

KNIHOVNA NOVOVĚKÉ TRADICE
A SOUČASNOSTI

Svazek 68

THEODOR W. ADORNO
MAX HORKHEIMER

Dialektika osvícenství
Filosofické fragmenty

PRAHA
2009

Pouhá existence se tím stává podstatou, šťastný život ničím. K usmrcení vlastních dětí a manželů, k prostituci a sodomii u horních vrstev dochází v buržoazní éře jistě méně často než u ovládaných, kteří převzali mravy pánů z dřívějších dob. Když ale šlo o moc, vsílily tyto horní vrstvy v posledních staletích kopce mrtev. Ve srovnání se smyšlením a činy pánů za fašismu, v němž panskví dospělo samo k sobě, klesá entusiasmické líčení života Brita-Tesly, v němž se ovšem fašistické páni dají rozpoznat, na úroveň familiární neškodné historiky. Soukromé neřesti jsou u Sada, stejně jako již u Mandevilla anticipovaným dějinným popisem veřejných chmstí totalitární éry. Nemožnost vyvodit z rozumu zásadní argument proti vraždě, kterou je třeba nikoli utulit, nýbrž naopak vykřičet do celého světa, vzbudila nenávisť, s níž právě ti progresivní ještě dnes pronásledují Sada a Nietzscheho. Oba berou vědu za slovo, ale jinak než logický positivismus. Jejich důraz na *ratio*, který je ještě rozhodnější než důraz jejich kritiků, má ten skrytý význam, že má utopii zbavit její slupky, která je podobně jako v kantovském pojmu rozumu obsažena v každé velké filosofii: utopie lidskosti, sama již neznetvořená, nemá nadále potřebu znetvořovat. Tím, že nauky odmítající soucit zvěstují identitu panskví a rozumu, jsou milosrdnější než nauky morálních lokajů buržoazie. „V čem je pro tebe největší nebezpečí?“ zeptal se jednou Nietzsche sám sebe,¹¹⁰ „v soucitu.“ Jeho popřením zachránil neotřesitelnou důvěru v člověka, která je den za dnem zrazována všemožným utěšujícím ujišťováním.

Kulturní průmysl

Osvícenství jako masový podvod

Sociologický názor, že se opomíjí ztráta opory v objektivním náboženství, rozpad posledních předkapitalistických reziduí, technická a sociální diferenciacce a specializace v kulturním chaosu – je každodenně usvědčován ze lži. Kultura dnes vše orazítkovává stejně. Film, rozhlas, časopisy tvoří jeden systém. Každé odvětví samo je jednohlasné a jednohlasná jsou i všechna dohromady. Estetické manifestace, stejně jako manifestace politických forem odporu se stejnou měrou připojují k chvále ocelového rytmu. Dekoraturní správní a výstavní centra průmyslu v autoritativních a ostatních zemích jsou téměř neodlišitelná. Všude vznikají zářivé monumentální stavby, reprezentující rozvážnou plánovitost mezinárodních koncentů. Na pláňnování se již vrhá i nespoutané podnikání, jehož pomníkem jsou hromadně vybudované pochmurné obytné a obchodní domy bezútěšných měst. Starší domy kolem betonových center se již jeví jako slumy a nové bungalovy na okrajích měst velebí, jako nesolidní konstrukce na mezinárodních veletrzích, technický pokrok a k tomu si žádají, aby se po krátkodobém použití odhodily jako plechovky od konzerv. Městské stavební projekty, které mají v hygienických málých bytech zvěčňovat individuum jako něco téměř svébytného, však individuum tím důkladněji podrobují jeho protivníku, totální moci kapitálu. Stejně jako jsou obyvatelé za účelem práce a zábavy, jako producenti a konzumenti, vřahováni do center, tak obytné buňky nezlomně krytalizují do proorganizovaných komplexů. Nápadná jednota makrokosmu a mikrokosmu demonstruje lidem model jejich kultury: falešnou identitu obecného a zvláštního. Veškerá masová kultura za monopolu je identická a její skelet, prefabrikovaná pojmová mřížka, nabývá zřetelných obrysů. O její zakrytí se kormidelníci společností nezajímají, její moc roste tím víc, čím otevřenější se hlásá. Kino a rozhlas se již nemusí vydávat za umění. Pravdu, že nejsou ničím než obchodem, využívají jako ideologii, jež má legitimovat brak, který úmyslně produkují. Samy se nazývají průmyslem

110 F. Nietzsche, *Radosná věda*, str. 158.

a publikované cifry příjmů jejich generálních ředitelů stírají pochybnosti o společenské nutnosti finálních výrobků.

Zainteresované strany s oblibou vysvětlují kulturní průmysl technologií. Účast milionů na kulturním průmyslu si vynutila reprodukční postupy, které pak způsobily nevyhnutelnost toho, aby se na nesečtených místech stejné potřeby uspokojovaly standardizovaným zbožím. Technický kontrast mezi několika málo výrobními centry a rozptýlenou spotřebou vyžaduje organizaci a manažerské plánování. Standardy prý původně vycházejí z potřeb konzumentů: proto jsou bez odporu akceptovány. Ve skutečnosti je to kruh manipulace a retroaktivních potřeb, kruh, v němž vzniká stále užší jednotka systému. Zamlčuje se přitom, že půda, na níž technika získává moc nad společnostmi, je mocí, kterou ekonomicky nejsilnější vykonávají nad společností. Dnešní technická racionalita je racionálnítou samotného panství. Je to násilný charakter sobě se odcizující společnosti. Auta, bomby a film udržují celek pohromadě tak dlouho, až jejich nivělující živel ukáže svou sílu na bezprávní samém, jemuž tento celek sloužil. Technika kulturního průmyslu dospěla prozatím pouze ke standardizaci a sériové výrobě a obětovala to, čím se logika díla odlišovala od logiky společenského systému. To však nelze přičítat žádnému zákonu vývoje techniky jako takové, nýbrž její funkci v dnešním hospodářství. Potřeba, která by mohla uniknout centrální kontrole, je již vyřešena kontrolou individuálního vědomí. Krok od telefonu k rozhlasu jasně rozdělil role. Telefon ještě liberálně umožňoval, aby účastník hrál roli subjektu. Rozhlas demokraticky činí ze všech stejnou měrou posluchače, aby je autoritářsky vydal všanc stejným programům různých stanic. Není vyvinuta žádná aparatura umožňující repliky, soukromá vysílání se chovají nesvobodně. Omezuji se na apokryfní oblast „amatérů“, kteří jsou navíc ještě organizováni shora. Každou stopu spontaneity publika v rámci oficiálního rozhlasu však řídí a absorbují lovci talentů, souřeže před mikrofonem, oficiální programy všeho druhu vybírané odborníky. Talenty náleží k provozu dávno předtím, než jsou prezentovány: jinak by se tak horlivě nezapojovaly. Rozpoložení publika, které údajně i fakticky upřednostňuje systém kulturního průmyslu, je částí systému, nikoli jeho omluvou. Když nějaký umělecký obor postupuje podle téhož receptu jako ten, jenž je mu svým médiem a látkou na hony vzdálen, když se nakonec dramatické zauzení v rozhlasových

„mýdlových operách“ stane pedagogickým příkladem pro zvládnutí technických obřídí, které se stejně jako „jam“ zvládají na vrcholech jazzu, nebo když se násilná „adaptace“ nějaké vězy z Beethovenovy symfonie provádí stejným způsobem jako filmová adaptace Tolstého románu, stává se poukaz na spontánní přání publika planou výmluvou. Blíže pravdě je už vysvětlení, že tu svou vlastní vahou působí technický a personální aparát, jemuž je ovšem třeba rozumět tak, že je ve všech svých dílčích stránkách částí ekonomického mechanismu selekce. K tomu přistupuje úmluva, nebo přinejmenším společně rozhodnutí výkonné moci neprodukovat nebo nepropouštět, co se nesrovnává s jejich tabulkami, jejich pojetím konzumentů, a především s nimi samotnými.

Jestliže se objektivní společenská tendence v našem věku ztělesňuje v subjektivních temných záměrech generálních ředitelů, pak jsou tyto záměry původně záměry nejvýznamnějších sektorů průmyslu, ocelářství, naftářství, elektroprůmyslu, chemie. Kulturní monopoly jsou ve srovnání s nimi slabé a závislé. Musí se velmi snažit, aby učinily zádot skutečným držitelům moci, a jejich sféry v masové společnosti nebyly vystaveny očistným akcím, když jejich specifický typ zboží má navíc ještě příliš mnoho společného s převládajícím liberalismem a židovským intelektuálem. Závislost i té nejmocnější společnosti pro rádiové vysílání na elektroprůmyslu nebo filmu na bankách charakterizuje celou sféru, jejíž jednotlivé obory jsou k sobě navzájem ekonomicky přilepené. Vše je patrně natolik propojené, že koncentrace ducha dosahuje takového stupně, že lze volně pokračovat demarkační linií jednotlivých firem a technických odvětví. Bezohledná jednotna kulturního průmyslu svědčí o jednotě vznikající v politice. Diferenciace, jako je diferenciace filmů na třídu A a B, nebo historek v časopisech různých cenových úrovní nevychází ani tak z věci samotné jako spíše z toho, že má sloužit klasifikaci, organizaci a označkování konzumentů. Je třeba mít něco pro všechny, aby nikdo nemohl uniknout, proto se vybrušují a propagují rozdíly. Zásobování publika hierarchicky odsupňovanými kvalitami sériově vyráběného zboží slouží jen o to úplnější kvantifikaci. Každý se má jakoby spontánně chovat podle své „úrovně“ předem určené indiciemi a sáhat jen po té kategorii masového produktu, která je přefabrikována pro jeho typ. Jako statistický materiál na mapě výzkumných pracovišť, které již nelze odlišit od pracovišť propagandis-

tických, se konzumenti dělí na příjmové skupiny v červených, zelených a modrých polích.

Schematismus tohoto postupu se ukazuje na tom, že mechanicky diferencované výrobky nakonec vždy vypadají stejně. Skutečnost, že rozdíl mezi sériemi produktů firmy Chrysler a General-Motors je v zásadě iluzorní, ví už každé dítě, které se pro tento rozdíl nadchne. To, o čem znalci mluví jako o přednostech a nevyhodách, slouží jen k tomu, aby se zvětčilo zdání konkurence a možnosti výběru. Jinak se to nemá ani s produkci firem Warner Brothers a Metro Goldwyn Mayer. Rozdílly se však stále zmenšují i mezi dražšími a levnějšími modely stejné firmy: u aut na rozdílly v počtech válců, obsahu, patentovaných „doplčků“, u filmů na rozdílly v počtu hvězd, ve výši nákladů na techniku, práci a výpravu a ve využití nejmodernějších psychologických pravidel. Jednotné cenové kritérium spočívá v množství „conspicuous production“,¹ na odív vystavených investic. Rozdílly rozpočtů v kulturním průmyslu nemají nic společného s rozdíly ve věcné hodnotě, s vlastním významem produktů. I technická média jsou nenasytně puzeena k všeobecné uniformitě. Televize se zaměřuje na syntézu rozhlasu a filmu, která se oddaluje do té doby, dokud se zainteresované skupiny zcela nesejdou. Neomezené možnosti televize však dávají tušit, že dojde k tak radikálnímu očištění estetického obsahu, že povrchně zakrytá identita všech průmyslových kulturních produktů může již zřítla otevřeně triumfovat, a tak nastane výsměšné naplnění Wagnerova snu o *Gesamtkunstwerk*. Sladění slova, obrazu a hudby je mnohem dokonalejší než v Tristanovi, protože smyslové prvky, jež všechny bez výjimky zaznamenávají povrch společenské reality, se produkují principiálně ve stejném technickém pracovním postupu a jeho jednotu vyjadřují jako svůj vlastní obsah. Tento pracovní postup integruje všechny prvky produkce, od koncepce románu pošilhávajícího po filmu až k poslednímu zvukovému efektu. Je to triumf investovaného kapitálu. Vřít jeho všemohoucnost do srdce vyvlastněných čekatelů na práci jako všemohoucnost jejich pána je vlastní smysl všech filmů, bez ohledu na to, jakou „zápletku“ si vedení produkce vyhlédne.

1 Viditelné produkce. — Pozn. překl.

Využívání volného času se má řídit tím, co produkuje jednotný kulturní průmysl. Ten zbavuje subjekt aktivity, kterou mu ještě připsoval kantovský schematismus, totiž předem vztahovat smyslovou rozmanitost na fundamentální pojmy. Průmysl provozuje tento schematismus jako první službu zákazníkovi. V duši by měl podle Kanta působit tajemný mechanismus, který již bezprostřední data přípravu je tak, aby zapadala do systému čistého rozumu. Toto tajemství je dnes rozluštěno. Je-li tento mechanismus plánován těmi, kdo se starají o zkušenostní data, tedy kulturním průmyslem, a je-li mu tento mechanismus navzdory vší racionalizaci vnucen silou iracionální společnosti, pak osudová tendence zpracovaná obchodními agenturami nabývá zdání promyšlené úmyslnosti. Konzumenti už neklasifikují nic, co by předem neprošlo schematismem produkce. Umění pro lid, které zrušilo veškeré snění, naplňuje onen snivý idealismus, který podle kritického idealismu zašel příliš daleko. Vše vychází z vědomí, u Malebranche a Berkeleye z Boha, v masovém umění z pozemského řízení produkce. Nejenže se cyklicky vracejí strnule neměnné typy slágrů, hvězd, mýdlových oper, ale je z nich odvozen i zdánlivě se měnící, specifický obsah zábavy. Detaily lze obměňovat. Krátká sekvence intervalů, která dobře působí ve slágru, dočasná blamáž hrdiny, kterou je schopen snášet jako good sport, vychovává zbití milenky silnou rukou mužské hvězdy, jeho klackovitá vzpurnost vůči zhyčkané dědičce jsou, stejně jako všechny ostatní jednotlivosti, hotovými klišé, která lze použít podle potřeby a jsou vždy plně definovaná účelem, jenž jim připadá ve schématu. Smyslem jejich existence je toto schéma potvrdit tím, že jsou jeho součástí. U filmu lze většinou ihned poznat, jak dopadne, kdo bude odměněn, potrestán, zapomenut, v lehké hudbě může cvičené ucho po prvních takttech slágru uhádnout jeho pokračování a cítit se šťastně, když to tak skutečně je. Je třeba respektovat průměrný počet slov *short story*. Dokonce i s gagy, efekty a výipy se kalkuluje stejně jako s osnovou, do níž jsou zasazeny. Spravují je zvláštní odborníci a pro jejich malou rozmanitost si je lze v zásadě rozdělit v kanceláři. Ve vývoji kulturního průmyslu převládá efekt, nápadný výkon a technický detail zvítězili nad dílem, které kdysi bylo nositelem ideje a bylo likvidováno spolu s ním. Tím, že se detaili emancipoval, začal vzdorovat a od romantismu až po expresionismus se prosazoval jako nespoutaný výraz, jako protest proti organizaci. Harmonický útinek

v hudbě sešel vědomí celkové formy, partikulární barva v malířství kompozici obrazu, psychologická působivost v románu jeho architekturu. S tím skoncovala totalita kulturního průmyslu. I když nezná nic než efekty, láme jejich vzpurnost a podřizuje je formuli, která nahrazuje dílo. Celek i část dopadají stejně. Celek vystupuje vůči detailům necitlivě a nemá k nim žádný vztah, stejně jako kariéra úspěšného muže, jíž má vše sloužit jako ilustrace a důkaz, i když ona sama není ničím jiným než sumou oněch přihloupych událostí. Takzvaná jednotící idea je registrační mapou a zakládá řád, nikoli souvislost. Po odstranění rozporu a souvislosti mezi celkem a jednotlivostí nese obojí stejné rysy. Jejich předem garantovaná harmonie zesměšňuje harmonii dosaženou velkými buržoazními uměleckými díly. V Německu již na těch nejrozvernějších filmech demokracie leželo hřbitovní ticho diktatury.

