

**Theodor W. Adorno**

## **O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu**

Nářky nad úpadkem hudebního vkusu jsou zřejmě právě tak staré jako ona dvojaká zkušenost, kterou lidstvo učinilo na rozhraní doby historické: že totiž hudba je bezprostředním projevem pudu a zároveň instancí, která jej tiší. Hudba probouzí tanec menád, zní v rozněcující flétně Panově, ale právě tak zní z orfické lyry, kolem níž se shromažďují zklidněné projevy touhy. Kdykoli se zdá, že je jejich mír rušen tendencemi bakchickými, mluví se o úpadku vkusu. Jestliže se ale od dob řecké noetiky ona ukáznějící funkce hudby neustále udržuje jako cenná hodnota, pak se dnes všichni více než kdy jindy snaží o to, aby se směli podřizovat v hudbě jako jinde. Právě tak, jak proto můžeme dnešní hudební vědomí mas stěží označit za dionýské, tak také nemají jeho nejnovější proměny nic společného s vkusem. Sám pojem vkusu je překonán. Odpovědné umění se orientuje na kritéria, blížící se kritériím poznávání: něco souhlasí nebo nesouhlasí, je správné či nesprávné. Jinak na volbě nezávisí vůbec nic. Tato otázka se vůbec neklade a nikdo nepožaduje, aby konvence byla subjektivně opravňována: samotná existence subjektu, jenž by mohl tento vkus osvědčit, se stala spornou, stejně jako na opačném pólu právo na svobodu volby, k níž už empiricky beztak nedochází. Jestliže se třeba pokusíme zjistit, komu se líbí šlágr, který právě „jde“, nemůžeme se ubránit podezření, že pojmy líbí se a nelíbí se nejsou přiměřené stavu věci přesto, že jimi tázaný vyjadřuje své reakce. Namísto hodnoty přisuzované šlágru nastupuje jeho popularita: chtít šlágr je takřka totéž, jako znovu jej poznat. Pro člověka obklopeného standardizovaným hudebním zbožím se hodnotící postoj stal fikcí. Člověk se této přesile nemůže vymknout stejně jako nemůže rozlišovat mezi tím, co se mu předkládá, neboť je tu všechno tak dokonale stejné, že zalíbení ve skutečnosti ulpí na biografickém detailu nebo na situaci, v níž se poslouchá. Pro současné vnímání hudby ztrácejí kategorie autonomně zaměřeného umění svou platnost: nemalou měrou je tomu tak i při vnímání hudby vážné, která zevšeobecněla pod barbarským názvem „klasika“, aby se před ní pohodlněji utíkalo. Zajisté je nutno akceptovat námitku, že specificky lehká hudba a všechny druhy určené pro konzum se stejně nikdy zmíněnými kategoriemi neměřily. Nicméně je tato hudba postižena proměnou: totiž právě v tom, že slibovanou zábavu, kouzlo a požitek poskytuje jen proto, aby je zároveň odpírala. Aldous Huxley nadhodil v jednom eseji otázku, kdo se v zábavním lokálu vlastně ještě baví. Stejným právem bychom se mohli ptát, koho ještě baví zábavná hudba. Mnohem spíše se zdá, že doplňuje oněmělého člověka, odumření řeči jako výrazu, neschopnost vůbec se nějak projevit. Obývá mezery mlčení, jež se vytvářejí mezi lidmi znetvořenými strachem, provozem a nenáročnou poddajností. Přejímá všude a nepozorovaně k smrti smutnou úlohu, jež jí připadla v době a v určité situaci něměho filmu. Je už vnímána jen jako pouhé pozadí. Když nikdo nedovede skutečně mluvit, pak také jistě už nikdo nedovede poslouchat. Jeden americký odborník na rozhlasovou reklamu, jež s oblibou využívá hudebního média, se o ceně této reklamy vyjádřil velmi skepticky, neboť lidé se naučili i během poslechu odpírat pozornost tomu, co poslouchají. Pokud jde o reklamní hodnotu hudby, je jeho postřeh napadnutelný. Pokud jde však o pojetí hudby samé, je tendence tohoto postřehu naprosto správná.

V běžných nářcích na úpadek hudebního vkusu se určité motivy neustále vracejí. Shledáme se s nimi i v zatuchlých a sentimentálních úvahách, věnovaných současnému stavu masové hudebnosti jak projevu „degenerace“. Nejtvrdošijnější z těchto motivů je motiv smyslové dráždivosti, jenž má vést k zženštilosti a jenž má vyvolávat neschopnost hrdinského postoje. To se vyskytuje již v třetí knize Platónova Státu, kde jsou

zatracovány „naříkavé“ tónorody stejně jako tónorody „změkčilé“, hodící se k hostině,<sup>1</sup> aniž by ostatně dodnes bylo jasné, proč Platón tyto vlastnosti připisuje tónině mixolydické, lydické, hypolydické a iónské. Durová tónina pozdější evropské hudby, jež odpovídá iónské, by byla v Platónově státu tabu jako tónina zvrhlá. Rovněž flétna a „mnohostrunné“ drnkací nástroje propadají zákazu. Z tónorodů jsou připuštěny jen ty, jež napodobují „slušným způsobem ... hlas i melodii toho, kdo v práci válečné i v každém díle síly jest pravým mužem, a potká-li se s nezdarem, buď že jde vstříc ranám nebo smrti, nebo upadne do nějakého jiného neštěstí, ve všech těchto příhodách úporně a vytrvale bojuje s osudem.“<sup>2</sup> Platónův stát není utopií, za niž jej označují oficiální dějiny filosofie. Ukazuje své občany proto, aby se udržel jako takový a aby tedy udržel také to, co se udržuje v hudbě: samo dělení na „ženské“ a „silné“ tónorody bylo v Platónově době už sotva co jiného než přežitek nejtemnější pověry. Platónská ironie se ochotně a poťouchle propůjčuje k tomu, aby zesměšňovala uměřeným Apollonem haněného flétnistu Marsya. Platónův eticko-hudební program má charakter attické čistky ve spartánském stylu.– Do stejné oblasti patří také jiné trvalé rysy hudebních kapucínád. Výtka povrchnosti a „kultu osobnosti“ jsou mezi nimi nejvýraznější. Všechny inkriminované věci jsou zprvu jak společensky, tak specificky esteticky pokrokové. V zakazovaných dráždivlech se pojí smyslová pestrost s diferencujícím vědomím. Převaha osobnosti nad kolektivním nátlakem v hudbě indikuje moment subjektivní svobody, která ji v pozdějších fázích proniká. Za povrchnost se vydává profánnost, osvobozující hudbu z jejího magického zajetí. Inkriminované prvky vešly do velké západoevropské hudby takto: smyslová dráždivost jako výpadová brána do harmonické sféry a posléze do sféry koloristické; nespoutávaná osobnost jako nositelka výrazu a zlidšňování hudby samotné: „povrchnost“ jako kritika němé objektivity forem asi v tom smyslu, v němž dal Haydn přednost „galantnosti“ před „učeností“. Samozřejmě ve smyslu rozhodnutí Haydnova a nikoli ve smyslu bezstarostnosti pěvce, který má v hrdle zlato, nebo instrumentátora milujícího ulízaný libozvuk. Neboť tyto momenty do velké hudby vešly a rozplynuly se v ní; velká hudba se však nerozplynula v nich. Na mnohotvárnosti výrazu a dráždivosti se ověřuje její velikost jako síla k syntéze. Hudební syntéza tu není proto, aby pouze konzervovala jednotu zdání a ochraňovala hudbu před nebezpečím, že se rozpadne na difúzní okamžiky toho, co lahodí uchu. V takové jednotě, ve vztahu partikulárních momentů k vytvářejícímu se celku, je také zachycován obraz společenského stavu, v němž by pouze ony partikulární momenty štěstí byly víc než zdáním. Až do konce prehistorie zůstává hudební rovnováha dráždivých prvků a totality, výrazu a syntézy, povrchu a toho, co je pod ním, tak labilní, jako okamžiky rovnováhy mezi nabídkou a poptávkou v kapitalistickém hospodářství. Kouzelná flétna, v níž utopie o emancipaci a požitek ze singspielového kupletu se přesně doplňují, je takový okamžik sám. Po Kouzelné flétně se už vážná a lehká hudba nedaly naroubovat na jednu větev.

