

V reklamním charakteru kultury zaniká její odlišení od praktického života. Estetické zdání se stává pozlátkem, které reklama přenáší na zboží, jež toto zdání absorbuje; avšak onen moment samostatnosti, který filosofie pojmá právě jako estetické zdání, se ztrácí. Hranice vůči empirické realitě se všude stírají. Důkladná přípravná práce byla k tomu vykonána už dávno. Od industriální epochy je v módě umění řádného smýšlení, jež se pakuje se zvěcněním, neboť právě odkouzlení světa, tomu prozaickému, ba duchaprázdnému připisuje vlastní poezii, napájenou étosem práce. Ten pak Goebbels totalitárně naordinoval jako ocelovou romantiku. Proto byly v Německu tak oblíbené spisy jako *Za pluhem a svěrákem* ba také *Má dáti a dal*, které byly doporučovány mládeži jako obzvlášť zdravá strava. Jsou usazeny kolem fundamentálního podlomení buržoazní výchovy. Ta je oficiálně zaměřena na ideál, na „vše krásné a dobré“; plane nadšením pro hrdiny, oslavuje upřímnost, nezištnost, velkorysost. To vše je tu však od nejranějšího

mládí s výhradou, že se to nesmí brát vážně. Chovanci se každým gestem dává na srozuměnou, že primát náleží požadavkům „reálného života“, přiměřenosti konkurence a že samotné ideály je třeba pojímat buď jako potvrzení tohoto života, nebo je přímo zapojovat do jeho služeb. Planout nadšením pro Schillera znamená zavčas zkrotnout a nadšený článek o Panně orleánské je příslibem bezodkladného a jistého přesazení o velikonocích. V tom spočívá základní shoda mezi učitelem a žákem, která je navzdory všem konfliktům pevným poutem. Takzvané vtipy učitelů a sbratřování při trachtacích a večerech u piva sice klamou o trýzni hierarchie, odhalují však rovnost, na jejímž základě vznikají. Přesto může mladé lidi jejich horlivě zdůrazňovaná nezkušenost stále znovu svádět k tomu, aby brali vážně ideál, který se jim pragmaticky předkládá: nikdy není zcela jisté, zda integrace proběhla včas a dost radikálně. Ochoťně tu zaskočí spisovatelé typu Eytha a Freytaga.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Max Eyth (1836–1906), německý inženýr a spisovatel, jehož básně a romány prostupuje pokrokářský optimismus a euforie z techniky. Jeho nejznámějším románem je *Krejčí z Ulmu*. Gustav Freytag (1816–1895), populární německý spisovatel, který ve svém nejúspěšnějším románu *Má dáti a dal* líčí příběh mladého slezského obchodníka Antona Wohlfahrta, jehož skromnost, píle a zdatnost mu přinesou bohatství a životní štěstí. – Pozn. překl.

Ti pod pláštikem dobrodružné příhody propašovací kontraband utility a přesvědčují svého čtenáře, že když se stane inženýrem nebo obchodním příručím, nemusí vlastně vůbec nic obětovat ze snu, který je v třídní společnosti již sám zavázán přísahou věčnému světu a zaměřuje se na imago strojevědice a cukráře ještě dříve, než je na čtenáře vpuštěna ryzí mládežnická literatura. Snad už fantastický Robinson nebyl nic jiného než vypracovaný model *homo oeconomicus*, šťastným ztroskotáním unesený ze systému buržoazní společnosti jen proto – jak se píše ve spisech pro mládež –, aby ji reprodukoval „z vlastních sil“. Všechno, i válka, má svou poezii, i kdyby to byla lyrika Eythů a dělnických básníků. Přes vlajkovou píseň *mens sana in corpore sano* vede ke koloniální expanzi a dělnickému spolku. Totální masová kultura dnes nahrazuje „Nové universum“. I ty nejelegantnější fotografie letounů nad mraky, virtuózní odrazy světla na strojním soukolí, zbrzděné obličejové odrazy vybraných reprezentantů common folks imitují onu perfidní srdečnost, která liberálnímu dítěti, jako Zlatá kniha techniky, zdobí vánoční stůl. V kině, mesalianci románu a fotografie, se rádobý poezie stává totální; je natolik přítomná v každém detailu, že jako taková už nepotřebuje žádné vyjádření. Jen moc, která dnes stojí za poezií všedního dne a imponuje nevybledávající a marnotratnou výpravou, je schopna klamat

dospělé o prodlouženém dětství, jež jim připravuje, aby fungovali tím dospěleji. Každému kusu emfatické střízlivosti se přisuzuje záchvěv poetična. Obdivné „och“, které objektivní velkolepé přijetí právě jen spolkně, již vyžvatlá lyrická doprovodná hudba. Tento záchvěv žije z převahy techniky jako celku – a kapitálu, který za ní stojí – nad každou jednotlivou věcí. To je transcendence v masové kultuře. Básnické tajemství produktu, jeho přídavek nad samotné bytí, spočívá v jeho účasti na nekonečnosti produkce, a hluboká úcta, která je uskutečněna střízlivostí, se vsazuje do schématu reklamy. Právě v důrazu na pouhé dané bytí, který má být tak silný a tak velký, že žádná subjektivní intence není schopna ničeho víc – a tento důraz dnes odpovídá opravdové bezmocnosti umění vůči společnosti –, se skrývá oslavení, proti němuž gestikuluje střízlivost. Dané bytí se prostřednictvím kouzla svého věrného zdvojení stává svou vlastní ideologií. Tak se tká technologický závoj, mýtus pozitivna. Jestliže se však reálné stává obrazem tím, že se ve své partikularitě podobá celku, stejně jako se ford podobá všem ostatním autům z téže série, tak se naopak obrazy stávají bezprostřední realitou. K často vyzývanému estetickému obraznému vědomí už nedochází. Každý výkon fantazie, očekávání, že z rozptýlených elementů skutečna shromáždí jeho pravdu, je vykázan jako nepřipadná domněnka.

Fantazie je nahrazena automatickou, zarputilou kontrolou toho, zda i poslední imago, které dospěje k distribuci, je přesným, věci znalým a spolehlivým odrazem odpovídajícího kousku skutečnosti. Z estetického zdání zbývá jen prázdné, abstraktní zdání diference kultury jako takové a praxe jako takové, téměř dělba práce mezi různými oddíly produkce. Síla estetického obrazného vědomí v recepci uměleckého díla je odedávna pochybná. Byla svázána s privilegiem vzdělání a volného času a ve své ryzosti patří daleko spíše k filosofickému pojmu umění než ke společenskému osudu uměleckých děl a společenským podmínkám jejich produkce. Převládající podíl látkové vrstvy děl, tvrdošijný symptom nezdaru buržoazní civilizace, zároveň prozrazuje něco z nepravdivosti samotné estetické autonomie: její všeobecnost zůstává sdružená s ideologií, pokud v estetičnu nadále trvá reálný hlad po látce. Jsou-li však umělecká díla vnímána jako umělecká jen přerušovaně, pak masové umění, jako předpoklad produkce, přijalo odcizení mas umění, které společnost slepě udržuje při životě a z něhož masové umění žije a plánovitě je reprodukuje. Umělecké dílo se stává svou vlastní látkou a formou techniky své reprodukce a prezentace vlastně technikou distribuce něčeho reálného. Rozhlasové pořady pro děti – které kvůli reklamě na zboží plynule mísí obraz a realitu a v příštím okamžiku nechávají

hrdinům Divokého západu zvěstovat slávu vločkových přesnídávek, jež mají patronát nad programem – jsou stejně typické jako ztotožnění filmových hvězd s jejich rolemi prostřednictvím reklamy, „The Lovers of ‚Burning Sarong‘ matched again“. Aféra Orsona Welles s invazí z Marsu byla testem, který provedl pozitivistický duch nad svou vlastní oblastí vlivu a prokázal, že stírání hranic mezi obrazem a realitou již pokročilo ke kolektivnímu onemocnění; že redukce uměleckého díla na empirický rozum je každým okamžikem připravena zvrhnout se ve veřejné šleinství, které fandové zatím ještě napůl hrají, když posílají Lone Rangerovi kalhoty a jeho koni sedlo. Zdařené propojení bdění a snu si však nemůže dovolit toleranci vůči ideálům. Trpí se jako historické danosti mezi jinými a sláva, za niž vděčí své protikladnosti k životu, se stává prostředkem k tomu, aby byly vindikovány jako právoplatné, úspěchem korunované prvky stávajícího. Velký básník je téměř stejně dobrý jako velký vynálezce nebo nadaný skaut, nakolik jen platnost jeho oeuvres chrání před jejich čtením.

S likvidací své protikladnosti k empirické realitě nabývá umění parazitního charakteru. Tím, že samo vystupuje jako realita, jež má zastupovat realitu vnější, se tendenčně vztahuje na kulturu jako na svůj vlastní obsah. Uchopení kultury monopolem, jež

zakazuje neuchopené, nutně odkazuje zpět na předem již produkované a zakládá sebereflexi. Odtud rukama uchopitelný, a přesto nevykořenitelný rozpor výpravy, technické zručnosti dosažených postupů na jedné straně a staromódně individuálních, úměrně vzdělání upadajících obsahů na straně druhé, rozpor usazující se ve standardizaci individuálního. Buržoazní umělecká díla, jež masová kultura kvůli jejich nedostatečné věrnosti faktům klade mimo kurs, si právě v přísnosti své formální imanence sama o sobě nestačila: Kantova nauka o vznešeném to vyjadřuje nejpronikavěji. Faktům věrná masová kultura si navléká obsah pravdy a vyčerpává se v látce, má se však jen za látku. Odtud všechny filmy o kariérách, zpěvácích a biografie umělců. Sebereflexe byla vyžadována technikou zvukového filmu, která nebyla s to zavést do děje zpěv věrný faktům jinak než tím, že se hrdiny stali zpěváci, kteří ztrácejí a znovu nacházejí svůj hlas. Pravým důvodem sebereflexe však je, že se dnes realita ve svých rozhodujících aspektech vymyká názornění v estetickém obraze. Monopol se vysmívá umění. Smyslová individuace díla, jejížž nároku se masová kultura musí pevně držet, odporuje abstraktnosti a věčné stejnosti, na niž se svět scvrkává právě proto, aby ve standardizované společnosti mohla prospěšně plnit svou komplementární funkci. Tím, že film vůbec jen utváří

individuální osud, byl by to osud s extrémně kritickými potížemi, kdyby film již nepodléhal ideologii. Případ, který se přednáší jako ten, co se ještě vyplatí vyprávět, se i jako případ zoufalý stává výmluvou pro svět, jenž přináší něco tak hodného vyprávění, zatímco jeho zoufalství se v něm vyjadřuje němě, takže se z něj už nedá nic vyprávět a už se dá jen rozpoznat. Gestika vypravěče má asi odedávna sklon k apologii, dnes se však každopádně stala naprosto apologetickou. I radikální režisér, který by chtěl zobrazit rozhodující hospodářské procesy, jako třeba fúzi dvou průmyslových koncernů, by nemohl jinak než předvést směrodatné pány v kanceláři, u konferenčního stolu a ve vile. I když je přitom demaskuje jako bestie, jejich bestialita zůstane sankcionována jako bestialita individuí a bude tendenčně zbavovat bestiality systému, v němž operují jako katovi pacholci. Kdyby však film vysoce moderním způsobem přerušil běh života montáží, která by kontrastovala s povážlivou bilancí ocelové jednoty moci a velikosti jejich dispozic a obojí pak s osobními dispozicemi generálního ředitele, nejenže by zůstal pro diváky nesrozumitelný a nudný, ale navíc by se sám sebou přeměnil na uměleckořemeslný ornament před nezávažnou psychologií. Magnát by se nakonec stal negativním vztažným polem pro diváky se sociálněvědním vzděláním. Rozčilování nad

