Siemens *Jazz-Band*, „Die Weltbühne” 17 (10.3.1921), Nr 10, s. 287 i nast. Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 241. Na temat wpływu jazzu zob. szczegółowe uwagi C. Partsch *Schräge Töne*, Metzger, Stuttgart 1998. Na temat tych i następnych hasel por. J. Willet *The New Sobriety*, jak również H.U. Gumbrecht *1926*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.

ką poruszania się słynnej wówczas grupy rewiowej *Tiller Girls*<sup>10</sup>; do tego dochodzą „szcuple stalowe ciała”<sup>11</sup> kolarzy, którzy ścigali się w sześciodniowych wyścigach berlińskiego Pałacu Sportu aż do zupełnej utraty świadomości w myśl motto „mózgi płoną” (Walter Mehring, 1896-1981). Uznanie wzbudziły także przeniesione do teatru przez Brechta *W gąszczu miasta* (*Im Dickicht der Städte*) (1922/1927) bokserkie reguły walki<sup>12</sup> oraz wspomniana już na wstępie transformacja pakowacza Galay Gaya w żołdacką maszynę walki (*Człowiek jak człowiek*, 1927).

Nie wolno także zapominać o sensacyjnych wiadomościach ilustrowanej prasy masowej, w której Vicki Baum (1888-1960) uszczęśliwiała czytelników losem jej *Ludzi w hotelu* (*Menschen im Hotel*, 1929); dopiero później pojawili się czytelnicy romansów (1929) i ostatecznie (wraz z Gretą Garbo w filmie z roku 1931) widzowie kina. Nie tylko w awangardowej sztuce Bertolda Brechta, lecz także w rozrywkowych bestsellerach wykształciła się w ten sposób forma kultury popularnej, która stopiła ze sobą wszystkie płaszczyzny kultury w tradycyjnym sensie: wyraźnie nie literacka, występowała jako wprost antyliteracka, dzięki czemu mogła jednakże reprezentować tę formę kultury, w której – za Siegfriedem Kracauerem (1889-1966), krytykiem filmu i kultury „Frankfurter Zeitung” – bez zbędnych ceregieli znaleźć się mogli wszyscy „od dyrektora banku po pomoc sklepową, od diwy po stenotypistki jednego o sensu”<sup>13</sup>. Książka jako narzędzie kształcenia musiała ustąpić panującemu w mediach popularnych kultowi rozrywkowemu (Kracauer); zdaniem wydawcy Samuela Fischera (1859-1934), stała się „w oka mgnieniu jednym z niezbędnych obiektów codziennego życia”. Jak twierdzi Fischer: „Ludzie uprawiają sport, tańczą, spędzają wieczorne godziny przy radiodbiorniku, w kinie – inne aktywności poza życiem zawodowym sprawiają, że nie ma czasu na przeczytanie książki”<sup>14</sup>.

Dokładnie to widział prawicowy rewolucjonista Ernst Jünger (1895-1998) w „niespotykanych wcześniej triumfach absolutnej radości” z nieszczęśliwych losów bohaterów amerykańskiego kina groteski – nowy kulturowy ‘typ’<sup>15</sup>, myślący czysto

<sup>10</sup> Zob. S. Kracauer *Das Ornament der Masse* (1927), w: tegoż *Schriften*, t. 5, 2: *Aufsätze* (1927-1931), hrsg. I. Müller-Bach, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990, s. 57-68. Por. także tegoż *Girls und Krise* (1931) lub A. Polgar *Girls* (1926), w: *Glänzender Asphalt*, hrsg. Ch. Jäger, E. Schütz, Fannei und Walz, Berlin 1994, s. 238-242.

<sup>11</sup> R. Kayser *Amerikanismus* (jak w przyp. 100), s. 266.

<sup>12</sup> Również na ten temat znajdują się odpowiednie teksty felietonistyczne Slinga, Emila Faktora, Hansa Natonka, Hermanna Sinsheimera w: *Glänzender Asphalt*, s. 225-235.

<sup>13</sup> S. Kracauer *Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*, „Frankfurter Zeitung” Nr 167 (04.03.1926), cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 248-252.

<sup>14</sup> Por. S. Fischer *Bemerkungen zur Bücherkrise*, „Die Literarische Welt” 2 (22.10.1926), s. 1 i nast. Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 276 i nast. Głos zdecydowanej krytyki zob. F. Sieburg *Anbetung von Fahrstühlen*, „Die Literarische Welt” 2 (23.07.1926), Nr 30, s. 8. Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 274 i nast. (podkreślenie w tekście).

<sup>15</sup> E. Jünger *Das Abenteuerliche Hertz. Aufzeichnungen bei Tag und bei Nacht. Erste Fassung* (1929). Cyt. za: tegoż *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979, s. 90.

funkcjonalnie, zdolny do kompetentnej fachowej oceny; kto by się natomiast upierał przy duchowym pojęciu „kultury”, opozycyjnym wobec cywilizacji techniczno-przemysłowej, ten przegapi pełną mobilizację (1930) nowego robotnika i mediów epoki<sup>16</sup>. Bertold Brecht (1898-1956), lewicowy rewolucjonista zawsze gotowy do wywoływania skandali w sztuce, zwracał w roku 1927 uwagę na bagatela „pół tysiąca wierszy”, które nadesłano na konkurs pisarski zorganizowany przez czasopismo „Die Literarische Welt”. Brecht przyznał nagrodę w ogóle niezgłoszonemu songowi kolarskiemu *He! He! The iron Man!* autorstwa Hanne Küpper z nurtu nowej rzeczowości<sup>17</sup>. „Cichym, subtelnym, rozmarzonym” potomkom „sztuki druku, której dni są policzone” Brecht zalecał liryczne sławienie kolarskiego bohatera Reggie’go MacNamary, który wzbudził wielki aplauz w berlińskim Pałacu Sportu podczas biegu sześciodniowego; miał się on stać wcieleniem nowego typu człowieka, pracującego jak maszyna i przez to na wskroś nowoczesnego, z sercem „pełnym siły woltów i amperów”<sup>18</sup>. Typowi temu poświęcił, powstała niewiele później we współpracy z Paulem Hindemithem i Kurtem Weilem, audycję *Lot Lindbergów (Der Flug der Lindbergs, 1929/1930)*<sup>19</sup>.

Już te kilka przykładów pokazuje determinację, z jaką nowe formy kultury przemysłowej wyparły wiodącą i kluczową funkcję tradycyjnej literatury for-

---

<sup>16</sup> E. Jünger *Die totale Mobilmachung, w: Krieg und Krieger*, hrsg. E. Jünger, Junker & Dünnhaupt, Berlin 1930, s. 9-30.

<sup>17</sup> Nurt nowej rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*, rzadziej: ekspresywny naturalizm) wyłonił się w Niemczech w połowie lat 20. XX wieku w opozycji do słabnącego ekspresjonizmu. Wśród wyznaczników pisarskich nurtu nowej rzeczowości wyróżnia się – prócz m.in. faktyczności i posługiwania się danymi statystycznymi i faktograficznymi – wykorzystywanie filmowej techniki montażu, kolażu i kalejdoskopu. Najbardziej znanym przedstawicielem nurtu jest Alfred Döblin. Zob. M. Szyrocki *Literatura niemieckiego obszaru językowego*, w: *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. 2, cz. 1, PWN, Warszawa 1982, s. 153 oraz M. Czarnecka *Historia literatury niemieckiej*, Ossolineum, Wrocław 2011, s. 263 (przytłum.).

<sup>18</sup> Por. B. Brecht *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker (1927)*. Cyt. za: tegoż *Werke: Bd. 21: Schriften 1*, hrsg. W. Hecht, Aufbau Verlag, Berlin (B. Brecht *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21), s. 191 i nast. Cytaty ze s. 191 i 192. Premiuowany przez Brechta wiersz Küppersa znajduje się w: K. Riha *Radfahrbuch*, Luchterhand, Darmstadt 1985) s. 56 i nast. Jak również w: *Elektropolis*, hrsg. M. Bartels et al., Atena, Oberhausen 1999, s. 32. Pojęcie ‘typu’ na określenie człowieka nowoczesnego radykalnie odindywidualizowanego w tradycyjnym sensie pochodzi z eseju Jüngera *Die Arbeiter (1931)*.

<sup>19</sup> Na temat projektu radiowego dotyczącego fordystyczno-mechanicystycznego dyscyplinowania słuchaczy por. H.-Ch. von Hermann *Psychotechnik versus Elektronik. Kunst und Medien beim Baden-Badener Kammermusikfest*, w: 1929, hrsg. S. Andriopoulos, B.J. Dotzler, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, s. 253-267.

