

Kulturní průmysl

Osvícenství jako masový podvod

Sociologický názor, že se opomíjí ztráta opory v objektivním náboženství, rozpad posledních předkapitalistických reziduí, technická a sociální diferenciacie 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. Dekorativní správní a výstavní centra průmyslu v autoritativních a ostatních zemích jsou téměř neodlišitelná. Všude vznikají zářivé monumentální stavby, reprezentující rozvážnou plánovitost mezinárodních koncernů. Na plánování 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 malých bytech zvětšovat 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, vtahováni do center, tak obytné buňky nezlomně krystalizují 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 společnosti nezajímají, její moc roste tím víc, čím otevřeněji 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

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

Zainteresané strany s oblibou vysvětlují kulturní průmysl technologicky. Účast milionů na kulturním průmyslu si vynutila reprodukční postupy, které pak způsobily nevyhnutelnost toho, aby se na nesčetných 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 jednota systému. Zamlčuje se přitom, že půda, na níž technika získává moc nad společností, je mocí, kterou ekonomicky nejsilnější vykonávají nad společností. Dnešní technická racionalita je racionalitou samotného panství. Je to násilný charakter sobě se odcizující společnosti. Auta, bomby a film udržují celek pohromadě tak dlouho, až jejich nivelizující živel ukáže svou sílu na bezpráví 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 vytěsněna 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. Omezují 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, soutěže 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 zauzlení v rozhlasových

„mýdlových operách“ stane pedagogickým příkladem pro zvládnutí technických obtíží, které se stejně jako „jam“ zvládají na vrcholech jazzu, nebo když se násilná „adaptace“ nějaké věty 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 společné 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, naftařství, elektroprůmyslu, chemie. Kulturní monopoly jsou ve srovnání s nimi slabé a závislé. Musí se velmi snažit, aby učinily zadosť 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 přívětivým liberalismem a židovskými intelektuály. 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 překračovat demarkační linii jednotlivých firem a technických odvětví. Bezohledná jednota 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 nevyhází 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 odstupňovanými kvalitami sériově vyráběného zboží slouží jen o to úplnější kvantifikaci. Každý se má jakoby spontánně chovat podle své „úrovně“ předem určené indiciemi a sahat jen po té kategorii masového produktu, která je prefabrikována 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 nevýhodách, slouží jen k tomu, aby se zvětčilo zdání konkurence a možnosti výběru. Jinak se to nemá ani s produkcí firem Warner Brothers a Metro Goldwyn Mayer. Rozdíl se však stále zmenšují i mezi dražšími a levnějšími modely stejné firmy: u aut na rozdíl v počtech válců, obsahu, patentovaných „doplňků“, u filmů na rozdíl v počtu hvězd, ve vyšší 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. Rozdíl rozpočtů v kulturním průmyslu nemají nic společného s rozdíly ve věcné hodnotě, s vlastním významem produktů. I technická média jsou nenasytně puze na všeobecné uniformitě. Televize se zaměřuje na syntézu rozhlasu a filmu, která se oddaluje do té doby, dokud se zainteresované skupiny zcela nesjednotí. Neomezené možnosti televize však dávají tušit, že dojde k tak radikálnímu ochuzení estetického obsahu, že povrchně zakrytá identita všech průmyslových kulturních produktů může již zítra otevřeně triumfovát, 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. Vrýt 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 připisoval 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 připravuje 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 vrací strnule neměnné typy šlágrů, 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 šlágru, dočasná blamáž hrdiny, kterou je schopen snášet jako good sport, výchovné zbití milenky silnou rukou mužské hvězdy, jeho klackovitá vzpurnost vůči zhýčkané 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 taktách šlágru 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 vtipy 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 zvítězil nad dílem, které kdysi bylo nositelem ideje a bylo likvidováno spolu s ní. Tím, že se detail emancipoval, začal vzdorovat a od romantismu až po expresionismus se prosazoval jako nespoutaný výraz, jako protest proti organizaci. Harmonický účinek

