

## **ВАЛТЕР БЕНЯМИН: „ПРОИЗВЕДЕНИЕТО НА ИЗКУСТВОТО В ЕПОХАТА НА НЕГОВАТА ТЕХНИЧЕСКА ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ“**

**(откъс)**

*Превод от немски език: проф. Кольо Коев*

Издателска къща КХ – Критика и Хуманизъм, 2022

## **WALTER BENJAMIN: “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT” (excerpt)**

*Translation from German: Prof. Kolyo Kolev*

КХ – Critique & Humanism Publishing House, 2022

*Изданието е посветено на 130-годишнината от рождението на В. Бенямин (1892–1940).*

**Валтер Бенямин** (1892–1940) е немски философ, литературовед, преводач, теоретик и историк на културата от еврейски произход. Сред най-известните му произведения са „Критика на насилието“ (1921), Гьотевият роман „Родства по избор“ (1922), „Произход на немския трауершипил“ (1928), „Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ (1936) и „Върху понятието за история“ (1939). През 1933 г. след идването на Хитлер на власт Бенямин емигрира в Париж, където остава до окупацията на града през 1940 г. и сътрудничи на емигрирания от Франкфурт „Институт за социални изследвания“. В Германия трудовете му са забранени. Бенямин поддържа тесни приятелски връзки с много интелектуалци и хора на изкуството като Гершом Шолем, Теодор Адорно, Бертолт Брехт и Ернст Блох. Макар че Бенямин е езотеричен мислител с всеотраслни интереси, приятелството му с Адорно го причислява към кръга на Франкфуртската школа.

След окупацията на Париж приятели успяват да издействат на Бенямин емигрантска виза за САЩ, но на испанската граница той е арестуван и пред заплахата да бъде предаден на Гестапо се самоубива.

**Проф. Кольо Коев** е виден български социолог и философ, преподавател в департамент „Философия и социология“ на Нов български университет и главен редактор на сп. „Социологически проблеми“. Проф. Коев е автор на редица значими научни трудове, между които „Метаморфозите на чужденеца“ (1991), „Видимостта: феноменологични контексти“ (1996), „Елементарни форми на всекидневен живот. Макс Вебер и немското социалнонаучно познание от края на XIX и началото на XX век“ (2003), „Обречени на смисъл. Всекидневността като дискурсивни възможности“ (2012) и „Етнометодология и логика на всекидневното разбиране“ (2017). В настоящия брой на списанието представяме откъс от културно-критическото есе на Валтер Бенямин „Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ в превод на проф. Кольо Коев.

## I

Произведението на изкуството принципно винаги е било възпроизводимо. Направеното от човек винаги може да бъде имитирано от хората. Копия са били правени от ученици, за да се упражняват в изкуството, от майстори – за да разпространяват своите произведения, и накрая – от трети лица, които се стремят към печалба. За разлика от това, техническото възпроизвеждане на произведението на изкуството е нещо ново, което се развива с прекъсвания в историята, периодично, на големи интервали от време, но с нарастваща интензивност. Гърците са познавали само два процеса на техническо възпроизвеждане на произведения на изкуството: леене и щамповане. Бронзови отливки, теракото и монети са единствените произведения на изкуството, които те са могли да произвеждат масово. Всички останали са били уникални и не са могли да бъдат възпроизведени технически. С дърворезбата графичното изкуство става за пръв път технически възпроизводимо; дълго време преди писмото също да стане възпроизводимо чрез книгопечатането. Добре известни са огромните промени, които книгопечатането – техническата възпроизводимост на писмото – предизвиква в литературата. Те обаче са само специален, макар и особено важен случай в рамките на феномена, който се разглежда тук в световноисторически мащаб. През Средновековието към гравюрите върху дърво се присъединява гравюрата на медна плоча и офортът, а в началото на XIX в. се появява литографията.