## Szkice

mującej (*Bildungs-Literatur*), oraz jak ważne były nieliterackie media radia i filmu dla autorów, którzy chcieli forsować tę zmianę. Szczegółowe ukazanie, jak autorzy z czasów Republiki Weimarskiej na nowo definiowali swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym, wymaga dokładniejszego przyjrzenia się wiodącej i kluczowej funkcji „Nowych Medów” w Republice Weimarskiej<sup>20</sup>. Tylko wtedy stanie się jasne, jakim sposobem fascynacja mediami wyzwoliła literacką wolę samoświadomości.

## Pisarze i kino

O odpowiedzialnej za ten proces mieszaniu fascynacji i obaw pisał Bertolt Brecht (1898-1956), zagorzały kinoman i autor licznych synopsów, scenariuszy i zarysów planów akcji (*Treatments*), który sam o sobie mawiał: „Rzucam się na kino”<sup>21</sup>. W krótkiej notatce z roku 1922 na temat ówczesnych filmów bez własnego dźwięku, czyli o tak zwanym niemym kinie, i szansach pisarza w przemyśle filmowym pisał:

Manuskrypt filmowy jest swego rodzaju manuskrytem improwizacji. Pozostający na zewnątrz poeta nie zna potrzeb i możliwości tego szczególnego atelier. Żaden inżynier nie zaprojektuje skomplikowanej kanalizacji na zapas, w nadziei, że któregoś dnia znajdzie się firma, która pilnie potrzebuje właśnie tej instalacji.

Jak i nieco dalej:

Kiedy przemysł filmowy uznaje, że kicz smakuje lepiej niż dobra robota, to jest to błąd wybaczalny, spowodowany nieograniczoną zdolnością publiki do pożerania kiczu (na bezrybiu i rak ryba), oraz postawą takich pisarzy, którzy pod pojęciem sztuki wysokiej rozumieją nudę, czy „poetów niezrozumiałych”, publikujących dla szerokiej publiczności tylko w drodze wyjątku. Jednakże błąd poetów, którzy tworzą filmy uważając je jednocześnie za kicz, jest niewybaczalny. Istnieją filmy, które działają również na ludzi uznających je za kicz, ale filmów, tworzonych przez ludzi mających je za kicz, zwyczajnie nie ma.<sup>22</sup>

Można z tego wywnioskować, że film, przed którym stają pisarze Republiki Weimarskiej, to już nie ten wywrotowo-anarchistyczny utwór krótkometrażowy

---

<sup>20</sup> O wczesnej historii telewizji, która z medium „na żywo” awansowała do medium wiodącego i kluczowego w naszym rozumieniu zob. B. Schneide *Kunstseidene Mädchen. Texte- und Leitbilder des frühen Fernsehens*, w: 1929, s. 54-79. Jak również: S. Andriopoulos *Okkulte und technische Television*, w: tamże, s. 31-53. Na temat refleksji literackiej wokół roku 1929 zob. B.J. Dotzler, tamże, s. 290.

<sup>21</sup> Jak głosi notatka z 1920, cyt. za: W. Gersch *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, Hansen, München 1979 (wcześniej Berlin [NRD] 1975), s. 21.

<sup>22</sup> Por. B. Brecht [*Über den Film*], „Berliner Börse-Courier” v. 05.09.1922. Cyt. za: B. Brecht *Werke: Schriften I* (jak w przypisie 111), s. 100.

z wczesnego okresu, który dał początek rozwojowi uznanych form narracji, przyciągających widownię w filmowe wieczory<sup>23</sup>. Film jest teraz częścią prosperującego przemysłu filmowego, który – w przeciwieństwie do kina autorskiego pierwszej dekady<sup>24</sup> – nie czeka już na „zdystansowanego poetę”, tylko rozwija w atelier i studiach własne, unormowane przez kulturę p r z e m y s ł o w ą, „potrzeby i środki”, oczekując od poety jako współautora filmu, że będzie się z nimi liczył. Film kultury przemysłowej rozwinął standardy opowiadania o pozornie niepowstrzymanej sile działania, która była nie do przyjęcia nie tylko dla – w języku Brechta – zgorzszonych „poetów niezrozumiałych”, odrzucających ją jako najzwyklejszy „kicz”. Czym jednak jest to, co w swoim działaniu nie jawi się jako kicz, chociaż na widzów jak kicz oddziałuje? Jest to, jak twierdzi inny krytyk, „demokratyczna kultura” filmu, „oparta na sercach i zmysłach masy”. Taki „bezklasowy” film, adresowany do wszystkich zmysłów wszystkich klas, „nazywamy kiczem”<sup>25</sup>, i z nim musi się liczyć ten, kto, jak Brecht w swoich projektach filmowych, nie angażuje się w kicz, ale chciałby skrycie oddziaływać na publiczność wyrosłą w kiczu.

Te i podobne opinie z debaty o kinie lat 20. pozwalają zauważyć, że mimo licznych przemian kultury przemysłowej utrzymała się fascynacja filmem, która niezmiennie polega na tym, że tu – wedle Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) – „Miny i spojrzenia, z których wydobywa się cała dusza”, „żyją i cierpią, walczą i przemijają” bezpośrednio „przed oczyma marzącego”; to jest to bezpośrednie działanie na zmysły, z którego naocznością nie radzi sobie język pisma oparty na abstrakcji cyfr i liter<sup>26</sup>. Nawet Thomas Mann (1875-1955), który przy okazji ekranizacji jego powieści *Buddenbrokowie* twierdził, że „dotychczas nie miała ona do kina szczególnego szczęścia”, pisał: „Film nie jest sztuką, jest życiem i rzeczywistością,

<sup>23</sup> Por. dokładniej na ten temat rozdział *Literatura i film*, w: *Literatur I*, s. 264-283.

<sup>24</sup> Por. na ten temat C. Müller *Das 'andere Kino?'. Autorenfilme in der Vorkriegsära*, w: *Die Modellierung des Kinofilms*, hrsg. C. Müller, H. Segerberg, Fink, München 1998, s. 153-192.

<sup>25</sup> Por. A. Behne *Die Stellung des Publikums zur modernen Literatur*, „Die Weltbühne” 22 (18.50.1926), Nr 20, s. 774-777. Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 219-222. Dokładnie rzecz ujmując Behne mówi tu przede wszystkim o tym, co ogranicza jako „amerykańską cywilizację (masową)” (tamże) od niemieckiej kultury wysokiej, następnie jednak określa „film amerykański” jako typową i wzorcową dla „cywilizacji” masowej formę „demokratycznej” sztuki (s. 221); jej przekształcenia w „lepszą, bardziej ludzką, bardziej genialną” oczekiwał od Chaplina. Wyrażenie „bezklasowy” (*blassenlos*) wzięłam od Carlo Mierendorfa: tegoż *Hätte ich das Kino*, „Die Weissen Blätter” 7 (1920), z. 2, s. 86-92. Cyt. za: A. Kaes *Kino-Debatte*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1978, s. 139-146. Mierendorf mówi tu o „bezklasowej publiczności” filmu.

<sup>26</sup> H. von Hoffmannsthal *Der Ersatz für die Träume*, „Das Tagebuch” 2 (1921), s. 685-687. Cyt. za: A. Kaes *Kino-Debatte*, s. 149-152. Zob. również: H. von Hoffmannsthal *Rede und Aufsätze II: 1914-1924*, hrsg. B. Schoeller, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1979 (*Gesammelte Werke*), s. 141-145.



[...] jego oddziaływanie tkwi (właśnie) w poruszanej niemocie, surowo sensoryjnej<sup>27</sup>. Jest to siła wyrazu *Widocznego człowieka* (*Sichtbaren Menschen*) (1924), komunikującego się za pomocą gestów i mimiki, mowy ciała, który – jak głosi tytuł poczytnej w owym czasie teorii filmu Béli Balázsa<sup>28</sup> – potwierdza prawdę, pozbawionego jeszcze podówczas dźwięku, kina niemego.

Należy przy tym pamiętać, że ten nagrywany do 1929 roku bez własnego dźwięku i z tego względu faktycznie „niemy” film udoskonalał w kulturze inscenizacji lat 20. sztukę muzycznej ilustracji i interpretacji, imitacji odgłosów, barwienia taśmy filmowej jak i montażu tablic z napisami, do tego stopnia, że krytyk kultury i filmu Kracauer mógł w „optycznych komnatach c z a r ó w” *Berliner Lichtspielhäuser* podziwiać wzbogacone o pokaz pantomimy i baletu „totalne dzieło sztuki efektów”; sztuka filmowa, wraz z „samodzielną potęgą” orkiestry filmowej, rozwijała swoją skuteczność oddziaływania „na wszystkie zmysły, przy użyciu wszelkich środków”<sup>29</sup>. Lub inaczej: już wówczas film stał się dopełnionym przez dźwięk afektywnym medium forsowania kultury popularnej, stapiającej wszystkie ugruntowane poziomy kultury, a przebudowa jej poprzez wprowadzenie w miejsce kina „niemego” filmu z własną ścieżką dźwiękową w żadnym wypadku nie oznacza z tego punktu widzenia końca filmowej techniki iluzji – mimo wszystkich nieciągłości, transformacji i odnowień – tylko jej radykalizację i transformację. Można by rzec: iluzja realności stała się iluzją realną.