v hudbě setřel 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 přihloupých 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 nepřerušným 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 odchýlit 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. Zakrňování 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 míhající 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 vesměrem filmu, 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 uváznout 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 rozštěkaný. 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 nepřешel 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 větším puristou v odstraňování předem nepřipravené a nerozpuštěné disonance než jazzový aranžér odmítající každý obrat, který nezapadá přesně do žargonu. Zjazzuje-li Mozarta, pak jej nepozmění pouze tam, kde byl Mozart snad příliš obtížný nebo vážný, ale i tam, kde melodii harmonizoval jinak, ba jednodušeji, než je dnešní potřeba. Žádný středověký stavitel nemohl posuzovat náměty na kostelní okna a plastiky podezíravěji, než studiová hierarchie posuzuje nějakou látku z Balzaka nebo Victora Huga, dříve než jsou schváleny. Žádná kapitula nemohla ďábelskému pitvoření a mukám zatracených přidělovat místo přiměřené řádu nejvyšší lásky pečlivěji, než vedení filmové produkce přiděluje správné místo mučení hrdiny nebo vysoko zvednuté sukni leading lady v litanii 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 zákazů. Permanentní nutkání k novým efektům, které však zůstávají spjaty se starým schématem, jako další pravidlo pouze zvětšuje 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 reprodukcujícími, jsou však ti, kteří mluví žargonem tak lehce, volně a radostně, jako by to byla řeč, kterou žargon dlouho nechal němou. To je ideál, který se v této branži jeví jako přirozený. Prosazuje 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. Jazzový muzikant, který má zahrát nějakou skladbu vážné hudby, nejjednodušší Beethovenův menuet, jej svévolně synkopuje a jen se suverénním úsměvem se nechá pohnout 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 nejskrytější melodický či harmonický detail, který vypadává z idiomu. Veškerá provinění vůči úzu řemesla, jichž se dopouští Orson Welles, se mu promíjejí, 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 subtility prostředků avantgardního díla, již avantgardní dílo v protikladu k dílu držícího se idiomu slouží pravdě. Vzácna 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 plýtvá jí. Satansky předčí kulturně konzervativní rozlišování ryzího a umělého stylu. Umělým by se každopádně mohl nazývat styl, jehož podobu zvnějšku 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 umělečtí 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 věčné autonomie, se střetává s obchodní politikou církve či koncernu, který produkuje kulturní zboží. Věc samotná se však ve své podstatě zvěčnila a stala schůdnou ještě dříve, než dochází ke sporu instancí. Svátá Bernadetta svítila v zorném poli svého hagiografa jako reklama pro všechna zainteresovaná konsorcia ještě předtím, než ji získal Zanuck. K tomu dala impuls stylová forma. Proto je styl kulturního průmyslu, který se již nemusí prověřovat na žádném vzdorujícím materiálu, zároveň negací stylu. Usmíření obecného a zvláštního, pravidla a specifického nároku předmětu, v jehož provádění jedině získá styl svůj obsah, je nicotné, protože vůbec nedochází k napětí mezi póly: extrémy, které se dotýkají, zanikají v kalné identitě, obecné může nahradit zvláštní a naopak.

Přesto však tento pokřivený obraz stylu vytváří něco, co minulý ryzí styl převyšuje. Pojem ryzího 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 nejdokonaleji ztělesňovali styl, nýbrž ti, kteří ve svém díle užívali styl jako pancíře chránícího před chaotickým vyjádřením utrpení, tedy jako negativní pravdu. Ve stylu těchto děl je vyjádřena síla, bez níž se neslyšně vytratí 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 Picassa si velcí umělci zachovávali vůči stylu nedůvěru a v rozhodujících momentech se více než jeho

drželi logiky věci. To, co expresionisté a dadaisté mínili 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 vtištění tvaru do společensky tradovaných forem založí pravdu, je stejně tak nutný jako licoměrný. Reálné formy existujícího staví jako něco absolutního, neboť předstírá, že v jeho estetických derivátech anticipuje naplnění. Potud je nárok umění vždy také ideologií. Avšak žádným 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, pochybné jednotě formy a obsahu, vnitřku a vnějšku, individua a společnosti, nýbrž v oněch rysech, v nichž se jeví diskrepance, v nutném ztroskotání vášnivě snahy o identitu. Místo toho, aby se vydalo všanc tomuto ztroskotání, v němž se odedávna negoval styl velkého uměleckého díla, se slabé 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 výtvořím hrozí od té doby, co byly dány dohromady jako kultura a neutralizovány. 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, důsledná subsumpcie 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 pečeť onoho pracovního procesu, který musí přes den

³ Zpěváků polohlasem broukajících sentimentální slágrů. – Pozn. překl.

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

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 opereta 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 přiměřeně 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 chodem 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 funkcí jinak již dalekosáhle regulovaného trhu, jehož svoboda v oblasti umění i jinde už v jeho zlatém období spočívala pro hlupáky ve svobodě vyhledávat. 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 kapitálu. Tento mezinárodní 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 kontrola. Mnohé zůstalo vyňato z onoho tržního mechanismu, který byl

v západních zemích puštěn z řetězu. Německý výchovný systém včetně universit, umělecky směřovaná divadla, velké orchestry a muzea, to vše bylo pod ochranou. Politické síly, stát a obce, jimž takové instituce připadly jako dědictví absolutismu, jim uchovaly část oné nezávislosti na vztazích panství deklarovaných trhem, kterou jim až do devatenáctého století nakonec ještě ponechali knížata a feudální pánové. To posílilo umění v této pozdní fázi vůči 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 prodejní sílu: proto si mohli slušní literární a hudební vydavatelé pěstovat i autory, kteří neměli téměř žádný ekonomický přínos a pouze si získávali respekt znalců. Teprve tlak, aby se pod drastickou hrozbou začlenili do obchodního života jako estetičtí experti, nasadil umělcům ohlávku. Kdysi se, stejně jako Kant a Hume, v dopisech podepisovali jako „nejponížnější služebník“, a podkopávali tak základy trůnu a oltáře. Dnes nazývají členy vlády křesťními jmény, ale jsou v každé umělecké aktivitě podřízeni jejím nevzdělaným principálům. Analýza, kterou před sto lety předložil Tocqueville, se mezitím zcela potvrdila. Pod privátním kulturním monopolem skutečně „tyranie... nechává být tělo a míří přímo na ducha. Pán zde už neříká: budete myslet jako já, nebo zemřete, nýbrž: Máte svobodu vůbec nemyslet jako já; váš život, váš majetek, všechno vám zůstává, ale odedneška jste nám cizí“.⁴ Co se nestane konformním, to je postiženo ekonomickou bezmocí, která pokračuje duchovní bezmocí toho, z koho se stal samotář. Je-li někdo vyřazen z provozu, je snadné uvěřit 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 trvají na ideologii, kterou byli ztročeni. Špatná láska lidu k tomu, co se na něm páchá, je ještě rychlejší než zchytralost institucí. Předčí rigorismus Haysova úřadu, stejně jako ve velkých revolučních dobách podněcoval instituci ještě větší a zřízenou proti lidu, totiž teror tribunálů. Žádá si spíš Mickey Rooneyho než tragickou Garbo a spíš 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 inauguruje totální harmonii. Odbornost a porozumění věci se dostávají do podezření, že jsou projevem domýšlivosti 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 masově kulturní fázi oproti fázi pozdně liberální je vyloučení nového. Stroj rotuje na stejném místě. Pokud již určuje spotřebu, vylučuje 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 zdržovat 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. Přídavky 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 konfek-

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 změnit.