Celý svět prochází filtrem kulturního průmyslu. Vodítkem produkce se stala stará zkušenost návštěvníka kin, který vnímá venkovní ulice jako pokračování právě skončeného filmu, protože sám tento film chce striktně reprodukovat každodenní svět vnímání. Čím těsněji a úplněji jeho techniky zdvojují empirické předměty, tím snadněji se dnes prosazuje klam, že svět venku je nepřerušujícím prodloužením světa, který vidíme ve filmu. Po zavedení zvukového filmu začala tomuto účelu sloužit mechanická reprodukce. Je zde tendence, že život bude neodlišitelný od zvukového filmu. Protože zvukový film, daleko předstihující iluzivní divadlo, nenechává už žádný prostor fantazii a myšlení diváků, který by jim umožnil odchyliť se v rámci filmového díla od jeho exaktních daností, aniž by tím ztratili dějovou linii, vybízí diváky k tomu, aby film bezprostředně ztotožnili se skutečností. Zakřňování představivosti a spontaneity konzumenta kultury dnes není třeba nejprve redukovat na psychologické mechanismy. Objektivní povaha produktů samých, především toho nejcharakterističtějšího, tedy zvukového filmu, ochromují ony schopnosti. Jsou nařizeny tak, že jejich adekvátní vnímání vyžaduje pohotovost, pozorovací talent, zběhlost, avšak zakazují myšlenkovou aktivitu pozorovatele, nechce-li tento propást rychle se mňhající fakta. Toto napětí je však natolik obroušeno, že si je člověk v konkrétním případě zprvu vůbec nemusí uvědomit, aby došlo k vytěsnění představivosti. Kdo je vesměm filmů, gesty, obrazem a slovem natolik absorbován, že k němu není s to nic dodat, čímž teprve by se

film stal kosmem, nemusí ještě během promítání nutně uvážnout u dílčích pohybů této mašinérie. Ze všech jiných filmů a kulturních fabrikátů, které jistě zná, už ví, co může očekávat, a proto film sleduje téměř automaticky. Moc industriální společnosti působí v lidech neustále. Produkty kulturního průmyslu mohou počítat s tím, že budou pozorně konzumovány, i když je konzument rozčekaný. Jeden každý produkt je modelem obří ekonomické mašinérie, která je od počátku oporou všech, při práci i odpočinku, a podobá se práci. Z libovolného zvukového filmu, z libovolného rozhlasového vysílání lze vyrozumět, co by bylo třeba jako účinek připsat nikoli jednotlivci, nýbrž všem lidem ve společnosti. Každá jednotlivá manifestace kulturního průmyslu neomylně reprodukuje to, čím se stali lidé v kulturním průmyslu jako celku. Aby proces prosté reprodukce ducha nepřešel v reprodukci rozšířenou, nad tím bdí všichni jeho agenti, od producentů až k ženským spolkům.

Nářky kunsthistoriků a obhájců kultury nad vyhasnutím stylotvorné síly na Západě jsou zcela bezdůvodné. Stereotypní překládání všeho, dokonce i toho, co ještě vůbec nebylo myšleno, do schématu mechanické reprodukovatelnosti, předčí strohost a rozšíření každého skutečného stylu, v jehož jménu přátelé vzdělanosti oslavují údajně organickou předkapitalistickou minulost. Žádný Palestrina nemohl být větší puristou v odstraňování předem nepřipravené a nerozpuštěné disonance než jazzový aranžér odmítající každý obrat, který nezapadá přesně do žargonu. Zjazzuje-li Mozart, pak jej nepoznání pouze tam, kde byl Mozart snad příliš obtížný nebo vážný, ale i tam, kde melodií harmonizoval jinak, ba jednodušeji, než je dnešní potěba. Žádný středověký stavitel nemohl posuzovat náměty na kostelní okna a plastiky podezřívavěji, než studiová hierarchie posuzuje nějakou látku z Balzaka nebo Victora Huga, dříve než jsou schváleny. Žádná kapitula nemohla dábelskému pivoření a mukám zatracených přidělovat místo přiměřené řádu nejvyšší lásky pečlivěji, než vedení filmové produkce přiděluje správné místo mučení hrdiný nebo vysoko zvednuté sukni leading lady v litanií velkofilmu. Výslovný i implicitní, exoterický i esoterický katalog zakázaného a tolerovaného zachází tak daleko, že neobsazenou oblast nejen vymezuje, nýbrž celou opanovává. Podle tohoto katalogu se modelují i ty nejposlednější detaily. Kulturní průmysl, stejně jako jeho protějšek – avantgardní umění –, pozitivně ustanovuje svůj jazyk se syntaxí a slovní-

kem prostřednictvím zakázů. Permanentní nutkání k novým efektům, které však zůstávají sjiaty se starým schématem, jako další pravidlo pouze zveštuje moc konvencí, z nichž by dílčí efekt rád vyklouzl. Každý detail je tak důkladně orazítkován, že se nemůže objevit nic, co by předem neneslo stopu žargonu a na první pohled by se neukázalo jako schválené. Matadory, produkujícími i reproduktujícími, jsou však ti, kteří mluví žargonem tak lence, volně a radostně, jako by to byla řeč, kterou žargon dlouho nechal němou. To je ideál, který se v této branži jeví jako přirozený. Prosaňuje se tím silněji, čím více zdokonalená technika zmenšuje napětí mezi vyprodukovaným obrazem a každodenním bytím. Paradox rutiny vystupující jako přirozenost lze zaslechnout ve všech projevech kulturního průmyslu a v mnoha případech jej lze polapit. Jazzyový muzikant, který má zahrát nějakou skladbu vážné hudby, nejjednodušší Beethovenův menuet, její světočně synkopuje a jen se suverénním úsměvem se nechá pohout k tomu, aby se srovnal s taktem. Taková přirozenost, vždy zkomplikovaná přítomnými nároky a vždy specifické médium překračujícími, vytváří nový styl, totiž „systém ne-kultury, již by se mohla přikládat jistá ‚jednota stylu‘, má-li však ještě smysl mluvit o stylizovaném barbarství“.²

Obecná závaznost této stylizace možná již předčí oficiální předpisy a zákazy; šlágru se dnes spíše odpustí, když nedodrží 32 taktů nebo nezachová rozsah nóny, než když přinese i ten nejskrýtejší melodický či harmonický detail, který vypadává z idiomu. Veškerá provinění vůči úzu řemesla, jichž se dopouští Orson Welles, se mu promijejí, protože jako vypočítané odchylky od normy tím více posilují platnost systému. Tlak technicky podmíněného idiomu, který musí hvězdy a ředitelé produkovat jako něco přirozeného tak, aby ho lidé vzali za svůj, se vztahuje na tak jemné nuance, že dosahují téměř subtilní prostředků avantgardního díla, již avantgardní dílo v protikladu k dílu držitěloho se idiomu slouží pravdě. Vzácná schopnost do detailu vyhovět závazkům idiomu přirozenosti ve všech odvětvích kulturního průmyslu se stává kritériem uměleckých schopností. Co

² F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, in: *Werke. Grossoktavausgabe*, I, Leipzig 1923, str. 187.

a jak tito umělci říkají, má být kontrolovatelné všedním jazykem, stejně jako v logickém pozitivismu. Producenti jsou experti. Idiom vyžaduje úžasnou produktivní sílu, absorbuje ji a plytvá jí. Saranský předčí kulturně konzervativní rozlišování ryzného a umělého stylu. Umělym by se každopádně mohl nazývat styl, jehož podobu zvlněšku určují nesouladné podněty. V kulturním průmyslu však látka až do svých posledních prvků pochází z téže aparatury jako žargon, do něhož přechází. Hádky, které občas vedou uměleců specialisté se sponzory a cenzory kvůli nějaké nepřilíš důvěryhodné lži, nesvědčí ani tak o vnitřně estetickém napětí, jako spíše o divergenci zájmů. Renomé specialistů, v němž tu a tam ještě najde útočiště poslední zbytek věcné autonomie, se střetává s obchodní politikou církve či koncertu, který produkuje kulturní zboží. Věc samotná se však ve své podstatě zvečnila a stala schůdnou ještě dřív, než dochází ke sporu instancí. Svata Bernadetta svítila v zorném poli svého hagiografa jako reklama pro všechna zainteresovaná konsorcia ještě předtím, než ji získal Zanuck. K tomu dala impuls styllová forma. Proto je styl kulturního průmyslu, který se již nemusí prověřovat na žádném vzdorujícím materiálu, zároveň negací stylu. Usmíření obecněho a zvláštního, pravidla a specifického nároku předmětu, v jehož provádění jediné získá styl svůj obsah, je nicotné, protože vůbec nedochází k napětí mezi póly: extérem, které se dotýkají, zanikají v kalné identitě, obecně může nahradit zvláštní a naopak.

Přesto však tento pokřivený obraz stylu vytváří něco, co minulý ryzí styl převyšuje. Pojem ryzného stylu se v kulturním průmyslu zprůhledňuje jako estetický ekvivalent panství. Představa o stylu jako pouze estetické zákonitosti je romantická fantazie minulosti. V jednotě stylu nejen křesťanského středověku, ale i renesance se vyjadřuje vždy odlišná struktura sociálního násilí, nikoli temná zkušenost ovládaného, v níž bylo uzavřeno obecné. Velcí umělci nikdy nebyli ti, kteří nejcelistvěji a nejdokonalěji ztělesňovali styl, nýbrž ti, kteří ve svém díle užívali stylu jako pancíře chránícího před chaotickým vyjádřením utopení, tedy jako negativní pravdu. Ve stylu tohoto děl je vyjádřena síla, bez níž se neslyšně vytráí charakter daného bytí. Díla, jež se nazývají klasická, jako Mozartova hudba, obsahují objektivní tendence, které chtějí něco jiného než styl, jež ztělesňují. Až do Schönberga a Picaassa si velcí umělci zachovávali vůči stylu nedůvěru a v rozhodujících momentech se více než jeho

drželi logiky věci. To, co expresionisté a dadaisté mlátili polemicky, tedy nepravda ve stylu jako takovém, triumfuje dnes ve zpěvním žargonu crooners,³ v době padnoucí grácií filmových hvězd, ba v mistrovství fotografických momentek nuzných chatrčí zemědělských dělníků. V každém uměleckém díle je jeho styl příslibem. Tím, že vyjádřené prostřednictvím stylu přechází do panujících forem obecnosti, do hudebního, malířského, verbálního jazyka, má se usmířit s ideou správné obecnosti. Tento příslib uměleckého díla, že vtiší tvaru do společensky tradovaných forem založí pravdu, je stejně tak nutný jako lícoměrný. Reálné formy existujícího staví jako něco absolutního, neboť předstírá, že v jeho estetických derivátech anticipuje naplnění. Potud je nárok umění vždy také ideologií. Avšak žádým jiným způsobem než v onom vyrovnání se s tradicí, které se usazuje ve stylu, nenachází umění výraz pro utrpení. Onen moment uměleckého díla, jímž umělecké dílo vyběhá za skutečnost, nelze ve skutečnosti oddělit od stylu; přesto však nespočívá ve vykonané harmonizaci, pochopně jednotě formy a obsahu, vnitřku a vnějšku, individuala a společnosti, nýbrž v oněch rysech, v nichž se jeví diskrepance, v nutném ztroškotání vášnivě snahy o identitu. Místo toho, aby se vydalo všanc tomuto ztroškotání, v němž se od dáвна negoval styl velkého uměleckého díla, se slabě dílo vždy drží podobnosti s jiným, náhražky identity. Kulturní průmysl nakonec unifikaci staví jako něco absolutního. Jako pouhý styl odhaluje kulturní průmysl jeho tajemství: poslušnost vůči společenské hierarchii. Estetické barbarství dnes naplňuje to, co duchovním vývořím hrozí od té doby, co byly dány dohromady jako kultura a neutralizování. Mluvit o kultuře bylo vždy již proti kultuře. Obecný jmenovatel „kultura“ již virtuálně obsahuje zachycení, katalogizaci, klasifikaci, která vnáší kulturu do říše administrace. Teprve industrializovaná, disledná subsumpce je zcela přiměřená tomuto pojmu kultury. Tím, že tato kultura všechny obory duchovní produkce stejným způsobem podrobuje jednomu účelu, totiž tomu, aby smysly lidí – od jejich večerního odchodu z továrny až po příchod k píchačkám druhého dne – nesly pečť onoho pracovního procesu, který musí přes den

3 Zpěváků polohlasen broukajících sentimentální slágy. – Pozn. překl.

snášet, naplňuje ironickým způsobem pojem jednotné kultury, který personalisté stavěli proti zmasovení.

Tak se kulturní průmysl, nejstrnulější styl ze všech, ukazuje jako cíl právě toho liberalismu, jemuž se vytýkal nedostatek stylu. Nejenže jeho kategorie a obsah pocházejí z liberální sféry, domestikovaný naturalismus stejně jako opera a revue: moderní kulturní koncerty jsou ekonomickým místem, na němž s odpovídajícími podnikatelskými typy tu a tam ještě přežívá kus sféry oběhu, jinde odbourávané. Tam konečně ještě někdo může dosáhnout svého štěstí, pokud jen příliš úporně nehledí na svou věc, nýbrž se s ním dá mluvit. Co klade odpor, může přežít, jen když se začlení. Co je jednou zaregistrováno ve své odlišnosti oproti kulturnímu průmyslu, to už k němu patří jako pozemkový reformátor ke kapitalismu. Realitě přiměřené rozhořčení se stává obchodní značkou toho, kdo přinesl podniku novou ideu. V současné společnosti je na veřejnosti sotva kdy slyšet obžaloba, v jejímž tónu by lidé s dobrým sluchem nezaslechli, že disident se brzy přizpůsobí. Čím nesmírnější je propast mezi chorem a špičkou v oboru, tím více je ve špičce zajištěno místo pro každého, kdo dobře organizovanou nápadností ukazuje svou nadřazenost. Tím i v kulturním průmyslu přežívá tendence liberalismu zajistit zdatnému člověku volnou cestu. Otevřít ji schopnému je ještě funkce jinak již dalekosáhle regulovaného trhu, jehož svoboda v oblasti umění i jinde už v jeho zlatém období spočívala pro hlupáky ve svobodě vyhladovět. Ne nadarmo pochází systém kulturního průmyslu z liberálnějších průmyslových zemí, v nichž triumfují všechna jeho charakteristická média, zejména kino, rozhlas, jazz a časopis. Jeho pokrok ovšem pramení v obecných zákonech kapitalu. Tento mezi národní rys nikoli bez úspěchu sledovali Gaumont a Pathé, Ullstein a Hugenberg: poválečná hospodářská závislost kontinentu na USA a inflace přitom udělaly své. Víra, že barbarství kulturního průmyslu je následkem „cultural lag“, zaostalosti amerického vědomí za stavem techniky, je zcela iluzorní. Tím, kdo zaostal za tendencí ke kulturnímu monopolu, byla předfašistická Evropa. Právě takové zaostalosti však duch vděčil za zbytek samostatnosti a jeho poslední nositelé za svou jako vždy utištěnou existenci. V Německu paradoxně působilo to, že životem dostatečně nepronikla demokratická kultura. Mnohé zůstalo vyřato z onoho tržního mechanismu, který byl