Na skutek owej radykalizacji oprócz obrazu również dźwięk mógł być teraz nagrywany w sposób realistyczny, co dla wielu krytyków literackich i filmowych w żadnym wypadku nie kończyło się – jak dla zaangażowanego krytyka filmów dźwiękowych Rudolfa Arnheima – nierozstrzygniętą konfrontacją między *Milczącym pięknem i brzmiącym nieporządkiem* (*Stummer Schönheit und tönender Unfug*) (1929)<sup>30</sup>. Od początku pojawiły się liczne głosy, że tam, gdzie teraz obok obrazu „nawet jeżeli na drugim froncie [...] rządzi także język”, w końcu będzie mógł „rządzić pisarz”. Będący u szczytu popularności w owym czasie autor teatralny Carl Zuckmayer (1896-1977) żywił nawet nadzieję, że „postępujący rozwój filmu

27 Th. Mann *Über den Film*, „Schünemanns Monatshefte” 1928 z. 8. Cyt. za: A. Kaes *Kino-Debatte*, s. 164 i nast. Zob. również: Th. Mann *Miszellen*, hrsg. H. Büring, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M. 1968 (*Das essayistische Werk*, t. 8), s. 149 i nast.

28 Por. nowe wydanie B. Balázs *Schriften zum Film*, hrsg. H.H. Diederich et al., t. 1: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, München 1982.

29 S. Kracauer *Kult der Zerstreuung* (jak w przyp. 107), s. 249 (*Gesamtkunstwerk der Effekte* jest podkreślone w tekście, podkreślenie *Feenlokal* jest zaś mojego autorstwa).

30 R. Arnheim *Stumme Schönheit und tönender Unfug*, „Die Weltbühne” Nr 41 (08.10.1929), s. 557-562. Zob. również: tegoż *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hrsg. H. Diederich, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt a. M. 1979 (Fischer Cinema 3652), s. 217-221.

dźwiękowego” mógłby chronić „suwerenność (autorskiego) maszynopisu”<sup>31</sup>. Inni natomiast przestrzegali przed złudzeniem, jakoby film dźwiękowy miał się sprowadzać wyłącznie do naturalistycznego filmu mówionego i ponownie konkurować ze „sztuką teatralną”. Miast tego wyznaczano mu rolę sztuki „epickiej, opowiadającej przy pomocy następujących po sobie zdarzeń”<sup>32</sup>, dlatego również estetyka filmu dźwiękowego miała operować „proporcjami długości zmieniających się obrazów i ujęć”, „filmowym rytmem” obrazów. Optyczna „muzyka filmowa” kina niemego, operująca ruchomą kamerą, łagodnym montażem czy wyrafinowanym przenikaniem się ujęć utrzymała swoją ważność<sup>33</sup>.

Jak twierdził Willy Hass, krytyk literacki i filmowy, tylko wtedy można będzie „uformować z dźwięku, ruchu i obrazu homogeniczną masę odlewniczą”, i nie kto inny jak Rudolf Arnheim, wtedy początkujący krytyk filmu dźwiękowego, w podobnym duchu pisał o filmie G.W. Pabsta *Opera za trzy grosze* (*Die 3-Groschen-Oper*), że „miętko przesuwająca się kamera przenosi miejsce akcji w bezdźwięczne kręcenie, nadając mu cechy szczęśliwej, bajkowej rzeczywistości”<sup>34</sup>. Obawę Alfreda Polgara, jakoby język i dźwięk miały zniszczyć „siłę wyobraźni” widza filmu niemego<sup>35</sup>, można przynajmniej dla okresu wczesnego filmu dźwiękowego potraktować jako płoną, a głębokie westchnienie *Takiego kina pragnę!* (*Hätte ich das Kino!*) (jak głosił tytuł tekstu Carlo Mierendorfa z 1920) można uznać za efekt fascynacji pisarzy, którzy w filmie niezmiennie podziwiają bezpośrednio oddziałującą iluzję technicznie wytworzonej na d realności.

Żeby zrozumieć, na czym się owa fascynacja zasadza, należy powrócić do historii powstania kinematografu, to jest „ruchomych obrazków”, i przypomnieć sobie, że mechanizm techniczny tego urządzenia od początku polegał na tym, by najpierw podzielić „naturalny” ruch człowieka na właściwie obliczone momenty ujęć, a następnie ponownie ułożyć te obrazy w maszynowo wytworzonym mechanizmie projekcyjnym „ruchomej” fotografii z 16 do 24 klatkami na sekundę w celu wytworzenia iluzji ruchomych obrazów na siatkówce widza. Nie powinno zatem zaskakiwać, że „ruchome obrazki” jak żaden inny mechanizm, wydawały się zdat-

31 Por. C. Zuckmayer *Aufmarsch der Filmautoren*, „B.Z.” am Mittag v. 31.3.1930. Cyt. za: G. Nickel, U. Weiß *Carl Zuckmayer 1896-1977. „Ich wollte nur Theater machen”*, Dt. Schillerges, Marbach am Neckar 1996 (Marbacher Kataloge), s. 170-171.

32 R. Arnheim *Stumme Schönheit und tönender Unfug*, s. 256-157 (tu także wcześniej przywołany cytat).

33 Por. W. Haas *Wordichtung im Film? Die Sensation der neuen Filmsaison: Der Tonfilm*, „Die Literarische Welt” 4 (27.8.1928), Nr 30, s. 234 i nast.

34 R. Arnheim *Post Scriptum*, „Die Weltbühne” Nr 16 (21.04.1931), s. 584 i nast. Na temat wspomnianych zagadnień Brecht/ Pabst por. dokładniej H. Segerberg *Über den Umgang mit Medienrealität, Bertold Brecht G. W. Pabst und der „Dreigroschenkomplex”*, w: tegoż *Perfektionierung des Scheins*, Fink, München 1999, s. 319-342.

35 A. Polgar *Zum Thema: Tonfilm*, „Die Weltbühne” 25 (30.07.1929), Nr 31, s. 176-177.

## Szkice

ne do tego, by rejestrować najważniejsze wydarzenia epoki. Mechaniczną dynamikę tego urządzenia – o czym była już mowa – wyznaczyła taśma produkcyjna, która w podobny sposób dzieliła organiczny ruch człowieka na sekwencję momentów, by potem ułożyć je w posuwisty rytm zamkniętego w sobie ruchu maszynowego. A temu oddziaływaniu, tej iluzji kina nic nie mogło dorównać.

Spróbujmy, żeby to lepiej pojąć, potowarzyszyć piszącemu o podróżach Heinrichowi Hauserowi (który sam występował w filmach dokumentalnych o Ameryce). W *Drogi polne do Chicago (Feldwege nach Chicago, 1931)* zwiedzał zarówno rzeźnię tego miasta, zaopatrzone w podajniki taśmowe, jak i fabryki króla taśmy produkcyjnej Henry’ego Forda w Detroit. Z zachwytem podkreślał, że taśmy transportowe i produkcyjne w fabrykach Forda, połączone ze sobą w niekończącą się sieć, tworzą zamknięty „kosmos” spokojnej maszynowej „harmonii”; Hauser opisuje odpowiedzialny za to „rytm” maszyn w taki sposób, jak gdyby przeniósł się ze środka fabryki w Detroit do Kracauerowskiej „optycznej komnaty m a g i i”: „Gdy tam przybyłem, pomyślałem o mosiężnym mieście z tysiąca i jednej nocy. Oczarowało mnie. To tak, jakby doznać zupełnie nowych uczuć, trafić do nowego wymiaru, którego nie sposób opisać. Fabryka ta różni się tak bardzo od wielu innych, które widziałem, jak chodzenie od unoszenia się nad ziemią”<sup>36</sup>. Trudno byłoby o bardziej trafny opis fabryki – dzielącej i składającej na nowo – niż porównanie jej hipnotycznego uroku do kreatywnej mocy ruchomych obrazów filmu, które składają się w całość na siatkówce oka widza.