Zábava a všechny prvky kulturního průmyslu tu byly již dávno předtím, než kulturní průmysl vznikl. Nyní jsou zachyceny shora a přivedeny na vyšší doby. Kulturní průmysl se může pyšnit tím, že energicky provádí dříve namnoze neobratnou transpozici umění do konzumní sféry a že z ní učinil princip, že zábavu svlékl z její vtíravé naivity a zlepšil způsob zpracování zboží. Čím totálnějším se stal, čím nemilosrdněji nutí každého outsidera buď k bankrotu, nebo k syndikátu, tím je zároveň jemnější a vzletnější, až skončí syntézou Beethovena a Casina de Paris. Vítězství kulturního průmyslu je dvojnásobné: co venku nechává vyhasnout jako pravdu, to uvnitř může sebelibovně reprodukovat jako lež. „Lehké“ umění jako takové, rozptýlení, to není žádná úpadková forma. Kdo ho obžalovává 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, právě obecnosti zachovávalo toto umění věrnost právě svým osvobozením od účelů falešné obecnosti. Vážné umění bylo odepřeno 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. Rozštěpení 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. Excentričnost cirkusu, panoptika a bordelů ve vztahu ke společnosti je pro něho stejně bolestná jako excentričnost 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 pól odstranil kulturní průmysl svou vlastní dokonalostí, zákazem a domestikací diletantismu, ačkoli se i nadále dopouští hrubých zástřihů, 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: totalitu kulturního průmyslu. Ta spočívá v opakování. Skutečnost, že její charakteristické novoty vesměs spočívají pouze ve vylepšování masové reprodukce, není systému vnější. Nikoli bez důvodu se zájem nesčetných konzumentů obrací k technice, ne ke strnule opakovanému, vyprázdněnému 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 zprostředkován 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, přežívání trhu v této oblasti ještě stále ony tendence podporuje. Poptávka dosud není nahrazena prostou poslušností. Avšak velká reorganizace filmu krátce před první světovou válkou, materiální předpoklad jeho expanze, byla právě vědomým přizpůsobením finančně zaznamatelným 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 ideologií 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 ji ti, kdo se chtějí odchýlit 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 tovární výrobu zábavního zboží, že ten, kdo užívá volného času, nemůže

zakusit nic než nápodobu samotného pracovního procesu. Údajný obsah je pouze matně osvětlené popředí; co se do něho vtiskuje, je automatizovaný sled normovaných úkonů. Pracovnímu procesu v továrně a v kanceláři lze uniknout jen tím, že se napodobí ve volném čase. Tím nevyčísitelně onemocněla veškerá zábava. Nakonec ustrne v nudě, protože chce-li zůstat zábavou, nemá práy vyžadovat žádné úsilí, a pohybuje se proto jen v přísně vyjetých asociačních kolejkách. Divák nemá mít potřebu vlastního myšlení: produkt předznamenává každou reakci: nikoli svou věcnou souvislostí – ta se rozpadá, pokud si nárokuje 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 souvislost smyslu, v níž má být akceptována pouze nesmyslnost. Často se jednání škodolibě přestane vyvíjet, neboť jeho další vývoj by svým charakterem, i po věcné stránce, vyžadoval staré schéma. Místo toho se jako příští krok vždy volí zdánlivě neúčinnější 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 nejnapadněji 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. Myšlenka sama, připodobněná objektům komiky a děsu, se masakruje a rozkouskovává. *Novelty songs*⁶ žily odedávna z toho, že se vysmívaly každému smyslu, který jako předchůdci a následovníci psychoanalýzy redukuje na jednovárnost 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 vzít zavděk děsivostí jen chatrně spojených situací.

Animované filmy byly kdysi exponenty fantazie proti racionalismu. Díky své technice elektrizovaly zvířata i věci, jimž se tak dostávalo 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 rozpustilo 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. Kvantita organizované zábavy se tak převrací v kvalitu organizované krutosti. Samozvaní cenzoři filmového průmyslu, spříznění s ním volbou, dohlížejí na délku trvání zločinu, který se podobá štvanicí. Zábavný smích vylučuje potěšení, které by údajně mělo umožnit pohled na vzájemné oběti, 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 nepřetržitě masírování, lámání veškerého individuálního odporu je podmínkou života v této společnosti. Kačer Donald v kreslených filmech, stejně jako nešťastníci v realitě, dostává svůj výprask, aby si diváci zvykli na vlastní.

Švanda z násilí, jemuž je vystavena postavička v animovaném filmu, 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 prohnáným 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 průmysl ještě vůbec plní funkci zábavy a rozptýlení, jimiž se tak hlasitě holedbá. Kdyby většina rozhlasových stanic a kin umkla, konzumenti by pravděpodobně žádnou velkou ztrátu nepocítili. Vzkročení 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 bouří proti strojům. Ztrátu by pocítili ani ne tak entusiasté jako spíše ti, na nichž se beztak všechno mstí, ti, kdo zaostávají. Hospodyně poskytuje tma v kinech navzdory filmům, které ji mají dále integrovat, azyl, kde může pár hodin nekontrolovaně sedět jako kdysi, 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. Myšlenka „vyčerpání“ daných technických možností, plného využití kapacit pro estetický masový konzum patří k ekonomickému systému, který odmítá využití kapacit tam, kde se jedná o odstranění hladu.