špatným stavem agituje pro reformu a pro společnost, která je tak dobrá, že plánuje i kritiku sebe sama: ghost town věřejška znamená full employment zítřka. To se vůbec nemusí nejprve vstříkovat ideologiemi. Od té doby, co tlak shora už nestrpí žádné napětí mezi individuálním a obecným, nemůže už individuální vyjadřovat obecné a umění se stává ospravedlněním nebo alespoň zábavou, která zabíjí čas marného čekání. Ne že by se jeho pravda měla hledat jen ve znázornění produkčních vztahů: to je pro umění pravděpodobně nemožné.<sup>2</sup> Avšak masová kultura vznáší nárok na svou blízkost realitě právě proto, aby ji hned pokrývala. Její nárok je přesměrován na konflikty z konzumní sféry, k níž dnes společensky náleží celá psychologie. Konflikt, jednou lokalizovaný v nadbytku, se sám jeví jako

<sup>2</sup> Nejlepší ruské filmy, především *Křižník Potěmkin*, při pokusu nepsychologicky denuncovat třídní společnost nezobrazily materiální produkci, nýbrž válku a politicko-vojenský útlak. Zůstávají esteticky konkrétní tím, že ukazují, co se lidem bezprostředně děje, a nikoli to, co se odehrává v abstraktním řádu vlastnických vztahů. Avšak tím, že zároveň předvádějí lidi jako objekty panství, jež se v boji proti němu stávají subjekty, dotýkají se toho podstatného. Jejich úspěch je nadmíru paradoxního a křehkého druhu, a právě proto se válečná témata v tradici ruského filmu mohla později velmi snadno přeměnit na funkci vlastenecké propagandy.

luxus: módní neštěstí je jeho vlastní útěchou. Masová kultura je ve svém zrcadle vždy tím nejkrásnějším v celé zemi.

Sebereflexe kultury s sebou nese nivelizaci. Tím, že každý produkt se zpětně vztahuje na něco již preformovaného, se mu ještě jednou vnucuje mechanismus přizpůsobení, do něhož jej provoz beztak strká. Co chce vůbec projít, musí být vždy už ohmatané, zmanipulované, statisíkrát vyzkoušené, aby se v tom našla pouze první chuť. V malém nočním lokálu jsou vestavěny reproduktory, které zesilují zvuk až k nesnesení; má znít jako rádio, jako echo velké masové kultury; saxofony jsou v předzjednané harmonii se zvukem reprodukované hudby, neboť samy již individuální výraz a mechanickou standardizaci propojují tak, jak se to v principu děje mechanickou reprodukcí. Digest se stal zvlášť oblíbenou značkou literární distribuce a průměrný film se chlubí tím, že se podobá úspěšnému vzoru, místo aby jej překryl. Veškerá masová kultura je principiálně adaptací. Avšak adaptační charakter, filtr monopolu, který drží venku veškeré paprsky, jež nejsou doma ve zvěcněném schématu, je zároveň přizpůsobením konzumentům. Stravitelnost se prosazuje, ospravedlňuje a stabilizuje, neboť v každém okamžiku odkazuje na to, co nelze strávit jinak než jako předžvýkané. Je to baby food: permanentní sebereflexe se opírá o infantilní

puzení k opakování v potřebách, které teprve vytváří. Podle toho se zachází s tradičními kulturními statky. Nezůstává z nich nic než nejsurovější látka politických a duchovních dějin a lesk zděděných velkých jmen, s nimiž jsou dnešní prominenti bezpodmínečně solidární. Proto se zábava neustálým stykem se zašachrovaným duchem pozvedá natolik, až se znetvoří na povinná cvičení k obeznámení se s kulturními hodnotami. Diference mezi „seriózní“ a lehkou produkcí je buď obroušena, nebo se stane organizovanou, a tím se zruší ve velké totalitě. U sociálně kritických románů, které probíhají strojem na výrobu bestsellerů, už nelze rozlišit, nakolik slouží líčení hrůz denunčiací společnosti a nakolik zábavě těch, jimž circenses, na něž čekají, ještě nejsou k dispozici. Do vysokého lesku naleštěný Schubert se podobá Čajkovskému a Rachmaninovi; z Rachmaninova si vzaly svůj harmonický recept Gershwinovy šlágru, a proto vydělávají jako velké umění, jako smíření lidovosti a úrovně. Neexistuje už žádný kýč a žádná nesmiřitelná moderna. Reklama spolkla surrealismus a jeho šampióni ve jménu radikálního kulturního nepřátelství požehnali komercializaci svých vlastních atentátů. S kýčem to není lepší: nenávisť vůči němu se stává jeho vlastním prvkem. Sentimentalita se zbavuje nepravděpodobnosti, bezmocně dojmavé utopie, která by mohla na okamžik obměkčit zatvrzelé a vymanit se

jejich tvrdším velitelům. Režisér, který se jako importovaný Francouz vůbec neumí nechat dojmout, s jasnou ironií odvolá slzy vzápětí poté, co je zařídil. Přidruží-li se ke jazzovaným klasikům filmové herečky „velkých vášní“, které režisér vysvléká nebo prezentuje v choulostivých situacích, nejsou už svědkyněmi vášně, nýbrž jsou poníženy spolu s vášní: odvaha přiměřená zvyklostem musí spoluvytvářet všeobecnou zábavu. Takové exhibice ovšem nemění nic ani na čistotě pokoje, ani na respektu před vtípkováním. Smysl pro pořádek, kterým vládne paní domu, má hlídat, aby zůstala neporušena realistická harmonie obrazu a objektu, pozůstatek devatenáctého století, jemuž jsou lidé tím věrnější, čím více se posmívají jeho módě a vousům. Tradicí je onen pohodlný second hand-realismus lidského sblížení, jaký dříve měly ve správě fejetony a ve velkém provozovali esejisté od Sainte-Beuva až po Herberta Eulenberg. K umění, jež informuje o realitě, se odjakživa přidružoval návod k použití, který informuje o umění; dnes se obojí smíchalo dohromady. Vcítění do objektu smiřuje nejen s ním, nýbrž všechny se všemi. Nikdo se nemá zdát lepším. Divákovi se vlastní průměrnost vemlouvá jako zásluha: jednoho dne může být oceněn jako Mr. Average Customer. Ani ty nejstarší občany neodrazuje modernismus masové kultury, její výprava; tlačí se do kin, stejně jako čtou romány od Werfela. Co

David Friedrich Strauss – který sice psal o Ježíši již jako Emil Ludwig, jehož však Nietzscheův útok dohnal až k zoufalství – podnikal ještě na vlastní pěst, to se dnes dělá bez rizika a bez odporu shora a už neexistuje žádná idea, která by se nemohla zestejnit oklikou přes osud a psychologii toho, kdo ji měl, až se i ten poslední lékař kochá podobností své hysterické ženy s anglickou Alžbětou a jeho závistiví kolegové svou podobností s Paulem Ehrlichem. Nejenže se objímajícím se miliónům zprostředkovávají ošumělé aristokratické hodnoty, ale zároveň se přesazují do rovnostářské hatmatilky neomezené komunikace. Ušlechtilost ducha a bratrství se míchají jako hesla v průvodu.

Sám sebou se však nivelizuje i každý jednotlivý produkt. Už tu nejsou žádné svébytné konflikty. Vesměs jsou nahrazeny šokováním a senzacemi, které téměř pronikají z vnějšku, většinou zůstávají bez důsledků, každopádně se hladce zapojují do pestrého průběhu. Produkty se člení na epizody, dobrodružství, nikoli na akty: struktura funnies se otevřeně vrací v ženských seriálech, v obroušené podobě i v obrázcích třídy A. Vychází se ze slabé paměti konzumentů: od nikoho se nečeká, že si na něco vzpomene, že se soustředí na něco jiného než na to, co se mu v daném okamžiku nabídně. Je redukován na abstraktní přítomnost. Čím více omezené však okamžik zastupuje sám za sebe, tím

méně smí být naplněn neštěstím. Divák tak má být neschopen pohlédnout utrpění do očí stejně jako myslet. Avšak podstatnější než průhledná afirmace je na happy endu předem dané rozhodnutí každého napětí, jehož zdánlivost odhaluje závěrečný rituál. Každá částečka masové kultury je svou strukturou tak nedějinná, jak si to jen od rána přeje proorganizovaný svět. Model k tomu poskytuje varieté, k jehož technice původně odkazují obě nejcharakterističtější formy masové kultury, film a jazz. Ne nadarmo kdysi varieté oslavovali ti avantgardní autoři, kteří předkládali kritiku liberálního buržoazního uměleckého díla, určeného ideou konfliktu. Co vytváří varietní výstup, co se vnučuje třeba i dítěti, které poprvé navštíví varietní představení, je to, že pokaždé se zároveň něco děje i neděje. Každý varietní výstup, zvláště však výstup excentrika a žongléra, je vlastně čekáním. Dodatečně se ukazuje, že čekání na věc, které se rozhostí, když žonglér nechá tančit míčky, bylo vlastně věcí samou. Potlesk ve varieté přichází vždy o zlomek později, totiž až když si divák všimne, že to, co nejprve vnímal jako přípravu, bylo již tou událostí, o níž byl téměř ošizen. V tomto ošizení o časové pořadí, v tomto volném nastávání okamžiků spočívá trik varieté, stejně jako událost, která když jednou skončí, má stále sklon nabyt charakteru nástupu, divadelního obrazu, tableau, za mlčení hudby, za víření bubnu