v západních zemích puštěn z řetězu. Německý výchovný systém včetně univerzit, umělecky směřovaná divadla, velké orchestry a muzea, to vše bylo pod ochranou. Politické síly, stát a obce, jimž takové instituce připadly jako dědičtí absolutismu, jim uchovaly část oné nezávislosti na vztazích panství deklarovaných them, kterou jim až do devarenáctého století nakonec ještě ponechali knížata a feudální panové. To posílilo umění v této pozdní fázi větší verdiktu nabídky a poptávky a zvýšilo jeho odolnost tak, aby přesahovalo jeho skutečnou ochranu. Na trhu samotném se to, co bylo vynaloženo na kvalitu, kterou již nešlo ekonomicky zhodnotit, změnilo v prodějný silu: proto si mohli slušní literární a hudební vydavatelé péstovat i autory, kteří neměli téměř žádný ekonomický přínos a pouze si získávali respekt znalci. Teprve tak, aby se pod drastickou hrozbou začlenili do obchodního života jako estetičtí experti, nasadili umělcům ohlávku. Kdyby se, stejně jako Kant a Hume, v dopisech podpisovali jako „nejponiženější služebník“, a podkopávali tak základy trůnu a oltáře. Dnes nazývají členy vlády křesťními jmény, ale jsou v každé umělecké aktivně podřízeni jejím nevydělaným principálům. Analyza, kterou před sto lety předložil Tocqueville, se mezitím zcela potvrdila. Pod privátním kulturním monopolem skutečně „lyranie... nechává být tělo a mříž přímo na ducha. Pán zde už neřká: budete myslet jako já, nebo zemřete, nýbrž: Máte svobodu vůbec nemyslet jako já; váš život, váš majetek, všechno vám zůstává, ale ode dneška jste nám cizí“.⁴ Co se nestane konformním, to je posíleno ekonomickou bezmocí, která pokrácuje duchovní bezmocí toho, z koho se stal samotář. Je-li někdo vyřazen z provozu, je snadné usvědčit jej z nedostatečnosti. Zatímco v materiální produkci se dnes mechanismus nabídky a poptávky rozkládá, v nadstavbě působí jako kontrola ve prospěch vládnoucích. Konzumenti jsou dělníci a zaměstnanci, farmáři a drobní podnikatelé. Kapitalistická produkce je na těle i na duši omezuje tak, že bez odporu propadají tomu, co se jim nabízí. Nicméně stejně jako ovládaní chápou morálku, která vzešla od ovládajících, vždy vážněji než vládcí, podléhají dnes pod-

4 A. de Tocqueville, *Demokracie v Americe*, I, přel. V. Jochman, Praha 1992, str. 194.

vedené masy mýtu úspěchu ještě více než úspěšní. Mají svá přání. Neomylně tváří na ideologii, kterou byli ztroceni. Špatná láska lidu k tomu, co se na něm páchá, je ještě rychlejší než zchvatlost institucí. Předtí rigorismus Haysova úřadu, stejně jako ve velkých revolučních dobách podněcoval instituci ještě větší a zřízenou proti lidu, totiž teror tribunálů. Žádá si spis Mickey Rooneyho než tragického Garbo a spis kačera Donalda než Betty Boopovou. Průmysl se přizpůsobuje výsledku hlasování, který sám podnítl. To, co pro firmu, která občas nemůže plně zhodnotit kontrakt s upadající hvězdou, znamená faux frais,⁵ jsou pro celý systém legitimní náklady. Prostřednictvím vychytralého sankcionování požadavků braku inaugurje točláni harmonii. Odbornost a porozumění věci se dostávají do podezření, že jsou projevem domyšlivosti toho, kdo se považuje za lepšího než ostatní tam, kde přece kultura tak demokraticky rozděluje svá privilegia všem. Vzhledem k ideologickému příměří nabývá konformismus odběratelů dobrého svědomí stejně jako nestoudnost produkce, kterou odběratelé udržují v chodu. Odběratel se uskromňuje, protože se reprodukuje stále to stejné.

Tato neustálá stejnost reguluje i poměr k minulosti. To nové v masové kulturní fázi oproti fázi pozdně liberální je vyloučení nového. Stroj rotuje na stejném místě. Pokud již určuje spotřebu, vyhlučuje nevyzkoušené jako riziko. Lidé od filmu se dívají nedůvěřivě na každý rukopis, jehož základem není žádný bestseller. Právě proto se stále mluví o nápadu, novince a překvapení jako o tom, co je údajně všem důvěrně známé, ale zároveň nikdy přítomné. K tomu slouží tempo a dynamika. Nic se nesmí zdřžovat u starého, vše musí ustavičně běžet, být v pohybu. Neboť jen universální vítězství rytmu mechanické produkce a reprodukce slibuje, že se nic nezmění a nevznikne nic, co by se nehodilo. Přídatky k vyzkoušenému kulturnímu inventáři jsou příliš spekulativní. Zamrzlé typy forem jako skeč, minipovídka, film o problémech, šlágr jsou normativně užívaným, pod hrozbou oktrojovaným průměrem pozdně liberálního vkusu. Mocnáři kulturních agentur, kteří pracují ve vzájemné harmonii, jak jen spolu mohou pracovat manažeři, ať už vyšli z obchodu s kontek-

5 Nepředvídaná vydání. – Pozn. překl.

cí nebo z vysoké školy, již dávno reorganizovali a racionalizovali objektivního ducha. Je to, jako by všudypřítomná instituce prohlížela materiál a sestavovala směrodatný katalog kulturních statků, na němž jsou závazně uvedeny dodavatelné série. Ideje jsou napsány na kulturním nebi, v němž byly předmětem počítání už za Platóna, ba dokonce byly samy číslem, které nelze zvětšit nebo zmenšit.

Zábava a všechny prvky kulturního průmyslu tu byly již dávno předtím, než kulturní průmysl vznikl. Nyní jsou zachyceny shora a přivedeny na vyšší dobu. Kulturní průmysl se může pyšnit tím, že energičky provádí dříve nannozce neobratnou transpozici umění do konzumní sféry a že z ní učinil princip, že zábavu svlékl z její výtavné naivoty a zlepšil způsob zpracování zboží. Čím totálnější se stal, čím nemilosrdněji nutí každého outsidera buď k bankrotu, nebo k syndikátu, tím je zároveň jemnější a vzletnější, až skončí syntézou Beehovena a Casina de Paris. Vítězství kulturního průmyslu je dvojnásobné: co venku nechává vyhasnout jako pravdu, to uvnitř může sebelibovolně reprodukovat jako lež. „Lehké“ umění jako talkové, rozptýlení, to není žádná úpadková forma. Kdo ho obžalovával ze zrady na ideálu čistého vyjádření, ten si společnost idealizuje. Čistota buržoazního umění, které se hypostazovalo jako říše svobody v protikladu k materiální praxi, byla od počátku zaplácena vyloučením nižších tříd, jejichž věci, pravé obecnosti zachovávalo toto umění věrnost právě svým osvobozením od účelů falešné obecnosti. Vážné umění bylo odepráno těm, jejichž tíživá existenční situace činila tuto vážnost směšnou a kdo se jistě radovali, když mohli čas, během něhož nestáli u stroje, využít k tomu, aby se nechali pobavit. Lehké umění doprovázelo umění autonomní jako stín. Je společensky špatným svědomím vážného umění. Pravda, která vážnému umění musela chybět na základě jeho společenských předpokladů, dává lehkému umění zdání věcného oprávnění. Rozšíření samo je pravdou: vyjadřuje přinejmenším negativitu kultury, která vytváří tyto sféry. Jejich protiklad lze usmířit alespoň tím, že lehké umění přejímá umění vážné a naopak. O to se však pokouší kulturní průmysl. Excentricita cirkusu, panoptika a bordelů ve vztahu ke společnosti je pro něho stejně bolestná jako excentricita Schönberga a Karla Krause. To je důvod, proč vůdčí jazzová osobnost Benny Goodman musí s budapeštským smyčcovým kvartetem vystupovat s větší rytmickou pedanterií než nějaký filharmonický klarinetista,

zatímco styl budapeštského kvarteta je stejně uhlazený a sladký, jako by hrál Guy Lombardo. Charakteristická není jen vulgárnost, hloupost a nevybroušenost. Dřívější póvl odstranil kulturní průmysl svou vlastní dokonalostí, zákazem a domestikací diletantismu, ačkoli se i nadále dopouští hrubých zástříhů, bez nichž by se nedalo dosáhnout úrovně vzletného stylu. Nové však je, že nesmířené prvky kultury, umění a rozptýlení jsou po svém podřízení účelu převedeny na jedinou falešnou formuli: totality kulturního průmyslu. Ta spočívá v opakování. Skutečnost, že její charakteristické novoty vesměs spočívají pouze ve vylepšování masové reprodukce, není systémem vnější. Několi bez důvodu se zájem nesčetných konzumentů obrací k technice, ne ke strnule opakovanému, vyprávěnému a zpola již obětovanému obsahu. Společenská moc, kterou diváci uctívají, se mnohem účinněji prosazuje ve všudypřítomnosti stereotypů vynucených technikou než v opodál stojících ideologiích, které by musely být zastupovány efemérními obsahy.

I přesto však kulturní průmysl zůstává zábavním podnikem. Jeho vliv na konzumenty je zprostředkovanán zábavou; ne čistým diktátem, nýbrž prostřednictvím takového nepřátelství, které pramení z principu zábavy, zaniká nakonec to, co bylo víc, než je samo. Protože k inkarnaci všech tendencí kulturního průmyslu v mase a krvi publika dochází prostřednictvím celého společenského procesu, přezívání trhu v této oblasti ještě stále ony tendence podporuje. Poplávka do sud není nahrazena prostou poslušností. Avšak velká reorganizace filmu krátce před první světovou válkou, materiální předpoklad jeho expanze, byla právě vědomým přizpůsobením finančně zaznamenaným potřebám publika, které v pionýrských letech filmu nebylo považováno za nutné evidovat. Stejně se to jeví i dnes kapitánům filmu, kteří ovšem vždy testují jen příklad více či méně fenomenálního šlágru, ale moudře nikdy protipříklad, pravdu. Jejich ideologii je obchod. V tomto smyslu je pravda, že moc kulturního průmyslu spočívá v jeho jednotě s produkovanými potřebami, nikoli v prostém protikladu k nim, i kdyby to byl protiklad všemoci a bezmoci. – Zábava je v pozdním kapitalismu prodloužením práce. Hledají jí ti, kdo se chtějí odchytnout od mechanizovaného pracovního procesu, aby opět měli sílu jej snášet. Zároveň má však mechanizace takovou moc nad uživatelem volného času a jeho štěstím a tak důkladně určuje tovarní výrobu zábavního zboží, že ten, kdo užívá volného času, nemůže

zakusit nic než nápodobu samotného pracovního procesu. Údajný obsah je pouze matně osvícené popředí; co se do něho vtiskuje, je automatizovaný sled normovaných úkonů. Pracovnímu procesu v to-várně a v kanceláři lze uniknout jen tím, že se napodobí ve volném čase. Tím nevytěžitelně onemocněla veškerá zábava. Nakonec ustrne v nudě, protože chce-li zůstat zábavou, nemá prý vyžadovat žádné úsilí, a pohybuje se proto jen v přísně vyjetých asociacích kolejších. Divák nemá mít potřebu vlastního myšlení: produkt předznamenává každou reakci: nikoli svou věcnou souvislostí – ta se rozpadá, pokud si nárokují myšlení –, nýbrž signálem. Každému logickému spojení, které předpokládá duchovní námahu, se pečlivě předchází. Další vývoj má pokud možno vyplývat z bezprostředně předcházející situace, nikoli však z ideje celku. Neexistuje žádné jednání, které by pozorný divák nemohl vyvodit z té či oné dílčí scény. Nakonec se i samo schéma jeví jako nebezpečné, kdyby zakládalo být jen ubohou souvislostí smyslu, v níž má být akceptována pouze nesmyslnost. Často se jednání škodolibě přestane vyvíjet, neboť jeho další vývoj by svým charakterem, i po věčné stránce, vyžadoval staré schéma. Místo toho se jako příští krok vždy volí zdánlivě nejučinnější nápad autora k dané situaci. Do jednání ve filmu vpadá přituple vymudrované překvapení. Tendence produktu zlomyslně sáhnout zpět k čistému nonsensu, na němž legitimně participovalo lidové umění, fraška a klaunství až po Chaplina a bratry Marxovy vystupuje nejnápádněji v méně ošetřených žánrech. Zatímco filmy s Greer Garsonovou a Betty Davisovou odvozují z jednoty sociálně psychologických sklonů ještě něco jako nárok na ujednocené jednání, ona tendence se zcela prosadila v textu novelty song, v kriminálním a kresleném filmu. Myslenka sama, připodobněná objektům komiky a děsu, se maskuje a rozkouskovává. *Novelty songs*⁶ žily odedávna z toho, že se vysmývaly každému smyslu, který jako předchůdci a následovníci psychoanalýzy redukují na jednotvárnost sexuální symboliky. V kriminálních a dobrodružných filmech se dnes divákovi již nedopřává toho, aby sám objevoval souvislosti a rozuzlení.

6 Písně s úmyslně hloupým a nesmyslným textem, který má komický účinek. – Pozn. překl.

Rovněž v neironických produktech tohoto žánru musí zít zavděk děsivosti jen chartrné spojených situací.

Animované filmy byly kdysi exponenty fantazie proti racionalismu. Díky své technice elektrizovaly zvířata i věci, jimž se tak do-stávalo spravedlnosti, neboť filmy propůjčovaly němým druhý život. Dnes potvrzují pouze vítězství technologického rozumu nad pravdou. Před pár lety měly konsistentní jednání, jež se teprve v posledních minutách rozpusťlo ve víru divokého pronásledování. Jejich postup se tak podobal staré *slapstick comedy*.⁷ Jen časové relace se posunuly. V prvních sekvencích animovaného filmu se uvede motiv jednání, aby mohl být během filmu zdevastován: za ohlasu publika se hlavní postava stává bezcenným objektem, vůči němuž je vše dovoleno. Kvanlita organizované zábavy se tak pře- vrací v kvalitu organizované krutosti. Samozvaní cenzoři filmového průmyslu, spříznění s ním volbou, dohlížejí na délku trvání zločinu, který se podobá štvaníci. Zábavný smích vylučuje potěšení, které by údajně mělo umožnit pohled na vzájemně objeť, a přesouvá se na den pogromu. Jestliže animované filmy dělají ještě něco jiného, než že umožňují smyslům přivyknout novému tempu, pak to, že do všech mozků vtoukají starou moudrost, že nepřetržité masírování, lámání veškerého individuálního odporu je podmínkou života v této společnosti. Kačer Donald v kreslených filmech, stejně jako ne- šťastníci v realitě, dostává svůj výprask, aby si diváci zvykli na vlastní.