To, co se však potom emancipuje od formových zákonů, nejsou už tvořivé impulsy, jež protestují proti konvencím. Dráždivost, subjektivita a profánnost, tito staří protivníci zvěcnělého odcizení propadají právě jemu. Zděděné antimytologické fermenty hudby se v kapitalistickém století spiknou proti svobodě, pro kterou byly kdysi jako její spřízněnci kaceřovány. Nositelé opozice proti autoritářskému schématu se stávají svědky autority tržního úspěchu. Radost z okamžiku a z pestré fasády se stane záminkou, aby byl posluchač odpoután od soustředění na celek díla, což si od pravého poslechu nelze odmyslit. Cestami nejmenšího odporu je posluchač proměňován v akceptujícího kupce. Parciální momenty nefungují nadále vůči předpokládanému celku kriticky,

---

<sup>1</sup> Platón: *Ústava*. Přel. František Novotný. OIKOYMENH, Praha 1996, s. 85.

<sup>2</sup> Platón, op. cit., s. 86.

nýbrž suspendují kritiku, kterou zdařilá estetická totalita vykonává na rozlomené totalitě společnosti. Syntetická jednota je obětována tam, kde jednota zvěčněla, parciální momenty již neprodukují vlastní jednotu, ale poddávají se této zvěčnělé jednotě. Ukazuje se, že izolované dráždivé momenty nelze s imanentní konstitucí uměleckého díla sjednotit, a právě proto jim padá za oběť to, čím se umělecké dílo vždy povznáší k závaznému poznání. Nejsou negativní jako takové, ale svou zatemňující funkcí. Protože jsou ve službách úspěchu, olupují se samy o rys neposlušnosti, který je jim vlastní. Spiknou se k dohodě se vším, co může izolovaný okamžik poskytnout izolovanému jedinci, který jím již dávno není. V izolaci dráždivé prvky otupí a vytvářejí šablony toho, co je už uznáno. Kdo se jim upíše, je stejně poťouchlý, jako byli kdysi noetikové vůči orientální smyslové dráždivosti. Svůdná síla dráždivého prvku přežívá jen tam, kde jsou síly odporu nejsilnější: v disonanci, jež odmítá uvěřit klamu existující harmonie. Pojem samotné askeze je v hudbě dialektický. Jestliže kdysi askeze odrážela reakční estetické požadavky, dnes se stala pečeti pokrokového umění: nikoli ovšem jako archaizující střídmost prostředků, v níž se manifestuje nedostatek a chudoba, nýbrž jako striktní vyloučení všeho, co je kulinárně líbivé, co chce být bezprostředně konzumováno samo o sobě, jako by v umění smyslovost nebyla nositelem duchovního výrazu, jenž se projeví teprve v celku a nikoli v izolovaných látkových momentech. Umění negativně zaznamenává právě ty možnosti štěstí, proti kterým je ona ryze parciální anticipace pozitivního štěstí v zhoubné opozici. Všechno „lehké“ a příjemné umění dospělo k tomu, že klame a lže: to, co esteticky vystupuje v kategorii požitku, nemůže poskytnout požitek, a onu promesse de bonheur, jak bylo kdysi umění definováno, nelze najít nikde jinde než tam, kde je falešnému štěstí maska stržena. Požitek má své místo už jen v nezprostředkované fyzické formě. Tam, kde potřebuje estetické zdání, je podle estetických měřítek zdánlivý a klame užívajícího sebou samým. Věrnost jeho možnosti se udržuje jedině tam, kde jeho zdání chybí.

Novou fázi hudebního vědomí lze definovat odpíráním požitku v požitku. Blíží se způsobu chování, jímž se reaguje na sport nebo na reklamu. Slovo umělecký požitek zní komicky: když už pro nic jiného, tedy proto, že Schönbergova hudba skýtá právě tak málo „požitku“ jako šlágr. Ten, kdo si ještě pochutnává na krásných místech v Schubertově kvartetu nebo dokonce na provokativně jadrné stravě Händelova koncerta grossa, vyniká jako domnělý ochránce kultury mezi sběrateli motýlů. To, co ho odkazuje k takovému vychutnávání, není „nic nového“. Moc pouliční odrohovačky, melodického žvlu a všech hemžících se figur banality se prosazuje od počátku rané buržoazních epoch. Kdysi napadala vzdělaností privilegia vládnoucí vrstvy, ale dnes, poněvadž se tato moc banality rozprostírá nad celou společností, se její funkce změnila. Změna funkce se týká veškeré hudby; nejen hudby lehké, v jejíž oblasti se dá snadno odbýt jako proměna „jen graduální“ s odkazem na mechanické reprodukční prostředky. Neboť proti sobě stojící hudební sféry musí být uvažovány zároveň. Jejich statické oddělování, jak se o ně příležitostně snaží zmínění „ochránci kultury“, toto čistotné rozdělování společenského pole hudby je zcela iluzorní. (Totalitnímu rozhlasu například se klade za úkol, aby se na jedné straně staral o dobrou zábavu a rozptýlení a na druhé straně aby pěstoval tak zvané kulturní statky, jako kdyby dobrá zábava mohla ještě vůbec existovat a jako by se kulturní statky právě tímto pěstěním neproměňovaly v negativum.) Tak jako vážná hudba reflektovala své rozpory na útěku před banalitou a zároveň jako negativ rýsovala obrysy hudby lehké, tak dnes prostřednictvím svých nejvýznamnějších představitelů skládá účty z trpkých zkušeností, které se nic netušící prostotě lehké hudby ještě jeví jako nadějně. Naopak by bylo právě tak pohodlné zastírat propast mezi oběma hudebními sférami a předpokládat souvislost, kontinuitu, která by progresivní výchově bez obtíží dovolovala přejít od komerčního jazzu a šlágrů ke kulturním statkům. Cynické barbarství není o nic lepší než kulturní prolhanost. Zatímco první přináší deziluzi, druhé nalhává ideologii původnosti, spojení s přírodou atd.,