představuje symbolické odstavení průběhu. Proto stále opožděný divák nemůže nikdy přijít pozdě: naskočí jako na kolotoč a v jeho začátcích tu také bylo střelníkové kino zařízené tak, aby do něj člověk vstoupil, jak se to právě namanulo, kdežto pro velkofilm není takové kino dost dobré, přestože s technickou nutností, a právě v náležitých výtvořech, je tlačěn do onoho zaměření na stále nové. Avšak samotnému času, a nikoli teprve divákovi, se přehrává trik. Tím bylo varieté již zaklínajícím opakováním průmyslového postupu, kde v čase po sobě následuje stále stejné, bylo alegorií vrcholného kapitalismu, která demonstruje, že tento trik ovládla, neboť si jeho nutnost přisvojuje jako svobodu hry. Paradox, že ve vrcholně průmyslové epoše existuje ještě vůbec něco takového jako dějiny, zatímco archetypy průmyslové epochy, první komín, první cylindr už sugerovaly ideu technické disponibility časem, v níž se dějiny zastavují – surrealismus žije ze zastarávání nedějinného, které se znázorňuje jako zastaralé, jako by bylo zničeno katastrofou –, tento paradox oslavuje varieté. Výstup, jednání se stává vzorem mechanické repetice. Tak se zbavuje své nicotné dějinnosti. Tato odkouzlená pravda o varieté a její převaha nad zdáním dějinného, k němuž se i ve vrcholně industriální epoše upíná buržoazní umělecké dílo, mohla inspirovat Wedekinda a Cocteaua, Apollinaira i Kafku ke chvále



varieté. Tento postup napodobila impresionistická hudba jakožto pseudomorfóza,<sup>3</sup> v níž je kompozice nahrazena malířstvím, a Debussy si ne nadarmo zvolil za syžet jeden výstup z varieté. U Debussyho, který svá nejzralejší klavírní díla nazval preludiemi a etudami, má nezkušený posluchač sklon považovat všechno za předehru a netrpělivě čekat, kdy to začne, stejně jako při ohňostroji, jehož jméno nese poslední z oněch preludií. Jazz, který podřazuje dědictví impresionistické hudby účelům masové kultury, jí v ničem nezůstal tak věrný jako v tomto: lze si všimnout, že v jazzovém kusu jsou všechny momenty časové sukcese více či méně navzájem zaměnitelné, že neprobíhá vývoj, že pozdější není ani o zrnko zkušenosti bohatší než to dřívější. Varieté, stejně jako impresionismus, bylo objektivně pokusem uvést ideu průmyslového postupu buď do služeb autonomního uměleckého díla, nebo ji představit odděleně od účelů, *in abstracto*, jako čisté ovládnání přírody. Tím, že mechanizaci téměř učinily tématem, pokoušely se jí, jako ještě Chaplin, provést pěkný kousek

<sup>3</sup> Pseudomorfóza je termín z mineralogie. Označuje jev, kdy vnější tvar minerálu neodpovídá jeho chemickému složení. Vzniká nahrazením původního minerálu jiným minerálem, který vytvoří stejný krystalový tvar, jaký měl minerál předchozí. – Pozn. překl.

a šok ze stále stejného transformovat v bergsonovský smích. Masová kultura však propadá předem danému rozhodnutí, neboť na sebe bere jeho zákon a zároveň jej cloní. Postupuje bezkonfliktně i jedná o konfliktech: tím je podrobuje diktátu bezkonfliktního. Znázornění živoucího se její technikou mění v jeho zastavení; tak znázornění vystupuje na straně statiky, kterou varieté volá jménem. To se ukazuje na sektorech, v nichž se adaptuje buržoazně dynamické umění. Díky tomu, co bylo spácháno na originálu, má technika mechanické reprodukce jako taková již aspekt neodporujícího. Lhostejno, které těžkosti psychologického osudu film předvádí tím, že všechny příhody hladce kloužou před divákem po plátně. Síla protikladů a možnost svobody je v nich zlomena a nivelizována na abstraktní časový poměr dřívějšího a pozdějšího. Oko kamery, které vidělo konflikt před divákem a projikovalo jej na bez odporu se odvíjející pásek, se tím zároveň stará o to, aby žádné konflikty nebyly. Tím, že jednotlivé obrazy jsou v nepřerušném sledu snímaného pohybu na plátně taženy spolu s ostatními, jsou již předem pouhými objekty. Protože jsou subsumovány, bezmocně ubíhají. Stejně jako je dětský čtenář, který čte dobrodružný román v ich formě, předem klidný, že hrdinovi se nic nestane, neboť jinak by nemohl vyprávět, tak se to do jisté míry má i s divákem zfilmovaného románu. Hrdina

sice může zemřít, ale aspoň nemůže nic vyvést a zfilmovaná smrt je jen poloviční. Podobně se to má s velkými muži v jejich biografích: nepřihodí se jim nic, co by se jim beztak nepřihodilo, a co se jim přihodí, o to se starají uzavřené dějiny: historie snažení, jež svým hrdinům vybojují slávu, jim dokonale napomáhají k oné olympské existenci, kterou zahájili svým transferem do pantheonu. Jistě, že každé fixované umělecké dílo je beztak předem rozhodnuto, ale umění se snaží silou vlastní konstrukce zrušit tíživou váhu artefaktu, zatímco masová kultura se ztotožňuje s kletbou předem daného rozhodnutí a radostně ji naplňuje. V hudbě je nedějinnost vyvolána technickými změnami, které ji postihují prostřednictvím rozhlasu.<sup>4</sup> Dokonce i ideál provedení vážné hudby ve smyslu bezrizikové dokonalosti, jak se rozvíjí za monopolu, je ve vší ostentativní dynamice zachvácen strnulostí: symfonie, v níž se už nic nemůže přihodit, je zároveň symfonií, která se už neděje.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Srv. Th. W. Adorno, *The Radio Symphony. An Experiment in Theory*, in: *Radio Research*, 1941, str. 110 nn.

<sup>5</sup> Srv. Th. W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 7, 1938, str. 321 nn. [Nyní též: *Gesammelte Schriften*, XIV: *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1980<sup>2</sup>, str. 14 nn.]

Zvláště vhodné se k tomu zdají být zejména oblíbené skladby masové kultury. Bestsellery jsou pozdní romantické jako Čajkovskij a Dvořák. Symfonická forma je jim pouhou fasádou. Rozmočili ji na potpourri<sup>6</sup> melodií, jejichž souvislost zůstává nezávazná. Její schéma už neplní žádnou funkci, zatímco z dynamického charakteru symfonie, z antifonické práce s motivy a z provedení nezbyvá nic než interludia hlučného rozrušení, která nepříjemně přerušují potpourri, než se jde dál, jako by se nic nestalo, jako by se začínalo od začátku.

Bezkonfliktnost, jaká v masové kultuře pochází z všeobjímající péče monopolu, lze dnes ve velkém umění vnímat právě na oněch výtvořech, které nejrozhodněji odporují kulturnímu monopolu. Schönbergova dvanáctitónová technika zpochybňuje princip provedení, z něhož vzešla, a Brechtovo epické divadlo se právě ve službě kritiky společnosti vzdalo konstrukce konfliktu a z lásky k materialistické dialektice ruší dialektiku dramatickou: nejzjevnějším výrazem toho je idiosynkratická citlivost na pojem „růstu“. Montáž, kterou Brecht zavedl do dramatu, virtuálně znamená zaměnitelnost v čase a průvodní text, odkaz na „život“ a „rozvoj“, dramatické osoby téměř zbavuje akce a činí

<sup>6</sup> Směsku. – Pozn. překl.

je pokusnými objekty předem stanovené teze. Tím se tento postup, navzdory všemu technickému přerušování, podobá absenci odporu ve filmu, stejně jako lze veškeré Brechtovy novoty chápat jako pokus zachránit divadlo v epoše filmu a po rozpadu psychologie. U diváka, který se představuje s cigaretou v ruce a nemá být dotčen „centrálně“, se jako politikum předpokládá již ona myšlenková a paměťová slabost, kterou masové umění vyprodukovalo: epické divadlo je replikou masového umění, jeho obskakujícím vědomím sebe sama. Vydává počet z toho, jak se mění poměr uměleckého díla k jeho imanentnímu času. Pro drama a symfonii znamenalo zvládnutí času tu nejpodstatnější záležitost, jak se to ukazuje nejen v aristotelské doktríně o jednotě času, ale i v postupech samotných velkých dynamických uměleckých děl. Prázdný časový průběh, beze smyslu uplývající život má být zachycen formou a pomocí její totality přiveden k účasti na ideji. Je to právě tematizování času, které umožňuje vypudit jeho heteronomii z estetického okruhu a vložit do uměleckého díla přinejmenším zdání bezčasovosti, jež toto dílo činí podstatou, čistou reflexí pouhého daného bytí, a tím vyjadřuje transcendenci. Prostředkem umožňujícím toto přemožení času na základě uvolnění nitročasového napětí je konflikt. Konflikt soustřeďuje minulé i budoucí v přítomnosti. Vzorec tomu přináší Ibsenova

dramaturgie: mírou konfliktu je moc minulého v přítomnosti jakožto hrozba budoucnosti. V ideji dramatu je spojení nitročasových momentů tak těsné, jejich vztah se artikuluje tak všestranně, že pouhý časový průběh nabývá tvaru, který se na rovině konfliktu mění v moc smyslových vztahů, a nakonec dospěje ke zrušení. Časem absolutního dramatu by bylo Nyní, jež zasvitne z dokonalé krystalizace všech časových poměrů uvnitř jednání. Jiné to není ani se symfonií, která prostřednictvím universální motivické práce – hudebního ekvivalentu dramatické dynamiky konfliktu – nejen naplňuje svůj čas, nýbrž jej podřizuje moci svého smyslu a nechává jej zmizet: školní příklad tohoto dialektického chápání času poskytuje Beethovenova Sedmá symfonie. Tato intence však odedávna vytvářela pouze jednu stranu buržoazního umění: pravda o bytí prehistorie, která se konstituuje v reflexi bezčasově uspořádané jednoty času, se jakožto bezčasa stává vždy lží, jakožto uspořádaná vždy bezprávím a zažehňávaný čas stále znovu přetéká její hráze. Umění zůstává bezmocné v tom, aby zrušením času, pouhým připomínáním daného bytí skutečně získalo jeho transcendenci.