С литографията техниката на възпроизвеждане достига фундаментално ново равнище. Много по-голямата непосредственост на процеса, с което се отличава нанасянето на рисунката върху камъка от врязването ѝ в блок от дърво или от гравирването ѝ върху медна плоча, дава на графичните изкуства за пръв път възможността да реализират произведенията си не само в масов мащаб (както преди), но и всекидневно да ги предлагат в нови форми на пазара. Благодарение на литографията графичното изкуство се оказва в състояние да съпътства илюстративно всекидневието. Тя започва да съизмерва темпото си с печатането. Но няколко десетилетия след изобретяването си литографията е надмината в това начинание от фотографията. Фотографията за пръв път освобождава ръката от най-важните художествени задължения в процеса на възпроизвеждане на образи, които сега се падат единствено на гледащото във визьора око. Тъй като окото схваща по-бързо, отколкото ръката рисува, процесът на образно възпроизвеждане се ускорява до такава степен, че успява да бъде в крак с речта. Кинооператорът създава изображенията в студиото със същата скорост, с която говори

актьорът. Също както литографията предполага виртуално илюстрирания вестник, фотографията предвещава звуковия филм. Техническото възпроизвеждане на звука води началото си от края на миналия век. Тези съюзяващи се усилия направиха предвидима една ситуация, която Пол Валери характеризира с изречението: „Както водата, газта и електроенергията с почти незабележимо усилие на ръката влизат в домовете ни отдалеч, за да ни служат, по същия начин ще ни бъдат доставяни образи или поредици от звуци, които при леко докосване ще идват при нас и едва оставили следа, отново ще ни напускат“<sup>1</sup>. Към 1900 г. техническото възпроизводство достига стандарт, който му позволява не само да превръща в свой обект съвкупността от всички налични произведения на изкуството и да предизвиква най-дълбоки промени във въздействието им върху публиката, но също така си спечелва собствено място сред творческите процеси. За проучването на този стандарт нищо не е по-показателно от това как двете му различни проявления – възпроизвеждане на произведението на изкуството и филмовото изкуство – оказват обратно въздействие върху изкуството в неговата традиционна форма.

## II

Дори и при най-съвършената репродукция липсва едно нещо: „тук“ и „сега“ на произведението на изкуството – неговото уникално съществуване на мястото, където се намира. Именно в това уникално съществуване и в нищо друго се осъществява историята, в която е било въввлечено то в хода на своето биване. Това включва както промените, които са настъпили във физическата му конституция с течение на времето, така и различните промени в собствеността му.<sup>2</sup> Промените във физическата му структура могат да бъдат проследени само чрез химически или физически анализи, които не могат да бъдат извършени върху репродукцията; промените в собствеността са предмет на традиция, която трябва да бъде проследена, като се започне от положението на оригинала.

В „тук“ и „сега“ на оригинала се корени понятието за неговата автентичност. Химическият анализ на патината на бронзовата скулптура може да помогне за установяването на автентичността; също както свидетелството, че определен средновековен ръкопис произхожда от архив от XV в., може да бъде полезно свидетелство за установяване на неговата автентичност. Цялата сфера на автентичността

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 105 („La conquête de l'ubiquité“). 22

<sup>2</sup> Разбира се, историята на произведението на изкуството обхваща нещо повече: например историята на „Мона Лиза“ включва вида и броя на копията, направени през XVII, XVIII и XIX в.

убягва на каквато и да била техническа – и разбира се, не само техническа – възпроизводимост.<sup>3</sup> Докато оригиналът обаче утвърждава пълния си авторитет по отношение на ръчната репродукция, която по правило се обявява за фалшификат, не така стоят нещата по отношение на техническото възпроизвеждане. Причината за това е двойка. Първо, техническата репродукция се оказва по-независима от оригинала в сравнение с ръчната. Във фотографията например тя може да подчертае аспекти на оригинала, които са достъпни само за обектива, който може да се приспособява и да избира произволно ъгъла на зрение, но не и за невъоръженото човешко око; или с помощта на определени методи, като например фотоувеличение или забавен каданс, да улавя образи, които изцяло се изплъзват на естествената оптика. Това е първото нещо. Второ, техническата репродукция може освен това да пренесе копието на оригинала в ситуации, които не са достъпни за самия оригинал. Преди всичко тя му дава възможност да се ориентира към реципиента, независимо дали под формата на снимка или на грамофонна плоча. Катедралата напуска мястото си, за да бъде възприемана в студиото на любител на изкуството; хоровото произведение, изпълнено в зала или на открито, може да бъде слушано в стая.