jíž se vykupuje hudební podsvětí. Podsvětí, které už dávno nepomáhá vyjádřit rozpor těch, kdo byli vyloučeni ze vzdělání, nýbrž podsvětí, jež pouze ještě tráví z toho, co se mu shora přidělí. Iluze o společenském prvenství lehké hudby nad hudbou vážnou se v základu opírá právě o onu pasivitu mas, vyvolávající konzum lehké hudby v rozporu s objektivními zájmy těch, kdo ji konzumují. Poukazuje se často na to, že masy ve skutečnosti lehkou hudbu chtějí a o vyšší hudbu že se zajímají jen z důvodů společenské prestiže. Avšak poznání jediného šlágrového textu stačí k tomu, aby odhalilo, jakou funkci může plnit to, co se tu poctivě stvrzuje. Jednota obou hudebních sfér je proto jednotou neřešeného rozporu. Tyto sféry spolu nesouvisí snad tak, že by nižší vytvářela jakýsi druh lidové propedeutiky pro vyšší, nebo že by si vyšší mohla svou ztracenou kolektivní sílu vypůjčit od nižší. Z rozštěpených polovin se nedá složit celek, ale v každé z nich se i perspektivně projevují proměny celku, jenž se uvnitř pohybuje právě jako rozpor. Jestliže bude útek před banalitou naprostý, zhroutí se odbytová schopnost vážné hudby v důsledku jejích věcných nároků na nulu. Dole pak standardizace úspěchů způsobí to, že k úspěchu starého stylu už vůbec nedojde, jen k tomu, že lidé jsou „přítom“. Mezi nesrozumitelností i nemožností úniku není nic třetího: stav polarizuje v extrémech, které na sebe vskutku narážejí. Mezi nimi není prostor pro „individuum“. Jeho nároky, pokud se ještě vůbec objevují, jsou zdánlivé, totiž vytvářené podle standardu. Vlastní signaturou nové hudební situace je likvidace individua.

Jestliže se obě hudební sféry pohybují v jednotě svého rozporu, pak je jejich demarkační čára variabilní. Pokroková produkce se zřekla konzumu. Zbytek vážné hudby je mu vydán za cenu obsahu. Propadá zbožnímu poslechu. Rozdíly ve vnímání oficiální „klasické“ a lehké hudby nemají už reálný význam. Jsou manipulovány už jedině z důvodů odbytové schopnosti: milovníku šlágrů musí být potvrzeno, že jeho idoly nejsou pro něj příliš vysoko, právě tak jako návštěvník filharmonie musí mít potvrzeno svou úroveň. Čím záměrněji staví provoz mezi hudebními provinciemi drátěný plot, tím větší je podezření, že by se jejich obyvatelé mohli bez něho až příliš snadno dorozumět. Toscanini je nazýván maestro stejně jako nejbližší dirigent zábavného orchestru (i když napůl ironicky) a šlágr „Music, maestro, please“ prorazil bezprostředně poté, kdy byl Toscanini povýšen pomocí rozhlasu na „maršála éteru“. Říše hudebního života, jež se v mírové pohodě rozprostírá od skladatelských podnikatelů, jako je Irving Berlin a Walter Donaldson („the world's best compositor“) přes Gershwin, Sibelia a Čajkovského k Schubertově symfonii h moll otitulované jako Nedokončená, je říší fetiše. Princip hvězd se stal totalitárním. Zdá se, že reakce posluchačů se vymaňují ze vztahů, které je vážou k provedení hudby, a že platí bezprostředně akumulovanému úspěchu, který jako takový zdaleka nelze bezezbytku vysvětlit realizující se spontánností poslechu, ale souvislostí s komandem nakladatelů, filmových magnátů a vládců rozhlasu. Hvězdou vůbec nemusí být známá jména osob. Podobně začínají fungovat také díla. Začíná se stavět jakýsi pantheon bestsellerů. Programy se zužují a tento zužovací proces nevylučuje jen díla prostřední. I uznávání klasikové propadají selekci, která nemá nic společného s kvalitou: Beethovenova Čtvrtá symfonie patří v Americe k raritám. Tato selekce se reprodukuje ve fatálním kruhu: to, co je nejznámější, je neúspěšnější, proto se to hraje stále znovu a dělá se to ještě známějším. Sám výběr standardních děl se řídí jejich „účinností“ ve smyslu právě těch kategorií úspěšnosti, které determinují lehkou hudbu nebo umožňují dirigentské hvězdě, aby fascinovala, jak program káže; gradace Beethovenovy Sedmé symfonie jsou řazeny do stejného pořadí jako nevýslovná hornová melodie z volné věty Čajkovského Páté. Melodie tu znamená totéž, co symetricky osmitaktová melodie svrchního hlasu. To se zaznamená jako „skladatelův nápad“, o němž se soudí, že si ho lze odnést domů jako vlastnictví, stejně jako se tento „nápad“ považuje za skladatelův základní kapitál. Pojem „nápadu“ je však v hudbě nazývané klasickou naprosto nepřiměřený. Její tematický materiál (většinou rozložené trojzvuky) vůbec

není tak specifickým autorovým majetkem, jako je tomu třeba v romantické písni, a Beethovenovu velikost lze měřit na tom, jak bezvýhradně podřizuje nahodile soukromý melodický element formálnímu celku. To však není na překážku, aby všechna hudba, byť to byl i sám Bach, který některá významná témata Temperovaného klavíru převzal odjinud, nebyla vnímána sub specie kategorie nápadu a aby se s veškerým zápalem víry ve vlastnictví nepátralo po hudebních zlodějnách, takže nakonec jeden hudební komentátor mohl svůj úspěch spojit s titulem „detektiv melodií“.– Nejvášnivěji se hudební fetišismus zmocňuje veřejného oceňování pěveckých hlasů. Jejich smyslové kouzlo je tradiční stejně jako těsná vazba úspěchu na osobu člověka, nadaného „materiálem“. Dnes však zapomínáme, že je to materiál. Mít hlas a být zpěvákem jsou pro vulgárního materialistu v hudbě synonymní výrazy. V dřívějších epochách se na pěveckých hvězdách, kastrátech a primadonách požadovala alespoň technická virtuozita. Dnes se oslavuje materiál jako takový, zbavený jakékoli funkce. Po schopnosti hudebně tvůrčí se vůbec není třeba ptát. Dokonce se ani neočekává technické zvládnutí prostředků. Aby hlas legitimoval slávu svého majitele, musí být ještě tak mimořádně sytý nebo mimořádně vysoký. Ten, kdo by se přece jen, byť i v pouhé konverzaci, odvážil pochybovat o rozhodující důležitosti hlasu a chtěl by hájit názor, že s menším hlasem lze muzicírovat právě tak krásně, jako lze hrát na menší klavír, ten se okamžitě octne tváří v tvář situaci plné nepřátelství a obrany, jež afektivně sahá mnohem hlouběji než sám podnět. Hlasy jsou svatými statky, jež se rovnají národní tovární značce. A jako by se za to chtěly pomstít, začínají hlasy ztrácet právě to smyslové kouzlo, jehož jménem jsou manipulovány. Zní většinou jako imitace slavných hlasů i tehdy, když skutečně slavné jsou. – To všechno se stupňuje až k zjevné absurdnosti v kultu mistrovských houslí. Lidé jsou okamžitě u vytržení nad dobře anoncovaným zvukem Stradivariho nebo Amatiho, který od slušných moderních houslí může rozlišit jen ucho specialistovo, a zapomínají proto naslouchat skladbě a provedení, z něhož se dá ještě něco vyslyšet. Čím je moderní houslařská technika pokročilejší, tím výše se zřejmě cení staré nástroje. Jestliže jsou senzuační dráždivé momenty nápadu, hlasu, nástroje fetišizovány a vytrženy ze všech funkcí, které by jim mohly dát smysl, pak jim stejnou izolovaností odpovídají slepé a iracionální emoce jako vztahy, do nichž k hudbě vstupují lidé bez jakýchkoli vztahů. Jsou to vztahy, jež jsou stejně nezávislé na významovém celku díla a stejně determinované úspěchem: vztahy, v nichž je konzument šlágru vůči šlágru. Blízké je již pouze to, co je naprosto cizí, a cizí to, co se pokouší mluvit za němé, to, co je od vědomí mas oddělováno jakoby hustým závojem. Tam, kde ještě vůbec reagují, je už úplně jedno, zda jde o Sedmou symfonii nebo o plavky.