Požadavek, aby se dané bytí transcendovalo integrací času, proto vždy přináší další požadavek, totiž zřeknout se momentálně ustaveného smyslu a prostřednictvím nevázaného, téměř pasivního, „empiristického“ vydání

se časovému prvku, jehož ovládnutí se zříkáme, nechat vystoupit absenci smyslu a smysl sám pouze v jeho negativitě: „Zbytek je mlčení.“ Od Shakespearovy kronikové dramatiky přes boj Švýcarů a Lessinga proti klasicistické poetice až k psychologickému románu moc této tendence pod obrovitým stínem měšťanstva stále rostla. Dnes převrátila póly jak u avantgardy, tak v masové kultuře. Poslední velké romány, Proustovy i Joyceovy, se odevzdávají času tak bezmezně, že čas, jehož bezsmyslný průběh podle Lukácsova pozorování ještě u Flauberta vytvářel vlastní obsah románu, se sám disociuje podobně jako individua, jejichž život v něm probíhá: zříkající se odevzdanost pouze časovému přetrhává časové kontinuum a časové momenty, v nichž se znázornění ztrácí, samy vystupují ze vztahu temporálního sledu a díky vzpomínání do sebe vtahují veškeré časové dění jako závin. Brechtova dramatika nakonec již předpokládá jak rozpad individua, tak i času. Epický prvek má proříznout intenzivní jednotu dramatického uzlu jako iluzivní a ideologickou, vůbec jí však nemá nahradit jednotou časového kontinua. V Brechtových dramatech vládne temps espace, experimentální čas, čas opakovatelného „pokusu“ spíše než čas historie. Tento experimentální čas je však před průnikem času empirického zabezpečen stejně málo jako jeho protějšek, čas dramaticky nahromaděný. Empirický čas, jako

nejhlubší usazenina panského vztahu ve vědomí, trvá tak dlouho, jak trvá panství, a spočívá v základu umění samého, protože umění se konstituuje v protestu proti onomu času, času osudu. I když je takový čas prostorově simultánním vztahem instalovaných scén vyloučen, vplíží se do bezkonfliktní posloupnosti. Pokud drama vůbec zůstává propojeno sukcesí, připadá abstraktnímu času tím více, čím neúprosněji se drama brání obnažit čas prostřednictvím jednání. Masová kultura, která nestrpí žádný konflikt, ale ani žádnou zjevnou montáž, má v každém svém produktu odvést daň času. To je její paradox: čím více probíhá nedějinně, již rozhodnutě, čím méně se jí časová relace stává problémem a přeměňuje se na dialektickou jednotu momentů, čím vychytraleji statikou triků ošizuje o nové jako obsah času, tím méně se může vzpírat času venku, tím smrtelnější kořistí času se stává. Bezdějinnost masové kultury je nuda, kterou si nárokuje ukrátit. Probouzí otázku, zda vůbec jednorozměrný čas slepého průběhu dějin není identický s bezčasovostí stále stejného, osudu.<sup>7</sup>

Likvidace konfliktu v masové kultuře však není pouhou svévolí manipulace. Konflikt, intrika a provedení,

<sup>7</sup> Srv. Th. W. Adorno – M. Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, přel. M. Hauser – M. Váňa, Praha 2009, str. 53 nn („Odysseus aneb mýtus a osvícenství“).

ústřední části autonomního básnictví a hudby jsou zároveň neodvolatelně buržoazní. Ne nadarmo drama již od attické komedie vyhledávalo své intrikány mezi měšťany. Zápletka, jako pokus bezmocného člověka přisvojit si moc prostřednictvím ducha, je estetická šifra buržoazního vítězství nad feudály, vítězství kalkulace a peněz nad imobilním pozemkovým vlastnictvím a bezprostřední represí pomocí zbraní. Podnikavost intrikánů, jak ještě v rané době velkých symfonií vládne u Haydna v úsměvně sebevědomé afirmaci a potom, kriticky použita, vytváří jádro Beethovenova humoru, je odvozena z bezmezné snahy konkurovat, z horlivé a poctivé píle, která, mimovolně tomu, kdo zaostává, klade na krk oprátku. Intrikán je negativní figurou buržoazního individua, jeho nutného odporu k solidaritě, stejně jako měl hrdina svobodou a obětí zastupovat pravdu téhož individua. Oba patří k sobě jako skované zlomky rozštěpeného světa, téměř by se dalo říci, že jako buržoaznost a umění samo. Oběma jde dnes o život, neboť srůstají dohromady. Hrdina už nepřináší žádnou oběť, nýbrž má úspěch a ve svém činu nedozrává ke svobodě, nýbrž kariéra je odhalením jeho konformity. Tak je vyřízeným intrikánem, jehož konfiskovanou fyziognomií staví na odiv Clark Gable jako neodolatelnost: nejinak než jak monopol etabluje vyřízenou konkurenci. Tím však intrikán dole

mizí jako malý konkurent, jehož komplot by byl už jen bankrot, zatímco vítězný komplot se sankcionuje jako onen osud, který jednání jako předem rozhodnuté činí iluzorním. Poslední intriky byly intriky triumfální, které přivedly ke kormidlu fašisty na císařském dvoře a u bankéře Schrödera, v lážkovém vagonu do Říma a při zavraždění paladinů, a upevnily jejich vládu. Poté, co se jejich velení stalo bezprostředním a všemohoucím, by už intriky stejně nikomu neprosperovaly. Masová kultura to registruje, neboť konflikt jako něco staromódního odsouvá stranou, každopádně přejímá formu, a konflikt předem daným rozhodnutím ustavičně vyjímá z oblasti autentické spontaneity. Buržoazní typy, jež si obecné vědomí asociuje s intrikou a konfliktem, vystupují téměř v trestaneckém oděvu, který si prý vysloužily v liberální minulosti. Bankéř se i v Americe stal hanlivým slovem stejně jako jméno advokáta a profesního politika a nespokojené, dychtivé ženě se v masce „vamp“ nevede o nic lépe. Reportéři a impresáři se tolerují jako komické relikt. Z bajek kulturního zboží jsou dějiny vypuzeny také, a to právě tam, kde se kramář s historickým syžetem. Historie sama se stává kostýmem podobně jako individuum: skrývá se v ní zmražená moderna monopolu a státního kapitalismu. Tak se daří provozovat falešné smíření, totiž vtažení každé negativní instance odporu

do všemocného daného bytí, odstranění disonance totalitou špatného. Bezkonfliktnost uvnitř uměleckých děl posiluje tak, že už nesnese venku žádný životný konflikt, protože život sám konflikty vypovídá do nehlubších slujů utrpení a s nelibostným tlakem je drží v neviditelnosti. Estetická pravda byla spjata s výrazem nepravdy buržoazní společnosti. Lépe řečeno, umění je tu právě jen natolik, nakolik je nemožné kvůli řádu, který transcenduje. Proto je existence všech jeho velkých forem paradoxní, a paradoxnější než všechny ostatní formy je román, buržoazní forma *kat exochen*, které se pak zmocnil film. Dnes, s extrémním nárůstem napětí se stala zcela pochybnou sama možnost uměleckých děl. Katem je monopol: uhasíná napětí, ale s konflikty odstraňuje i umění. Teprve v dokonalé bezkonfliktnosti se umění zcela a naprosto stává oddělením materiální produkce, a tím veskrze lží, k níž svou drobnou mincí vždy již přispívalo. Zároveň však přichází k pravdě opět blíže než to, co dále kvete v tradičním umění, nakolik, jako každá konzervace individuálního konfliktu v uměleckém díle a většinou i uvedení konfliktu sociálního, slouží romantickému šálení a svět jako svět možného konfliktu činí ještě pozlacenějším, než je ten, v němž všemocná produkce začíná stále viditelněji onu možnost vytěšňovat. Záleží na té nejjemnější diferencii, zda likvidace

estetického zauzení, provedení, konfliktu znamená likvidaci posledního odporu, nebo médium jeho skryté všudypřítomnosti.

„Něco takového se přece nedělá,“ říká protřelý soudní rada Brack, když se Hedda Gablerová zastřelí. Jeho stanovisko zaujímá monopol. Věcností odkouzluje individuum a konflikt. Do předmětů se vtiskuje všudypřítomnost technologie a dějinné, stopa minulého utrpení na lidech i věcech, se tabuizuje jako kýč. Prototypem je herečka, která si i v nejstrašnějším nebezpečí, v tropickém tajfunu a v zajetí obchodníka se ženami vykračuje čistě umytá, pečlivě namalovaná a bezvadně načesaná. Je snímána tak ostře, přesně a neúprosně, že kouzlo, které má vyvolávat její makeup, se zvyšuje neiluzivností, s níž toto kouzlo jako doslovně pravdivé a nepřehnané vyskočí na diváka. Masová kultura je nenašminkovaná šminka. Více než vším jiným se říší účelů přizpůsobuje střízlivým pohledem. Nová věcnost, po níž se opičí, se rozvinula v architekturu. V účelové sféře architektury hájila estetické právo účelnosti proti barbarství, které s sebou do této sféry přináší zdání bezúčelnosti. Standardizaci a masovou produkci učinila věcí umění, kde se jeho opak mění na výsměch zákonu formy, který pochází zvenčí. Praktické je tím krásnější, čím více se zřiká zdání krásy. Jakmile je však věcnost odtržena od účelů,

zvrhává se právě v onen ornament, který na počátku denuncovala jako zločin. Právě tam, kde se film a rozhlas předhánějí v technokratických vizích a utopistických postupech, jsou stejného druhu jako pokročilá architektura, dříve než uzavřela mír se světem, s nímž naoko co nejvášnivěji bojovala. Kdybychom chtěli sériové kompozice Tin Pan Alley<sup>8</sup> srovnávat s architekturou, nejspíš bychom nepomysleli na sériové stavby nové věčnosti, ale spíše na ony rodinné domy, jež zaplňují starou i novou Anglii: standardizované masové produkty, které standardizují právě nárok na to, aby každý dům byl nezaměnitelnou, unikátní vilou. Ony domy z devatenáctého století nečinila tak strašidelnými standardizace jako taková, nýbrž ustavičné opakování neopakovatelného, sloupků, arkýřů, schodišťátek a věžiček. Na každém produktu masové kultury si lze už v rozpuku jeho mládí všimnout této zatuchlé atmosféry a monopolem dirigované opotřebování ji činí rok od roku zjevnější. Masová kultura je nekompatibilní se svou vlastní věčností. Vztahuje se vždy zpětně na látku, jejíž intenci věčná výstavnost oponuje, zatímco předem demonstruje svou souvislost s vládnoucí praxí

<sup>8</sup> Tin Pan Alley je název skupiny hudebních skladatelů z New Yorku, jejíž produkce vládla populární hudbě od konce devatenáctého století do třicátých let století dvacátého. – Pozn. překl.