Owa fascynacja pozwala na uzasadniony wniosek: człowiek w nakreślonej na początku epoce mechanicznej reprodukcji wymaga właśnie kinematograficznego rozczłonkowania i złożenia na nowo – zwłaszcza ze względu na „mechaniczną” metodę wytwarzania indywidualnych norm życia społecznego. Jeżeli – w co nie pozwala wątpić Brecht jako badacz zachowania o nachyleniu najpierw behawiorystycznym a potem marksistowskim – logika tej epoki zakładała, by tego rodzaju „mechanizacji nie hamować, lecz rozwijać ją dalej – aż do gestyki”<sup>37</sup>, film jest dla nowoczesnej sztuki nieodzowny, ponieważ wprawione w ruch „funkcjonalne obrazy” fotograficzne mechanicznie przebudowanego człowieka „nowoczesnego”, stanowią równocześnie wprowadzenie do jego ściśle mechanicznej rekonstrukcji. Taki film może – jak pisze Arnold Zweig (1887-1968) w dość konserwatywnym eseju *Teoretyczne podstawy filmu w tezach (Theoretischen Grundlegung des Films in Thesen)*<sup>38</sup> – przedstawiać „przyjemność funkcjonalną” (*Funktionslust*), jak również budzić ją „w fantazji” widza.

---

<sup>36</sup> Por. H. Hauser *Feldwege nach Chicago*, S. Fischer Verlag, Berlin 1931 (jak w przyp. 195), s. 225.

<sup>37</sup> B. Brecht *Die Gestik* (1929), w: tegoż *Schriften I* (jak w przyp. 111), s. 357. Por. także: B. Brecht [*Fotographie*] (um. 1928). Cyt. Za: B. Brecht *Schriften I* (jak w przyp. 111), s. 265.

<sup>38</sup> A. Zweig *Theoretischen Grundlegung des Films in Thesen*, „Das Tage-Buch” 3 (1922), s. 371-375.

Bliskie są temu uwagi Jüngera o tym, jak za sprawą oka kamery filmowej XIX-wieczna gwiazda teatru – wyrosła w duchu oryginalności i indywidualizmu – zmieniła się w skrajnie zestandaryzowaną gwiazdę filmową XX stulecia; „nie można oczekiwać, że będzie ona wyrazem nieskończonej harmonii, lecz raczej precyzyjnego (maszynowego) rytmu życia”<sup>39</sup>. Również dla radykalnej marksistki Lu Märten film był w „wyliczaniu sekwencji ruchu” kongenialnie operującym „interpretatorem i odkrywcą wartości optycznych” nie przez to, co pokazuje, lecz „jak to pokazuje”<sup>40</sup>. Wśród tych kontekstów nie wolno pominąć faktu, że film, za sprawą realizowanej w nim technologii medialnej, stanowi cezurę indeksu modernizacji, która – co w szczególności bezpośredni sposób podkreślał Brecht – stanowi nieodzowną miarę dla modernizacji innych sztuk. Wiodąca i kluczowa funkcja medium filmu jest w tej perspektywie niekwestionowana.

Dla literatury wynikają stąd konsekwencje wyznaczające linie rozwoju, określone w ramach debaty o kinie pierwszej dekady; można określić je jako tendencje do (1) integracji, (2) upodobnienia, jak i (3) odseparowania. Dokładniej rzecz ujmując: pisarz mógł – po pierwsze – jako autor synopsisów, zarysów fabuł, opowieści i scenariuszy filmowych wejść do produkcji filmowej, co wiązało się z koniecznością poddania się rygorowi podziału pracy właściwego dla procesu produkcji. Wynikające stąd dopasowanie do właściwej scenariuszowi „estetyki ograniczenia” jest procesem, który z punktu widzenia profesjonalnych scenarzystów, tworzących wyłącznie dla filmu, stanowi źródło zarówno sukcesu, jak i klęski<sup>41</sup>. To wyjaśnia, dlaczego zafascynowani sztuką filmową i funkcjonujący w nowym medium literaci, jak Brecht czy Carl Zuckmeyer<sup>42</sup>, nie chcieli w żadnym wypadku zrezygnować z pracy poza filmem.

Pisarze mogli – po drugie – próbować jako autorzy tekstów o filmie, o bok niego lub po nim, uzasadnić miejsce literatury w mniej lub bardziej szczęśliwych wzajemnych odniesieniach do tego medium. Z tych wzajemnych oddziaływań powstają powieści na temat filmu (jak choćby Arnolta Bronnensa o filmie i życiu gwiazdy filmowej *Barbary La Marr* z 1927) lub popularne bestsellery medialne, które – jak wspomniana już powieść Vicki Baum *Ludzie w hotelu* (*Menschen im Hotel*) – pozostają popularne po dziś dzień dzięki nad wyraz przydatnemu medialnemu sąsiedztwu powieści ilustrowanej, książki, sztuki sce-

---

<sup>39</sup> E. Jünger *Der Arbeiter* (jak w przyp. 4), s. 128.

<sup>40</sup> L. Märten *Filmkategorisches*, „Die Neue Bücherschau” 6 (1928), s. 231-235.

<sup>41</sup> Na ten temat dokładniej por. J. Kasten *Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm*, w: H. Segerberg *Perfektionierung des Scheins*, s. 241-247, cyt. ze s. 243. Jak również A. Schwarz *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, Diskurs-Film-Verlag, München 1994.

<sup>42</sup> Na ten temat por. artykuły w: *Carl Zuckmayer und die Medien. Beiträge zu einem internationalen Symposium*, 2 tomy, hrsg. G. Nickel, Röhrig, Sankt Ingbert 2001 (Zuckmayer-Jahrbuch 4,1 i 4,2).

nicznej i filmu<sup>43</sup>. Do tego dochodzi „filmowy sposób pisania” autorów z nurtu nowej rzeczowości w powieściach o mediach i czasie (*Medien- und Zeitromanen*). Jest on filmowy, ponieważ autorzy, chcąc postrzegać i przedstawiać świat za pomocą szeregów znaków, poddają się wiodącej funkcji „kinowego spojrzenia”<sup>44</sup>, a literacki – ponieważ przy zapisywaniu kinowej perspektywy trzymają się technologii medium pisma. Wszędzie tam, gdzie (jak w powieściach Döblina) z mieszanki bliskiej filmowi reprezentacji znaku i zdecydowanie literackiej metody zapisu powstaje literacka wartość dodana, można mówić o przejściu do ultra-kinematograficznych sposobów pisania.

Można wreszcie – po trzecie – wyróżnić tendencję, w której literatura jako literatura radykalna walczy w konfrontacji z filmem o swoje miejsce poza nim. Chodzi o rozwijanie w konfrontacji z filmem sposobów postrzegania i przedstawiania, które zawierają się zarówno w *inscriptio* jak i *representatio* ich znaków jako zdecydowanie ponad- lub wręcz niefilmowe w sensie nowej formy literatury radykalnej. Nim przejdziemy do tego, w jaki sposób naszkicowane tu pokrótce typy idealne wywarły wpływ w skrajnie różnych nawarstwieniach i konstelacjach historii literatury epoki Republiki Weimarskiej, należy poszukać porównywalnych rozróżnień na polu konfrontacji literatury i radiofonii Republiki Weimarskiej.

## Pisarze i radio

Nagłówek *Gefunkte Literatur* mógł w roku 1927 tylko z dużym trudem ukryć zdumienie współczesnych, jak szybko i gruntownie radio i radiofonia nie tylko formowały, lecz także upowszechniały rewolucję słuchu, ze znaczącymi konsekwencjami dla sztuk pięknych:

Radio wśliznęło się do wszystkich stylów. Należy dziś do wyposażenia mieszkania jak ozdobny kredens czy kwiat doniczkowy. Pozornie nieobecne, stoją w kątach magiczne skrzynki pokryte cewkami, drutami i ebonitowymi deklami. Wystarczy sięgnąć po kawałek stali, by rozbrzmiały ukochane dźwięki. Skrzypek gra na skrzypcach, starszy pan opiewa maj, rolnik mówi o nawozach sztucznych. Świat jest daleko, a jego dźwięki różnorakie. [...] Obok optycznej opowieści filmu, z którego masy uczą się, jak to jest w Madrycie, Kairze czy Londynie, wyrasta akustyka radia. Jak to się jednak ma do sztuki?<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Na ten temat zobacz szczegółowe opracowanie L.J. King *Best-Sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*, Wayne State University Press, Detroit 1988. Jak również S. Becker *Grossstädtische Metamorphosen. Vicki Baums Roman „Menschen im Hotel”*, „Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik” 5 (1999/2000), s. 167-194.

<sup>44</sup> Pojęcie to przejmuję z tytułu tekstu Karla Prümma: tegoż *Exzessive Nähe und Kinoblick* (por. przyp. 234).

<sup>45</sup> Por. O.A. Palitzsch *Gefunkte Literatur*, „Der Kreis” 4 (Januar 1927), z. 1, s. 6-10. Cyt. za: A. Kaes *Weimarer Republik*, s. 197-201. Cytaty w kolejności występowania: s. 197 i 199. Artykuł ten jest cytowany również w: C. Lenk *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932*, Westdt. Verlag, Opladen 1997.