Kulturní průmysl své konzumenty neustále podvádí v tom, co jim neustále slibuje. Příslib získání slasti, kterou dává na odiv jednání hrdinů a výprava, se donekonečna prodlužují: zálučnost tohoto příslibu je v tom, že se zakládá vlastně jen na podívání, že nikdy nedojde na věc, že host má nalézt uspokojení ve čtení jídelního lístku. Žádostivost, kterou probouzí všechna ta skvělá jména a nablýskané 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 průmysl nesublimuje, nýbrž potlačuje. Tím, že stále znovu exponuje objekt žádosti, řádra ve svetu a nahý trup sportovního hrdiny, podněcuje pouze nesublimovaný zárodek slasti, která byla zvykovým odříkáním dávno zmrazena a stala se z ní slast masochistická. Není 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 průmysl: rituál tantalovský. Umělecká díla jsou asketická a necudná, kulturní průmysl je pornografický a prudérní. Tím redukuje lásku na romanci. A v redukované podobě se toho připouští mnoho, dokonce libertinství jako dostupná specialita opatřená kvótou a obchodní značkou

„daring“.⁸ Sériová produkce sexuálního automaticky provádí jeho potlačení. Filmová hvězda, do níž se má člověk zamilovat, je ve své všudypřítomnosti předem svou vlastní kopií. Každý tenorový hlas zanedlouho zní jako Carusova deska a „přirozené“ dívčí obličej z Texasu se již podobají úspěšným modelkám, podle nichž byly v Hollywoodu vytvářeny. 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 završuje humor, škodolibá radost z každého vydařeného zřeknutí. Je to smích nad tím, že tu není nic k smíchu. Smích, jak ten usmířený, tak hrozivý, vždy doprovází okamžik, kdy pomíjí strach. Naznačuje vysvobození, ať už z tělesného nebezpečí nebo z pout logiky. Smířený smích se rozeznívá 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 průmysl ji předepíše neustále. Smích se v ní stává nástrojem podvodu, jehož se dopouští na štěstí. Okamžiky štěstí smích neznají; 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 vtahuje 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 sebezpečením, jež za příznivých okolností ihned oslavuje své osvobození od skrupulí. Kolektiv směřících se je parodií lidstva. Jsou monádami, z nichž každá se oddává požitku na úkor kohokoli jiného, a s oporou většiny jsou odhodlané ke všemu. Taková harmonie představuje karikaturu solidarity. Ďábelskost 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 askeze, nýbrž pohlavní akt znamená rezignaci na dosažitelnou blaženost, se negativně potvrzuje vážností milujícího, který pln

⁸ Odvážné. – Pozn. překl.

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

předtuch spojuje svůj život s unikajícím okamžikem. V kulturním průmyslu se žoviální zřikání klade na místo bolesti, která je přítomna v askezi i v opojení. Nejvyšším zákonem je, aby člověk za žádnou cenu nedosáhl uspokojení; to mu má přinést právě smích. Permanentní zřikání se, uložené civilizací, se vždy znovu neomylně ukazuje a přikazuje polapeným kulturním průmyslem v každém jeho produktu. Něco jim nabídnout a připravit je o to, je totéž. To se odehrává v erotických filmech. Právě proto, že erotičnost není nikdy dovolena, točí se vše kolem koitu. Připustit ve filmu třeba nelegitimní vztah, aniž milence postihne trest, to je přísnější 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 kastrace. Tato hrozba je základem celé industrializované kultury. Přechází organizované uvolnění mravů tváří v tvář uniformovaným nositelům pořádku v rozverných filmech produkovaných pro tyto uniformované, a nakonec i v realitě. Rozhodující dnes už není puritanismus, ačkoli se stále ještě uplatňuje ve formě ženských organizací, nýbrž nutnost spjatá se systémem, aby konzumentovi nebyl dán pokoj a ani na okamžik nemohl tušit možnost odporu. Tento princip přikazuje, aby se konzumentovi všechny potřeby jevily 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. Kulturní průmysl mu nejen namlouvá, že podvod, jehož se na něm dopouští, vede k uspokojení, nýbrž zachází ještě dál a dává mu na vědomí, že ať už je to jakkoli, musí se spokojit s tím, co se mu nabízí. S útekem 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 výchozímu bodu. Zábava podporuje rezignaci, na niž se má v zábavě zapomenout.

¹⁰ Únik jako útek. – Pozn. překl.