přebíráním industriálních metod, z nichž zhotovuje věčnost jako styl. Vztah mezi věčností a věcí se netýká věci: je určován a rušen kalkulací. Nejvyšším výrazem toho je dokonalost technologického Jak, dokonalost prezentace, triku při neodvolatelné nicotnosti Co. Virtuozita jazzbandu, který se v osmitaktích skladatelů šlágrů cítí jako šelma v kleci, umění nastavit kameru, která libovolně vytváří oduševnělé efekty s mraky z románů devatenáctého století, frequency modulation, která umožňuje poslouchat Gounodovo Ave Maria v neohrožené jasnosti – to všechno není pouhá mezera mezi nesoučasnými momenty vývoje, nýbrž sama nesoučasnost pochází z nuceného *quid pro quo* snu a účelu v masové kultuře, stejně jako se novoněmecké lidové kroje a tance nenařizují navzdory tankům, nýbrž kvůli nim. Ve vysoce industrializované společnosti je tak nová věčnost argumentem pro masovou kulturu, duchovní potřeby konzumentů se přizpůsobují materiálním. Podléhají stejné standardizaci a bylo by zpátečnické se jí – technickému předpokladu věčných postojů – vyhýbat. Model forda a model šlágru jsou stejného rázu. Ale v myšlence na takové přizpůsobení se již akceptuje ona manipulace potřeb prostřednictvím pánů produkce. Odporovat této manipulaci je nejen naléhavé, nýbrž je i tendencí onoho ducha, který se má přizpůsobit. Diference praxe

a kultury, na niž právě monopol klade váhu, neboť ji převádí na administrativní problém koordinace resortů, spočívá právě v popření koordinace, v supremaci<sup>9</sup> účelů diktovaných produkčními vztahy. Protože koordinovaná kultura, aby se vůbec mohla potvrdit jako resort, na to opět musí brát ohled, zaplétá se do neřešitelného rozporu a každým svým úskokem jej musí i velmi nedobrovolně přiznávat. I běžným šlágrům, nejhanebnějším standardizovaným produktům, se vytýká nevěcnost. Všechny poslouchají absurdní povel, který na sebe kdysi jeden z nich pověsil jako titulní reklamu: „Especially for You.“ S pouhým poukázáním na neodstranitelný protiklad mezi uměním a reálnými účely, z nichž si věčné umění vypůjčuje své standardy, se vzhledem k takovému propletení nic nepořídí. Masová kultura totiž žije právě z toho, že zachovává protiklad praxe a kultury ve světě, v němž se tento protiklad stal ideologií, a propadá praxi svým trváním na věčném, vůči materiálnímu životu fetišizovaném charakteru duchovních statků, které sama balí a rozesílá. K tomu je jí dobrá permanentní sebereflexe. Naopak takové umění, které to s kritikou buržoazní účelnosti myslí vážně, se zaměřuje právě na kritiku světa zcela

<sup>9</sup> Tj. převaze. – Pozn. překl.

ovládaného účelností a musí se s ním poměřovat nejen látkově, ale ještě více vlastní formou konstituce. Je-li věčné umění v nebezpečí, že se jeho účelové formy kvůli vlastní bezúčelnosti degradují na falešné fasády, pak nevěčné umění, které se vyhýbá transpozici účelových forem, má právě proto sklon k apologii. Jeho poezie krotce doplňuje smělost druhého a obě nepřátelské školy se pak rády snášejí. Vídeňská dílna a to, co se jí podobá – až k Rilkevi a T. S. Eliotovi –, není se svým konzervováním duše od monopolu dále než stream line,<sup>10</sup> který jako ornament line k duši tím ochotněji, čím zběhleji kopíruje monopol. Každý bestseller z nakladatelství Ullstein, každý film vytváří syntézu. Rozpraskaný povrch zboží svědčí o rozpolcení veškerého dnešního umění: zodpovědné umění vidí, že je odkázáno na paradox, buď že ve své vlastní účelnosti rozvíjí účelné formy tak bezohledně, že je to nutně vede k tomu, aby vystupovalo proti účelům venku, anebo se tak bezvýhradně, tak bez ohledu na estetické požadavky, oddává popisu stávajícího, až se právě rezignace na formotvorné zasahování sama ukáže jako čistší, okrasných přísad zbavený formový

<sup>10</sup> „Stream line“ je směr pozdního art deco, který se v architektuře vyznačuje oblými tvary, dlouhými horizontálními liniemi a občas i prvky připomínajícími lodě. – Pozn. překl.



zákon. Masové kultuře netřeba předhazovat rozpor, její věčnost nebo nevěčnost, nýbrž smíření, které brání tomu, aby se rozpor rozvinul ke své pravdě. Její věčnost není věčností imanentní nutnosti všech momentů ve výtvoru, nýbrž předstíráním věčného stylu života a názorů; její nevěčnost nevyhlašuje válku provozu, nýbrž využívá jeho zastaralá výrazová schémata, fikci oduševnění, konvenční humanitu jako surovinu.

Věčné praktiky slouží především pohotovosti a přesnosti informace, která se dodává nutkavým konzumentům. Duch degradovaný na kulturní statky vyžaduje, aby tyto statky nebyly zakoušeny v jejich povaze samé, nýbrž aby se v nich konzument vyznal a své konzumentství mohl legitimizovat tím, že je kultivovaný. I slavnostní přenos Deváté symfonie, velkolepě zorganizovaný, okomentovaný a deklarující se pokud možno jako historická událost, má za cíl spíše informovat posluchače o události, které se účastní, a o mocnostech, které ji inscenují, než pohnout jej k účasti na věci samé. K tomu je předem přistřížena praxe hudebních komentátorů, kteří mluví raději o dějinách vzniku děl než o jejich specifické povaze. Informuje se o masové kultuře samotné. Veškeré zakoušení umění je znehodnoceno hodnocením. Konzumenti jsou drženi ve znovupoznávání: kulturní statek se prezentuje jako hotový produkt, jímž se stal

a s nímž se chce identifikovat. Universálně informační charakter je znamením radikálního odcizení mezi konzumentem a nevyhnutelně blízkým produktem. Tam, kde jeho zkušenost nestačí, se konzument cítí odkázan na informaci, a aparát jej trénuje k tomu, aby pod trestem ztráty prestiže vystupoval jako informovaný a vyhnul se zdoluhavého zakoušení. Jestliže se masová kultura skutečně stala jedinou velkou výstavou, tak každý, kdo se na ní ocitne, se v ní cítí tak osamělý jako cizinec na krajanské výstavě. Na pomoc přichází informace: nekonečná výstava je zároveň nekonečnou informační kanceláří, která se vnucuje bezmocnému návštěvníkovi, zásobuje ho cedulkami, ukazateli a rádiorecepty a každého jednotlivce ušetří blamáže, že se ostatním jednotlivcům jeví jako hloupý. Masová kultura je sama sobě signálním zařízením. Milióny z nižších tříd, které předtím byly drženy daleko od kulturních statků, a nyní jsou polapeny, poskytují vítanou záminku pro přechod na informace. Grandiózní systém osvětlování, nenadálého obeznamování, sdělování však kvůli šoku z oktrojování ničí všechno to, co se podle ideologie kulturního statku údajně rozšiřuje. Vtipy, které se dělají v příznačném programu „Information please“, vyslovují pravdu nejen o informačním systému, ale i o tom, jak se to má s tím, o čem se informuje. Rozklad estetického charakteru obrazu je

co nejdůrazněji podporován informací. I hraný film se stává newsreel,<sup>11</sup> prodloužením vlastní publicity: člověk se v něm poučí, jak vypadá Lana Turner ve svetru, jak funguje nový postup natáčení Orsona Wellese, zda se zvuk rádia s frekvenční modulací skutečně tak liší od zvuku starého rádia. Typ koncertního návštěvníka, který neposlouchá nic jiného, než zda snad křídlo není rozladěné – jako přímý i nepřímý kupec novinek poskytovaných mu monopolem –, byl učiněn ideálním objektem kulturních statků, jimž se podobá. Produkty jsou ještě tím vhodnější, čím otevřenější se přiznávají k informacím: nesnesitelnými se stávají tam, kde vyžadují informaci jako to, co při přílišném osvětlení zčerná, informaci jako tvar.

Informace počítá se zvědavostí jako způsobem chování, který divák projevuje vůči výtvoru. Indiskrece, která byla dříve vyhrazena jen těm nejubožejším novinovým pisálkům, se nyní stala esencí oficiální kultury. Stále pomrkávají po informacích sdělovaných masovou kulturou. Miliónový náklad oblíbeného magazínu, který se tváří důležitě, šíří inside stories a kamera se zaměřuje na fyzické detaily jako kdysi operní kukátko. Obojí

<sup>11</sup> Newsreel byl krátký dokumentární film z první poloviny dvacátého století, který obsahoval zfilmované události ze zpráv. Později byl vytlačen televizí. – Pozn. překl.

chce pouze s tváří zbavenou iluzí a se špatným svědomím připravit subjektu iluzi, že i zde je při tom, že nikde není vyloučen. Heidegger vykázal zvědavosti jako invariátnímu existenciálně-ontologickému „založení“, totiž „bytostné tendenci každodennosti“,<sup>12</sup> čestné místo v „upadlosti“ bytí-tu. Dobře viděl, co jako tmel v masovém provozu – pravděpodobně jako již rozředěná forma kolektivního mimesis, přání podobat se druhým tím, že o nich všechno víme – zvědavost vykonává, avšak tím, že zvědavost přičítá lidskému jako takovému, křivdí lidem, virtuálně obviňuje oběti místo žaláříků. Bez ohledu na to, co již Aristotelés dokázal ohlásit o bytostné starosti vidění, dnešní zvědavost jim je vnucována tím, co všechno tu není k vidění. Zvědavost je antropologickou usazeninou monopolního nutkání k ohmatání, manipulování, vtahování, neboť nic se nemůže nechat venku. Čím méně nového systém trpí, tím více ti, kdo jsou mu vydáni, musí znát všechny novinky, aby se vůbec ještě cítili jako živí, a ne jako společností odstrčení. Právě tyto lidi, rezervní armádu outsiderů, nechává masová kultura rovněž mluvit: je organizovanou iluzí vztahů a souhrnem veřejného tajemství. Všichni informovaní mají podíl na tajemství, stejně jako národní

<sup>12</sup> M. Heidegger, *Bytí a čas*, přel. I. Chvatík – P. Kouba – M. Petříček jr. a J. Němec, Praha 1996, str. 198 nn.

socialismus nabízí všem privilegium esoterického pokrevního společenství. Avšak sklon k vydírání, v němž se dovršuje zvědavost a indiskrece, je součástí násilí vůči nepriviligovaným, k němuž jsou fašisté vždy ochotni sáhnout. Uspokojení zvědavosti vůbec neslouží jen psychické ekonomii, ale zcela bezprostředně materiálním zájmům. Všestranně informovaní se doporučují k všestrannému použití. Opravdu drasticky uchovává tento historický aspekt zvědavosti německý šlágr z éry začínajícího fašismu „Můžeš tančit, Johanno? Jistěže mohu“, v němž se erotická zručnost nápadníků projevuje jako kvalita na přeplněném trhu práce. Zvědavost patří k oněm lidským deformacím způsobeným tržním hospodářstvím, které se na jeho konci osamostatnilo a staly se až chorobným způsobem iracionálními. V epoše totálního antisemitismu si vesměs volí jako idol malého Moricka:<sup>13</sup> v *Quiz Kids*<sup>14</sup> a příbuzných seriálech se stal institucí. Tato zvědavost je precizně

<sup>13</sup> Malý Moricek Taussig je postava z židovských anekdot. Asi nejznámější je tato: Moricek přinese ze školy pětku a rodičům a tetě Roubíčkové vysvětluje, že když se ho paní učitelka ptala, kolik je dvakrát dvě, odpověděl že sedm, ale pětku dostal proto, že paní učitelka je antisemitka. – Pozn. překl.