Ta troska o los sztuki może na pierwszy rzut oka zaskakiwać, ponieważ od czasów słuchowiska pojmowanego jako sztuka słowa, skłonni jesteśmy przyjmować stosunek radia i literatury za bezkonfliktowy ze względu na ich nastawienie na słowo. Tymczasem w Republice Weimarskiej pojawiają się jednak godne uwagi problemy wzajemnych relacji, z którymi trzeba sobie poradzić, i ma to, co znów na pierwszy rzut oka brzmi paradoksalnie, wiele wspólnego z tym, że technika radia – wypróbowana w początkach XX wieku, a podczas pierwszej wojny światowej mocno rozwinięta – ze względu na możliwość szybkiego akustycznego przekazu miała wywoływać nieprzewidziane skutki w sferze polityki: „procesom politycznym, posiedzeniom parlamentu” groziła degradacja do rangi zwykłych obiektów „transmisji planetarnej” (E. Jünger)<sup>46</sup>. Ta przepowiednia instrumentalizacji polityki na rzecz mediów pojawia się wprawdzie pod koniec procesu, w trakcie którego politycy Republiki Weimarskiej wpierw reglamentowali media, potem dyscyplinowali, a po 1933 jawnie używali ich w celach propagandowych. Lęk przed mniej lub bardziej kontrolowanym upolitycznieniem mediów pozwala zrozumieć, dlaczego regionalne oraz kontrolowane przez państwo towarzystwa nadawcze radia weimarskiego szczególnie interesowały się lekką rozrywką i literaturą piękną, którą uznawano za apolityczną<sup>47</sup>. Wciąż żywe wspomnienie zajmowania instalacji telegraficznych i radiofonicznych podczas rewolucji 1918/19 mogło tę skłonność jedynie wzmacniać.

Wzbudzony w ten sposób popyt na literatów przybrał z razu (cenioną do dziś) formę wieczorów autorskich, które skupiały się na krótkich formach bajek, nowel czy esejów, szybko uzupełnione także o powieść w odcinkach (czego forpocztą był bodaj odczyt *Czarodziejskiej góry* przez Tomasza Manna we wrześniu 1925). Potem można było słuchać recytacji poezji, portretów jej twórców oraz ich rozmów, pojawia się *Godzina z książką*, adaptacje i opracowania sztuk teatralnych w formie audycji muzycznych, literackich audycji dla młodzieży, jak i tak zwanych audycji z mottem. Łączyły one fragmenty muzyczne z gatunkami literackimi wokół określonego tematu, przy czym gatunek *Hörfolge* był podówczas poprzednikiem dzisiejszych *Features*. Wyraźnie małą popularnością cieszyły się słuchowska; ich udział w łącznym czasie audycji literackich mógł osiągnąć skromne 4% w roku 1925 do 13% w roku 1930<sup>48</sup>. I to mimo zabie-

<sup>46</sup> Por. E. Jünger *Über den Schmerz*, w: tegoż *Blätter und Steine*, Hanseat. Verl. Anst., Hamburg 1934, s. 154-213, 203.

<sup>47</sup> O szczegółach tego zamiłowania por. dokładniej H.O. Halefeldt *Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen*, w: J.F. Leonhard *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Dt. Taschenbuch-Verlag, München 1997, t. 1, s. 23-352. O „bezpartyjnym ukształtowaniu radia” mówi np. tamże, s. 176, wypis z dyrektywy pruskiego premiera z 23.12.1926 dla jego przedstawicieli w gremiach radiowych. Por. podobnie Th. Penka „Geistzerstäuber” *Rundfunk. Sozialgeschichte des Südfunkprogramms in der Weimarer Republik*, Verl. für Berlin-Brandenburg, Potsdam 1999, s. 32 i nast.

<sup>48</sup> Według wskazań S. Schiller i A. Kutscha *Literatur im Rundfunkprogramm. Ein Modellversuch zur Frühgeschichte des literarischen Programms der „Funk-Stunde”*.

gów takich pisarzy, jak Edlef Köppen (1893-1939) i Hermann Kasack (1896-1966) w Berlińskiej *Funk-Stunde*, Ernst Hardt (1876-1947), Koloński intendent w *West-deutschen Funkstunde*, czy też Ernst Glaeser (1902-1963), autor nurtu *Neu Sachlichkeit* w *Südwestdeutschen Rundfunkdienst*, którzy próbowali wprowadzić do programu radia literaturę współczesną w szczególnej, radiofonicznej formie.

Pomimo pewnych zastrzeżeń, dla wielu autorów było jasne, że z wymienionych wyżej powodów radio szukało bliskości apolitycznej kultury wysokiej, jednak związany z nim awans kulturowy techniki ucieleśniał – z punktu widzenia uduchowionych artystów – formę ambiwalentną. Nie dotyczyło to tych obszarów, na których radio stanowiło kolejny dowód „światowego poziomu techniki niemieckiej, niemieckiej pracy i niemieckich możliwości”, głosiło cesarski kult zeppelinów<sup>49</sup> lub próbowało wciąż nowej techniki relacji bezpośredniej z okazji wodowania jedynego krążownika liniowego dopuszczonego przez traktat wersalski<sup>50</sup>; autorzy literatury mogli być przy tym pomocni, pisząc pieśni pochwalne z narodową przesadą lub bez niej, jak: „Wzniesie się w eter, brzmiąca falo, / przez wprawna wywołana dłoń” lub „Odlane ze stali idee twórcze... / wznosząca kolumno – praszeroi nośniku”<sup>51</sup>. Problematyczne mogło się zdawać to, że wraz z radiem technika weszła do zgoła nietechnicznego – w powszechnym mniemaniu – obszaru kultury wysokiej, wprowadzając do popularnego medium muzykę poważną. *Wilk ste-*

---

*Berlin 1925-1930, w: Rundfunk und Politik 1923 bis 1973. Beiträge zum Rundfunkforschung*, hrsg. W.B. Lerg, R. Steiniger, Volker Spiess Verlag, Berlin 1975, s. 87-118 (tu również przejęte przeze mnie – uzupełnione o audycję-motto oraz [Hörfolgen] – katalog form nadawczych). Najnowsze same już niepoliczalne badania historii programu radia w Republice Weimarskiej potwierdzają w całej rozciągłości opinie obu autorów na temat relewancji programowej form nadawczych, por. Th. Wittenbrink *Schreiben für den Rundfunk: auf der Suche nach Hörspielautoren*, w: J.F. Leonhard *Programgeschichte...*, t. 2, s. 1087-1097. Por. również cenne uzupełnienie historii regionalnej u Penki: „Geistzerstauber” (jak w przyp. 140), s. 52-136.

- 49 Por. na ten temat R. Schumacher *Radio als Medium und Faktor des aktuellen Geschehens*, w: J.F. Leonhard *Programgeschichte...*, s. 424-622. Tu również cytat z notatki prasowej z roku 1924: „Süddeutsche Rundfunk grüßt Z.R. III” (s. 470). Statek powietrzny musiał zostać w owym czasie odesłany do Ameryki w ramach reparacji wojennych, co stymulowało z całą pewnością zraniony narodowy patos. Na temat kultu zeppelinów przed 1914 r. por. zwłaszcza *Literatur I*, s. 252 i nast.
- 50 Por. R. Schuhmancher *Radio als Medium...*, s. 475.
- 51 Zob. F.E. Bettauer *Senderweihe. Ein Funkspruch zur Erweihung des Breslauer Senders*, „Der Deutsche Rundfunk” z. 22/1924. Jak również H. Brennert *Dem neuen Roland*, w: A. Braun *Achtung, Achtung. Hier ist Berlin! Aus der Geschichte des deutschen Rundfunks in Berlin 1923-1932*, Haude & Spencer, Berlin 1968. Oba cytaty za: *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. I. Schneider, Narr, Tübingen 1984, s. 34, 38. Wprost nacjonalistyczne tendencje znaleźć można u Waltera Bloema: tegoż *Vorspruch für die Festveranstaltung zur ersten Jahresgedenkefeier der Eröffnung des deutschen Rundfunks*, „Der Deutsche Rundfunk” 1924, z. 44, cyt. ze s. 34 i nast.

powy Hermanna Hessego (1927) określa w tym kontekście słuchanie radia jako „coraz gęstsza sieć rozrywek i bezużytecznej krzątaniny” i łączy je z gramofonem, który doprowadził do inwazji „tańców amerykańskich” na dotąd zdrowy, bo formujący kulturowo „pielęgnowany świat muzyki”<sup>52</sup>.