Pojem hudebního fetišismu nelze odvozovat psychologicky. To, že jsou konzumovány „hodnoty“ a že na sebe vážou afekty, aniž je vědomí konzumentovo schopno dosáhnout specifické kvality těchto hodnot, to je pozdním výrazem jejich zbožního charakteru. Neboť veškerý soudobý hudební život je ovládán zbožní formou: poslední předkapitalistické přežitky jsou odstraňovány. Hudba se všemi svými éterickými a sublimními atributy, jimiž je tak bohatě nadána, slouží v Americe hlavně reklamě pro zboží, které musí člověk získat, aby mohl hudbu poslouchat. Jestliže se v oblasti vážné hudby reklamní funkce pečlivě zastírá, pak v oblasti hudby lehké proráží tím otevřeněji. Celý jazzový provoz s bezplatným rozdáváním not orchestrům je zaměřen na to, aby skutečná provedení lákala ke koupi klavírních výtahů a gramofonových desek. Bezpočet šlágrových textů vychvaluje sám šlágr, jehož titul se opakuje v majuskulích. To, co z těchto masivních písmen vystrkuje hlavu jako bůžek, je směnná hodnota, jež pohltila kvantum možného potěšení. Marx definuje fetišový charakter zboží jako veneraci toho, co člověk sám vyrobil, což se ale jako směnná hodnota odcizuje stejně výrobcí jako konzumentu – „člověku“: „Tajemnost zbožní formy tkví tedy prostě v tom, že je zrcadlem, v němž se lidem obráží společenský charakter jejich vlastní práce jako věčný charakter produktů práce samých, jako společenské vlastnosti těchto

věcí, dané jim od přírody; proto i společenský vztah výrobců k celkové práci se jim jeví jako společenský vztah předmětů, který existuje mimo ně.<sup>3</sup> Tato tajemnost je právě tajemství úspěchu. Je pouhou reflexí toho, co člověk na trhu za produkt zaplatí: ve skutečnosti se konzument modlí k penězům, které sám vydal za lístek na Toscaniniho. Doslova „udělal“ úspěch, který akceptuje zvěčněle a jako objektivní kritérium, aniž se v tomto úspěchu poznává. Avšak „neudělal“ jej tím, že se mu koncert líbil, ale tím, že si koupil lístek. V oblasti kulturních statků se ovšem směnná hodnota prosazuje zvláštním způsobem. Neboť tato oblast se ve světě zboží jeví tak, jako by byla z moci směny vyňata. Jeví se jako oblast bezprostředního vztahu ke statkům, a je to opět toto zdání, jemuž kulturní statky vděčí za svou směnnou hodnotu. Nicméně zároveň spadají naprosto do světa zboží, jsou vyráběny pro trh a řídí se trhem. Zdání bezprostřednosti je právě tak neprůhledné, jako je tlak směnné hodnoty neúprosný. Společenský souhlas harmonizuje rozpor. Zdání bezprostřednosti se zmocňuje toho, co je zprostředkováváno, totiž směnné hodnoty samotné. Jestliže se zboží vždy skládá z hodnoty směnné a hodnoty užité, pak ryzí užité hodnota, jejíž iluzi si musí v kapitalistické společnosti kulturní statek udržet, je nahrazena ryzí hodnotou směnnou, jež právě jako směnná hodnota klamavě přejímá funkci hodnoty užité. V tomto quid pro quo se konstituuje specifický fetišový charakter hudby: afekty, jež se vážou na směnnou hodnotu, vyvolávají zdání bezprostřednosti, a to, že toto zdání se nevztahuje k objektu, je současně dementuje. Tato nevztažnost tkví v abstraktnosti směnné hodnoty. Na této společenské substituci je založeno všechno další „psychologicky“ náhražkovité uspokojení.

Proměna funkcí hudby zasahuje základní relaci v poměru umění a společnosti. Čím neúprosněji olupuje princip směnné hodnoty člověka o hodnotu užitou, tím neprůhledněji se maskuje směnná hodnota, jež jako taková je předmětem požitku. Klade se otázka po tmelu, který ještě drží zbožní společnost pohromadě. K objasnění může přispět ono přenesení užité hodnoty konzumních statků na jejich hodnotu směnnou v celkové situaci, v níž konečně každý požitek, jenž se emancipuje od směnné hodnoty, nabývá subverzivních rysů. Jev směnné hodnoty přejal ve zboží specifickou funkci tmelu. Žena, jež má peníze ke koupi, se omamuje aktem nakupování. Having a good time v americké konverzační konvenci znamená: být u toho, když mají druzí radost, a tato radost obsahuje také jen ono „být u toho“. Automobilové náboženství učiní ze všech lidí bratry, když se v posvátném okamžiku řekne: „To je Rolls Royce“; ženy jsou v intimních situacích, kdy si upravují účes a kdy se líčí, vážnější než situace, pro niž je účes a líčidlo určeno. Vztah k tomu, co nemá žádný vztah, prozrazuje svou společenskou podstatu poslušným podřízením. Dvojice, jež řídí auto a věnuje veškerý svůj čas tomu, aby identifikovala každý vůz, s kterým se setkává, a má radost, když jede v autě známé značky, dívka, jež je uspokojena již jen tím, že ona i její přítel „dobře vypadají“, expertiza jazzového nadšence, jenž se legitimuje tím, že dovede rozhodnout o tom, co je tak jako tak nevyhnutelné: to všechno se pohybuje podle stejného příkazu. Před teologickými vrtochy zboží se konzumenti stávají hieroduly, ti, kdo nikde jinde nejsou po vůli, jsou toho tady schopni, a zde budou také oklamáni.

V zbožním fetišistovi nového druhu, v „sadamasochistickém charakteru“ a v milovníku dnešního masového umění se projevují různé stránky jedné a téže věci. Masochistická masová kultura je nezbytný projev všemocné produkce samotné. Afektivní obsazení směnné hodnoty není pražádnou mystickou transsubstanciací. Odpovídá chování vězně, jenž miluje svou celu, protože mu není dopřáno, aby miloval něco jiného. Resignace na individualitu, jež se přizpůsobuje šablonovitosti toho, co je úspěšné, jednání, v němž člověk dělá to, to dělá

---

<sup>3</sup> Karl Marx: *Kapitál. Kritika politické ekonomie*. Sv. 1. Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1954, s. 90.

každý, plyne ze základního faktu, že standardizovaná produkce konzumních statků nabízí v širokém rozmezí každému totéž. Tržní nutnost, která vyžaduje, aby tato stejnost byla zastírána, vede však k manipulovanému vkusu a k individuálnímu zdání oficiální kultury, které nutně vzrůstá v týchž proporcích, v nichž se prohlubuje likvidace individua. Ani v oblasti nadstavby není zdání jen pouhým příkrovem podstaty, nýbrž vyplývá neúprosně z nitra podstaty samé. Stejnost toho, co se nabízí a co všichni musí odebrat, se maskuje přísností všeobecně závazného stylu; fikce vztahu mezi nabídkou a poptávkou žije dále ve fiktivně-individuálních nuancích. Jestliže byla platnost vkusu v současné situaci popřena, pak lze velmi dobře rozpoznat, z čeho se v této situaci vkus skládá. Vlastní účast je racionalizována jako kázeň, nepřátelství vůči libovůli a anarchii: stejně podstatně jako hudební dráždivé momenty zchátrala dnes také hudební noetika, nacházející vlastní parodistickou realizaci v strnule odpočítávaných taktových dobách. K tomu jako doplněk patří také nahodilá diferenciaci v přísném rámci toho, co se nabízí. Jestliže ale likvidované individuum vášnivě přijme do konce dovedenou konvenci zvnějšnění, pak propukne zlatý věk vkusu právě v tom okamžiku, kdy vkus přestane existovat.