<sup>14</sup> *Quiz Kids* je název populárního rozhlasového a televizního pořadu ze čtyřicátých a padesátých let minulého století, v němž

vyladěna na informaci, která socializuje zvědavost. Vztahuje se vždy na to předem zformované, na to, co jiní už vědí. Být o něčem informován zahrnuje křečovitou solidaritu s tím, co bylo předem posouzeno. Ve shodě s mnoha ostatními jim to bude zároveň odňato, zkonfiskováno a v gestu „to už znám“, k němuž je člověk vždy připraven a které vykonává svou diktaturu od vtípu až k social research, se člověk nejen sám podbízí, ale zároveň snižuje toho, kdo se ho snaží přemluvit ke koupi neprodaného zboží oněch faktů, které okamžitě považuje za znehodnocené, protože je sám zná. Zvědavost je nepřitelem nového, které beztak není dovoleno. Žije právě z nároku, že nemůže být nic nového a že to, co by snad existovalo jinak, si lze předem přivlastnit subsumpcí prostřednictvím informovaného. Avšak vášeň, s níž zvědavost vystupuje, promrhává v reprodukci a přisvojení sílu, která by mohla napomoci zakoušet nové nebo je produkovat. Slepota této vášně činí data, na něž se zaměřuje, lhostejnými a irelevantními. Ať už je jakkoli praktické mít k dispozici co nejvíce informací, je to tak železný zákon, že informace se nikdy nevztahují na to svěbytné, nikdy se nezvrhávají v myšlení. O to se stará již omezení informace na to,

soutěžilo pět dětí vybraných většinou podle IQ v odpovědích na otázky zasláných posluchači nebo diváky. – Pozn. překl.

co poskytuje monopol, na zboží nebo takové lidi, jejichž funkce ve veřejném provozu z nich dělá zboží. Není dost na tom, že na falešnou informaci je uvaleno tabu, jehož se lze dovolávat proti každé myšlence. Informátorskou zvědavost nelze oddělit od triumfující hašteřivosti. Zvědavce se dnes stává nihilistou. Vše, co znovu nerozpozná, nesubsumuje, neverifikuje a co si nemůže přisvojit jako věc, zavrhuje jako slabomyšlnost, ideologii, jako něco špatně subjektivního. Co však již zná a co je identifikováno, je pro něho právě proto bezcenné, pouhé opakování, promarněný čas, promrhané peníze. Teprve tato aporie masové kultury a s ní spřízněné vědy redukuje toho, kdo jí propadl, na jeho typ praxe, na tupé pokračování v práci. Tato beznadějná figura zvědavosti je však určena monopolem. Postoj informovaného vznikl z postoje nakupujícího, z postoje toho, kdo se vyzná na trhu. Potud je spřízněn s reklamou. Reklama se však stává informací, jestliže už nedává nic doopravdy na výběr, jestliže znovurozpoznání značky nahrazuje proces volby a jestliže totalita systému zároveň nutí každého, kdo si chce zachovat život, k tomu, aby z vypočítavosti prováděl takový úkon. To se děje za monopolistické masové kultury. Ve vývoji ovládnutí potřeby lze rozlišit tři stupně: reklamu, informaci, příkaz. Masová kultura jako všudypřítomné obeznamování je převádí do sebe navzájem. Zvědavost,

kteřou masová kultura podněcuje, násilně reprodukuje zvědavost dítěte, která je sama již dotčena nucením, klamáním a zřeknutím se. Zvědavost se stává dítětem, jemuž rodiče odpírají opravdové informace. Není onou původní starostí o vidění, s níž ji zasmušile spojovali staří a noví ontologové, ale již zdeformovaným pohledem, vrženým zpět na sebe sama. Zvědavost, která ze světa dělá věci, je nevěcná: nezáleží jí na tom, co se ví, nýbrž na tom, že se to ví, na mít, na poznání jako vlastnictví. Všechny látky jsou pak dnes uzpůsobeny informací. Jejich lhostejnost je predestinuje k tomu, aby byly pouhým objektem vlastnění; vytrácejí se ve vlastnickém aktu, aniž svou vlastní kvalitou vystřelují nad to, že jsou abstraktními předměty vlastnění. Jako „platná“ fakta jsou vždy nastavena tak, aby se dala co nejlépe zachytit. Jsou vylomena z každé kontinuity, odštěpena od myšlení, a tím jsou po ruce infantilnímu uchopení. Nikdy se nesmějí rozšířit, jako oblíbené pokrmy se musí držet pravidla identity, nechťej-li být zavržena jako cizí, falešná. Vždy musejí souhlasit a nikdy nesmějí být pravdivá: tak mají sklon ke švindlu, a novinová kachna nebo špatně vymyšlená anekdota rozhlasového reportéra je pouze explozí oné nepravdy, která je založena již ve sleposti faktů samých. Avšak zvědavce, jenž jí propadne, zuřivý lovec autogramů před filmovým studiem, dítě, které za fašismu trpí nutkavým

čtením jako novou módní chorobou, není nikdo jiný než buržoa, který dospěl sám k sobě, realista, jehož domnělé šílenství jen potvrzuje šílenství objektivní, jemuž se konečně podařilo dosáhnout člověka.

Čím více se účast na masové kultuře vyčerpává informovaným používáním kulturních faktů, tím více se provoz blíží soutěži, testování způsobilosti a výkonu, konečně sportu. Zatímco konzumenti, ať už jsou ke vzájemné konkurenci neúnavně vyzýváni charakterem nabídky nebo reklamou, přebírají produkty i v detailech technického postupu sportovní rysy. Vyžadují špičkové výkony, které lze exaktně hodnotit. Úloha filmového herce se skládá z jasně vymezených povinných úkonů, z nichž každý je srovnáván s odpovídajícími úkony všech konkurentů téže skupiny. Na konci je tu závěrečný finiš, vyšetřené závěrečné vypětí, vrchol bez předchozího stoupání, izolovaný od celkového průběhu, opak dramatického vyvrcholení. Film se člení podle pohybů. Avšak jeho celkové trvání, stejně jako trvání šlágru, je normováno téměř se stopkami. V půldruhé hodině má film diváka udeřit k. o. Kriminální román dokonce pořádá sportovní utkání nejen mezi detektivem a zločincem, ale i mezi autorem a čtenářem. Pravzorem takového kulturního sportu je sázka, staré podvržené dítě feudálních manýrů a buržoazního ducha. V sázce se rozkouskovává souvislost paměti, substance

individuality, vytrhává se z ochrany zapomnění, zachycuje se směnnou hodnotou a konkurencí a hokynář se s ní jako s přítomným věděním. Neštěstí je tu stejného rázu jako u vtipu, když si ho někdo poznamená, aby si ho zapamatoval. Buržoa se s duchem vypořádává tím, že jej zařazuje do světa faktů. Záleží na tom, aby se duch tomuto světu dostatečně podobal a naopak, aby si duch, sám již malý vlastník, uchovával dostatečnou zásobu fakt: „Ten toho tolik ví.“ To se pak prověří v sázce. Masová kultura nakonec přepsala celou Hegelovu *Fenomenologii ducha* podle principu sázky. Smyslový moment umění se u ní přeměňuje na měření, srovnávání, oceňování fyzických fenoménů. Nejzřetelněji to lze vidět na jazzu, který si uvědomoval svůj závazek vůči sportovnímu tanci a osamostatnil se právě tím, že ve stopách tohoto závazku šel daleko za možnosti praktického tance. Jestliže se potěšení, které má tanečník při jazzu, může hledat v tom, že se ve své kolektivní funkci nedá zmást synkopou jako formulí svého vlastního zmrzačení, pak potěšení jazzového hudebníka je třeba přirovnat k potěšení sportovce, který pracuje za záměrně ztížených podmínek. Veškeré buržoazní umění obsahovalo tento prvek jako prvek virtuozity. „Buržoazii jako třídě se musí přinášet něco podivuhodného, mechanického, co já neumím; vznešený svět, který hodně cestuje, je namyšlený, přesto ale vzdělaný a spravedlivý,

chce-li se na něco podívat blíže, avšak je natolik lákán tisíci věcmi, že zůstává uzavřen ve své konvenční nudě a je mu lhostejné, zda je hudba dobrá nebo špatná, neboť jí přece musí poslouchat od rána do večera,<sup>15</sup> píše Chopin roku 1848. V dalším století buržoazní třída toto privilegium v zásadě ztratila, a nemusí stále poslouchat hudbu, aniž by se však proto vzdala potřeby mechanického a podivuhodného; jen se to stalo natolik všeobecným, že mechanické strávilo podivuhodné. Romantické rozpuštění předem myšlené jednoty v detailu, jež urguje právo individua proti strnulé totalitě, ve svém vlastním principu obsahovalo svůj opak, mechanizaci: emancipovaný detail se stává efektem a nakonec trikem. Ve znamení takového detailu připadlo umělecké dílo konkurujícím si specialistům, stalo se obětí dělby práce, jejíž všemocnost umělecké dílo popírá. Preburžoazní degradace pravdy na to, co lze dělat, jak to formuloval Bacon,<sup>16</sup> zachvacuje obsah uměleckého díla. Tento obsah se hledá v děláni samotném, glorifikuje společenskou produkci jako takovou i nepravdu této produkce: kult práce zejména v konzumních stacích zakrývá

<sup>15</sup> F. Chopin, *Gesammelte Briefe*, přel. a vyd. A. Guttry, München 1928, str. 382 n.