Nie kto inny, jak Walter Benjamin (1892-1940) – długo niedoceniany jako ezoteryczny marksista – opowiadał się w zupełnie odmiennym tonie za tym, by radio jako popularne medium rozwijało nową formę rzeczywistego „masowego przedstawiania”; nie powinno zadowalać się prostym dopasowaniem i uproszczeniami, lecz musi podjąć trud „całościowego przekształcenia i przegrupowania materiału z perspektywy popularności”<sup>53</sup>. Dopiero wtedy możliwe będzie – jak głosił tekst programowy *Zweierlei Volkstümlichkeit* (1932) – nie jedynie uzupełnianie mediów o spreparowane dodatkowo dzieła sztuki słowa, lecz rozwijanie adekwatnej medialnej formy radiofonicznej sztuki popularnej. I jeśli Benjamin realizował swoje pomysły w modelu słuchowiska o Christophie Lichtenbergu (1742-1799), autorze kalendarzy, literatury popularnej i satyryku epoki Goethego, to ten wybór świadczy o tym, jak dobrze wiedział, że dla takiej formy popularnej z powodzeniem znaleźć można odpowiedniki w historii kultury pisma i druku<sup>54</sup>. Cytowana wcześniej historyczno-medialna teoria sztuki *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji* (1935) oraz powstały na emigracji tekst *Autor jako producent* (1934)<sup>55</sup> Benjamina – wobec faszystowskiej instrumentalizacji radia – odwoływały się (do czego powinniśmy jeszcze wrócić) do utopii literatury popularnej wspieranej przez media.

Jest to utopia połączenia powszechności literatury i radiofonii, która skłania wielu otwartych na to medium autorów, by (jak powiedzielibyśmy dziś za Walterem J. Ongiem) nie odrzucać „wtórnej” oralności radia z perspektywy nieodwracalnie utraconej pierwotnej oralności epickiego opowiadania; chodzi natomiast o to, by rozwijać oralność na nowo jako element żywej, opowiadanej literatury,

---

<sup>52</sup> Por. H. Hesse *Der Steppenwolf*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955, s. 115, 141 (wydanie polskie H. Hesse *Wilk stepowy*, przeł. G. Mycielska, PIW, Warszawa 2000, s. 77 i 95).

<sup>53</sup> W. Benjamin *Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 4, 2, hrsg. T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, s. 671 i nast. Na temat radiowych prac Benjamina zob. S. Schiller-Lerg *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programarbeit zwischen Theorie und Praxis*, Saur, München 1984 (*Rundfunkstudien*, t. 1).

<sup>54</sup> Por. W. Benjamin *Lichtenberg. Ein Querschnitt* (1932), s. 696-720. Na podstawie takich sztuk radiowych Benjamin chciał uwrażliwić na to, co – jak głosi tytuł jednego z dalszych modeli radiowych – *Die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* (1932).

<sup>55</sup> Polskie przekłady tekstów Benjamina: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996. *Autor jako producent*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, w: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, red. A. Mencwel, t. 1, PIW, Warszawa 1977 (przyp. tłum.).



którą można produktywnie wykorzystać w radiu. Należałoby jednak przy tym zważyć na to, że – zdaniem eseisty Rudolfa Leonhardta (1889-1953) – „w obliczu anonimowości głośnika (radiowego)” nie tylko inaczej się mówi, lecz również „inaczej słucha: bardziej dźwięcznie, zwięźlej, intensywniej”; „pudło rezonansowe” (*Klangkörper*) wiersza mogłoby tu zyskać zupełnie nową wartość<sup>56</sup>. „Dla poezji oznacza to drogę wstecz – lub wprzód – od obcości brzmienia, od abstrakcji książki ku rzeczywistości brzmienia, akustycznej pełni, zmysłowej muzykalności”. Wtedy można będzie – według dziennikarza i eseisty Antona Kuha (1980-1941) – przelamać *Strach przed radiem* (1930), uczynić owocnym „sens wynalazku” radia. „Ten sens to: odkrycie ludzkiego głosu”, a nie starania, „by zaanektować tak zwane królestwo sztuki”. Radio i film powinny „ograniczyć się do tego [...], co im przynależy, żeby się spełnić”<sup>57</sup>.

Nie tylko cytowani eseści Leonhard i Kuh, lecz również pisarz Alfred Döblin prezentował podobny tok rozumowania, według którego warunkiem produktywności związku pisarza z radiem jest decyzja nowoczesnego autora, by uprawiać szczególnie „radiowe” formy literackie; Döblin miał tu na myśli – jak pisał w eseju *Literatura i radio* (*Literatur und Rundfunk*, 1930) – przede wszystkim krótsze gatunki poezji i eseistyki<sup>58</sup>. Zarówno w tym wypadku, jak i w wymagającej zbudowania „powszechnej sztuce radiowej” zawrzeć będzie można „szczególne właściwości radia – słyszalność, zwięźłość, istotność i prostotę” (s. 261), co z drugiej strony – choć brzmi to paradoksalnie – wyraźnie odróżni je od ukształtowanej w duchu radia literatury epickiej, funkcjonującej poza radiem. Należy ją bowiem po pierwsze – jak pisze w eseju *Budowa dzieła epickiego* (*Der Bau des epischen Werkes*, 1929) – wyzwolić w imię nowo odkrytej oralności spod tyranii „książki drukowanej”, z jej pozbawionymi życia „smutnymi typologiami”; po drugie zaś – ponownie uzasadnić jej istnienie w konfrontacji z radiem.

Tę możliwość uzasadnia zdaniem Döblina to, że technicznie reprodukowany język głośnika radiowego nieodwracalnie związany jest z „tonem głosu, jego szczególnym rodzajem, jego intonacją” (s. 259), przez co fantazja słuchacza jest nie tylko pobudzona, lecz także ograniczona. Ponadto, jak pisze dalej Döblin, naprawdę żywy „język mówiony” żyje „w kontakcie między mówcą i słuchaczem” i „nigdy nie jest wyizolowany: zawsze towarzyszy mu mimika, zmieniające się oblicza, spojrzenia” (s. 255). Na wyobraźnię czytelnika, który może sobie przedstawić taką

<sup>56</sup> R. Leonhard *Technik und Kunstformen*, „Die Sendung” 1924, z. 1. Cyt. za: *Radio-Kultur...*, s. 52 i nast.

<sup>57</sup> A. Kuh *Angst vor dem Radio*, „Die Querschnitt” 1930, nr 4, cyt. za: *Radio-Kultur...*, s. 52-72.

<sup>58</sup> Por. A. Döblin *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. E. Kleinschmidt, Walter, Olten-Freiburg 1989, s. 251-261. Tu również cytowany w tekście esej *Der Bau des epischen Werkes* (1929), s. 215-245. Własne radiowe eseje Döblina znajdują się – w wyborze – w: A. Döblin *Kritik der Zeit: Rundfunkbeiträge 1946-1952*, Im Anhang: Beiträge 1928-1931, Walter, Olten-Freiburg 1992, s. 329-374.

żywą sytuację mówienia, „nieskończenie lepiej oddziałuje czytanie, [...] konieczna autohipnoza [...] pod przewodnictwem autora” (s. 259), ponieważ to właśnie ono może powierzyć twórczej fantazji czytelnika w prawdziwie epickiej sztuce opowiadania „rzeczywiste mówienie, rzeczywisty wdech i wydech, kadencję intonacji” (s. 229). Tę właśnie myśl zawiera słynna formuła Döblina, wedle której pisarz musi w obliczu radia stać się „mówiarzem” (*Sprachsteller*), ponieważ tylko taki elastycznie operujący między mediami swojego czasu „mówiarz” może odnieść sukces nie tylko w radiu, lecz przeformować gruntownie swoją własną kulturę pisma i druku. Jednym słowem: literatura – jak czytamy o tym w esejach *Literatura i radio* (*Literatur und Rundfunk*) oraz *Budowa dzieła epickiego* – musi podnieść rękawicę rzuconą jej przez radio.

Można z tego wyciągnąć następujące wnioski: nowoczesny autor może nie tylko w kontakcie z kinem, lecz także w spotkaniu z radiem pracować w nowym medium, o b o k niego lub p o n a d nim, a Döblin, podobnie jak Brecht i Benjamin, dostrzega wieloaspektowość wykorzystania „nowych” mediów oraz możliwość przepracowania „starych”. Sam Döblin – po pierwsze – napisał jedną z niewielu naprawdę radiofonicznych sztuk radiowych jego czasów, po drugie – stworzył esesytkę w związanej formie oraz gatunek liryki bliski przekazowi ustnemu, której „potencjał adaptacyjny” do reprezentacji radiowej można ocenić jako „łatwe i dobre” (s. 260)<sup>59</sup>, i ostatecznie – po trzecie – powieścią *Berlin. Alexanderplatz* (1929) rozpoczął wybitnie literacki eksperyment z akustyką wyobraźni, która miała przekroczyć jakąkolwiek rzeczywistą akustykę.