Díla propadající fetišizaci a proměňující se v kulturní statek zaznamenávají změny ve své konstituci. Jsou deprivována. Rozpadají se v konzumu, který se k věci nevztahuje. A to nejen tím, že několik stále a znovu hraných děl se opotřebovává podobně jako Sixtinská madona, jež visí v ložnici. Zvěčnění zasahuje jejich vnitřní strukturu. Proměňují se v konglomerát nápadů, jež se gradacemi a návraty vtloukají posluchači, aniž se při tom v nejmenším dotkly organizace celku. Vzpomínková hodnota disociovaných částí, tak jak za svou existenci vděčí gradacím a návratům, má své předchůdce i v samotné velké hudbě v pozdněromantických kompozičních technikách, zejména ve Wagnerovi. Čím je hudba zvěčnější, tím romantičtější zní odcizeným uším. Právě tím se stává „majetkem“. Beethovenova symfonie, vnímaná spontánně jako celek, se nedá nikdy přisvojit. Muž, jenž si v podzemní dráze vítězoslavně píská téma z finále Brahmsovy Prvé symfonie, má co činit právě s jejími troskami. Protože ale rozpad fetiše ohrožuje fetiš jako takový a virtuálně jej sblížuje s šlágrm, produkuje se zde zároveň opačná tendence, směřující k tomu, aby fetišový charakter konzervovala. Jestliže je tělo celku rozhlašováno romantizací jednotlivostí, pak se ohrožený celek galvanicky pokryje mědí. Gradace, jež právě podtrhuje zvěčnělé části, nabývá charakteru magického rituálu, v němž interpret zaklíná všechna mystéria osobitosti, niternosti, oduševnění a spontánnosti, jež z díla samého unikla. Právě proto, že rozpadající se dílo se zbavuje momentů vlastní spontaneity, jsou jí tyto momenty, stejně stereotypní jako nápady, injikovány zvnějšku. Navzdory všem řečem o nové věčnosti není podstatnou funkcí konformistických interpretací ztvárnění „ryzího díla“, ale předvedení deprivovaného díla gestem, které se snaží deprivaci emfaticky a bezmocně od díla oddálit.

Deprivace a zmagičtění, tyto nepřátelští sourozenci, jsou usazeni společně v aranžmá, které se zabydluje v rozsáhlých oblastech hudby. Aranžérská praxe se rozprostírá v nejrůznějších dimenzích. Jednou ovládne dobu. Pohotově vylamuje zvěčnělé nápady z jejich vztahů a montuje z nich potpourri: rozbíjí mnohvrstevnou jednotu celistvých děl a předvádí jen jednotlivě úspěšné věty: jestliže se nehrají ostatní věty, ztrácí menuet z Mozartovy symfonie Es dur svou symfonickou závažnost a promění se pod rukama takového provedení v uměleckořemeslný žánrový kousek, který má víc co dělat se Štěpánčinou gavottou než s klasičností, které má dělat reklamu. Pak se ale stane aranžmá koloristickým principem. Aranžuje se vše, čeho se lze jen zmocnit a pokud to nezakazuje diktát známých interpretů. Jestliže jsou v oblasti hudby lehké aranžéri jedinými školenými hudebníky, pak se cítí tím povolanějšími, aby si s kulturními statky dělali co chtějí. Uvádějí pro aranžované obsazení nejrůznější důvody: jde-li o velká orchestrální díla, má se jim pomoci k tomu, aby byla levnější, nebo se skladatelům vytknou nedostatky v instrumentální technice. Tyto důvody jsou žalostné. Pokud jde o zlevnění,

kteře se jako takové odsuzuje esteticky samo, lze je prakticky vyřídít poukazem na nadbytečnost orchestrálních prostředků, které mají k dispozici právě ty instance, jež aranžérskou praxi provozují nejhrořlivěji. Dále je tu skutečnost, že zpravidla přijdou aranžmá dráže (zejména u instrumentovaných písní psaných původně s klavírem) než provedení v originálním obsazení. Konečně víra, že starší hudba potřebuje koloristické osvěžení, se opírá o názor, že vztah kresby a barvy je nahodilý, což mohou tvrdit jen ti, kdo vůbec neznají vídeňské klasiky a s takovou oblibou aranžovaného Schuberta. I když vlastní objev koloristické dimenze spadá teprve do éry Berliozovy a Wagnerovy, je koloristická střídmost Haydnova a Beethovenova v nejhrořší souvislosti s nadvládou konstrukčního principu nad melodickými jednotlivostmi, jež pronikají v zářivých barvách z dynamické jednoty. Právě v této střídmosti nabývají svou sílu fagotové tercie na začátku Třetí Leonory nebo hobojobá kadence v repríze první věty 5. symfonie, jež by se v mnohobarevnějším zvuku musila ztratit. Proto musíme mít za to, že aranžérská praxe má motivy sui generis. Především chce učinit asimilovatelným velký, distancovaný zvuk, jenž má vždy rysy něčeho veřejného a nesoukromého. Unavený obchodník může aranžovaným klasikům poklepat na rameno a může pohladit dítko jejich múzy. Je to něco podobného jako tendence, jež nutí rozhlasové miláčky, aby se v podobě strýčků a tet pletli do rodinných záležitostí svých posluchačů a vytvářeli pózu lidské blízkosti. Radikální zvěčnění produkuje svou vlastní clonu bezprostřednosti a intimnosti. Intimnost naopak jako taková je příliš střídmá, a proto ji aranžéři probarvují a nafukují. Smyslově dráždivé okamžiky, jež vystupují z rozpadlé jednoty, jsou samy o sobě příliš slabé (neboť byly kdysi determinovány jen jako prvky uvnitř celku), aby působily právě tou smyslovou dráždivostí, která se na nich požaduje ke splnění jejich reklamní povinnosti. Vyšperkovaním a zveličováním individuálních rysů zmizí rysy revoltující proti provozu a opírající se o individualitu jako takovou právě tak, jako v zintimnění velikosti zmizí pohled na totalitu, který ve velké hudbě omezoval nesprávnou individuální bezprostřednost. Namísto toho se vytváří falešná rovnováha, která svými rozpory s materiálem krok za krokem prozrazuje svou lživost. Schubertovo Zastaveníčko je se svým ohmataným zvukem smyčců, kombinovaných s klavírem, s pošetilými polopatismy imitujícími mezihry tak protismyslné, jako by bylo vzniklo v domě U tří děvčátek. Avšak o nic vážněji nezní ani Preislied z Mistrů pěvců, hraje-li se jen ve smyčcích. V jednobarevnosti se objektivně ztratí artikulace, která jí dala ve Wagnerově partituře plastičnost. Právě tím se ale stává plastickou pro posluchače, který už nemusí organismus písně sám skládat z rozružených barev, ale může se bezstarostně svěřit jedině a neprolamované melodii svrchního hlasu. Zde lze přímo hmatatelně postihnout antagonismus, v němž se dnes vůči posluchači ocitají díla, fungující jako klasika. Avšak za nejtemnější tajemství aranžmá lze považovat ono nutkání, jež nechce nic nechat tak jak to je a musí sáhnout na vše, co klade nějaké překážky; je to nutkání, které je tím silnější, čím méně se lze dotknout samých základů toho, co tu je. Totální společenské uchopení se samo utvrzuje ve své moci a nádheře pečeti, která se vtiskne na vše, co se octne v její mašinérii. Tato afirmace je však zároveň destruktivní. Soudobí posluchači by nejraději rozbili to, co je udržuje v slepém respektu, a jejich pseudoaktivita nalézá doporučení a vzory právě v aranžující produkci.