<sup>16</sup> Srv. Th. W. Adorno – M. Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, přel. M. Hauser – M. Váňa, Praha 2009, str. 18.

přivlastňování její nadhodnoty v produktech.<sup>17</sup> Když se masová kultura vystavuje, pak se zalíbením ukazuje, jak je udělána nebo jak funguje. Pro buržou nahrazuje svobodná možnost děláni svobodný, neovládaný život a ve výkonu pak hledá lidsky důstojný smysl, který mu tento výkon právě zatarasuje. Virtuozitou, kterou však od umění nelze oddělit natolik, nakolik je veškerému umění inherentní moment ovládnání přírody, se odedávna mínil výkon a v masové kultuře zůstal jen on. Tím se však výkon principiálně odlišil od virtuozity liberálního století. Totální výkon nespočívá v triumfu, nýbrž v podřízení. Vytváří se postoj, v němž člověka nemate žádná náhoda zvenčí, žádný rušivý faktor, nýbrž se rušivé faktory pokud možno produkují, aniž by se jim, byť jen obrazně, přiznávala autonomie: vládnout nad cizím jako předem už nezformovaným a stanovovat pravidla ze svobody samé. Jestliže klavírní virtuos ještě připomíná akrobata nebo žongléra, který se po dlouhé

<sup>17</sup> Že ve zralém buržoazně autonomním uměleckém díle musí být modus jeho vytváření zcela zacloněn a musí se jevit jako „druhá příroda“, je pouze výrazem zbožštění tohoto děláni samého. K posvěcení práce patří její neprůhlednost: kdyby se zdání posvátnosti rozpadlo, byla by tato práce sama uznána jako práce druhých. Srv. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: týž, *Gesammelte Schriften*, sv. 13. Frankfurt a. M. 1971, str. 68 n.

přípravě nechá pozorovat pro peníze, tak jazzový hudebník, aniž by se zcela vzdal onoho modelu, se přibližuje fotbalovému brankáři. Žádá se od něj neomylnost, pozornost, pohotovost, koncentrace. Stává se improvizátorem vynucené situace. Zbavení se iluzí se u něho mění ve sportovní schopnost nenechat se ničím vyvést z klidu. Nic není trestuhodnějšího než rubato. Dědicem virtuosa za monopolu je ten, kdo se co nejprecizněji přizpůsobuje týmu. Pokud jako individuum vyčnívá, děje se to podle měřítka funkce, kterou plní v týmu, v ideálním případě tím, že se anuluje, zhroutí, aby zabránil gólu a posloužil kolektivu. Jazzový hudebník a ovšem kdokoli před kamerou či mikrofonom si musí činit násilí. Prémii dostane ten, kdo násilí proti sobě už ani nepotřebuje, nýbrž umí být tak dokonale zajedno se správnou instancí, že sám ze sebe hravě vyloudí různé projevy odporu vůči ní právě proto, že žádné nemá.

Sportovní postupy, od nichž si schéma masové kultury vypůjčuje své rysy a s oblibou je činí svým předmětem, od sebe zapudily všechny význam. Nejsou ničím jiným, než čím jsou. Tak se zesportovění podílí na rozpadu estetického zdání. Sport je neobrazným protikladem praktického života a estetické obrazy participují na takové neobraznosti tím víc, čím víc se samy stávají sportem. Snad by se v tom dala spatřit předtucha nějakého druhu hry, která v beztrždní společnosti

překoná spolu s utilitárním principem také zdání jako jeho doplněk. Jestliže však za monopolu skutečně dožívají kategorie beztrždní společnosti, pak jistě ne tak, že by k jejich převzetí pouze stačilo osvobodit je z pout panství. Monopol je nezneužívá, nýbrž je v nich samotných, a to budoucí je v nich zprostředkovaně, prostřednictvím nesnesitelného protikladu, do něhož je ještě vypálena stopa svobody. Sport už není žádná hra, nýbrž rituál. Podrobení slaví vlastní podrobení. Parodují svobodu dobrovolnosti služby, kterou individuum ještě jednou vynucuje na vlastním těle. Svobodným nakládáním s tělem se individuum potvrzuje tím, že příkoří, které jemu samému způsobují společenské tlaky, přenáší na svého otroka – tělo. Na tom je založena vášeň pro sport, v níž páni masové kultury větrí pravou masovou bázi své diktatury. Člověk si může hrát na pána tím, že sobě i druhým ještě jednou symbolicky, v nutkavém opakování působí starou bolest. Zatímco opakování cvičí poslušnost, zadržuje neštěstí ustavičnou bázlivou připraveností a stále znovu je nastoluje. Zároveň se v symbolickém výkonu smazává hranice pasivity a aktivity, vlastního a cizího násilí. To je škola oné integrace, která ty, již jsou politicky konečně zbaveni moci, mění na soupeřníky banditů. Podle pravidel se smí působit bolest, podle pravidel je dovoleno špatné zacházení a pravidlo omezuje sílu,

aby i slabosti přičkla to, co síle: filmoví hrdinové rádi podstupují mučení. Pravidla sportu jsou stejná jako tržní pravidla: stejné šance, fair play pro všechny, avšak jen jako boj všech proti všem. Sport tak nechává klamavě přežívat konkurenci, redukovanou na její brutalitu, ve světě, který konkurenci reálně odstranil. Ovšem tím, že ji sport demonstruje jako bezprostřední akci, přijímá zároveň za svou historickou tendenci, která odklidila konkurenci. Z podvodu na druhém, z triku se mění v úder. Avšak rekordy, v nichž sport vrcholí, již nezakrytě proklamují právo nejsilnějšího, které s takovou samozřejmostí vychází z konkurence, protože ji odedávna tak pevně ovládalo. V triumfu takového praktického ducha, vzdáleného vydělávání životních prostředků, se sport stává pseudopraxí, v níž si praktikové nejsou schopni sami pomoci, nýbrž se ještě jednou činí objekty, jimiž beztak jsou. Ve své neklamné doslovnosti, ve zvířecí vážnosti, která nechává každé herní gesto ztuhnout v reflex, se sport stává bezbarvým odleskem ztvrdlého, chladného života. Rozkoš z pohybu, myšlenku na osvobození těla, suspenzi účelu uchovává jen v nejkrajnějším znetvoření. Protože však násilí, jež sport páchá na lidech, snad dopomáhá k tomu, aby lidé byli jednou schopni s násilím skoncovat, bere sport pod svou ochranu masová kultura. Sportovec sám ještě dokáže rozvíjet ctnosti

jako solidaritu, ochotu pomáhat i entuziasmus, které se mohou osvědčit v rozhodujícím politickém okamžiku. U sportovního diváka z toho nezůstalo nic; hrubě kontemplativní zvědavost rozkládá poslední zbytky spontaneity. Masová kultura však své konzumenty nechce proměnit na sportovce, nýbrž na povykující fanoušky. Tím, že masová kultura zobrazuje celý život jako systém otevřených, či skrytých sportovních utkání, intronizuje sport jako život sám a zároveň vymazává napětí mezi sportovní nedělí a žalostným týdnem, které bylo tou lepší částí reálného sportu. Toto zobrazování života vzniká pod jejíma rukama z likvidace estetického zdání. I pseudopraxi masová kultura neutralizuje na onen obraz, jehož se jedním dechem odřiká zesportováním produktů.

Čím více život za monopolu nutí toho, kdo chce obstát, k trikům, úskokům a ranám, čím méně už jednotlivci mohou žít z povolání, z kontinuity své práce, tím větší je moc sportu venku a v masové kultuře. Ta je tréninkem života, když ten už vlastně neprobíhá. Její schéma vládne jako kánon synteticky vyrobených způsobů chování. Přívrženectvo, které masová kultura nachází i tam, kde tupost a podvod se zdají být přímo vypočítány na provokaci konzumentů, udržuje pohromadě naděje, že hlas monopolu oznámí stojícím ve frontě, co se od nich čeká, aby se uživilí a ošatili.



Prvním příkázáním ovšem je, aby už byl člověk sám dobře ošacen a obstojně živen. Dobré způsoby, které se jim vštěpují, to předpokládají. Kdo nestaví na odív svobodu, zdvořilost a zabezpečení, kdo nedokazuje a nepropaguje uspořádané poměry, má zůstat venku. Ve filmu se bída ani tak nezaměřuje – popisuje se vlastně dost často a s gustem –, nýbrž divákům se dostává poučení, aby se vždy a všude chovali tak, jako by žádná bída nebyla. Jako poslušní adepti se navzdory vši sentenční humanitě stávají stále tvrdšími, chladnějšími, bezcitnějšími. Čím více zbožní oběh opotřebovává to, co pod názvem kultura již samo pervertuje na zboží, tím více se vyžaduje všudypřítomnost kultury. Fotografie hospodářských a jiných vůdců v jejich slamených kloboucích a vatovaných oblecích se od fotografií gangsterů dají odlišit už jen tím, že vůdci si v místnosti klobouky sundávají, i když kvůli popularitě exploatují srdečný způsob řeči gangsterů. Zároveň se však pro tuto dobrou společnost připravuje fáta morgana, která svým obrazem ještě posiluje likvidaci společnosti skutečné, převedení funkce jejích členů na manekýny na stránce společenského časopisu tím, že tuto likvidaci popírá. Masová kultura zná už jen uhlazené lidi. I slang pouliční mládeže, který pro ni vůbec nemůže být dost přirozený, se hodí pouze k tomu, aby směřující se diváka přiměla k názoru, že

tak nikdy nesmí mluvit. Totalita masové kultury vrcholí v požadavku, že nikdo nemá být jiný, než je ona. Tento požadavek plní vědecké testy, na nichž závisí pracovní místa. Kdo nechodí do kina a neučí se mluvit a chodit tak, jak to vyžaduje monopolem vymyšlené schéma společnosti, tomu monopol uzavírá dveře: postiženy jsou tím kvůli svému postavení v produkčním procesu zvláště ženy, což může pomoci vysvětlit jejich přichylnost k ubohému pobavení. Stará průpovídka buržoazní zábavy „Asi jste už viděli“, která byla na trhu neškodným podvodem, se s odstraněním zábavy a trhu stává krvavě vážnou. Dříve bylo fiktivním trestem, že se člověk nemohl účastnit hovoru; dnes ten, kdo není schopen hovořit správným způsobem, totiž kdo není schopen formule, konvence a úsudky z masové kultury neúnavně reprodukovat jako své vlastní, je ohrožen existenčně, je podezřelý jako hlupáček nebo intelektuál. Dobrý vzhled, make-up, zoufale udržované věčné mládí, které na okamžik rozbije jen vráska, jež ve hněvu vyskočila na čele, všechn tento cukrový chléb se přiděluje pod bičem osobního šéfa. Lidé přitakávají masové kultuře, protože vědí nebo tuší, že se zde naučí způsobům, které potřebují jako pas v monopolizovaném životě. Tento pas platí jen tehdy, je-li zaplacen krví, postoupením celého života, pasivní poslušností vůči nenáviděnému nucení. Právě proto,

a ne kvůli „zhloupnutí“ mas, které jejich nepřátelé urychlují a na něž si jejich filantropičtí přátelé stěžují, je masová kultura tak neodolatelná. Psychologické mechanismy jsou sekundární. Racionalita přizpůsobení dnes dospěla už tak daleko, že by stačil jen nepatrný podnět, aby jeho iracionalita vstoupila do vědomí. Rezignace na odpor se ratifikuje regresí. Masy vyvozují důsledky z naprosté společenské bezmoci vůči monopolu, která je dnešním projevem zbídačování. Při přizpůsobování se technickým produktivním silám, které jim systém vnucuje jako pokrok, se lidé stávají objekty, jež s sebou bez námitek nechají manipulovat, a tím upadají zpátky za potencialitu technických produktivních sil. Protože však jako subjekty jsou sami stále ještě hranicí zvěcnění, musí je masová kultura ve špatné nekonečnosti lapat stále nanovo: beznadějná práce jejího opakování je jedinou stopou naděje, že opakování je marné, že lidé se přece jen nedají polapit.