## Pisarze i pismo

Już teraz możemy stwierdzić, że nie da się żadną miarą w ramach gwałtownie rozwijającej się nowoczesności medialnej lat 20. podzielić pisarzy za pomocą prostej alternatywy – bezwarunkowa akceptacja albo całkowite porzucenie – dlatego też nie ma najmniejszego sensu poszukiwanie jakichkolwiek stronnictw, które opowiadałyby się za medialno-techniczną moderną lub przeciw niej. Co więcej, wykroczenie poza tę linię frontu pozwala o wiele łatwiej dostrzec, z jaką intensywnością pisarze angażowali się w nowoczesność, rozpoznając jej możliwości medialne i poszukując w jej ramach własnych, specyficznie literackich strategii. Podobne postawy pisarzy można dostrzec w czasach, gdy „mechaniczny druk” maszyny do pisania (M. Heidegger)<sup>60</sup> wypierał rękopis.

<sup>59</sup> Z czego, by wspomnieć o kolejnym przykładzie, publicysta Kurt Tucholsky wyprowadził koncepcję „gramofonii wierszem”. R. Siems *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*, Synchron, Oldenburg 2001, s. 273-280.

<sup>60</sup> „Berliner Tageblatt” marzec 1882, cyt. za: F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford Calif. 1986, s. 296.

## Szkice

O tym, jak różnie – od fascynacji po oburzenie – reagowano na „mechanizację pisma” (F. Kittler), przekonują pierwsze próby użycia maszyny do pisania, które w latach 80. XIX stulecia podjął filozof kultury Fryderyk Nietzsche (1844-1900)<sup>61</sup>. Używany przezeń model miał jeszcze wygląd „kuli do pisania”, funkcjonował jednak w oparciu o automatyczny powrót wózka, powrotnik (*Zeilenumschaltung*), dzwonek na koniec linijki, a zapisany tekst można było zobaczyć dopiero po wyciągnięciu kartki z maszyny, co – zgodnie z ideą – miało znacząco wzmacniać automatyzację oraz prędkość pisania. Tym bardziej nie dziwi, że najbardziej zaawansowany technicznie w owym czasie przodek nowoczesnej maszyny do pisania<sup>62</sup> pozwalał ówczesnym niedowidzącym literatom „być znów pisarsko czynnym za sprawą maszyny”<sup>63</sup> – chociaż jej znaczące wykorzystanie w ramach kultury przemysłowej z trudem przystaje do maksym Nietzschego, krytyka mediów. To właśnie on, sprzeciwiając się gorączkowej ekspansji kultury druku, uważał, że czytanie, tak jak pisanie, wymaga, by pisarz „stał na uboczu, nie liczył się z czasem, by nawykł do cichości i powolności”<sup>64</sup>. Być może Nietzsche odnosił do pespektywy maszyny do pisania nie tylko wielokrotnie cytowane *dictum*: „Nasza maszyna do pisania współpracuje z naszymi myślami”<sup>65</sup>, lecz także – wygłoszone tuż po niespodziewanie szybkiej awarii jego maszyny kulowej – wieloznaczne, milknące w nieokreśloności „W ogóle!!—”<sup>66</sup>.

Na tle tych przykładów – dobrze znanych, jednak akcentowanych przez nas inaczej niż zwykle – oczywiste wydaje się, że do pisarzy, którzy około roku 1900 pracowali stale i zyskownie na maszynie do pisania, należał również Paul Lindau (1839-1919), który – jako dziennikarz i wydawca prasy – był czynny zawodowo w centrum literackiej kultury przemysłowej swoich czasów<sup>67</sup>. Z tym też wiązała się pierwsza wielka fala popularności maszyny do pisania wśród autorów, którzy

---

61 Por. tamże, s. 277. Rysunek owej „piszącej kuli” znaleźć można w: Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 997.

62 Jego wartość na aukcji w 1999 roku osiągnęła dumnie 36 tysięcy marek niemieckich. Zob. G. Krumreich *Eine Schreibkugel fürs Vertiko*, w: „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 29.05.1999.

63 „Berliner Tageblatt” marzec 1882, cyt. za: F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, s. 296.

64 Odnośnie do cytatów Nietzschego krytyki mediów oraz literatury przełomu wieków por. *Literatur I*, s. 230 i nast. Jak również wyczerpująco: R. Fietz *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Freiburg 1992 (przekład polski: F. Nietzsche *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. K. Wyrzykowski).

65 Nietzsche do Heinricha Koeselitz, koniec lutego 1882. Cyt. za: Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 996.

66 F. Nietzsche z dn. 27.03.1882, cyt. za: F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, s. 301.

67 Zob. F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, s. 298 i nast.

nie żywili odrazy do „mechanistycznej” kultury popularnej. Odnoszący podówczas sukcesy autor Carl Zuckmayer znalazł okazję, by na łamach czasopisma *Die Literarische Welt* z 1929 opublikować pieśń pochwalną do swojej maszyny pisarskiej marki „Adler”; z jej pomocą napisał „*Der Schinderhannes, Katharina Knie*, moje wszystkie nowele, moją publikowaną wówczas pierwszą powieść, wiele wierszy, kilka listów”, z tego też powodu pozostawał z tym „małym «Adlerem» w czułym i nierozzerwalnym związku małżeńskim” – co nie przeszkodziło autorowi, który od 1925 pozostawał w wieloletnim związku twórczym i miłosnym ze znającą się na rzeczy maszynistką, reklamować w roku 1959 maszynę walizkową Neckermann-Super-Brillant<sup>68</sup>. Również Kurt Tucholsky (1890-1935), wielki dziennikarz i krytyk współczesności, poświęcił swojej maszynie czule wiersze; porównuje w nich samo wprawiającą się w ruch automatykę pisania na maszynie z jazdą samochodem, która awansuje do drugiej natury:

Z wiekiem do wprawy dochodzę.  
Wrzucając niczym na drodze  
Trzeci bieg.<sup>69</sup>

Z maszyną do pisania każą się fotografować krytyk teatralny Alfred Kerr (1867-1948), „szalejący reporter” Ergon Erwin Kisch (1885-1948), pisarz Klaus Mann (1906-1949), a także zdecydowany krytyk techniki Hermann Hesse (1877-1962)<sup>70</sup>. Hesse, który sprawił sobie jedną z pierwszych maszyn, w momencie, gdy sam zaczął używać przydatnej mu techniki, doszedł do godnego uwagi wniosku, że „dzisiejszy rower jest lepszy od tego z 1880, a lokomotywa jedzie szybciej niż wózek ręczny”, on zaś życzyłby sobie mieć „trochę radości ze swojej czyściutkiej maszyny (do pisania)”:

A teraz o czymś jeszcze, właściwie o rzeczy najważniejszej. Między manuskrytem a drukiem istniała wcześniej znacząca różnica. Rzeczy zdawały się w manuskrypcie często dużo dłuższe lub krótsze, niż były naprawdę. Niestety wyglądały także znacznie korzystniej, niż naprawdę! Taki manuskrypt, gdy się go ukończy, spogląda z kartek znajomym piśmem przymilnie, jak panna młoda przed lustrem, można go uznać za dość udany lub przynajmniej znośny nawet jeśli zawiera rażące niedociągnięcia. Tymczasem zimne, podobne drukowi pismo maszynowe, które niczym odbitka drukarska patrzy sztywno, kry-

<sup>68</sup> Por. ogłoszenia reklamowe z: „*Die Literarische Welt*” 5 (1929) Nr 12, s. 11. Cyt. za: Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 1004f. Na temat zawodowych i miłosnych relacji Zuckmayera zob. G. Nickel, U. Weiß *Carl Zuckmayer 1896-1977*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a. N. 1996 (jak w przyp. 124), s. 301.

<sup>69</sup> Th. Tiger [tj. Kurt Tucholsky] *Hände an der Schreibmaschine*, „Uhu. Das neue Monats-Magazin” 4 (1928) z. 8, s. 40 i nast. Cyt. za: Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 1006f. Nie przeszkodziło to Tucholsky’emu w podjęciu próby propagowania koncepcji „suwerenności sygnatury” – równie multimedialnej jak i różnorodnej. Por. szczególnie w: Siems Tucholsky (jak w przyp. 151), s. 261-273.

<sup>70</sup> Por. Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 1006.

## Szkice

tycznie, jakże ironicznie i niemal zarozumiale, jest czymś obcym, czymś, co najłatwiej osądzić.<sup>71</sup>

Takiej pochwały techniczno-medialnego wyobcowania nie należałoby pewnie oczekiwać od Hermanna Hessego, zdeklarowanego wroga nowoczesności.