Švanda z násilí, jemuž je vystavena postavíčka v animovaném fil- mu, přechází v násilí proti divákovi, a zábavné rozptýlení přechází ve vypětí sil. Unavenému oku nesmí uniknout nic z toho, co experti vymysleli jako stimulans. Vůči prohananým kouskům se člověk v žádném okamžiku nesmí projevit jako hlupák, musí vše sledovat a všude se musí učit fixním reakcím, které produkce vystavuje na odív a propaguje. Tím se stalo sporným, zda kulturní právnýsl ještě vůbec plní funkci zábavy a rozptýlení, jimiž se tak hlasitě holdobá. Kdyby většína rozhlasových stanic a kin umlkla, konzument by pravděpodobně žádnou velkou ztrátu nepocítil. V kročení z ulice do

7 Grotesce. – Pozn. překl.

kina už beztak neznamená vkročení do snu, a jakmile sama existence těchto institucí už nezavazuje k jejich využívání, nevzniká žádný velký tlak je využívat. Takové umlknutí by nebylo žádnou zpátečnickou boudí proti strojům. Ztrátu by pocítili ani ne tak entusiasté jako spíše ti, na nichž se beztak všechno musí, ti, kdo zaostávají. Hospodými poskytuje tma v kinech navzdory filmům, které ji mají dále integrovat, azy, kde může pár hodin nekontrolovaně sedět jako kdy-si, když ještě v domácnosti a večer po práci mohla vyhlížet z okna. Nezaměstnaní ve velkých městech najdou v místech s regulovanou teplotou v létě chlad, v zimě teplo. Jinak ani podle kritéria stávajícího nedělá nabobtnalá zábavní aparatura život důstojnějším člověka. Mýšlenka „vyčerpání“ daných technických možností, plného využití kapacity pro estetický masový konzum patří k ekonomickému systému, který odmítá využít kapacit tam, kde se jedná o odstranění hladu.

Kulturní přímýsl své konzumenty neustále podvádí v tom, co jim neustále slibuje. Příštílb získání slasti, kterou dává na odiv jedhání hrdinů a výprava, se donekonečna prodlužují: záľudnost tohoto přísľibu je v tom, že se zakládá vlastně jen na podvrané, že nikdy nedojde na věc, že host má nalézi uspokojení ve čtení jídelního listku. Žádostivost, kterou probouzí všechna ta skvělá jména a nabýskané obrazy, slouží nakonec jen k oslavě šedivé každodennosti, z níž chtěla uniknout. Ani umělecká díla nespočívají v sexuálních exhibicích. Nicméně skutečnost, že zřeknutí se tvarovala jako něco negativního, téměř zrušila ponižování pudu a to, čeho se člověk zřekl, zachránila jako zprostředkované. To je tajemství estetické sublimace: naplnění znázornit jako naplnění narušené. Kulturní přímýsl ne-sublimuje, nýbrž potlačuje. Tím, že stále znovu exponuje objekt žádosti, nádra ve světru a nahý trup sportovního hrdiny, podněcuje pouze nesublimovaný zárodek slasti, která byla zvykovým odtřikáním dávno zmrzačena a stala se z ní slast masochistická. Nemí žádná erotická situace, která by s narážkami a vyzývavostí nespojila určitý odkaz na to, že věci nikdy nesmějí dojít příliš daleko. Haysův úřad potvrzuje pouze rituál, který beztak ustavil kulturní přímýsl: rituál tantalouský. Umělecká díla jsou asketická a necudná, kulturní přímýsl je pomografický a prudérní. Tím redukuje lásku na romanci. A v redukované podobě se toho připouští mnoho, dokonce libertinství jako dostupná specialita opatřená kvóty a obchodní značkou

„daring“.⁸ Sériová produkce sexuálního automaicky provádí jeho potlačení. Filmová hvězda, do níž se má člověk zamilovat, je ve své všudypřítomnosti předem svou vlastní kopii. Každý tenorový hlas zanedlouho zní jako Carusova deska a „přirozené“ dívky obličje v Hollywoodu vyrypovány. Mechanická reprodukce krásy, již ovšem reakcionářské kulturní blouznění ve svém metodickém zbožňování individuality slouží tím nevyhnutněji, neponechává již žádný prostor nevědomé idolatrii, na jejímž provádění krásné záviselo. Triumf nad krásou zavřuje humor, škodolibá radost z každého vydatného zřeknutí. Je to smích nad tím, že tu není nic k smíchu. Smích, jak ten usmířený, tak hrozivý, vždy doprovází okamžik, kdy pomijí strach. Naznačuje vysvobození, ať už z tělesného nebezpečí nebo z pout logiky. Smířený smích se rozeznává jako ozvěna úniku z moci, špatný smích překonává strach tím, že přebíhá k instancím, na stranu moci, z nichž jde strach. Je to ozvěna moci, které nelze uniknout. Smích je léčivá lázeň. Zábavní přímýsl ji předepisuje neustále. Smích se v ní stává nástrojem podvodu, jehož se dopouští na štěstí. Okamžiky štěstí smích neznačí, jen operety a pak filmy znázorňují sex s doprovodem znělého smíchu. Baudelaire je tu však stejně bez humoru jako Hölderlin. Ve falešné společnosti je smích jako nemoc, která postihla štěstí, a vrahuje je do své bezcenné totality. Smích nad něčím je vždy výsměch, a život, který se tu podle Bergsona dostává z uvěznění, je ve skutečnosti život, který sem barbarsky vtrhává se-bepotvrzení, jež za příznivých okolností ihned oslavuje své osvobození od skrupulí. Kolektiv smějících se je parodií lidstva. Jsou monádami, z nichž každá se oddává požítku na úkor kohokoli jiného, a s oporou většiny jsou odhodlané ke všemu. Taková harmonie předstává karikatura solidarity. Dábelstnost falešného smíchu spočívá právě v tom, že násilně paroduje to nejlepší, totiž usmíření. Slast je však přísná a vážná: *res severa verum gaudium*.⁹ Ideologie klášterů, že nikoli askenze, nýbrž pohlavní akt znamená rezignaci na dosažitelnou blaženost, se negativně potvrzuje vážností mlujícího, který pln

8 Odvážné. – Pozn. přečl.

9 Opravdová radost je vážná věc. – Pozn. přečl.

předtuch spojuje svůj život s unikajícím okamžikem. V kulturním průmyslu se žovíání zřtkání klade na místo bolesti, která je přitom- na v askezi i v opojení. Nejvyšším zákonem je, aby člověk za žád- nou cenu nedosáhl uspokojení; to mu má přinést právě smích. Per- manentní zřtkání se, uložené civilizací, se vždy znovu neomylně ukazuje a přtkazuje polapeným kulturním průmyslem v každém jeho produktu. Něco jim nabídnout a připravit je o to, je totž. To se ode- hrává v erotických filmech. Právě proto, že erotičnost není nikdy dovolena, točí se vše kolem koitu. Připustit ve filmu třeba nelegitim- ní vztah, aniž milence postihne trest, to je přsnější tabu, než kdyby budoucí zeť milionáře byl aktivní v dělnickém hnutí. Na rozdíl od liberální éry se industrializovaná kultura, stejně jako kultura lidová, může rozhořčovat nad kapitalismem, ale nemůže se zřici hrozby kas- trace. Tato hrozba je základem celé industrializované kultury. Pře- žívá organizované uvolnění mravů tváří v tvář uniformovaným no- stitelům pořádku v rozverných filmech produkovaných pro tyto uniformované, a nakonec i v realitě. Rozhodující dnes už není puri- tanismus, ačkoli se stále ještě upltaňuje ve formě ženských organiza- cí, nýbrž nutnost spjatá se systémem, aby konzumentovi nebyl dán pokoj a ani na okamžik nemohl tušit možnost odporu. Tento princip přtkazuje, aby se konzumentovi všechny potřeby jevilý tak, že je kulturním průmyslem může uspokojit, na druhé straně se však tyto potřeby mají předem seřadit tak, aby v nich sám sebe vnímal pouze jako věčného konzumenta, jako objekt kulturního průmyslu. Kultur- ní průmysl mu nejen namlouvá, že podvod, jehož se na něm do- pouští, vede k uspokojení, nýbrž zachází ještě dál a dává mu na vě- domí, že ať už je to jakkoli, musí se spokojit s tím, co se mu nabízí. S útkem z všednodennosti, který celý kulturní průmysl ve všech svých odvětvích slibuje, se to má podobně jako s únosem dcery v americkém humoristickém časopisu: žebřík drží ve tmě sám otec. Kulturní průmysl nabízí jako ráj stejnou každodennost. *Escape* jako *elopement*¹⁰ jsou předem určeny k tomu, aby vedly zpět k výchozí- mu bodu. Zábava podporuje rezignaci, na niž se má v zábavě zapo- menout.

10 Únik jako útk. – Pozn. překl.

Zábava, kdyby se zbavila všech pout, by nebyla pouze protíkla- dem umění, nýbrž také jeho krajní polohou. Absurdita v díle Marka Twaina, s níž americký kulturní průmysl občas koketuje, by mohla být korektivem umění. Čím vážněji to umění myslí s odporem vůči dané podobě světa, tím více napodobuje jeho vážnost, svůj proti- klad: čím více práce věnuje umění tomu, aby se rozvíjelo čistě z vlastního formového zákona, tím více práce to vyžaduje od inte- lektu (*Verständnis*), ačkoli právě břímně intelektu chtělo umění nego- vat. V mnoha filmových revue, především ale v groteskách a *fanni- es*, občas na okamžik zableskne možnost této negace. K jejímu uskutečnění však nesmí dojít. Čistá zábava ve svých důsledcích, uvolněné oddání se pestrým asociacím a šťastnému nesmyslu, je od- dělena od běžné zábavy: je narušována tím, že se v ní objevuje ná- hračka nějakého souvislého smyslu, na jehož přidávání do svých produktů kulturní průmysl trvá, a zároveň ji očividně zneužívá jako pouhou záminku pro ukázání hvězd. Biografické a jiné jednoduché příběhy přišívají kousky nesmyslu k prostoduchému jednání. Němčí rolničky na bláznově čapce, nýbrž svazek klíčů kapitalistického ro- zumu, který i ve filmu uzamyká slast z dosaženého účelu. Každý polibek ve filmové revue musí pomoci boxerovi nebo autorovi slá- rů v životní dráze, jehož kariéra se právě oslavuje. Podvod kultur- ního průmyslu tedy nekví v tom, že kulturní průmysl poskytuje zábavu, nýbrž v tom, že pro svou obchodnickou povahu vězí v ideo- logických klišé, která vedou k sebelikvidaci kultury, a zábavu na- opak kazí. Etika a vkus odmítají neomezenou zábavu jako „naiv- ní“ – naivita má být stejně špatná jako intelektualismus –, a omezují dokonce i technické možnosti. Kulturní průmysl je zkažený, ale ni- koli jako hříšný Babylon, nýbrž jako katedrála určená vznešeným radostem. Na všech jejích stupních, od Hemingwaye k Emiliu Ludwi- goví, od *Paní Mivierové* k Lone Ranger show, od Toscaniního ke Gui Lombardovi Ipí nepravdivost duchovního obsahu, který byl jako hotový vyražen z umění a vědy. Stopu něčeho lepšího si kulturní průmysl zachoval v těch rysech, jimiž se blíží cirkusu, totiž ve své- rázných a absurdních dovednostech jezdců, akrobatů a klanů, v „obhajování a ospravedlnování tělesného umění vůči umění du- chovnímu“.¹¹ Nicméně útočiště bezduché artistiky, která vůči spole- čenskému mechanismu zastupuje to lidské, jsou bez milosti vypátrá- ny plánujícím rozumem, který nutí vše k tomu, aby dokázalo svůj

význam a účinek. To nesmyslné dole nechává zmizet stejně radikálně jako nahoře smysl uměleckých děl.

Fúze kultury a zábavy dnes probíhá nejen jako depravace kultury, ale také jako nucené zduchovňování zábavy. Takové zduchovňování spočívá už pouze v tom, že má jakožto filmový snímek nebo rádiový záznam podobu odrazu. V epoše liberální expanze žila zábava z neotřesené víry v budoucnost: vše zůstane, jak je, a ještě se to zlepší. Dnes se tato víra ještě jednou zduchovňuje; stává se tak jemnou, že ztrácí z očí každý cíl a spočívá snad jen v něčem podobném, jako je zlatavé pozadí obrazů, které promítá mimo skutečnost. Skládá se z významových důrazů, jimiž jsou v kulturní produkci paralelně k samému životu znovu opatřeni urostlý muž, inženýr, schopné děvče – bezohledností převlečenou za charakter, sportovními zájmy, a konečně auty a cigaretami i tam, kde zábava nejde na reklamní konto bezprostředního producenta, nýbrž na konto systému jako celku. Zábava sama se řadí mezi ideály, nastupuje na místo vyšších dober, která z mas úplně vyháňá tím, že je opakuje ještě stereotypněji než privátně financované reklamní fráze. Níternost, subjektivně omezený tvar pravdy, byla podrobena vnějším pánům vždy více, než tušila. Kulturní průmysl ji však mění v otevřenou lež. Je vničována už jen jako tlačání, které si člověk dá líbit jako trpce sladkou přísadu v náboženských besisellerech, v psychologických filmech a ženských seriálech, aby mohl v životě s větší jistotou ovládnout vlastní lidská hnutí. V tomto smyslu zábava provádí očistu afektů, které Aristoteles přepisuje tragédií a Mortimer Adler filmu. Jako kulturní průmysl odhaluje pravdu o stylu, odhaluje ji rovněž o katarzi.