Jako centrální místo pro regresi masová kultura pilně obstarává výrobu oněch archetypů, v jejichž přežívání vidí fašistická psychologie nejspolehlivější prostředek k fixaci moderních vztahů panství. Archaické symboly se smontovávají na běžícím pásu. Továrna na sny nevyrobí ani tak sny zákazníků, jako spíše vnáší mezi lidi sen dodavatelů, a tím je tisíciletá říše

industriálního kastovního systému nekonečných dynastií.<sup>18</sup> Ve snu ředitele o mumifikaci světa je masová kultura kněžským hieroglyfickým písmem, které své obrazy obrací k ujařmeným ne proto, aby jich užívali, ale aby je četli. Vlastní obrazy filmu, ale i ty nevlastní jako melodie šlágrů a obraty z textů, se objevují v tak strnulé podobě a tak často, že se už nevnímají jako takové, nýbrž jako opakování, jejichž ustavičná stejnost vyjadřuje identický význam. Čím uvolněnější je souvislost v jednání a průběhu, tím více se odtržený obraz stává alegorickým znakovým písmenem. Také opticky se kmitající, rychle míjející obrazy v kině přibližují písmu. Jsou předmětem vnímání, nikoli uvažování. Filmový pás se sebou táhne oko jako rádek a v jemném záškrubu při střídání scény se obrací stránka. Příležitostně umělecky řemeslné filmy jako Guitryho *Les Perles de la couronne* zdůraznily čtecí charakter filmu jako rámeček. Technika masového uměleckého díla tak uskutečňuje přechod od obrazu k písmu, v němž kulminuje absorpce umění monopolistickou praxí.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Huxley pro to razil motto „identity, community, stability“, které prozrazuje nejtajnější myšlenky vtahujícího státního kapitalismu, i když jsou zamýšleny jako apologie individua, která dnes přichází vhod samotnému monopolu.

<sup>19</sup> Srv. výše, str. 33 nn.

Předávaná tajná nauka je však poselstvím kapitálu. Musí působit tajně, protože totální panství se udržuje jako neviditelné: „Žádný pastýř a jedno stádo.“ Přesto dopadá na všechny. Jeho smysl má jen málo společného s efemérním smyslem kulturního produktu a jeho zchátralost přímo urguje dešifrování. Když film vystavuje půvabné děvče, může být oficiálně pro ně, nebo proti němu, může být velebeno jako úspěšná hrdinka, nebo potrestáno jako vamp. Jako písemný znak však tato dívka oznamuje něco zcela jiného než psychologické transparenty, které jí visí z rozšklebených úst. Totiž pokyn k tomu, abychom se jí podobali. Novou souvislostí, do níž upravené obrazy vstupují jako písmena, je vždy souvislost příkazu. Návštěvníkům se ukládá za úkol neustále převádět obrazy na písmena. Úkon poslušnosti tkví v samotném aktu převedení, jakmile se děje automaticky. Čím více filmový návštěvník, posluchač šlágrů, čtenář detektivních nebo magazínových historek předjímá východisko, řešení, strukturu, tím více se jeho pohled přesunuje na Jak, v němž se dosahuje nicotného výsledku, na hádankovitý detail, a v pátravém přesunování mu vysvitne hieroglyfický smysl. Ten vyjadřuje všechny fenomény až do těch nejsubtilnějších nuancí podle prosté dvouhodnotové logiky *do a don't*, a právě touto redukcí cizího a nesrozumitelného dostihuje konzumenta. Tendence

k hieroglyfu tvoří v dosavadních dějinách masové kultury celou epochu. Označuje totiž přechod od němého filmu ke zvukovému. Ve starém filmu písmo a obraz ještě alternovaly a jejich antiteze zdůrazňovala obrazový charakter obrazu. Tato dialektika, stejně jako každá jiná, byla pro masovou kulturu nesnesitelná. Písmo jako cizí těleso zahrnala z filmu, ale jen aby ze samotných obrazů udělala písmo, které obrazy absorbuje. Jako vědomí tohoto postupu v materiálu získává svou legitimitu Chaplinova trpělivá sabotáž zvukového filmu, zejména osamocený transparent na skladišti, který zřídil v *Moderní době*. Avšak hovořící obrazy jsou masky; prafenomén nejnovějšího obrázkového písma se podobá tomu nejstaršímu. Masky prostřednictvím fixace proměňuje to veskrze nevěcné, i výraz sám, na hrůzu z toho, že nějaká lidská tvář by mohla zůstat takto nehybná, a hrůzu pak na poslušnost před ztuhlou tvář. To je tajemství keep smiling. Tvář se stává písmenem, zmražením toho, co je na ní nejživější, totiž úsměvu. Film naplňuje starou pohrůžku dětem, že jejich pitvoření jim zůstane, jakmile hodiny začnou odbíjet. Jejich odbíjení je však čistým panstvím. Masky ve filmu jsou jako početné znaky majestátu. Jejich děsivost se zvyšuje tím, že právě jako masky jsou schopny mluvit a pohybovat se, aniž by tím cokoli ztratily na své neúprosnosti: všechno živé je chytáno

maskami.<sup>20</sup> Zvěcnění není pro masovou kulturu žádná metafora: lidi, které reprodukuje, připodobňuje věcem i tam, kde jejich zuby neznamenají zubní pastu, kde jejich vrásky ze starostí nevzývají žádné projímadlo. Kdo jde na film, čeká na to, že jednou se tato kletba zlomí, a snad je to nakonec takovéto hluboce skryté očekávání, které žene lidi do kin. Tam však poslouchají. Připodobňují se mrtvému. Tak se stávají upotřebitelnými. Záhadnou bezobsažnou extází fanoušků masové kultury vysvětluje mimesis. Extáze je motorem napodobení. Ona, nikoli výraz a individualita, vnucuje chování oběti, které připomíná tanec svatého Víta,

<sup>20</sup> George v záznamech snů ve *Dnech a činech*, které se jako jediné v jeho díle vzdalují pohledu na technickou civilizaci a ovšem ohlašují nejhlubší zkušenosti s ní, zachytil obraz mluvčící masky jako obraz nejkrajnější hrůzy. „Dali mi hliněnou masku a pověřili ji na stěnu mého pokoje. Pozval jsem své přátele, aby viděli, jak přivedu hlavu k řeči. Slyšitelně jsem jí přikázal, aby řekla jméno toho, na něhož jsem ukázal, a když mlčela, pokoušel jsem se jí prstem rozevřít rty. Na to protáhla obličej a kousla mě do prstu. Nahlas a s nejkrajnějším vypětím jsem opakoval rozkaz a ukázal jsem na někoho jiného. Tu řekla jméno. Všichni jsme zděšeně opustili pokoj a já věděl, že tam už nikdy nevstoupím“; *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen*, in: *Gesamtausgabe*, XVII, Berlin 1933, str. 32. To je prorocký zvukového filmu.

reflexy zmrzačených zvířat. Gesta nejsou identická s tím, kdo je uchvácen, a přesto jsou jeho nejvášnivější manifestací: pod nesouměřitelným tlakem se uvolňuje jednota osoby, a protože sama tato jednota už vzešla z tlaku, vnímají to jako osvobození. Když třeba tančí při jazzu, netančí kvůli smyslovému vzrušení a aby se uvolnili, ale představují spíše gesta smyslového vzrušení, stejně jako ve filmu jednotlivá alegorická gesta izolovaně reprezentují způsoby chování – a právě to je uvolnění. Uvazují si nastavené kulturní masky a sami praktikují magii, která se na nich vykonává. Kolektivem se stávají tím, že se přizpůsobují nesmírnému partikulárnímu násilí. Ze ztuhlých rysů kulturních masek probleskuje stále hrozivěji teror, na nějž je připravují soukmenovci všech zemí: v každém smíchu zní hrozba vyděrače a komické typy jsou písmeny pro znetvořená těla revolucionářů. I sama účast na masové kultuře se děje pod hrozbou teroru. Nadšení není jen horlivá snaha nevědomky číst rozkazy, ale už strach z odchýlení se, z *unconventional desires*; z podezření z nich se pak vášnivě snaží očistit i vilný vrah vlastní milenky. Tento strach, nejvyšší učební látka fašistické éry, je už připraven samotnou technickou komunikací. Kdo dostane telegram a ještě není zcela otupělý nabubřelostí jejího provozování, je zděšen. Informativní, zmrzačená podoba jazyka, spojená s bezprostředností

doručení, uděluje šok z bezprostředního panství jako bezprostředního zděšení, a obava z neštěstí, které telegram možná oznámí, je jen svrchním obrazem obavy ze všudypřítomnosti neštěstí, která mohou každým okamžikem postihnout každého. V rozhlase se autorita společnosti stojící za každým hlasatelem, a to dokonce ihned a bez odporu, obrací proti oslovovaným. Jestliže pokrok techniky vsutku dalekosáhle určuje ekonomický osud společnosti, pak jsou technizované formy vědomí zároveň předznamenáními onoho osudu. Dělalí z kultury totální lež, ale její nepravda je přiznáním pravdy o nadstavbě, již se rovná. Transparenty, jež se táhnou nad městy a svým světlem přebíjejí přirozené světlo noci, ohlašují jako komety přírodní katastrofu společnosti, smrt chladem. Nepřicházejí však z nebe. Jsou řízeny ze země. Je na lidech, zda je chtějí zhasnout a probudit se z úzkostného snu, jehož uskutečnění hrozí jen potud, pokud v něj lidé věří.