Zábava, kdyby se zbavila všech pout, by nebyla pouze protikladem 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 protiklad: čím více práce věnuje umění tomu, aby se rozvíjelo čistě z vlastního formového zákona, tím více práce to vyžaduje od intelektu (Verständnis), ačkoli právě břímě intelektu chtělo umění negovat. V mnoha filmových revue, především ale v groteskách a *funnies*, občas na okamžik zableskne možnost této negace. K jejímu uskutečnění však nesmí dojít. Čistá zábava ve svých důsledcích, uvolněně oddání se pestrým asociacím a šťastnému nesmyslu, je oddělena od běžné zábavy: je narušována tím, že se v ní objevuje náhražka 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. Neřinčí rolničky na bláznově čapce, nýbrž svazek klíčů kapitalistického rozumu, který i ve filmu uzamyká slast z dosaženého účelu. Každý polibek ve filmové revue musí pomoci boxerovi nebo autorovi šlágrů v životní dráze, jehož kariéra se právě oslavuje. Podvod kulturního průmyslu tedy netkví v tom, že kulturní průmysl poskytuje zábavu, nýbrž v tom, že pro svou obchodnickou povahu vězí v ideologických klišé, která vedou k sebelikvidaci kultury, a zábavu naopak kazí. Etika a vkus odmítají neomezenou zábavu jako „naivní“ – naivita má být stejně špatná jako intelektualismus –, a omezují dokonce i technické možnosti. Kulturní průmysl je zkažený, ale nikoli jako hříšný Babylon, nýbrž jako katedrála určená vznešeným radostem. Na všech jejích stupních, od Hemigwaye k Emilu Ludwigovi, od *Paní Miniverové* k Lone Ranger show, od Toscaniniho ke Gui Lombardovi lpí nepravdivost duchovního obsahu, který byl jako hotový vytažen z umění a vědy. Stopu něčeho lepšího si kulturní průmysl zachoval v těch rysech, jimiž se blíží cirkusu, totiž ve svérázných a absurdních dovednostech jezdců, akrobatů a klaunů, v „obhajování a ospravedlňování tělesného umění vůči umění duchovnímu“.¹¹ Nicméně útočiště bezduché artistiky, která vůči společenskému mechanismu zastupuje to lidské, jsou bez milosti vypátrány 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 deprivace 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 vyhání tím, že je opakuje ještě stereotypněji než privátně financované reklamní fráze. Niternost, subjektivně omezený tvar pravdy, byla podrobena vnějším pánům vždy více, než tušila. Kulturní průmysl ji však mění v otevřenou lež. Je vnímána už jen jako tlachání, které si člověk dá líbit jako trpce sladkou přísadu v náboženských bestsellerech, 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 Aristotelés připisuje tragédii 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 nekladou 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 vychválil 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 srozuměn. To je možné pouze díky tomu, že se zábava uzavírá před celkem společenského procesu, dělá se hloupou a od počátku nesmyslně ruší 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 řečnické 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 chytré 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 spíše 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 zaměstnankyni, ovšem tak, že se na rozdíl od té skutečné zdá, že k ní patří skvostné večerní šaty. Dívka 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 Hvězdička. – 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. Kdysi 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 rozdíl. Identita rodu mezi lidmi na plátně a lidmi v publiku brání identitě jednotlivých případů. Kulturní průmysl učinil 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 premie. Prvek slepé náhody v rutinním rozhodování o tom, který song by mohl být šlágreem, která statistika velkou herečkou, je opěvován ideologií. 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 Grety Garbo, snad aby člověk mohl všem říkat „Hello, sister“, divákům nejprve v něčem 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 vypočitatelným 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 společnosti 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

předívou 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 svévoleného vytahování jednotlivých případů z průměru. V detailních zprávách magazínů o skvělé, zábavné a jimi pořádané cestě šťastného výherce, přednostně nějaké stenotypistky, 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 zákazníky a zaměstnance, a lidstvo jako celek, stejně jako každý jeho prvek, ve skutečnosti převedl na tuto všeobjímající formuli. Podle toho, který aspekt je právě směrodatný, se v ideologii zdůrazňuje plán, nebo náhoda, technika, nebo život, civilizace, nebo příroda. 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 universální 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 pužena k vágní nezávaznosti, ale nestává se průhlednější ani slabší. Právě její vágnost, téměř scientiické odmítní zavázat se k něčemu, co nelze verifikovat, funguje jako nástroj ovládnutí. Stává se důrazným a plánovitě připraveným zvěstováním *statu 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-

prodyšná všudypřítomnost fenoménů ustavuje fenomén jako ideál. Ideologie se štěpí na fotografie ztuhlé podoby světa a holou lež o jeho smyslu, která se nevyslovuje, nýbrž sugeruje a vtlouká do hlav. Aby se demonstrovala božská povaha skutečného, je skutečně neustále reprodukováno čistě cynickým způsobem. Takový fotologický 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 dobře 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. Předmětem 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*, jazzový stroj věčně vytukává rytmus. Přes veškerý pokrok reprodukčních technik, pravidel a specialit, přes všechný rušný provoz zůstává chleba, jímž kulturní průmysl sytí lidi, kamenem stereotypie. Kulturní průmysl tyje z životního cyklu, z dobře zdůvodněného údivu nad