Čím více se upevňují pozice kulturního průmyslu, tím úplněji může kulturní průmysl zacházet s potřebami konzumentů, produkovat je, řídit je, ukázněvat, a dokonce omezovat zábavu: kulturnímu pokroku se nekládou žádné meze. Tato tendence je však imanentní samotnému principu zábavy jakožto principu buržoazně osvícenému. Jestliže byla potřeba zábavy do značné míry vytvořena průmyslem, který využil sujet, aby své dílo vychvátil masám, a stejně tak sladkosti,

11 F. Wedekind, *Gesammelte Werke*, IX, München 1921, str. 426.

aby propagoval olejotisk, a naopak vyobrazení pudinku, aby propagoval pudinkový prášek, pak je třeba si na zábavě všimnout toho, jak je ovlivněna obchodem, *sales talk*, hlasem jarmarečnického vyvolávače z trhu. Původní afinita obchodu a zábavy se však ukazuje v tom, jaký je její vlastní smysl: v apologii společnosti. Bavit se znamená být stozuměn. To je možné pouze díky tomu, že se zábava uzavírá před celkem společenského procesu, dělá se hloupou a od počátku nesmyslně nůši nevyhnutelný nárok každého díla, i toho nejnicotnějšího, na to, že ve svém omezení reflektuje celek. Bavit se vždy znamená: nemuset na to myslet, zapomenout na utrpení i tam, kde se ukazuje. Základem zábavy je bezmoc. Ve skutečnosti je to útěk, ale ne, jak se tvrdí, útěk před špatnou realitou, nýbrž před posledními myšlenkami na odpor, které tu realita ještě nechala. Osvobození, které zábava slibuje, je osvobození od myšlení jakožto negace. Nestydatost technické otázky: „Co lidé chtějí?“ spočívá v tom, že se odvolává na lidi jako myslící subjekty, i když si jako svůj specifický úkol stanovila to, aby je odvykla být subjekty. I tam, kde publikum někdy reptá proti zábavnímu průmyslu, existuje důsledně rozvinutá neschopnost odporu, k níž je zábavní průmysl vychoval. Přesto je stále těžší držet je v této situaci. Míra jejich ohlupování nesmí být větší, než je současný pokrok inteligence. V epoše statistiky jsou sice masy dost chytřé na to, aby se identifikovaly s milionářem na plátně, ale příliš otupělé, aby vzaly na zřetel zákon velkých čísel. Ideologie se skrývá v počtu pravděpodobnosti. Ne na každého se má jednou usmát štěstí, nýbrž jen na toho, kdo si vytáhne správný los, nebo ještě spíš na toho, kdo je označen vyšší mocí – většinou samotným zábavním průmyslem, který se prezentuje tak, že neustále hledá talenty. Lidé objevení lovci talentů, z nichž studia udělají velké postavy, jsou ideální typy nové závislé střední třídy. Ženská *starlet*¹² má symbolizovat zaměstnanyni, ovšem tak, že se na rozdíl od té skutečné zdá, že k ní patří skrytost večerní šaty. Dívká sledující film tak nejen považuje za možné, že sama bude ve filmu, ale mnohem více si uvědomuje vzdálenost, která ji od ženy ve filmu odděluje. Pouze jedna si může vytáhnout šťastný los, pouze jedna získá výhru,

12 Hvězdicka. – Pozn. překl.

a i když matematicky mají všechny stejné šance, pro jednotlivce je šance tak minimální, že udělá nejlépe, když ji hned odepíše a těší se ze štěstí někoho jiného, jímž by stejně dobře mohl být i on, a přesto jím nikdy nebude. Kde kulturní průmysl vyzývá k ještě naivnější identifikaci, tam se tato identifikace zároveň ihned demontuje. Nikdo se už z toho nemůže ztratit. Kdyby mohl divák ve filmu vidět svatbu. Nyní se ti šťastní ve filmu podobají těm, kdo sedí v publiku, ale taková rovnost vytváří nepřekonatelné oddělení lidských prvků. Dokonalá podobnost je absolutní rozdí. Identita rodu mezi lidmi na plátně a lidmi v publiku brání identitě jednotlivých případů. Kulturní průmysl učíni škodolibě z člověka rodovou bytost. Každý je pouze tím, čím může nahradit každého druhého: je to funkční exemplář. On sám jako individuum je absolutně nahraditelný, je čistě nic, a právě to je mu dáno pocítit, pokud jeho podobnost s ostatními postupně mizí. Tím se mění vnitřní struktura náboženství úspěchu, které se v ostatních věcech přísně zachovává. Místo cesty *per aspera ad astra*, která předpokládá potíže a úsilí, stále více nastupuje přemie. Prvek slepé náhody v rutinním rozhodování o tom, který song by mohl být šlágreem, která statistika velkou herečkou, je opěvován ideologit. Filmy zdůrazňují nahodilost. Tím, že zásadní podobnost charakterů, s výjimkou padoucha, je vede až k vyloučení odlišné fyziognomie, třeba takové, která se liší od fyziognomie Greya Garbo, snad aby člověk mohl všem říkat „Hello, sister“, divákům nejprve v němčem ulehčuje život. Dostává se jim ujištění, že nemusejí být jiní, než jsou, a že se jim může vést stejně dobře, aniž by se od nich očekávalo něco, co nedokážou. Zároveň se jim však dává rada, že úsilí také nic nepomůže, protože ani buržoazní štěstí již nemá žádnou souvislost s vypočítatelným efektem jejich vlastní práce. Této radě rozumějí. V zásadě všichni uznávají náhodu, díky níž někoho potká štěstí jako druhou stranu plánování. Právě proto, že síly společnosti se rozvinuly směrem k racionalitě do té míry, že každý by se mohl stát inženýrem a manažerem, stalo se naprosto iracionálním, komu společnost dá příslušné vzdělání či důvěru, aby tyto funkce zastával. Náhoda a plánování se stávají identickými, protože vzhledem k rovnosti lidí ztrácí štěstí a neštěstí jednotlivce i na vrcholu společností jakýkoli ekonomický význam. Sama náhoda se plánuje; nikoli tím, že zasáhne do osudu toho či onoho jednotlivce, nýbrž tím, že lidé věří v její moc. Slouží jako alibi pro plánování a probouzí zdání, že

předtvo transakcí a opatření, v něž se život proměnil, nechává prostor spontánním, bezprostředním vztahům mezi lidmi. Taková svoboda se v různých médiích kulturního průmyslu zachycuje v podobě svévolného vytahování jednotlivých případů z průměru. V detailních zprávách magazínů o skvělé, zábavné a jimi pořádané cestě šťastného výherce, přednostně nějaké steno typistky, která vyhrála jejich soutěž pravděpodobně na základě vztahu k lokálním veličinám, se odráží bezmoc všech. Jsou natolik pouhým materiálem, že ti, kdo mají moc, mohou vzít kohokoli do svého nebe a opět ho z něj vyvrhnout jeho právo a jeho práce zde nemají žádný význam. Průmysl se zajímá o lidi pouze jako o své zákaznky a zaměstnance, a lidstvo jako celek, stejně jako každý jeho prvek, ve skutečnosti převedl na tuto všeobjímající formuli. Podle toho, který aspekt je právě směřován, se v ideologii zdůrazňuje plán, nebo náhoda, technika, nebo život, civilizace, nebo přiroda. Lidem jako zaměstnancům se připomíná význam racionální organizace a jsou nabádáni k tomu, aby se v souladu se svým zdravým rozumem zapojili. Lidem jako zákazníkům se předvádí na lidských privátních událostech, ať už ve filmu nebo v tisku, svoboda volby a půvab nového. V obou případech lidé zůstávají objektem.

Čím méně toho kulturní průmysl může slibovat, čím méně může ukazovat smysluplnost života, tím prázdnější se nutně stává ideologie, kterou šíří. Také abstraktní společenské harmonie a dobra jsou ve věku univerzální reklamy příliš konkrétní. Právě v abstraktech se člověk naučil vidět zákaznickou reklamu. Jazyk, který se odvolává jen na pravdu, probouzí pouze netrpělivost, aby se rychle dospělo k obchodnímu účelu, který ve skutečnosti sleduje. Slovo, jež není prostředkem, se jeví buď jako nesmyslné, nebo jako fikce, tedy jako nepravdivé. Hodnotové soudy se vnímají buď jako reklama, nebo jako tlachání. Ideologie je tím puzeena k vágní nezávanosti, ale ne stává se průhlednější ani slabší. Právě její vágnost, téměř scientiistické odmítní zavázat se k něčemu, co nelze verifikovat, funguje jako nástroj ovládní. Stává se důrazným a plánovitě připraveným zvěstováním *status quo*. Kulturní průmysl má tendenci stát se souborem protokolárních vět, a právě v tomto smyslu být nevyvratitelným prorokem stávajícího. Mistrovsky proplouvá mezi úskalím prokazatelných dezinformací a úskalím otevřeně vyslovené pravdy, neboť věrně reprodukuje fenomény, jejichž hustota brání pochopení a ne-

prodáváná všudy přítomnost fenoménu ustavuje fenomén jako ideál. Ideologie se šíří na fotografie zruhlé podoby světa a holou lež o jeho smyslu, která se nevyslovuje, nýbrž sugeruje a vtlouká do hlav. Aby se demonstrovala božská povaha skutečného, je skutečné neustále reprodukováno čistě cynickým způsobem. Takový fotolohický důkaz sice není zcela soudržný, je však velmi účinný. Kdo ještě tváří v tvář moci monotónnosti pochybuje, je blázen. Kulturní průmysl vyvrací každou námitku proti sobě stejně tak době jako každou námitku proti světu, který zcela netendenčně zdvojuje. Člověk může volit pouze mezi spoluprací, nebo tím, že zůstane pozadu: provincialismus, který před kinem a rádiem dává raději přednost věčné kráse a amatérskému divadlu, je politicky už tam, kam masová kultura své konzumenty teprve vhání. Je dostatečně zocelená na to, aby se vysmála jak ideologiím, starým snům a touhám, otcovskému ideálu, stejně jako absolutnímu citu a podle potřeby je nechala dohrát. Přednětem nové ideologie je svět jako takový. Využívá kulturu faktů tím, že se omezuje na to, aby špatnou skutečnost prostřednictvím co nejpřesnějšího znázornění pozvedla do říše faktů. Po takovém přenesení se sama daná skutečnost stává náhražkou smyslu a práva. Krásné je to, co kamera neustále reprodukuje. Zklamání z nevydařené šance, že by člověk mohl být právě tím zaměstnancem, který vyhrál cestu do světa, váží zhruba tolik jako zklamání z pohledu na exaktně fotografované krajiny, jimiž mohla cesta vést. Nenabízí se Itálie, nýbrž zdání, že existuje. Film si může dovolit ukázat Paříž, v níž mladá Američanka, která přijela, aby utišila svou touhu, je beznadějně opuštěná, aby tím důvtipnou americkou dívku neúprosně dovedl k poznání, že se mohla seznámit už doma. Skutečnost, že to vše vůbec pokračuje, že systém ve své nejnovější fázi vůbec reprodukuje život těch, díky nimž existuje, místo aby je hned odstranil, se mu také přičítá k dobru s tím, že je to jeho smysl a zásluha. Další pokračování a další fungování vůbec se stávají ospravedlněním slepého přetrvávání systému, ba dokonce jeho nezměnitelnosti. Zdravé je to, co se opakuje, totiž koloběh v přírodě i v průmyslu. Z časopisů se na nás dívají věčně stejné *babies*, jazzové stroje věčně vytůkává rytmus. Přes veškerý pokrok reprodukcí techník, pravidel a specialit, přes všechny rušný provoz zůstává chleba, jímž kulturní průmysl sytí lidi, kamenem stereotypie. Kulturní průmysl lyje z životního cyklu, z době zdůvodněného útlivu nad

tím, že navzdory všemu matky stále ještě rodí děti, kola se stále ještě nezastavila. Tím se neměnnost poměru utužuje. Vlnící se obilná pole na konci Chaplinova filmu *Diktátor* podlamují antifasistické řeči o svobodě. Podobají se vlnitým blond vlasům německé dívky, jak ji v letním vánku při jejím táborovém životě nafilmovala nacistická filmová společnost Ufa. Příroda, kterou společenský mechanismus panství představuje jako léčivý protiklad společnosti, je právě tím zbavena své léčivé moci. Obrazy, které nás mají ujistit v tom, že stromy jsou zelené, nebo modré a oblaka jim táhnou, se stávají kryptogramem pro tovární komíny a rafinerie. A naopak kola a součástky strojů musejí působit dojemně, aby byly degradovány na věci, jež mají být nositeli duše stromů a oblak. Příroda a technika se tak mobilizují proti zatuchlým a zfalšovaným obrazům kdysi existující iiberální společnosti, v níž lidé údajně polehávali v erotickou nabídkách luxusních ložnicích, místo aby se koupali ve vzdušných asexuálních vanách, jak je tomu dnes, nebo kde zažívali poruchy prehistorických automobilů, místo aby se raketovou rychlostí dostávali z jednoho místa, kde člověk tak jako tak zůstává, na jiné místo, kde je to stejné. Triumf mamutích koncernů nad podnikatelskou iniciativou je kulturním průmyslem veleben jako věčný život podnikatelské iniciativy. Bojuje se s nepřitelem, který je již poražen, totiž s myslícím subjektem. Vzkříšení antiburzovní postavy „Hanse Sonnenstössera“¹³ v Německu a uspokojení při sledování díla *Life with Father*¹⁴ mají jeden a týž význam.

V jedné věci ovšem vyprázdněná ideologie odsouvá všechny žerty stranou: o každého je postaráno. „Nikdo nesmí hladovět a mrznout; kdo přesto hladovět a mrzne, půjde do koncentračního tábora.“ Tento výp z Hitlerova Německa by mohl zářit jako maxima nad všemi portály kulturního průmyslu. S naivní prohaností předpokládá situaci, již se vyznačuje současná společnost: že dokáže snadno vyhle-

¹³ Hans Sonnenstösser je literární postava básníka, který se není schopen rozhodnout mezi dvěma ženami, a tak uniká do říše fantazie. — Pozn. překl.

¹⁴ Komédie natočená v roce 1947 režisérem Michaelen Curtizem. — Pozn. překl.

dat ty, kdo ji podporují. Formální svoboda každého jedince je garantována. Nikdo se nemusí oficiálně zodpovídat z toho, co si myslí. Místo toho se však každý cítí od mládí uzavřen v systému církvi, klubů, profesních sdružení a podobných věcech, které představují nejcitlivější nástroj sociální kontroly. Kdo nechce ztroskotat, musí se starat o to, aby, kdyby byl zvážen podle škály tohoto aparátu, nebyl sledán lehkým. Jinak bude ve svém životě zaostávat a nakonec půjde ke dnu. Protože v každé životní dráze, zvláště však ve svobodných povoláních se zpravídala spojují odborné znalosti s předepsaným způsobem myšlení, může snadno vzniknout dojem, že za vším jsou jen odborné znalosti. Ve skutečnosti však k iracionální plánovitosti této společnosti patří, že do jisté míry reprodukuje pouze život svých věrných. Stupně na žebříčku životní úrovně dosti přesně odpovídají vnitřnímu propojení jednotlivých vrstev a individuí se systémem. Na manažera se lze spolehnout, spolehlivý je i téměř nevýznamný zaměstnanec, *Dagwood*,¹⁵ jak žije v humoristických časopisech i v realitě. Kdo hladoví a mzne, i když měl kdyysi dobré vyhlídky, je poznamenaný. Je to outsider, a necháme-li stranou hrdební zločiny, pak být outsiderem je to největší provinění. Ve filmu se ve výjimečných případech stává originálem, objektem zlomyslné šovinářského humoru; většinou je však z něj *villain*,¹⁶ jehož takto identifikuje již jeho první vystoupení, a to dávno předtím, než začne být aktivní, takže nikdy nemůže dojít k omylu, aby snad nevzniklo podezření, že se společnost obrací proti těm, kdo jsou dobré vůle. Ve skutečnosti se dnes uskutečňuje jistý druh státu blahobytu na vyšších stupních společenského žebříčku. Aby si zachovali vlastní pozici, udržují lidé na vrcholu v chodu takovou ekonomiku, v níž vysoce rozvinutá technika činí produktivní sílu mas jejich země principiálně nadbytečnou. Pracující, kteří ekonomiku ve skutečnosti využívají, se podle ideologického zdání stávají vyživovanými od těch, kdo ekonomiku řídí, totiž od živých. Postavení jednotlivce se tím stává pre-

¹⁵ Dagwood Bumstead je komická figurka z kresleného seriálu *Blondie*, populárního ve Spojených státech ve 40. a 50. letech 20. století. — Pozn. překl.

¹⁶ Ničema. — Pozn. překl.

kérním. V liberalismu byl chudý pokládán za líného, dnes je automaticky podezřelý. Každý, o koho tam venku není postaráno, patří do koncentračního tábora, nebo alespoň do pekla nejpodřadnější práce a slumů. Kulturní průmysl však reflektuje pozitivní i negativní péči o ty, kdo jsou předmětem spravování, stejně jako bezprostřední solidaritu lidí ve světě zdatných. Na nikoho se nezapomíná, všude jsou souseď, sociální pracovníci, doktoři Gillespieové a familiérní filosofové se srdcem na pravém místě, kteří ze společensky zvěčněné mizérie dělájí prostřednictvím dobrotivých zámků mezi jednotlivci řešitelné případy, pokud tomu neopporuje osobní špatnosti postiženého. Přátelská starost o druhé, kterou ke zvýšení produktivity doporučují i hospodářští odborníci a kterou zavádí kdejaká fabrika, přináší i poslední privátní podnět v době společenské kontroly právě tím, že vztahy lidí v produkci činí zdánlivě bezprostředními, reprivatizovanými. Taková duševní charita vrhá svůj smířlivý stín na produktivní kulturního průmyslu dávno předtím, než vystoupí z fabrikky a zasáhne celou společnost. Avšak ti velcí dobrodinci lidstva, jejichž vědecké výkony musí být popsány jako akty soucitu, aby budily zdání, že se zajímají o člověka, fungují jako náhražky vůdců lidu, kteří nakonec přikážou odstranit soucit a poté, co byl vyhlazen poslední paralytík, umi předejít každé nákaze.