O wiele lepiej szło w tym zakresie wielokrotnie już cytowanemu Bertoldowi Brechtowi. Wszedł ze swoją maszyną do pisania w taką zażyłość, że stała się ona dla niego wraz z kochankami-sekretarkami użytecznym kolektywnym instrumentem produkcji<sup>72</sup>. Aby stworzyć odpowiedni do tego celu styl pisania na maszynie, Brecht uprościł mechanikę swojego urządzenia – zneutralizował klawisz przełączający, usunął ograniczenia interpunkcji i z pomocą „uproszczonej pisowni małą literą, dużych odstępów między linijkami, skreśleń za pomocą znaku X itd.” stworzył własną typografię maszynową<sup>73</sup>. Można sobie wyobrazić, że do dziś dla wydawców tekstów Brechta niezmiernie trudne jest wykazanie, które części są jego autorstwa, a które jego licznych współpracowniczek. Nawet listy miłosne pisał Brecht na maszynie, co dla Elisabethy Hauptmann czy Ruth Berlau mogło być dobitnym znakiem tego, w jak oczywisty sposób autor człowieka w epoce mechanicznej reprodukcji obchodził się z ludźmi jak z maszynami (do pisania): „Do mojej maszyny do pisania przywykłem tak bardzo, że już jej nawet nie zauważam”<sup>74</sup>. Porównać z tym można – być może – sposób, w jaki Gottfried Benna (1886-1956) lakonicznie opisał własną narzeczoną: „Ani śladu urody [...]. Z bardzo dobrej rodziny. Bez pieniędzy. Zawód jak u Helgi [...], pisze 200 sylab, perfekcyjna stenotypistka”<sup>75</sup>.

---

71 Por. H. Hesse *Die Schreibmaschine*, „März” 2 (1906), 18.2., s. 377f. Cyt. za: Schneider *Literatur* (1987), t. 2, s. 1013. Na temat dokładnie zmierzonego stosunku ołówka, pióra wiecznego i maszyny do pisania w literackim procesie produkcji Hessego por. dokumentację Heike Gfrereis: tegoż *Hermann Hesse – diesseits des ‘Glasenspiel’*, „Marbach” 2002 („Marbacher Magazin” 98), s. 1, 10, 17, 28, 43, 50, 56, 60.

72 Na ten temat zob. H.Ch. von Herrmann *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, Fink, München 1996, s. 45-56.

73 G. Seidle *Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozess*. Akademie Verlag, Stuttgart 1977, s. 81, przyp. 204, cyt. za: H.Ch. von Herrmann, tamże, s. 51. Standaryzacja prywatności pewnie nieprzypadkowo pojawiła się w czasie, gdy sterowane przez wielki przemysł procesy standaryzacji kształtowały postępowanie uznawane dziś za zwyczajne. Por. D. Gardey *The Standardization of a Technical Practice: Typing (1883-1930)*, „History and Technology” 15 (1999), s. 313-343.

74 List z listopada/października 1922, cyt. za: H.Ch. von Herrmann *Sang der Maschinen* (jak w przyp. 162), s. 47.

75 G. Benn z dn. 10.01.1937, w: tegoż *Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokument*, hrsg. P. Rabe, M. Niedermayer, Limes Verlag, Wiesbaden 1966, s. 181. Por. także F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford Calif. 1986, s. 318.

Wobec takich warunków produkcji zarówno autorzy, jak i czytelnicy znajdujący się w samym środku medialnej maszyny nowoczesności, mogliby traktować pisanie odręczne tylko jako udrękę, gdyby nie propozycja Benjamina, eseisty, krytyka literatury i stratega mediów, by nie dostrzegać wyłącznie możliwości monomedialnych, lecz także multimedialne. Benjamin przyrównuje w swoim zbiorze notatek *Ulica jednokierunkowa* czytanie wydrukowanego tekstu do szybkiego przelatywania nad wiejską drogą, a ręczne przepisywanie tego samego tekstu do powolnego nią wędrowania. Krajobraz prezentuje się przelatującemu „w aeroplanie” niczym rozwinięta płaszczyzna, nie oferując mu jednocześnie żadnych szczegółów<sup>76</sup>. Szczegóły widzi, kto sam przez ten krajobraz wędruje, śledzi każdą jego zmianę i w ten sposób „przyzywa na komendę każdym zakrętem dale, widoki, prześwity, prospekty jak dowódca żołnierzy z pozycji frontowych”. Z tego wyciąga Benjamin wniosek, że spacer po drodze równa się przepisywaniu tekstu: „podobnie siła tekstu zależy od tego, czy się go czyta, czy przepisuje [...]. Tak komenderuje duszą zajmującego się nim tylko tekst przepisywany, gdy tymczasem zwykły czytelnik nigdy nie poznaje nowych widoków swego wnętrza”<sup>77</sup>.

Końcowe wnioski Benjamina można też rozumieć tak, że należy czytać tekst z koncentracją, uwagą i bez pośpiechu, jak gdyby się go własnoręcznie pisało (przepisywało), a z owej pochwale powolności wynikałoby, że czytelnik może odnaleźć „ciszę książki”<sup>78</sup> tylko wtedy, gdy może odnieść wrażenie, że tekst został ręcznie lub jak gdyby ręcznie napisany. W kolejnej notatce *Ulicy jednokierunkowej* o *Technice pisarza w trzynastu tezach* zaleca Benjamin autorowi faktycznie „trzymanie się pewnych rodzajów papieru, piór, atramentu”<sup>79</sup>, broni nieśpiesznego zapisywania i namawia, by „zapis pomysłu” przeciwstawiać kontroli wspomnianej erupcji myśli (por. s. 106f.). Ponieważ „mowa podbija myśl, a pismo nią włada”<sup>80</sup> i dlatego tylko w „ważnych liniach odręcznego pisma” mogą zostać „przycięte” „narosła” słów i myśli w sposób, który w niczym nie dorównuje koniecznemu fasonowi „operującego” – jak czytamy w *Poliklinice*<sup>81</sup>.

Taką pochwałę rękopisu umieszcza Benjamin poza „starofrankońskimi marnieniami”<sup>82</sup> (s. 104) w perspektywie rozwoju literackiego, w którym pismo w me-

---

76 Por. W. Benjamin: *Einbahnstrasse* (1927), w: tegoż *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1: *Kleine Prosa, Baudelaier-Übertragungen*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, s. 83-148 (wydanie polskie: W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2011, s. 34, dalsze cytaty wg tego wydania).

77 W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa...*, s. 34.

78 Tamże, s. 101.

79 Tamże, s. 80.

80 Tamże.

81 Tamże, s. 148.

82 Tamże, s. 72.

## Szkice

tropoliach nowoczesności „reklamy bezlitośnie wywlekają na ulicę”<sup>83</sup> (s. 103); tamże, wraz z prasą codzienną, uwolniło „gęsta zamieć ze zmiennych, barwnych, kłócących się ze sobą liter”<sup>84</sup> i przekształca wymierzoną w przyszłość „ekscentryczną obrazowość” w „statystyczny i techniczny wykres”<sup>85</sup>. Już Benjamin rozważa pod nagłówkiem „środek dydaktyczny” możliwość, że „Maszyna do pisania dopiero wtedy uczyni obsadkę pióra obcą dłoni literata, gdy dokładność form typograficznych wkroczy bezpośrednio do koncepcji jego książek. Przypuszczalnie zrodzi się potrzeba nowych systemów o bardziej elastycznym kształtowaniu pisma. Biegłą dłoń zastąpią one unerwieniem rozkazujących palców”<sup>86</sup>. Można to potraktować wprost jako utopię możliwości pisarskich, która poprzedziła dzisiejsze komputery, pracujące płynnie i z pomocą właściwej typografii.

Jeżeli jednak pamiętamy, że również komputer nie zabroni dziś autorowi w żadnym razie podczas prac nad powieścią, umieszczoną potem w Internecie, powiedzieć „dłoni [...] strukturę, oddechowi” zaś jego zdania<sup>87</sup>, to możemy mieć przekonanie, że medialne przejście od pisma ręcznego do pisma maszynowego jeszcze długo nie wyczerpie swojego twórczego oddziaływania. I również w omawianej w kolejnym rozdziale epoce literackiej nowej rzeczowości znajdziemy właśnie tych zaawansowanych technicznie autorów, którzy za żadne skarby nie chcą zrezygnować z form produkcji jakoby wypartych przez nowe media.

Przełożył *Bogdan Balicki*

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 70.

<sup>84</sup> Tamże, s. 71.

<sup>85</sup> Tamże, s. 72.

<sup>86</sup> Tamże, s. 74.

<sup>87</sup> M. Politycki, cyt. za: H. Schiller *Die neue deutsche Lesbarkeit*, „Hamburger Abendblatt” 13/14.11.1999.

## Abstract

**Harro SEGEBERG**  
**University of Hamburg**

### Literature in industrial culture

The article is an attempt at grasping the whole spectrum of phenomena which in the era of the Weimar Republic significantly influenced literature, as well as the image of the human being and the society. They are inseparably connected with the development of industrial civilisation, the emergence of the new type of culture the emblem and metaphor of which is the production line. The author analyses the influence of the popularity of cinema and radio both on literature as well as on the role of the verbal art and its makers within the industrial society. Finally, he discusses the changes of literary practices due to the invention of typewriter. The author refers to the witnesses of the birth of industrial culture such as Bertold Brecht, Alfred Döblin and Walter Benjamin.