Aranžérská praxe se zrodila v salónní hudbě. Je to praxe povznesené zábavy, jež přejímá nároky na svou úroveň z oblasti kulturních statků, ale funkčně je přehodnocuje na zábavné obsahy šlágrovitě úrovně. Taková zábava, jež byla dříve vyhrazena jen pro doprovod lidského brebentění, se dnes rozšiřuje na celý hudební život, který v podstatě už nikdo nebere vážně a který se při všech řečech o kultuře stále víc a víc stahuje do pozadí. Člověk má na vybranou buď aby šel hrořivě s provozem, byť to bylo jen v sobotu odpoledne u ampliínu, nebo aby se poťouchle a zatvrzele přiznal přímo k braku, vyráběnému pro údajné nebo skutečné masové potřeby.



Nezávaznost a předstíranost objektů povznesené zábavy diktuje posluchačům nesoustředěnost. Prodávající má přitom ještě dobré svědomí, že nabízí posluchačům prima zboží, a na námitku, že je to vlastně už zkažený ležák, má parátní odpověď, že právě takové zboží posluchač žádá; je to argument, který nelze zneškodnit jen diagnózou posluchačova stavu, nýbrž pohledem do celého procesu, v kterém se producenti a konzumenti navzájem přizpůsobují v ďábelské harmonii.

Fetišismus zachvacuje dokonce i údajně seriózní provádění hudby, v němž se proti povznesené zábavě mobilizuje patos distance. Ryzí služba věci samé, s níž jsou díla realizována, je jim často stejně nepřátelská jako depravace a aranžmá. Oficiální interpretační ideál, který se šíří v důsledku mimořádných výkonů Toscaniniho, napomáhá sankcionizovat stav, jenž řečeno slovy Eduarda Steuermanna, lze nazvat barbarstvím dokonalosti. Ovšem, zde se už nefetišizují jména známých děl, ačkoli díla méně známá, jež nastupují do programů, dávají takřka na srozuměnou, že numerus clausus malé programové zásoby je tu nanejvýš žádoucí. Ovšemže, zde se už nepodtrhují křiklavým způsobem nápady a gradace se nevychnutávají proto, aby fascinovaly. Panuje tu železná disciplína. Avšak právě železná. Nový fetiš je bezvadně fungující, kovově se lesknoucí aparát jako takový, v němž všechna kolečka do sebe zapadají tak přesně, že pro smysl pro celek už tu nezbude otevřena ani jediná škvíra. Perfektní, bezvadná interpretace nejnovějšího stylu konzervuje dílo za cenu jeho definitivního zvěčnění. Předvádí je, jako by bylo hotovo už s první notou: provedení zní, jako by opakovalo svou vlastní gramofonovou desku. Dynamika je tak předurčena, že tu vůbec neexistuje napětí. Odpor zvukové materie je v okamžiku rozeznění tak nemilosrdně likvidován, že k syntéze, k vlastnímu sebevyjádření díla, které realizuje význam každé Beethovenovy symfonie, už nedojde. Nač ještě vynakládat symfonickou námahu sil, když látka, na níž by se síla mohla osvědčit, je už rozemleta? Konzervující fixování díla je roztříští: neboť jednota díla se realizuje právě jen ve spontánnosti, která tomuto fixování padá za obět'. Poslední fetišismus, jenž se zmocní věci samé, ji zardousí: absolutní přilnutí jevu k dílu dílo demontuje a způsobí, že dílo lhostejně zmizí za aparátem, podobně jako se jisté vysoušení bažin pracovními kolonami dělá jen proto, aby se dělalo, kvůli práci a nikoli kvůli užitku z této práce. Ne nadarmo připomíná vláda nastupujících dirigentů vládu totalitního diktátora. Podobně jako on uvádějí dirigenti na společného jmenovatele svatozář a organizaci. Jde vlastně o moderní typ virtuóza : u takového bandleadera stejně jako ve filharmonii. Dotáhl to tak daleko, že sám už nemusí nic dělat; někdy ho dokonce osvobodí štáb korepetitorů od čtení partitury. A řeší normování a individualizaci jednou ranou: normování se připíše k dobru jeho osobnosti, individuální umělecké extravagance, které zpravidla provozuje, přinesou obecné maximy. Fetišový charakter dirigentů je nejevidentnější a nejzastřenější: standardní díla by soudobé virtuózní orchestry mohly pravděpodobně hrát stejně perfektně bez dirigenta a obecnstvo, jež kapelníkovi nadšeně tleská, by nebylo s to rozpoznat, že v skrytém orchestřišti zaskočil za nachlazeného hrdinu korepetitor.

Vědomí posluchačských mas je z fetišizované hudbě adekvátní. Poslouchá se tak, jak je předepsáno a samotná depravace by ovšem nebyla možná, kdyby se setkávala s odporem, kdyby posluchači vůbec ještě byli s to, aby ve svých požadavcích překročili okruh toho, co se jim nabízí. Ten, kdo se ale pokusí „verifikovat“ fetišový charakter hudby tím, že pomocí interviewů a dotazníků zkoumá posluchačské reakce, může být mimoděk pěkně potýrán. Napětí mezi jevem a podstatou narostlo v hudbě stejně jako všude jinde tak, že k tomu, aby byla ověřena podstata bezprostředně, už nepostačuje vůbec žádný jev.<sup>4</sup> Neuvědomělé reakce posluchačů jsou

---

<sup>4</sup> Srov. Max Horkheimer: Der neueste Angriff auf die Metaphysik. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937), s. 28nn.