tím, že navzdory všemu matky stále ještě rodí děti, kola se stále ještě nezastavila. Tím se neměnnost poměrů utužuje. Vlnící se obilná pole na konci Chaplinova filmu *Diktátor* podlamují antifašistické 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, nebe modré a oblaka jím 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 liberální společnosti, v níž lidé údajně polehávali v erotikou nabitých 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 nepřítelem, který je již poražen, totiž s myslícím subjektem. Vzkříšení antiburžoazní 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 hladoví a mrzne, půjde do koncentračního tábora.“ Tento vtip z Hitlerova Německa by mohl zářit jako maxima nad všemi portály kulturního průmyslu. S naivní prohnatostí 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 Michaellem 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 církví, klubů, profesních sdružení a podobných věcech, které představují nejcitlivější nástroj sociální kontroly. Kdo nechce ztroskotat, musí se starat o to, aby, kdyby byl zvažován podle škály tohoto aparátu, nebyl shledán lehčím. Jinak bude ve svém životě zaostávat, a nakonec půjde ke dnu. Protože v každé životní dráze, zvláště však ve svobodných povoláních se zpravidla 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 mrzne, i když měl kdysi dobré vyhlídky, je poznamenaný. Je to outsider, a necháme-li stranou hrdelní zločiny, pak být outsiderem je to největší provinění. Ve filmu se ve výjimečných případech stává originálem, objektem zlomyslně shovívavého 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 zemí principiálně nadbytečnou. Pracující, kteří ekonomiku ve skutečnosti vyživují, 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 sousedé, sociální pracovníci, doktoři Gillespiové a familiérní filosofové se srdcem na pravém místě, kteří ze společensky zvěčněné mizérie dělají prostřednictvím dobrotivých zákroků mezi jednotlivci řešitelné případy, pokud tomu neodporuje osobní špatnost 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 produkty kulturního průmyslu dávno předtím, než vystoupí z fabriky 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 příkazou odstranit soucit a poté, co byl vyhlazen poslední paralytik, umí 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 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 registruje 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 zdvojení jeví. Tragika, v níž je zakalkulovaný a přijímaný moment světa, se pro ni stává požeňným. Chrání před výtkou, že se pravda nebere dost důsledně, třebaže se s cynickou lítostivostí přijímá. Tragika činí fádnost cenzurované-

ho štěstí zajímavou a zajímavost manipulovatelnou. Konzumentovi, který zažil kulturně lepší dny, nabízí náhražku dávno odstraněné hloubky a pravidelnému 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 ztvárnění je nezbytně nutné. Neprodyšně uzavřené bytí v tomto světě, o jehož zdvojení se dnes stará ideologie, působí tím velkolepěji, nádherněji a silněji, čím důkladněji je smíšeno s nutným utrpením. Tím toto bytí získává charakter osudu. Tragika se nivelizuje a mění na hrozbu, že bude zničen každý, kdo nespolupracuje, zatímco její paradoxní smysl kdysi spočíval v beznadějném odporu vůči mytickému osudu. Z tragického osudu je pouhý spravedlivý trest. Tato jeho transformace byla odedávna touhou buržoazní estetiky. Morálka masové kultury je pokleslou morálkou dětských knih včerejška. V prvotřídní produkci je třeba ničemný charakter inscenován jako hysterka, která se s domnělou klinickou přesností snaží protihráčce, jenž má větší smysl pro realitu, zničit životní štěstí, a přitom najde zcela neteatrální smrt. Takto vědecky se ovšem postupuje pouze na vrcholu. Níže jsou výdaje menší. Tam tragika ukazuje zuby bez sociální psychologie. Stejně jako každá správná vídeňská opereta musela mít své tragické finále v druhém jednání, které pro třetí jednání nechalo jenom napravování 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 hospodyňkou jako *getting into trouble and out again*¹⁷ zahrnuje celou masovou kulturu od prostoduchého seriálu pro ženy až po vrcholnou produkci. I ten nejhorší 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 zrušen. Tragický film se ve skutečnosti stává zařízením pro morální nápravu. Masy, demoralizované životem pod systémem tlakem, které vykazují známky civilizace jen v křečovité uhlá-

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

zeném způsobu chování, jímž všude prosvítá zlost a vzpurnost, mají být udržovány v respektu k danému řádu pohledem na neúprosný život a vzorné chování dotčených. Kultura vždy přispívala ke spoutávání revolučních i barbarských instinktů. Industrializovaná kultura dělá to zbývající. 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 diváka ve všedním životě ubíjejí, se ve své kulturní reprodukci stávají, aniž divák ví jak, příslibem, že může žít dál. Člověk 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 *Berlín – 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 sebelzmesnění člověka. Možnost stát se ekonomickým subjektem, podnikatelem, vlastníkem, je zcela zlikvidována. Samostatné podnikání, jehož provozování a dědění bylo základem buržoazní rodiny a postavení její hlavy, se až po výrobu a prodej sýrů ocitlo v bezvýchoďné závislosti. Všichni se stávají zaměstnanci a v zaměstnanecké civilizaci se ztrácí beztak pochybná důstojnost otce. Chování jednotlivce vůči manipulaci, ať už v obchodě, povolání nebo straně, jak před přijetím do strany nebo po něm, gesta vůdce před davu 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 iniciační ritus. Každý musí ukázat, že se beze zbytku ztotožňuje s mocí, od níž dostává rány. To se projevuje i v principu synkop v jazzu, který rytmické klopytání zesměšňuje, a zároveň z něj dělá normu. Eunušský hlas zpěváka sentimentálních šlágrů v rádiu, dobře vypadající nápadník dědičky, který ve smokingu spadne do bazénu, to jsou vzory pro lidi, kteří ze sebe mají udělat to, co systém 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-

livec společnost znovu rozpoznává svou sílu a něco mu z ní odevzdává. Jeho bezbrannost jej kvalifikuje jako spolehlivého. Tak je tragika odstraněna. Kdysi byl protiklad mezi jednotlivcem a společností její substancí. Oslavovala „statečnost a svobodu citění před mocným nepřítelem, 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 tragična. Zážrak integrace, permanentní akt milosti 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 žádného 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 individua.