Zdůrazňování zlatého srdce je způsob, jak se společnost vyrovnává s utrpením, které sama vytváří: všichni vědí, že v systému si už nemohou sami pomoci, a s tím musí ideologie počítat. Kulturní průmysl rozhodně nepostupuje tak, že by utrpení prostě ukryval pod obalem improvizovaného kamarádství, nýbrž jeho firemní pýchou je obalem neimprovizovaného kamarádství, nýbrž jeho firemní pýchou je to, že se utrpení mužně podívá do očí a se stěží udržovaným klidem je připustí. Pathos tohoto postoje ospravedlňuje svět, který si tento postoj vynucuje. Takový je život, život je tvrdý, ale proto je také tak báječný a zdravý. Tato lež neutíká před tragikou. Stejně jako totální společnost neodstraňuje utrpení svých příslušníků, nýbrž je registrované a plánuje, tak masová kultura zachází s tragikou. Proto její neustálé výpůjčky z umění. Umění dodává tragickou substanci, kterou jí pouhá zábava sama ze sebe nemůže opatřit, kterou však potřebuje, pokud chce udržet princip exaktního zdvojojování jevu. Tragika, v níž je zakalkulovaný a přijímaný moment světa, se pro ni stává požehláním. Chrání před výtkou, že se pravda nebere dost důsledně, třebaže se s cynickou litostivostí přijímá. Tragika činí řádnost cenzurované-

ho štěstí zajímavou a zajímavost manipulovatelnou. Konzumentovi, který zažil kulturně lepší dny, nabízí náhražku dávno odstraněné hloubky a pravdělnému návštěvníkovi kina zbytky vzdělání, jimiž z prestižních důvodů musí disponovat. Všem poskytuje útěchu, že silný, opravdový lidský osud je stále možný a že jeho nekompromisní zvrátnění je nezbytně nutné. Neproduktivně uzavřené býtí v tomto světě, o jehož zduvojení se dnes stará ideologie, působí tím velkolepěji, nádherněji a silněji, čím důkladněji je smíšeno s nutným utpením. Tím toto býtí získává charakter osudu. Tragika se nivalizuje a mění na hrozbu, že bude zničen každý, kdo nespolutrupuje, zatímco její paradoxní smysl kdysi spočíval v beznadějném odporu vůči mytickému osudu. Z tragického osudu je pouhý spravedlivý test. Tato jeho transformace byla odedávna touhou buržoazní estetiky. Morálka masové kultury je pokleslou morálkou dětských knih věrejška. V prvotřídní produkci je třeba ničemný charakter inscenován jako hysterka, která se s domnělou klinickou přesností snaží proti hráčce, jenž má větší smysl pro realitu, zničit životní štěstí, a přitom najde zcela neteaterální smrt. Taktro vědecky se ovšem postupuje pouze na vrcholu. Niže jsou výdaje menší. Tam tragika ukazuje zuby bez sociální psychologie. Stejně jako každá správná vědecká opereta musela mít své tragické finále v druhém jednání, které pro třetí jednání nechalo jenom napravenování nedorozumění, tak kulturní průmysl přiděluje tragice pevné místo ve své rutině. Veřejně známý recept již sám stačí na to, aby zmizela obava, že tragika se nebude držet v patřičných mezích. Dramatická formule popsaná onou příznačnou hospodynkou jako *getting into trouble and out again*¹⁷ zahrnuje celou masovou kulturu od prostoduchého seriálu pro ženy až po vrcholnou produkci. I ten nejhroší konec, který je projevem snahy dělat to lépe, potvrzuje tento řád a korumpuje tragiku, ať už tím, že žena, jejíž láska se vymyká předpisům, zaplatí za své krátké štěstí smrtí, nebo že smutný konec ve filmu o to více zdůrazní, že faktický život není zpusťosen. Tragický film se ve skutečnosti stává zařízením pro morální nápravu. Masý, demoralizované životem pod systémem vým tlakem, které vykazují známky civilizace jen v křečovitě uhlá-

17 Dostat se do problémů a problémy překonat. – Pozn. překl.

ženém způsobu chování, jímž všude prosvítá zlost a vzpurnost, mají být udržovány v respektu k danému řádu pohledem na neúprosný život a v zorné chování dotčených. Kultura vždy přispívala ke spoutávání revolučních i barbarických instinktů. Industrializovaná kultura dělá to zbytvající. Učí, za jakých okolností vůbec lze neúprosný život snášet. Individuum má všeobecnou únavu ze života zhodnotit jako energii k tomu, aby se vzdalo kolektivní moci, která je jím unavena. Permanentně stresové situace, které dívka ve všedním životě ubýjejí, se ve své kulturní reprodukci stávají, aniž dívka ví jak, příslibem, že může žít dál. Clověk si pouze musí uvědomit vlastní nicotnost a podepsat svou porážku, pak je začleněn. Společnost je plná zoufalých lidí, a proto je kořistí podvodných manipulací. V některých nejvýznamnějších německých románech z předfašistické éry, jako je *Döblinův Berlin – Alexandrovo náměstí* nebo Falladův *Občánku, a co teď?* se tato tendence projevila stejně drasticky jako v průměrném filmu a jazzových postupech. Přitom v zásadě jde všude o sebezeměnění člověka. Možnost stát se ekonomickým subjektem, podnikatelem, vlastním, je zcela zlikvidována. Samostatné podnikání, jehož provozování a dědění bylo základem buržoazní rodiny a postavení její hlavy, se až po výrobu a prodej syřů ocitlo v bezvýhodné závislosti. Všichni se stávají zaměstnanci a v zaměstnancké civilizaci se ztrácí beztrakt pochůbná důstojnost otce. Chování jednotlivce vůči manipulaci, ať už v obchodě, povolání nebo straně, jak před přijetím do strany nebo po něm, gesta vůdce před davy nebo nápadníka před tou, kterou si namlouvá, příznačně nabývá masochistických rysů. Postoj, k němuž je každý nucen, aby stále znovu dokazoval svou morální způsobilost pro tuto společnost, připomíná chlapce, kteří, když byli přijímáni do kmene, dostávali rány od kněze a se stereotypním smíchem běhali v kruhu. Život v pozdním kapitalismu je permanentní iniciální ritus. Každý musí ukázat, že se bez zbytku ztotožňuje s mocí, od níž dostává rány. To se projevuje i v principu syntkop v jazzu, který rytmické klopýtání zesměšňuje, a zároveň z něj dělá normu. Eunušský hlas zpěváka sentimentálních slágrů v rádiu, době vypadající nápadník dědičky, který ve smokingu spadne do bazénu, to jsou vzory pro lidi, kteří ze sebe mají utělat to, co systémem potřebuje. Každý může být jako tato všemohoucí společnost, každý může být šťastný, jen když se jí vydá na milost a nemilost, když se pro ni vzdá svého nároku na štěstí. Ve slabosti jednot-

livce společnost znovu rozpoznává svou sílu a něco mu z ní odevzdává. Jeho bezbrannost jej kvalifikuje jako společlivého. Tak je tragika odstraněna. Kdysi byl protiklad mezi jednotlivcem a společností její substancí. Oslavovala „statečnost a svobodu citění před mocným nepřitelem, před vznešeným zlem, před problémem budícím děs“.¹⁸ Dnes se tragika rozplynula v nicotu oné falešné identity společnosti a subjektu, jejíž hrůzu lze ještě v prchavých rysech spatřit v nicotném zdání tragédie. Zázrak integrace, permanentní akt mlosti ze strany autority, která přijímá bezbranného, toho, kdo v sobě zadusil každý odpor, právě na to se zaměřuje fašismus. Ten probleskuje v oné humánnosti, která Döblina vede k tomu, aby jeho Biberkopf vklouzl do úkrytu, a která se objevuje také v sociálně laděných filmech. Schopnost vyklouznout a nalézt útočiště, přežít svůj vlastní zánik, schopnost, která vytlačuje tragiku, právě to je schopnost lidí nové generace; jsou schopni dělat každou práci, protože pracovní proces k sobě žáného z nich nepřipoutává. To připomíná smutnou odevzdanost vojáka, který se vrací domů a válka se ho nijak nedotýká, nebo odevzdanost příležitostného dělníka, který nakonec vstoupí do paramilitaristické organizace. Likvidace tragiky je potvrzením odstranění individuality.

V kulturním průmyslu je individualum iluzorní nejen kvůli standardizaci způsobu produkce kultury. Kulturní průmysl trpí individualum jen do té míry, nakolik je jeho bezvýhradná identita s obecným mimo veškerou pochybnost. Všude vládne pseudoindividualita, od normované improvizace v jazzu až po originální filmovou osobnost, již musí přes oči viset pramínek vlasů, aby byla jako osobnost uznána. Individualitě se redukuje na nahodilé, které je schopno označkovat obecně tak důkladně, že ho lze přijmout v jeho nahodilosti. Vzdomá uzavřenost nebo vybrané vystupování vystavovaného individuala se vytváří stejně sériově jako dózické zámky, které se od sebe liší o zlomky milimetrů. Zvláštnost subjektu je společensky podmíněné monopolní zboží, u něhož se předstírá, že je to něco přirozeného. Redukuje se na kníry, francouzský přízvuk, hluboký hlas

¹⁸ F. Nietzsche, *Soumrak modelí*, přel. A. Breska, Olomouc 1995, str. 126.

světznané ženy, na *Lubitsch touch*.¹⁹ na otázky prstů na jinak stejných průkazech totožnosti, na než se před mocí obecného proměnil život a tvář všech jednotlivců, od filmové hvězdy až po zatčenou osobu. Pseudoindividualita umožňuje polapení a detoxikaci tragiky: pouze tím, že nejsou žádná individuala, nýbrž pouze uzlové body, v nichž se stýkají obecné tendence, je lze zcela bez potíží vrátit zpět do obecného. Masová kultura tím odhaluje fiktivnost charakteru, jímž se odedávna projevovovala forma individuala v buržoazní epoše, a provokuje se pouze tím, že se chlubit touto ponurou harmonií mezi obecným a zvláštním. Princip individuality byl od počátku plný rozporů. K individualaci ve skutečnosti vůbec nedošlo. Třídě podmíněná forma sebezáchovy všechny pevně držela na stupni pouhé rodové bytosti. Každý buržoazní charakter, navzdory individualitě odchylce a právě v ní, vyjadřoval totéž: tvrdost konkurenční společnosti. Jednotlivec, o něhož se opírala společnost, nesl na sobě svou poskvrnu; ve své zdánlivé svobodě byl produktem ekonomické a sociální aparatury. Moc, pokud nebyla hluchá vůči postiženým, apelovala na vládnoucí mocenskú vztahy. Buržoazní společnost při svém postupu individualum zároveň rozvíjela. Proti vůli jejích velitelů proměnila technika lidi na osoby. Každý takový pokrok individualace byl však na úkor individuality, v jejímž jménu probíhal a z níž nezbylo nic než rozhodnutí sledovat jen svůj vlastní účel. Buržo, jehož život se štěpí na obchod a soukromý život, soukromý život na reprezentaci a intimitu, intimita na studené manželské obcování a hořkou útechu, že je zcela sám, že se rozešel sám se sebou i s ostatními, je virtuálně už nacistou, který zároveň pláne nadšením i hanobí; nebo který je schopen představit přátelství už jen jako „social contact“, jako společenský kontakt obyvatel velkoměsta, který ponechává člověka vnitřně chladným. Kulturní průmysl může s individualitou zacházet tak úspěšně jen proto, že se v ní odedávna reprodukuje křehkost společnosti. Na tvářích filmových hrdinů i soukromých osob, v nichž se zrcadlí konfekční vzory z obálek časopisů, mizí křam o indivi-

¹⁹ Lubitschův styl – označení filmů, které se vyznačují sofišitkovanosí, nonsálaností, elegancí, vitipem. Toto označení pochází od režiséra Ernsta Lubitsche, který je používal jako filmovou obchodní značku. – Pozn. překl.

dualitě, ve který už beztrakt nikdo nevěří, a popularita oněch heroických modelů vyrůstá z tajného uspokojení nad tím, že úsilí o individuaci bylo konečně nahrazeno snahou napodobovat, ač bezduchou. Marné je doufat, že takto rozporuplná a rozpadající se „osoba“ nemůže existovat po generace, že systém při takovém psychologickém rozštěpení musí přestat fungovat, nebo se pro lidi stane časem nenesitelným, že se stereotypy živě vydávají za individualitu. Již Shakespeare v Hamlet poznal, že jednota osobnosti je klam. V synteticky vyráběných fyzioognomích se dnes již zapomnělo, že vůbec kdy existovala představa o tom, co je to lidský život. Společnost se po stálé připravovala na Victora Matureho a Mickey Rooneyho. Tím, že tyto fyzioognomie ruší dějiny společnosti, přicházejí, aby je naplnily.

Kult levného je spojen s heroizací toho, co je průměrné. Nejlépe placené hvězdy se podobají obrázkům z reklamy na nespécifikovaný tržní artikl. Ne nadarmo se často vybírají z houfu komerčních modelů. Vládnoucí vkus svůj ideál získává z reklamy, ze spotřební krásy. Tak se nakonec ironickým způsobem naplnil Sókratův výrok, že krásné je to, co je užitečné. Kino dělá reklamu kulturním koncemům jako celku, v rádiu se i jednotlivě opěvuje zboží, kvůli němuž existuje určitý kulturní statek. Za nevelký peníz může člověk zhlédnout film, který stál miliony, a ještě za menší dostane živýkačku, jejíž výroba je umožněna obrovským bohatstvím a jejíž odbyť toto bohatství ještě zvětší. *In absentia*, ale přesto s všeobecným souhlasem, je výsk zdvižen nalezený poklad, hledaný všemi armádami, aniž se však v zájmu trpí prostiuce. Nejlepší orchestry světa, které jimi jistě nejsou, se bezplatně dodávají až do domu. To vše je parodií zeměblahobytu, stejně jako je národní pospolitost parodií lidské společnosti. Všem se stále něco nabízí. Výrok jistého venkovského návštěvníka starého berlínského metropolitního divadla, že je přece úžasné, co všechno lidé udělají pro peníze, byl už dávno absorbován kulturním průmyslem, který z něj učinil substanci své produkce. Tu nejenže stále provází triumfalismus, že je něco takového možné, nýbrž v širším měřítku je tato produkce triumfem samým. Show znamená ukázat všem, co se má a může. Ještě i dnes je to jarmark, který pouze nevyléčitelně onemocněl kulturou. Stejně jako lidé na jarmarku, přílákání hlasem jarmarečnicků, překonávali zklamání z toho, co viděli v boudách, statečným smíchem, protože co tam bude, nakonec věděli předem, tak i návštěvník kina má plně pochopení pro tuto

instituci. S lacinými sériovými produkty *de luxe* a jejich doplněkem, univerzálním švindlem, se však prosazuje změna ve zbožním charakteru umění samotného. Ne že by byl tento charakter umění nový: příchut' nového vzniká tím, že se k němu dnes umění ochotně přiznává, zřiká se své autonomie a hrdě se zarážuje mezi spotřební statky. Umění jako vydělená oblast bylo odedávna možné pouze jako umění buržoazní. Sama jeho svoboda zůstává jakožto negace společenské účelnosti, která se prosazuje na základě trhu, celkově spjata s předpokladem zbožního hospodářství. Čistá umělecká díla, která zbožní charakter společnosti negují už tím, že sledují svůj vlastní zákon, byla vždy zároveň i zbožím: až do osmnáctého století, dokud patroni chránili umělce před trhem, byli umělci právě proto podřízeni objektivu a jejich účelům. Bezúčelnost velkého moderního uměleckého díla byla umožněna anonymitou trhu. Jeho požadavky procházejí tolika zprostředkováními, že umělec není, ovšem jen do jisté míry, vystaven konkrétním přáním, neboť jeho autonomie, která byla pouze trpěná, byla během celých buržoazních dějin spjata s momentem nepravdy, který se rozvinul až ke společenské likvidaci umění. Smrtelně nemocný Beethoven, který jistý román Waltera Scotta odhodil s výkřikem: „Vždyť ten chlap píše pro peníze!“, a zároveň se při finančním zhodnocování posledních kvartetů, které jsou důsledným odmítnutím trhu, ukázal jako nadmíru zkušný a tvrdý obchodník, nabízí nejvelkolepější příklad jednoty protikladů trhu a autonomie v buržoazním umění.