zACLONĚNY tak neproniknutelně hustě a jejich vědomá odpovědnost je orientována na fetišové kategorie tak výlučně, že se každá odpověď předem konformuje s povrchem hudebního provozu, který „verifikující“ teorie napadá. Už v okamžiku, kdy se posluchači předloží ona primitivní otázka, co se mu líbí a co ne, zapojí se do hry účinně celý mechanismus, o němž si myslíme, že by mohl být právě omezeností této otázky zprůhledněn a že by jí mohl být vyřazen. Usiluje-li se však dokonce, aby se elementární podmínky pokusu nahradily podmínkami odpovídajícími posluchačově reálné závislosti na mechanismu, pak každé zkomplikování pokusu přinese nejen obtíže při interpretaci výsledků, ale posiluje odpor pokusných osob a zahání je jen tím hlouběji do konformistického postoje, kde, jak se domnívají, jsou si jisty před nebezpečím, že budou prohlédnuty. Žádný kauzální nexus mezi izolovanými účiny šlágru a jejich psychologickými efekty u posluchače nelze čistě vypreparovat. Jestliže dnes individua skutečně nenáleží sama sobě, pak to také znamená, že už nemohou být „ovlivňována“. Protipóly produkce a spotřeby jsou vždy přísně zaměřeny jeden na druhý, tj. nikdy právě nejsou na sobě závislé izolovaně. Jejich zprostředkování samo se však vůbec nevymyká teoretickému uvažování. Stačí vzpomenout, kolik utrpení je ušetřeno člověku, jenž příliš mnoho nemyslí, oč „realističtější“ se ve skutečnosti chová ten, jenž skutečnost stvrzuje jako pravou skutečnost, jak moc vládnout mechanismu případně nakonec jen tomu, kdo se mu bez námitek podřídí, a ona korespondence mezi vědomím posluchačů a fetišizovanou hudbou nám bude jasná i tehdy, když toto vědomí nebude možno na fetišizovanou hudbu jednoznačně redukovat.

Jako protipól k fetišismu hudby vzniká regrese slyšení. Nemyslím tím návrat jednotlivého posluchače do některé z předchozích vývojových fází a také ne regresi celkové kolektivní úrovně, neboť hudební úroveň dosažená dnešní masovou komunikací se nedá s minulými posluchači srovnávat. Soudobé slyšení je spíše regradiující, zadržované na infantilním stupni. Se svobodou volby a odpovědnosti pozbývají poslouchající subjekty nejen schopnost vědomě poznávat hudbu (to bylo vždy omezeno jen na malé skupiny), ale vzdorovitě negují možnost takového poznávání vůbec. Fluktuují mezi širokým zapomínáním a náhlým, okamžitě se opět ztrácejícím připamatováváním; poslouchají atomisticky a disociovaně vnímanou hudbu, avšak právě v tomto disociování rozvíjejí jisté schopnosti, které lze spíše než v kategoriích tradičně estetických uchopit pojmy fotbalovými a šoféřskými. Nejsou dětští, jak by snad očekávalo pojetí, které nový typ posluchače spojuje s vtahováním doposud nehudebních vrstev do hudebního života. Jsou však dětinští: jejich primitivnost není primitivností lidí dosud nerozvitých, nýbrž lidí, kteří byli násilně zadrženi. Kdykoli je jim to jen možné, dávají najevo šklebivou nenávisť člověka, který vlastně tuší něco jiného, ale hází to za sebe, aby mohl žít bez zábran, a který by proto ony tušené nabádající možnosti nejraději sprovodil ze světa. Je to vlastně tato existující možnost, nebo konkrétněji řečeno, možnost jiné, oponující hudby, před níž se utíká. Regresivní je ale také úloha, kterou hraje soudobá masová hudba v psychologické ekonomii svých obětí. Nejenže jsou oddalováni od věcí důležitějších, ale jsou zároveň posilováni ve své neurotické hlouposti, lhostejno, jak se jejich hudební schopnosti chovají ke specificky hudební kultuře předchozích společenských fází. Vyladění na šlágr a depravované kulturní statky spadá do stejně symptomatických souvislostí jako ony tváře, o nichž už nevíme, zda si je film vypůjčil ze skutečnosti nebo skutečnost z filmu; otevírají neforemně veliká ústa s bělostnými zuby k hltavému smíchu, zatím co nad nimi vidíme smutné a zničené žalující oči. Spolu se sportem a filmem přispívá masová hudba a nové slyšení k tomu, aby se únik z tohoto celkového infantilního postoje stal nemožný. Nemoc má konzervující význam. Také způsob slyšení v dnešních masách není nový a rádi přiznáváme, že vnímání předválečného šlágru „Puppchen“ a některé synteticky dětské jazzové písně vůbec nejsou tak rozdílné. Ale konfigurace, v níž se taková dětská píseň objevuje: rouhat se masochisticky vlastnímu snu o ztraceném štěstí nebo zkompromitovat samotnou touhu po

šťěstí retrovertováním do dětství, jehož nedosažitelnost svědčí o nedosažitelnosti radosti – to je specifický postup masového slyšení a nic z toho, co na ucho doráží, nezůstane tímto schématem ušetřeno. Jistěže tu existují sociální rozdíly, ale nové slyšení zasahuje stejně daleko, jako se ohlupování utlačovaných samo rozšiřuje na utlačovatele a jako se ti, kdož si myslí, že určují dráhu soukolí, stanou jeho oběťmi pod jeho samohybnou přesilou.

S produkcí je regresivní slyšení zjevně spjato prostřednictvím distribučních mechanismů: reklamou. Regresivní slyšení nastoupí okamžitě, jakmile se reklama změní v teror: jakmile s vědomím přesily anoncované látky nezbude nic jiného než kapitulovat a vykoupit si duševní klid tím, že člověk učiní oktrojované zboží doslova svým vlastnictvím. Reklama nabývá v regresivním slyšení nutkavého charakteru. Jedna anglická pivovarnická společnost užívala jeden čas k propagačním účelům plakát, který klamavě napodoboval jednu z těch bíle spárovaných cihlových zdí, jež jsou tak běžné v chudých čtvrtích Londýna a v průmyslových městech na severu. Dobře umístěný plakát nebyl od skutečné zdi k rozeznání. Křídou byl na něm velmi pečlivě napodoben neškolený rukopis. Slova zněla: What we want is Watney's. Značka piva byla demonstrována jako polické heslo. Tento plakát neskýtá jen průhled do podstaty nejnovější propagandy, která svá hesla přináší člověku stejně jako zboží, tj. tak, že se zboží maskuje jako heslo. S postojem, který je plakátem sugerován (masy činí z doporučeného zboží předmět své akce), se shledáme ve skutečnosti jako se schématem pro vnímání lehké hudby. Masy potřebují a požadují to, co se jim vmluví. Pocit bezmocnosti, který je obklopuje a který se jich zmocňuje tváří v tvář monopolistické produkci, přemáhají tím, že se s nevyhnutelným produktem ztotožňují. Tím zruší cizost hudebních značek, jež jsou jim v jednom okamžiku vzdáleny a zároveň hroživě blízké, a získají navíc požitek tím, že se cítí podílníky na podnicích pana „Nerozumím“, které jim vycházejí na půl cesty vstříc. Tím se vysvětluje, že projevy individuální záliby – nebo přirozeně též odporu – se ustavičně setkávají na poli, kde objekt a subjekt takové reakce činí přímo pochybenými. Fetišový charakter hudby produkuje své vlastní mimikry identifikací posluchače s fetišem. Teprve tato identifikace propůjčuje šlágrům moc nad jejich oběťmi. Naplňuje se ve sledu zapomínání a vzpomínání. Tak jako se každá reklama skládá z toho, co je nenápadně známé, a z toho, co je neznámé a nápadné, tak také šlágr zůstává dobročinně zapomenut v přítomnosti toho, že je znám, aby se náhle, jako v prudkém kuželu reflektoru, stal vzpomínkou nadmíru bolestivě zřetelný. Jsme takřka v pokušení, abychom okamžik vzpomínky ztotožnili s okamžikem, kdy oběti napadne název nebo slova refrénu jejího šlágru: snad se se šlágrům identifikuje tím, že jej identifikuje a tím vtěluje do svého vlastnictví. Tento tlak jí snad žene k tomu, aby se vždy upamatovala na titul šlágru: písmo pod hudebním textem, jež identifikaci umožňuje, není nicméně nic jiného, než zbožní značka šlágru.