V kulturním průmyslu je individuum iluzorní nejen kvůli standardizaci způsobu produkce kultury. Kulturní průmysl trpí individuum 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, jíž musí přes oči viset pramínek vlasů, aby byla jako osobnost uznána. Individuální se redukuje na nahodilé, které je schopno označkovat obecné tak důkladně, že ho lze přijmout v jeho nahodilosti. Vzdorná uzavřenost nebo vybrané vystupování vystavovaného individua se vyrábí 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 model*, přel. A. Breska, Olomouc 1995, str. 126.

světaznalé ženy, na *Lubitsch touch*:¹⁹ na otisky prstů na jinak stejných průkazech totožnosti, na něž 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 individua, 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 projevovala forma individua v buržoazní epoše, a proviňuje se pouze tím, že se chlubí touto ponurou harmonií mezi obecným a zvláštním. Princip individuality byl od počátku plný rozporů. K individuaci ve skutečnosti vůbec nedošlo. Třídně podmíněná forma sebezáchovy všechny pevně držela na stupni pouhé rodové bytosti. Každý buržoazní charakter, navzdory individuální 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 mocenské vztahy. Buržoazní společnost při svém postupu individuum zároveň rozvíjela. Proti vůli jejích velitelů proměnila technika lidi na osoby. Každý takový pokrok individuace byl však na úkor individuality, v jejímž jménu probíhal a z níž nezbylo nic než rozhodnutí sledovat jen svůj vlastní účel. Buržoazní život se štěpí na obchod a soukromý život, soukromý život na reprezentaci a intimitu, intimita na studené manželské obcování a hořkou útěchu, že je zcela sám, že se rozešel sám se sebou i s ostatními, je virtuálně už nacistou, který zároveň plane 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 klam o indivi-

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

dualitě, ve který už beztak 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 nesnesitelným, že se stereotypy lživě vydávají za individualitu. Již Shakespearův Hamlet poznal, že jednota osobnosti je klam. V synteticky vyráběných fyziognomiích se dnes již zapomnělo, že vůbec kdy existovala představa o tom, co je to lidský život. Společnost se po staleti připravovala na Victora Matureho a Mickey Rooneyho. Tím, že tyto fyziognomie 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 nespecifikovaný 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 concernům 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 žvýkačku, jejíž výroba je umožněna obrovským bohatstvím a jejíž odbyt toto bohatství ještě zvětší. *In absentia*, ale přesto s všeobecným souhlasem, je vyzdvižen nalezený poklad, hledaný všemi armádami, aniž se však v zázemí trpí prostituce. Nejlepší orchestry světa, které jimi jistě nejsou, se bezplatně dodávají až do domu. To vše je parodií země blahobytu, 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 nevyčísitelně onemocněl kulturou. Stejně jako lidé na jarmarku, přilákání 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 doplňkem, universálním švindlem, se však prosazuje změna ve zbožním charakteru umění samotného. Ne že by byl tento charakter umění nový: příchuf nového vzniká tím, že se k němu dnes umění ochotně přiznává, zřídka se své autonomie a hrdě se zařazuje 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 objednavatelům 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 zkušený 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 zábavy a relaxace stravuje 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 neúčelného, 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 užitnou hodnotou, je nahrazováno směnnou hodnotou, místo požitku nastupuje chození po galeriích a faktické informace, místo znalectví dobývání prestiže. Konzument se stává ideologií zábavního 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. Užitná hodnota umění, jeho bytí, se považuje za fetiš, a fetiš, jeho společenské ohodnocení, které údajně určuje úroveň uměleckého díla, se stává jeho jedinou užitnou 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, prodejné a funkční, je však takovým druhem zboží, které žije z toho, že se prodává, a přesto 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 Této iluze je dosaženo nepřímo na základě všech sjednocených vlastníků továren na auta i mýdla, 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 pseudotrhu zatím vyvodit nemůže. Technická struktura komerčního rádiového systému vysílání činí rozhlas imunním vůči liberálním odchylnkám, 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 koncerny. Chesterfield jsou pouze

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

národní cigarety, zatímco rádio je hlasem národa. Při vtahování 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 nadstranické autority, která se přesně hodí také pro fašismus. Tam se z rádia stávají universální ústa vůdce; v pouličních tlapačích přechází jeho hlas v řev sirén ohlašujících paniku, od něhož lze moderní propagandu beztak jen stěží odlišit. Nacionální socialisté dobře věděli, že rozhlas dal jejich věci tvar, stejně jako tiskařský 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 dobrodiní onoho Toscaniniho přenosu dostává na místo jeho obsahu, symfonie samotné. Její pravé významové souvislosti není s to zachytit žádný posluchač, zatímco vůdcova řeč je beztak lží. Absolutizovat lidské slovo, falešný příkaz, to je imanentní tendence rádia. Doporučení se stává rozkazem. Vychvalování stále stejného zboží pod různými obchodními značkami, vědecky fundovaná chvála na projímadlo pronášená hlasem hlasatele mezi předehrou k *Traviatě* a k *Rienzi* je už věc, která pro svou přihlouplost nefunguje. Konečně diktát produkce, zahalený zdáním možnosti výběru, které představuje specifickou reklamu, se jednou může změnit v otevřené vůdcovo 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 mýdlového prášku. Vůdce prostě zcela moderně nařídí holocaust i odvoz odpadků.