Ideologii podléhají právě ti, kdo tento rozpor zakrývají, místo aby jej akceptovali ve vědomí vlastní produkce jako Beethoven: ten ve své hudbě vyjádřil hněv kvůli ztracenému groši a zároveň výsměch onomu metafyzickému „svět musí být, jaký je“ (Které se snaží esteticky překonat tlak světa tím, že jej přijímá do sebe), když tuto poučku odvozuje z žádosti hospodyně o vyplacení měsíční mzdy. Princip idealistické estetiky, účelnost bez účelu, je převrácení schématu, jemuž se buržoazní umění podřizuje ve společenské rovině: bezúčelnost pro účely, které deklaruje trh. Konečně v požadavku zábravy a relaxace strávuje účel říší neúčelnosti. Avšak tím, že se nárok na finanční zhodnocení umění stává totálním, začíná se ohlašovat posun ve vnitřní ekonomické struktuře kulturního zboží. Užitek, který lidé v antagonistické společnosti očekávají od uměleckého díla, je totiž do značné míry samotná existence neužitečného, které je odstraňo-

váno právě plným podřízením užítku. Tím, že se umělecké dílo zcela přizpůsobuje potřebě, již předem připravuje lidi právě o osvobození od principu užitečnosti, které má zajišťovat. To, co by se v recepci kulturních statků mohlo nazývat užítinou hodnotou, je nahrazováno směnnou hodnotou, místo požítku nastupuje chození po galeriích a faktické informace, místo znalectví dobývání prestiže. Konzument se stává ideologií zřabavního průmyslu, jehož institucím nemůže uniknout. Lidé musí vidět paní Miniverovou, stejně jako si musí předplatit časopisy *Life* a *Time*. Vše se vnímá jen z toho hlediska, že to může sloužit něčemu jinému, ač toto jiné má sebevážnější obrysy. Vše má hodnotu jen tehdy, pokud to lze směřovat, nikoli pokud je něčím samo o sobě. Užžitná hodnota umění, jeho bytí, se považuje za fetiš, a fetiš, jeho společenské ohodnocení, které údajně určuje úroveň uměleckého díla, se stává jeho jedinou užítinou hodnotou, jedinou kvalitou, z níž mají požitek. Zbožní charakter umění se tak rozpadává tím, že se plně realizuje. Umění je druhem zboží, je upravené, přizpůsobené průmyslové produkci, prodané a funkční, je však takovým druhem zboží, které žije z toho, že se prodává, a přes- to je neprodejné; stává se zcela pokrytecky neprodejným, jakmile obchod již není pouze jeho záměrem, nýbrž jeho jediným principem. Uvedení Toscaniniho v rádiu je do jisté míry neprodejné. Poslouchá se zdarma a téměř ke každému tónu symfonie se ještě přidává vznešená reklama, že symfonie není rušena reklamou – „this concert is brought to you as a public service“.²⁰ Těto litze je dosaženo nepřímo na základě všech sjednocených vlastníků továren na auta i mydla, jejichž platby udržují stanice při životě, a samozřejmě také na základě zvýšeného obratu elektroprůmyslu jako výrobce přijímacích zařízení. Rozhlas, progresivní benjamínek masové kultury, vesměs vyvozuje důsledky, které film kvůli svému pseudotřtu zatím vyvodit nemůže. Technická struktura komerčního rádiového systému vysílání činí rozhlas imunním vůči liberálnímu odchytkám, které si filmový průmysl na vlastním poli ještě může dovolit. Rozhlas je privátním podnikáním, které již reprezentuje suverénní celek, a v tom má náskok před ostatními jednotlivými koncerty. Chesterfield jsou pouze

²⁰ Tento koncert Vám byl nabídnut jako veřejná služba. – Pozn. překl.

národní cigarety, zatímco rádio je hlasem národa. Při vřahování všech kulturních produktů do zbožní sféry rozhlas obecně rezignuje na to, aby své kulturní produkty přinášel člověku jako zboží. V Americe se nevybírají žádné koncesionářské poplatky. Tím získává iluzorní formu nezaujaté nadstraničké autority, která se přesně hodí také pro fašismus. Tam se z rádia stávají universální ústa vůdce; v pouličních tlapkách přechází jeho hlas v řev sirén ohlašujících paniku, od něhož lze moderní propagandu beztak jen stěží odlišit. Nacionální socialisté dobe věděli, že rozhlas dal jejich věci tvar, stejně jako tiskářský lis dal tvar reformaci. Metafyzické charisma vůdce, o němž začala hovořit sociologie náboženství, se konečně ukázalo být pouhou všudypřítomností jeho rozhlasových projevů, která démonicky paroduje všudypřítomnost božského ducha. Gigantický fakt, že řeč proniká všude, nahrazuje její obsah stejně, jako se dobrodlní onoho Toscaniniho přenosu dostává na místo jeho obsahu, symfonie samotné. Její pravé významové souvislosti není s to zachytit žádný posluchač, zatímco vůdceva řeč je beztak lži. Absolutizovat lidské slovo, falešný příkaz, to je imanentní tendence rádia. Doporučení se stává rozkazem. Vychalování stále stejného zboží pod různými obchodními značkami, vědecky fundovaná chvála na projímanělo pronášená hlasem hlasatele mezi předehrou k *Traviaré* a k *Renzi* je už věc, která pro svou přehlouplost nefunguje. Konečně diklát produkce, zahalený zdáním možnosti výběru, které představuje specifickou reklamu, se jednou může změnit v otevřené vůdcevo komandování. Ve společnosti fašistických manipulátorů a podvodníků velkého formátu, kteří se mezi sebou shodnou na tom, kolik ze společenského produktu je třeba určit na nezbytné potřeby širokých vrstev, se nakonec ukazuje jako anachronické doporučovat používání určitého mydlového prášku. Vůdce prostě zcela moderně nařídí holocaust i odvoz odpadků.

Už dnes kulturní průmysl opatřuje umělecká díla politickými hesly a prosřednicivním snížených cen je vštěpuje publiku, pokud se ještě vzpouzí. Požitek z těchto děl je stejně přístupný jako městské parky. Mizení jim vrozeného zbožního charakteru však neznamená, že by umělecká díla byla odstraněna z života svobodné společnosti, nýbrž že se nyní zhroutil poslední ochranný val proti jejich degradaci na kulturní statky. Odstranění privilegia vzdělání cestou výprodeje nevede masy do oblastí, které jim byly dříve uzavřeny, nýbrž ve

stávajících společenských podmínkách slouží právě rozkladu vzájemnosti, pokroku barbarské bezvztahovosti. Kdo v devatenáctém a na začátku dvacátého století vynaložil peníze, aby viděl drama nebo slyšel koncert, věnoval tomuto představení minimálně tolik pozornosti jako vynaloženým penězům. Měšťan, který z toho cítil něco málo, se občas snažil vytvořit si vztah k dílu. Dokládají to třeba takzvané průvodce Wagnerovými hudebními dramaty a komentáře k Faustovi. Byly to první kroky na cestě k biografické glazuře a dalším praktikám, jímž se dnes umělecké dílo musí podrobit. Dokonce ani v dřívějších dobách rozkvětu obojodu s sebou smětná hodnota nevěkla užitnou hodnotu jako pouhý přívěšek, nýbrž ji také rozvíjela jako svůj předpoklad, což bylo uměleckým dílem společensky ku prospěchu. Umění dávalo měšťanovi jisté meze tak dlouho, dokud bylo drahé. S tím je však konec. Bezmezna, peníze již nezprostředkovaná blízkost umění k těm, kdo jsou mu vystaveni, zavřuje odcizení a umění a jeho konzumenti se navzájem připodobňují ve znamení triumfální věcnosti. V kulturním přámyslu mizí jak kritika, tak respekt: kritika je pokračováním mechanické expertizy, respekt pokračováním zapomenutého kultu významných osobností. Není tu už nic, co by bylo pro konzumenty drahé. Konzumenti však přitom tuší, že se jim toho dostává tím méně, čím méně to stojí. Dvojnásobná nedůvěra vůči tradiční kultuře jakožto ideologii se mísí s nedůvěrou vůči industrializované kultuře jako švindlu. Umělecká díla depravovaná tím, že jsou z nich pouhé přídatky, jsou těmi šťastnějšími tajně zavrhována spolu s brakem, k němuž je médium připodobňuje, i když se údajně všichni těší z obrovského množství toho, co lze vidět a slyšet. Všechno je vlastně k dostání. Scénická představení a vaudevilly v kinosálech, soutěže v určování hudebních skladeb, knižky zdarma, odměny a dátkový artikl, který dostávají posluchači některých rozhlasových programů, nejsou pouhé akcidenty, nýbrž rozvíjejí to, co je charakteristické pro kulturní produkty samotné. Symfonie se stává premií za to, že člověk vůbec poslouchá rádio, a kdyby měla technika svou vůli, film by se podle vzoru rozhlasu dodával až do bytu. Film se pohybuje směrem ke „komerčnímu systému“. Televize naznačuje cestu vývoje, který by mohl společnost Warner Brothers celkem snadno vytláčit do jí jistě nevídané pozice komorních hudebníků a kulturních konzervativců. V chování konzumentů se však již systém premií usadil. Tím, že se kultura představu-

je jako bonus, jehož privátní i sociální prospěšnost je samozřejmě nepochybná, jeho recipování se mění na vnímání šancí. Je úspěšné ze strachu, že by mu něco mohlo uniknout. Co přesně, to nikdo neví, ale šance má rozhodně pouze ten, kdo se z toho nevyloučí. Fasismus však doufá v to, že kulturním přámyslem vytřénované příjemce dáreků přeorganizuje do svých nátlakových paravojskenských oddílů.

Kultura je paradoxní zboží. Natolik podléhá zákonu směny, že se již neseznává; natolik slepě se užívá, že se již nedá užít. Proto splývá s reklamou. Oč se zdá reklama pod monopolem nesmyslnější, o to je všemocnější. Motivy jsou zjevně ekonomické. Protože je příliš zřejmé, že by se dalo žít bez celého kulturního přámyslu, je třeba vytvářet u konzumentů co největší přesycení a apatii. Sám kulturní průmysl si s tím dokáže poradit jen v omezené míře. Jeho elixírem života je reklama. Protože však jeho produkt neustále redukuje požitek, který jakožto zboží slibuje, právě jen na pouhý přístih, sám tento produkt nakonec splývá s reklamou, kterou potřebuje kvůli své nepoživatelnosti. V konkurenční společnosti reklama kdysi poskytovala tu společenskou službu, že kupce orientovala na trhu, ulehčovala výběr a pomáhala schopnějším, ale neznámým dodavatelům dostat své zboží k tomu správnému člověku. Nejenže vyžadovala pracovní dobu, ale také ji šetřila. Dnes, kdy je svobodný trh u konce, se panství systému upevňuje právě v reklamě. Reklama upevňuje pouť, jímž jsou konzumenti připoutáni k velkým koncentrátem. Pouze ten, kdo může běžně platit astronomické částky, které požadují reklamní agentury, především sám rozhlas, tedy pouze ten, kdo k velkým koncentrátem už patří nebo je koopťován na základě rozhodnutí bankovního a přámyslového kapitálu, jen ten se vůbec může dostat na pseudotrh jako prodejce. Náklady na reklamu, které nakonec plynou zpátky do kapes koncentrátem, způsobují, že je zbytečné porážet občasnou nevídanou konkurenci zvnějšku; garantují, že moc zůstane ve stejných rukou, podobně jako je vznik a provoz podniku kontrolován v totálním státě. Reklama je dnes negativní princip, závora uzavírající přístup: vše, co na sobě nemá její razítko, je ekonomicky podezřelé. Všeobjímající reklama v žádném případě není nutná k tomu, aby se lidé naučili znát zboží artikly, na něž se nabídka tak jako tak omezuje. Odbytu slouží jen nepřítmo. Odbourání běžné rek-

lanní praxe jednotlivou firmou znamená nejen ztrátu prestiže, ale především prohřešek proti disciplíně, kterou svým členům ukládá směrodatná křilka. Ve válečných dobách se dále dělá reklama na zboží, které již není k dispozici, aby se ukázala industriální moc. Důležitější než opakování jména je pak subvencování ideologických médií. Protože každý produkt pod tlakem systému využívá reklamní techniku, mění se tato technika na idiom, „styl“ kulturního průmyslu. Její vítězství je tak dokonalé, že na rozhodujících místech se již neobjevuje: monumentální stavby nejvýše postavených, zkamenělé reklamy zářící matným světlem, jsou bez reklam, a naneyvýš někde u střechy jsou v decentním osvětlení a bez sebechvaly vidět firmenní iniciály. Naproti tomu domy z devatenáctého století, jejichž architektura ještě stydlivě naznačuje, že domy mohou být konzumním statkem a mohou být postaveny za nějakým účelem, jsou od přízemí až po střechu obloženy plakáty a nápisy; krajina se stává pouhým pozadím pro firmenní štíty a znaky. Reklama se stává samotným uměním, s nímž ji už Goebels ve své předtuše ztotožňoval. *l'art pour l'art*, reklamou sama sebe, čistou reprezentací společenské moci. Ve směřodaných amerických magazínech *Life* a *Fortune* se při letmém pohledu dá už jen stěží rozlišit reklamní fotografie a texty od fotografií a textů redakčních. V redakční části jsou entusiasmické a neplacené ilustrované zprávy o zvycích prominentů a o tom, jak pečují o své tělo, které jim získává nové fanoušky, zatímco na reklamních stránkách jsou tak věcné a barvitě fotografie a údaje, že představují ideál informování, o který se redakční část pouze snaží. Každý film je předfilmem toho dalšího, který však slibuje, že stejná dvojice herců bude mít svatbu pod stejným exotickým sluncem: kdo přijde pozdě, neví, zda se promítá předfilm, nebo již samotný film. Kulturní průmysl má charakter montáže a syntetický, dirigovaný způsob výroby jeho produktů, podobný tovární výrobě nejen ve filmovém studiu, ale i virtuálně při kompilaci laciných biografií, reportážních románů a šlágrů, se sám o sobě blíží reklamě tím, že jednotlivý moment se stává oddělitelným, funkčním a i technicky se odcizuje každé významové souvislosti – je k dispozici účelům mimo dílo. Efekt, trik či izolovaný a opakovatelný výkon odpradávná sloužily jako reklama na vystavované zboží, a dnes se každý velkorozměrný snímek filmové herečky stal reklamou na její jméno, každý šlágr reklamou na svou melodii. Reklama a kulturní průmysl spolu splývají

technicky, stejně jako ekonomicky. Zde, stejně jako tam, se na bezpočet míst objevuje totéž a mechanické opakování stejného kulturního produktu se již neliší od mechanického opakování stejného paganistického hesla. Zde, stejně jako tam, se kvůli imperativu účinnosti stává technika psychotechnikou, postupem, jak manipulovat s lidmi. Zde, stejně jako tam, je normou to, co je nápadné, a přesto důvěrně známé, lehké a přesto chytlavé, složitě vytvořené, a přesto jednoduché. U obojího je cílem ovládnutí zákazníka, který je zobrazován jako rozlékaná nebo vzpouzející se bytost.