Обстоятелствата, в които може да се окаже продуктът на техническото възпроизводство на произведението на изкуството, могат всъщност да не засегнат съществуването на самото произведение – но те без съмнение обезценяват неговото „тук“ и „сега“. Макар това да не е валидно само за произведението на изкуството, а съответно например за пейзаж, който преминава покрай зрителя във филма, този процес засяга най-чувствителната сърцевина на предмета на изкуството, каквато уязвимост липсва на който и да било природен обект. Това е неговата автентичност. Автентичността на дадено нещо въплъщава всичко, което неговият произход пренася в него – от материалната му трайност до свидетелството му в исторически план. Тъй като историческото свидетелство се основава на автентичността, при репродукцията, където автентичността се е изплъзнала от човека, се разколебава също и историческото свидетелство. Разбира се, само това; но по този начин се разклаща и авторитетът на

---

<sup>3</sup> Тъкмо защото автентичността не може да бъде възпроизведена, интензивното проникване на определени процеси на възпроизводство – технически по характера си – дават възможност за диференциране и степенуване на автентичността. Разработването на такива разграничения е важна функция на търговията с произведения на изкуството. Тази търговия поддържа осезаем интерес да се разграничават различни отпечатъци от дървения блок – отпреди и след вдълбаването на надписа, отпечатъци от медна плоча и други подобни. Може да се каже, че с изобретяването на гравюрата върху дърво качеството на автентичността е било атакувано в неговия фундамент още преди късния му разцвет. Една средновековна картина на Мадоната не е била „автентична“ в момента на създаването ѝ; тя става такава в хода на следващите векове, а може би по най-поразителен начин – през миналото столетие.

обекта.<sup>4</sup> Можем да резюмираме в понятието за аура това, което се губи тук, и да кажем: онова, което атрофира в епохата на техническата възпроизводимост на произведението на изкуството, е неговата аура. Процесът е симптоматичен; значението му сочи отвъд сферата на изкуството. *Можем най-общо да формулираме, че техниката за възпроизвеждане откъсва репродуцираното от сферата на традицията. Чрез умножаване на репродукциите тя заменя уникалната проява с масови копия. А като позволява на репродукцията да засрещне реципиента в моментната му ситуация, тя актуализира репродуцираното.* Тези два процеса водят до мощно разтърсване на предаденото чрез традицията – разтърсване на традицията, което е обратната страна на настоящата криза и обновление на човечеството. Те са в непосредствена взаимовръзка с масовите движения на нашето време. Техният най-могъщ агент е киното. Социалното му значение, дори и в най-положителната си форма, и всъщност тъкмо в нея, е немислимо без неговата деструктивна, катартична страна: ликвидиране на традиционната стойност в културното наследство. Този феномен е най-осезаем в големите исторически филми. Той включва все нови и нови позиции в тяхната сфера. И когато през 1927 г. Абел Ганс възторжено възкликва: „Шекспир, Рембранд, Бетовен ще снимат филми... Всички легенди, всички митологии и всички митове, всички основатели на религията, всъщност всички религии... очакват своето осветено от екрана възкресение, а героите се тълпят пред портите“<sup>5</sup>, той, без да иска, прикани към цялостна ликвидация.

### III

*В рамките на големи исторически периоди, едновременно с цялостния начин на съществуване на човешките колективи, се променя и начинът на сетивното им възприятие.* Начинът, по който се организира човешкото сетивно възприятие – медиумът, в който то се осъществява, – е не само естествено, но и исторически обусловен. Епохата на преселението на народите, в която възникват късноримската художествена индустрия и *Виенският генезис*, е имала не само различно изкуство в сравнение с древния свят, но и различно възприятие. Учените от Виенската школа Ригл и Викхоф, противопоставящи се на доминацията на класическата традиция, под която това изкуство е било погребано, са първите, които са стигнали до идеята да извлекат

---

<sup>4</sup> Дори най-нещастното провинциално представление на Фауст има поне това предимство пред филм за Фауст, че то е в идеална конкуренция с Ваймарската премиера. И каквото и традиционно съдържание човек да извиква като спомен пред сцената – например, че в образа на Мефистофел се крие приятелят от детството на Гьоте Йохан Хайнрих Мерк, – то е неизползваемо пред екрана.