Už dnes kulturní průmysl opatřuje umělecká díla politickými hesly a prostřednictvím 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 vzdělanosti, 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 chtěl něco mít, 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, jimž se dnes umělecké dílo musí podrobit. Dokonce ani v dřívějších dobách rozkvětu obchodu s sebou směnná hodnota nevěkla užitnou hodnotu jako pouhý přívěšek, nýbrž ji také rozvíjela jako svůj předpoklad, což bylo uměleckým dílům společensky ku prospěchu. Umění dávalo měšťanovi jisté meze tak dlouho, dokud bylo drahé. S tím je však konec. Bezmezná, penězi již nezprostředkovaná blízkost umění k těm, kdo jsou mu vystaveni, zavrhuje odcizení a umění a jeho konzumenti se navzájem připodobňují ve znamení triumfální věčnosti. V kulturním průmyslu 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 deprivovaná 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, knížky zdarma, odměny a dárkový artikl, který dostávají posluchači některých rozhlasových programů, nejsou pouhé akcidenty, nýbrž rozvíjejí to, co je charakteristické pro kulturní produkty samotné. Symfonie se stává prémie 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 vytlačit do jí jistě nevídané pozice komorních hudebníků a kulturních konzervativců. V chování konzumentů se však již systém prémie 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. Fašismus však doufá v to, že kulturním průmyslem vytrénované příjemce dárků přeorganizuje do svých nátlakových paravojenských oddílů.

Kultura je paradoxní zboží. Natolik podléhá zákonu směny, že se již nesměňuje; natolik slepě se užívá, že se již nedá užívat. 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 průmyslu, 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 požitky, který jakožto zboží slibuje, právě jen na pouhý příslib, sám tento produkt nakonec splývá s reklamou, kterou potřebuje kvůli své nepožitvatelnosti. 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 pouto, jímž jsou konzumenti připoutáni k velkým koncernům. Pouze ten, kdo může běžně platit astronomické částky, které požadují reklamní agentury, především sám rozhlas, tedy pouze ten, kdo k velkým koncernům už patří nebo je kooptován na základě rozhodnutí bankovního a průmyslového kapitálu, jen ten se vůbec může dostat na pseudotrž jako prodejce. Náklady na reklamu, které nakonec plynou zpátky do kapes koncernů, způsobují, že je zbytečné porážet občasnou nevítanou konkurenci zvnějšku; garantují, že moc zůstane ve stejných rukou, podobně jako je vznik a provoz podniku kontrolován v totalitním státě. Reklama je dnes negativní princip, závora uzavírající přístup: vše, co na sobě nemá její razítko, je ekonomicky podezřelé. Všeobíjající 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 nepřímě. Odbourání běžné rek-

lamní praxe jednotlivou firmou znamená nejen ztrátu prestiže, ale především prohřešek proti disciplíně, kterou svým členům ukládá směrodatná klika. 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 nejmíše postavených, zkamenělé reklamy zářící matným světlem, jsou bez reklam, a nanejuvš někde u střechy jsou v decentním osvětlení a bez sebechvaly vidět firemní 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 firemní štíty a znaky. Reklama se stává samotným uměním, s nímž ji už Goebbels ve své předtuše ztotožňoval, *l'art pour l'art*, reklamou sama sebe, čistou reprezentací společenské moci. Ve směrodatných 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 entusiastické 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 hrdinů 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 biografii, 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 bezpečtu míst objevuje totéž a mechanické opakování stejného kulturního produktu se již neliší od mechanického opakování stejného propagandistického 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 chytivé, složitě vytvořené, a přesto jednoduché. U obojího je cílem ovládnutí zákazníka, který je zobrazován jako roztěkaná 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 substanciálních 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 neoddelitelné. Pojmy jako melancholie, dějiny, ba dokonce život bylo možné rozpoznat ve slově, které je označovalo a uchovávalo. Jeho tvar pojem zároveň konstituoval 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 zakoušet, 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 svěřací 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, zaříkávadlům. 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 prostoduší lidé používají jména země jako zaklínadla. Jméno obecně, k němuž se především váže magie, dnes prodělavá 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. Křestní jména, archaický pozůstatek, se dostala na úroveň doby tím, že se buď stylizovala jako reklamní firemní značky – u filmových hvězd jsou i příjmení křestními jmény –, nebo se kolektivně standardizovala. Proto zní zastaralé měšťanské příjmení zdůrazňující příslušnost k určité rodině, které místo aby bylo značkou zboží, individualizovalo svého nositele vztahem k vlastní prehistorii. U Američanů vzbuzuje zvláštní rozpaky. Aby vyretušovali nemístnou distanci mezi rozdílnými jednotlivci, říkají 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, sémantikou 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, mnohonásobně zprostředkovaném zkušenostním procesu. K rozšíření populárních songů naproti tomu dochází téměř rychlostí blesku. Americký výraz „fad“ 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 tlapkách, 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, činí toto opatření důvěrně známým, jako když značka zboží, o které se začalo mluvit, zvyšovala odbytu v dobách volného trhu. Slepé a ra-

pidně se rozšiřující opakování slov se speciálním určením spojuje reklamu 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 řídí 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, slágry stále dokola zpívají o *réverie*²¹ a rapsódii 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 vzdalují se zkušenosti, která by jim mohla dát obsah. V mluvené řeči se objevují jako enklávy. 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 přetnuto poslední pouto mezi sedimentovanou zkušeností a jazykem, které ještě v devatenáctém století působilo v dialektu a mělo smírčující 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 schémata 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 bavit 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 absolvuje milostnou schůzku, intonace v telefonu a v těch nejintimnějších 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 nejintimnější reakce lidí se vůči nim samým zvěcnily 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 miméisis, při níž se konzumenti připodobňují kulturnímu zboží, jehož charakter prohlédli.