Jazykem, jímž zákazník mluví, sám přispívá svým dílem k reklamnímu charakteru kultury. Čím úplněji totiž jazyk zaniká, tím, že je z něj pouhý nástroj dokonalejší komunikace, čím více se slova ze substantiálních nositelů významu stávají znaky zbavenými všech kvalit, čím čistěji a průhledněji sdělují to, co se míní, tím neproniknutelnějšími se stávají. Demytologizace jazyka, jakožto prvek celého procesu osvícenství, se převrací zpět do magie. Slovo a obsah se od sebe lišily, ale zároveň byly od sebe neoddělitelné. Pojmy jako melancholie, dějiny, ba dokonce život bylo možné rozpoznat ve slově, které je označovalo a uchovávalo. Jeho tvar pojem zároveň kontinental i odrážel. Jejich radikální oddělení, které ze zvuku slova činí něco nahodilého a z jeho vztahu k předmětu něco arbitrárního, skoncovává s pověrečným směřováním slova a věci. Vše, co v daném sledu písmen překračuje korelaci k určité události, je zatracováno jako cosi nejasného a jako slovní metafyzika. Tím se však slovo, jemuž je dovoleno už jen označovat, a nikoli něco znamenat, fixuje na určitou věc natolik, že tuhne ve formuli. To postihuje stejnou měrou jazyk i předmět. Místo aby předmět dávalo zkušenostně zaskošet, exponuje jej očištěné slovo jako případ nějakého abstraktního momentu a vše ostatní, co je pod tlakem k neúprosné jasnosti, odstřiženo od výrazu, který již neexistuje, se tak vytrácí i z reality. Levé křídlo ve fotbale, černá košile, Hitlerova mládež a podobně už nejsou nic než jména. Jestliže slovo před svou racionalizací rozpoutávalo touhu i lež, pak slovo racionalizované se stalo svěrací kazajkou, a to pro touhu ještě více než pro lež. Slepota a němota dat, na něž pozitivismus redukuje svět, přechází na samotný jazyk, který se omezuje na registraci těchto dat. Samotné jazykové termíny se tak stávají neproniknutelnými; získávají údernou sílu, schopnost přitahovat a odpuzovat a v tomto smyslu se podobají svému extrémnímu

protikladu, zařikávaným. Opět se spojují s určitými magickými praktikami, když se například jméno primadony ve studiu skládá na základě statistických zkušeností, nebo když se sociální vláda vyhání tabuizovanými jmény jako byrokraté a intelektuálové, nebo když prostodušší lidé používají jména země jako zaklínadla. Jméno obecně, k němuž se především váže magie, dnes prodávává jistou chemickou přeměnu. Proměňuje se ve svévolná označení, s nimiž lze volně nakládat, jejichž účinek nyní sice lze vypočítat, ale která právě proto působí svou bolestnou mocí stejně jako jména archaická. Křesní jména, archaický pozůstatek, se dostala na úroveň doby tím, že se jim stylovala jako reklamní firemní značky – u filmových hvězd jsou i příjmení křesními jmény – , nebo se kolektivně standardizovala. Proto zní zastarale měšťanské příjmení zděrazňující příslušnost k určité rodině, které místo aby bylo značkou boží, individualizovalo svého nositele vztahem k vlastní prehistorii. U Američanů vzbuzuje zvláštní rozpak. Aby vyretušovali nemístnou distancí mezi rozdílnými jednotlivci, říkájí si Bob a Harry, jako zaměnitelní členové nějakého týmu. Tato praxe degraduje vztahy mezi lidmi na bratrství sportovních fanoušků, které chrání před skutečným bratrstvím. Signifikace jako jediná, sémantickou připouštěná funkce slova, se dovršuje v signálu. Signální charakter signifikace se zesiluje tím, jak roste rychlost, již do běžného oběhu dostávají jazykové modely horních vrstev. Jestliže lidové písně byly právem či neprávem nazývány kulturou horních vrstev ve stadiu úpadku, pak jejich prvky získaly svou populární formu teprve v dlouhém, mnohohásobně zproštědovaném zkušenostním procesu. K rozšíření populárních songů naproti tomu dochází téměř rychlostí blesku. Americký výraz „řád“ pro epidemicky se šířící módy – rychlost jejich šíření samozřejmě podporuje vysoká koncentrace ekonomických sil – pojmenoval tento fenomén dávno před tím, než totalitární šéfové reklamy začali prosazovat dočasné generální linie kultury. Když se němečtí fašisté jednoho dne rozhodnou, že začnou prosazovat slovo „nesnesitelný“ a budou je opakovat ve svých tlampačích, zítra bude celý národ říkat „nesnesitelný“. Podle téhož vzoru převzaly do svého žargonu výraz „blesková válka“ ty národy, proti kterým ji Němci chtěli vést. Všeobecné opakování názvu nějakého opatření, které se má zavést, čím toto opatření důvěrně známým, jako když značka zboží, o které se začalo mluvit, zvyšovala odbyt v dobách volného trhu. Slepé a ra-

pídně se rozšiřující opakování slov se speciálním určením spojuje reklamou s totalitárním sloganem. Vrstva zkušenosti, která ze slov dělala slova lidí, již je pronášeli, je odstraněna a v překotném osvojování slov nabývá jazyk onoho chladu, který byl až dosud vlastní jen billboardům a anoncím v novinách. Jsou to do nekonečna užívaná slova a slovní obraty, jimž se buď vůbec nerozumí, nebo se jejich užívání třídí tím, s jakými reflexy jsou spojovány, stejně jako obchodní značky, které se nakonec tím více propojují s příslušným zbožím, čím méně lze rozpoznat jejich jazykový smysl. Ministr lidové osvěty řeční o dynamických silách, aniž ví, co to je, šlágry stále dokola zpívají o *réverie*²¹ a rapsódií a jejich popularita se zakládá právě na magii nesrozumitelného, která probouzí rozechvění z dotyku vyššího života.

Jiným stereotypům, jako je například *memory*, se do jisté míry rozumí, ale vzdávají se zkušenosti, která by jim mohla dát obsah. V mluvené řeči se objevují jako enklavy. V německém rozhlasu Flesche a Hitlera se dají rozpoznat v afektované spisovně němčině hlasatele, který národu říká „Na slyšenou“ nebo „Zde mluví Hitlerova mládež“, a dokonce „vůdce“ s intonací, jakou mají miliony. V takových obrazech je přítomto poslední pouto mezi sedimentovanou zkušeností a jazykem, které ještě v devatenáctém století působilo v dialektu a mělo smířující účinek. Redaktorovi, který to se svou jazykovou pružností dotáhl na jazykového arbitra, proto německé výrazy tuhnou pod rukama a stávají se z nich cizí slova. Na každém slově lze rozpoznat, nakolik je postiženo fašistickou národní pospolitostí. Tento jazyk se však pomalu stal jazykem universálním, totalitárním. Ve slovech lze už jen stěží zaslechnout násilí, které zakusila. Rozhlasový hlasatel nepovažuje za nutné mluvit strojeně; byl by dokonce znemožněn, kdyby se jeho hlasová modulace lišila od hlasové modulace příslušné skupiny posluchačů. Proto se neustále zvětšuje tlak na to, aby jazyk a gesta posluchačů a diváků byly utvářeny schématy kulturního průmyslu, až do nuancí, k nimž dosud nedospěly žádné experimentální metody. Kulturní průmysl dnes převzal civilizační dědictví průkopnické a podnikatelské demokracie, jejíž

21 Snění – Pozn. překl.

smysl pro duchovní odchylky také nebyl zrovna jemný. Všichni jsou svobodní, mohou tančit a bavít se, stejně jako jsou po historické neutralizaci náboženství svobodní v tom, že mohou vstoupit do jedné z mnoha sekt. Nicméně svoboda volby ideologie, která stále odráží ekonomický tlak, se všude ukazuje jako svoboda ke stále stejnému. Způsob, jímž dívka přijímá a absoluuje milosnou schůzku, intonace v telefonu a v těch nejnintimnějších situacích, volba slov v rozhovoru, ba celý vnitřní život rozčleněný podle vzoru již devalvované hlučinné psychologie, to vše svědčí o tom, že člověk se snaží udělat ze sebe vhodný aparát, který až do pudové vrstvy odpovídá modelu prezentovanému kulturním průmyslem. Ty nejnintimnější reakce lidí se vůči nim samým zveřejnily do té míry, že idea něčeho, čím se vyznačují pouze oni, přetrvává pouze ve svém krajně abstraktním pojmu: *personality* pro ně sotva znamená něco jiného než oslnivě bílé zuby a osvobození od potu v podpaží a od emocí. Triumfem reklamy v kulturním průmyslu je vynucená mimésis, při níž se konzument připodobňuje kulturnímu zboží, jehož charakter prohlédli.

Prvky antisemitismu Meze osvícenství

I

Antisemitismus je dnes pro jednoho osudovou otázkou lidstva, pro druhého pouhou záležitostí. Pro fašisty nepředstavují Židé menšinu, nýbrž antirasu, negativní princip jako takový; na jejich vyhlazení má záviset štěstí světa. V extrémním protikladu vůči tomu je teze, že Židé nemají žádné národní ani rasové rysy, a prostě vytvářejí určitou skupinu prosřednictvím náboženských názorů a tradice, a ničím jiným. Židovské rysy se mají týkat východních Židů, zkrátka pouze těch, kdo se ještě zcela neasimilovali. Obě doktríny jsou pravdivé i falešné zároveň.

První je pravdivá v tom smyslu, že pravdivou ji učinil fašismus. Židé jsou dnes skupinou, která k sobě prakticky i teoreticky přitahuje vůli k ničení, kterou produkuje špatný společenský řád. Absolutní zlo jim vypálilo cejch absolutního zla, a tak se skutečně stali vyvoleným národem. I když ekonomicky to panství již nepotřebuje, přesto jsou Židé určeni jako jeho absolutní objekt, s nímž se ještě má vyprovokovat. Dělníkům, na něž se ovšem panství v poslední instanci zaměřuje, to z dobrých důvodů nikdo do očí neřekne; černoši se mají držet tam, kam patří, od Židů má však být země očistěna a v srdcích všech zároděčných fašistů všech zemí se výzva vyhubit Židy jako hmyz setkává s příznivou odezvou. V obrazu Žida, který světu předkládají nacionalisté, se vykrystaluje jejich vlastní charakter. Dychtí po výlučném vlastnictví, přisvojení a neomezené moci za každou cenu. Na Židy přenášejí svou vinu a posmívají se jim jako vládcům, přibíjejí je na kříž, a tak do nekonečna opakují oběť, v jejíž účinnost nemohou věřit.

Druhá, liberální teze je pravdivá jako idea. Obsahuje obraz společnosti, v níž se již nereprodukuje hněv a nepátrá se po vlastnos-

smysl pro duchovní odchylky také nebyl zrovna jemný. Všichni jsou svobodní, mohou tančit a bavít se, stejně jako jsou po historické neutralizaci náboženství svobodní v tom, že mohou vstoupit do jedné z mnoha sekt. Nicméně svoboda volby ideologie, která stále odráží ekonomický tlak, se všude ukazuje jako svoboda ke stále stejnému. Způsob, jímž dívka přijímá a absoluuje milostnou schůzku, intonace v telefonu a v těch nejnintimnějších situacích, volba slov v rozhovoru, ba celý vnitřní život rozčleněný podle vzoru již devalvované hlubinné psychologie, to vše svědčí o tom, že člověk se snaží udělat ze sebe vhodný aparát, který až do pudové vrstvy odpovídá modelu prezentovanému kulturním průmyslem. Ty nejnintimnější reakce lidí se vůči nim samým zveřejnily do té míry, že idea něčeho, čím se vyznačují pouze oni, přetrvává pouze ve svém krajně abstraktním pojmu: *personality* pro ně sotva znamená něco jiného než oslnivě bílé zuby a osvobození od potu v podpaží a od emocí. Triumfem reklamy v kulturním průmyslu je vynucená mimésis, při níž se konzeniment připodobňují kulturnímu zboží, jehož charakter prohlédli.

Prvky antisemitismu

Meze osvícenství

I

Antisemitismus je dnes pro jednoho osudovou otázkou lidstva, pro druhého pouhou záležitostí. Pro fašisty nepředstavují Židé menšinu, nýbrž antirasu, negativní princip jako takový; na jejich vyhlazení má záviset štěstí světa. V extrémním protikladu vůči tomu je teze, že Židé nemají žádné národní ani rasové rysy, a prostě vytvářejí určitou skupinu prostřednictvím náboženských názorů a tradice, a ničím jiným. Židovské rysy se mají týkat východních Židů, zkrátka pouze těch, kdo se ještě zcela neasimilovali. Obě doktríny jsou pravdivé i falešné zároveň.

První je pravdivá v tom smyslu, že pravdivou ji učinil fašismus. Židé jsou dnes skupinou, která k sobě prakticky i teoreticky přitahuje vůli k ničeni, kterou produkuje špatný společenský řád. Absolutní zlo jim vypálilo cejch absolutního zla, a tak se skutečně stali vyvoleným národem. I když ekonomicky to panství již nepotřebuje, přesto jsou Židé určeni jako jeho absolutní objekt, s nímž se ještě má vypořádat. Dělníkům, na něž se ovšem panství v poslední instanci zaměřuje, to z dobrých důvodů nikdo do očí neřekne; černoši se mají držet tam, kam patří, od Židů má však být země očišťena a v srdcích všech zárodečných fašistů všech zemí se výzva vyhubit Židy jako hmyz setkává s příznivou odezvou. V obrazu Žida, který světu předkládají nacionalisté, se vykrešluje jejich vlastní charakter. Dychtí po výlučném vlastnictví, přisvojení a neomezené moci za každou cenu. Na Židy přenáší svou vinu a posmívají se jim jako vládcům, přibíjejí je na kříž, a tak do nekonečna opakují oběť, v jejíž účinnosti nemohou věřit.

Druhá, liberální teze je pravdivá jako idea. Obsahuje obraz společnosti, v níž se již nereprodukuje hněv a nepátá se po vlastnos-