<sup>5</sup> Abel Gance, „Le temps de l'image est venu“. In *L'art cinématographique*, 11, Paris, 1927, 94 – 96.

изводи от него за организацията на възприятието по времето, когато то е било в сила. Колкото и далеч отиващи да са техните прозрения, те имат своите граници, тъй като тези изследователи се задоволяват да посочат формалния белег, който е характерен за възприятието през късноримската епоха. Те не се опитват – а вероятно не са могли и да се надяват, че е възможно – да покажат социалните трансформации, които намират израз в тези промени във възприятието. Днес условията за съответното прозрение са по-благоприятни. И ако промените в медиума на възприятието, на които сме съвременници, може да се обозначи като разпад на аурата, тогава можем да покажем социалните условия на този разпад.

Предложеното по-горе по отношение на историческите предмети понятие за аура може да бъде добре илюстрирано с аурата на природните предмети. Определяме тази аура като уникална проява на една далекост, колкото и близо да е тя. Когато в летен следобед, почивайки си, следваме с очи планинска верига на хоризонта или линията на клон, който хвърля сянка върху нас – това ще рече да вдишваме аурата на тези планини, на този клон. С помощта на това описание лесно може да се види социалната обусловеност на настоящия разпад на аурата. Той се основава на две обстоятелства, като и двете са свързани с нарастващото значение на масите в днешния живот. А именно: „*да бъдат приближавани*“ нещата пространствено и човешки е също толкова страстно желание на съвременните маси<sup>6</sup>, колкото и склонността им да преодоляват уникалността на всяка даденост чрез възприемане на нейната репродукция. От ден на ден става все по-непреодолим импулсът да се разполага с предмета по най-непосредствен начин, като се борави с неговото изображение, с копие, с репродукцията му. Репродукцията, каквато ни я предлагат илюстрираният вестник и седмичният кинопреглед, се различава безпогрешно от непосредствено схванатата картина. Уникалност и трайност са така неразделно преплетени в картината, както мимолетността и повторемостта в репродукцията. Отделянето на предмета от неговата обвивка, унищожаването на аурата, е знак за възприятие, чието „усещане за подобното в света“ се е разраснало дотолкова, че го извлича чрез репродукция дори от уникалното. По този начин в сферата на нагледа изпъква онова, което в областта на теорията бие на очи като

---

<sup>6</sup> Приближаването човешки до масите може да означава: елиминиране на собствената социална функция от ползрението. Нищо не гарантира, че един съвременен портретист, когато изобразява известен хирург на масата да закусва със семейството си, дава по-точна представа за социалната му функция, отколкото художникът от XVI в., който изобразява своите лекари като представителни за професията си – например Рембранд в „Анатомия“.

нарастващо значение на статистиката. Насочването на реалността към масите и на масите към нея е процес с неограничен обсег както за мисленето, така и за нагледа.

#### IV

Уникалността на произведението на изкуството е тъждествена с неговата вграденост във взаимовръзката на традицията. Самата тази традиция, разбира се, е нещо съвършено живо, нещо изключително изменчиво. Една антична статуя на Венера например е стояла в различна традиционна взаимовръзка при гърците, за които тя е била култов предмет, в сравнение със средновековните духовници, които виждат в нея зловещ идол. Но това, което противостои по еднакъв начин и на гърците, и на свещениците от Средновековието, е нейната уникалност, накратко – нейната аура. Първоначалният начин на вграждане на произведението на изкуството в контекста на традицията намира своя израз в култа. Както знаем, най-старите произведения на изкуството са създадени в служба на ритуал – първо на магически, после на религиозен. Решаващо важно е този ауратичен начин на съществуване на произведението на изкуството никога да не се откъсва изцяло от своята ритуална функция.<sup>7</sup> С други думи: уникалната стойност на „автентичното“ произведение на изкуството има своята основа в ритуала, в който тя е имала своята оригинална и първа потребителна стойност. Тази основа, дори многократно опосредствана, все пак може да бъде разпозната като секуларизиран ритуал и в най-профанните форми на служене на красивото.<sup>8</sup> Приключването на периода на профанно служене на красотата, което се развива през Ренесанса и остава в сила в продължение на три века, прави възможно след изтичането на този период, още при първия сериозен удар, на който това служене е подложено, да станат отчетливо видими споменатите ритуалистични основи. А именно, когато с появата на първото наистина революционно

---

<sup>7</sup> Определянето на аурата като „уникална проява на далекост, колкото и близка да е тя“, не е нищо друго освен формулиране на култовата стойност на произведението на изкуството в категориите на пространствено-времето възприятие. Далекостта е обратното на близостта. Същностно далечното е неприближимото. Всъщност неприближимостта е едно от основните качества на култовия образ. По естеството си той остава „далечен, колкото и близък да е“. Близостта, която искаме да добием от неговата материя, не руши далекостта, която той запазва след явяването си.

<sup>8</sup> Доколкото култовата стойност на образа се секуларизира, представите за субстрата на неговата уникалност стават по-неопределени. Уникалността на властващата в култовия образ проява все повече се откъсва от емпиричната уникалност на създателя на образа или на неговото художествено постижение в представата на реципиента. Разбира се, това никога не е без остатък; понятието за автентичност не престава да се стреми да надхвърли автентичното приписване (това се вижда особено отчетливо при колекционера, който винаги запазва в себе си нещо от фетишиста и чрез притежанието на произведението на изкуството участва в неговата култова сила). Независимо от това функцията на понятието за автентично в съзерцанието на изкуството остава недвусмислена: със секуларизацията на изкуството автентичността заема мястото на култовата стойност.

средство за възпроизвеждане – фотографията (едновременно с появата на социализма) – изкуството долавя приближаването на кризата, станала очевидна след още сто години, то реагира с доктрината *l'art pour l'art*, която е теология на изкуството. От нея по-нататък се ражда една по същество негативна теология под формата на идеята за „чисто“ изкуство, което отхвърля не само всяка социална функция, но и всяко категоризиране по конкретен предмет. (В поезията Маларме е първият, който застава на тази позиция.)

Да се придаде видимост на тези взаимовръзки е неизбежно за един анализ, който се занимава с произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Защото те подготвят решаващото проникновение: техническата възпроизводимост на произведението на изкуството го еманципира за пръв път в световната история от паразитното му съществуване в ритуала. Във все по-голяма степен репродуцираното произведение на изкуството става произведение на изкуството, предназначено за репродуциране.<sup>9</sup> От фотографския негатив например могат да се направят множество копия; въпросът за автентичното копие е безсмислен.

---

<sup>9</sup> В случая с филмите техническата възпроизводимост на продукта не е, както например при литературата или при живописата, външно условие за масовото им разпространение. Техническата възпроизводимост на филмовите произведения се корени непосредствено в технологията на тяхното производство. Тя не само прави възможно масово разпространение на филмовите произведения по най-директен начин, а дори пряко го налага. Налага го, защото производството на един филм е толкова скъпо, че човек, който например може да си позволи да си купи картина, вече не може да си позволи да си купи филм. През 1927 г. са изчислили, че един пълнометражен филм трябва да достигне до 9 милиона зрители, за да бъде рентабилен. Вярно е, че с появата на звуковия филм най-напред се наблюдава обратното движение; неговата публика се свива до езиковите граници и това се случва едновременно с наблягането на националните интереси от страна на фашизма. Но по-важно от регистрирането на тази спънка, която между другото е смекчена от дублажа, е да се разгледа взаимовръзката му с фашизма. Едновременността на двете явления се дължи на икономическата криза. Същите смущения, които като цяло доведоха до опит да се съхранят съществуващите отношения на собственост с откровено насилие, принуждават застрашения от кризата филмов капитал да форсира работата върху звуковия филм. Въвеждането на звуковия филм донесе временно облекчение. И не само защото звуковият филм отново върна масите в киното, но и защото обвърза нови капитали от електроенергийната индустрия с филмовия капитал. Погледнато отвън, звуковият филм насърчи националните интереси, но от вътрешна перспектива още повече интернационализира филмовото производство.