Perceptivní postoj, jímž je připraveno zapomínání a náhlé rozpoznávání masové hudby, je dekoncentrace. Jestliže znormované, včetně heslovitě nápadných částic, jako vejce vejci beznadějně se podobající produkty nedovolují soustředěný poslech, aniž se staly posluchačům nesnesitelné, pak opět posluchači nejsou soustředěného poslechu vůbec schopni. Nejsou s to vynaložit napjaté vyostřenou pozornost a poddávají se takřka rezignovaně tomu, co se valí přes ně a nad čím se radují jen tehdy, když se do toho nezaposlouchají zcela přesně. Benjaminův poukaz na apercpci filmu ve stavu duševní rozptýlenosti platí stejně i pro lehkou hudbu. Běžný komerční jazz může svou funkci plnit jen proto, že není zahrnut do modu pozornosti, nýbrž že se poslouchá během rozhovoru a především jako doprovod k tanci. Proto se také znova a znova setkáváme s míněním, že k tanci je velmi příjemný, zatím co na poslech nesnesitelný. Jestliže však film vychází, jak se zdá, dekoncentrovanému vnímání vstříc jako celek, pak dekoncentrované slyšení naprosto znemožňuje uchopení

celku. Realizuje se jen to, nač právě dopadá kužel reflektoru: nápadné melodické intervaly, převracející modulace, úmyslné nebo bezděčné chyby nebo to, co se pomocí zvlášť intimního stmelení melodie s textem kondenzuje jako formulka. Také v tom odpovídá posluchač produktům: struktura, kterou by nedokázal sledovat, se mu ani vůbec nenabízí. Jestliže u vyšší hudby znamená atomistické slyšení pokračující dekompozici, pak v nízké hudbě není už co dekomponovat; formy šlágrů jsou tak přísně znormovány až na počet taktů a na přesně vymezenou duratu, že se v jednotlivé skladbě specifická forma vůbec neobjeví. Emancipace částí z jejich souvislosti a ode všech momentů, které překračují jejich bezprostřední existenci, inauguruje přesun hudebního zájmu na partikulární senzuační dráždivost. Tento přesun je charakterizován zájmem, který posluchači věnují nejen obzvláštním akrobatickým umělostem v nástrojové hře, ale i jednotlivým nástrojovým barvám jako takovým; je to zájem, který je opět v praxi americké popular music podporován tím, že každá variace – „chorus – s oblibou quasi koncertantně vynáší zvláštní nástrojovou barvu, ať klarinet, klavír, či pozoun. To jde často tak daleko, že se zdá, jako by se posluchači více starali o zpracování, o „styl“, než o tak jako tak indiferentní materiál: jenže ono zpracování se však uskutečňuje právě jen v partikulárních dráždivých efektech. Při zájmu o barvu jako takovou je zbožňování nástrojů a touha po přehrávání a po spoluúčasti na hře samozřejmostí; pravděpodobně tu vzniká cosi jako silné dětské okouzlení z pestrosti, které se k člověku vrací pod silným tlakem soudobé hudební zkušenosti.

Přesun zájmu na barevné dráždivé momenty a na jednotlivé triky, útěk od celku, ano, útěk od „melodie“ by mohl být optimisticky interpretován jako obnovený průlom do disciplinující funkce hudby. Avšak právě tento výklad by byl mylný. Vnímané dráždivé momenty nenarážejí v strnulém schématu na odpor a ten, kdo se jim upíše, bude proti tomuto schématu sotva rebelovat. Pak jsou ale tyto momenty samy o sobě toho nejomezenějšího druhu. Drží se v okruhu impresionisticky rozměklé tonality. Nemůže být ani řeči o tom, že by zájem o izolovanou barvu nebo o izolovaný zvuk probouzel smysl pro nové barvy a nové zvuky. Ti, kdož poslouchají atomisticky, jsou mnohem spíše první, kteří budou takové zvuky denuncovat jako „intelektuálské“ nebo pohříchu nelibozvučné. Dráždivé momenty, které vychutnávají, musí být už vyzkoušeny. V jazzové praxi se ovšem vyskytují disonance a dokonce se tu vytvořily techniky úmyslného hraní falešně. Avšak všechny tyto zvyklosti jsou zcela nedvojsmyslně provázeny jednou věcí: každý extravagantní zvuk musí být takové povahy, aby jej posluchač mohl rozpoznat jako náhradu za zvuk „normální“; a zatímco se těší ze zneužití, kterého se zde disonance dopouští na konsonanci, zaručuje mu zároveň virtuální konsonance, že zůstane uvnitř kruhu. Při testech o vnímání šlágrů se přišlo na pokusné osoby, které se ptají, jak by se měly zachovat, když se jim některé místo zároveň líbí i nelíbí. Lze snad mít za to, že ozřejmují zkušenost, kterou činí i ostatní, aniž o ní mluví. Reakce na izolované dráždivé momenty jsou ambivalentní. To, co je smyslově líbivé, se převrací v něco odporného, jakmile se tu upozoruje, nakolik to slouží jen k oklamání konzumenta. Podvod tu tkví v tom, že se neustále nabízí totéž. Ani ten nejotupělejší milovník šlágrů se nebude moci ubránit pocitu, že se podobá zmlsanému dítěti z cukrárny. Jakmile se dráždivé momenty otupí a tendují ke svému opaku (krátká životnost valné většiny šlágrů patří do stejného okruhu zkušeností), pak kulturní ideologie, která obestírá vyšší hudební provoz, nakonec způsobí, že hudba „dole“ se poslouchá se špatným svědomím. Usměrnovaným pozitivům nikdo tak docela neuvěří. Slyšení však přesto zůstává regresivní potud, že navzdory veškeré nedůvěře a veškeré ambivalentnosti tento stav stvrzuje. Přenesení afektů na směnnou hodnotu způsobí, že se na hudbu už nekladou vůbec žádné nároky. Substituující prvky plní své poslání tak dobře proto, že požadavky, jimž se přizpůsobují, jsou už samy právě substituovány. Avšak uši, které jsou schopny z nabízeného pouze ještě tak uslyšet to, co se

požaduje, aby slyšely a které registrují abstraktní dráždivost, místo aby dráždivé momenty vedly k syntéze, jsou špatné uši: dokonce i na „izolovaném“ jevu jim ujdou rozhodující rysy, totiž právě ty, jimiž vlastní izolovanost jevu transcenduje. Také v slyšení existuje vpravdě neurotický mechanismus hlouposti: jeho jistým poznávacím znamením je domýšlivě ignorantské odmítání všeho nezvyklého. S tvrdošijnou potměšilostí požaduje stále znova jediné jídlo, které mu bylo kdysi už předloženo.

Pro posluchače se připravuje dětská hudební řeč, která se od pravé řeči liší tím, že se její slovník skládá výhradně z trosek a znetvořenin řeči hudebně umělecké. V klavírních výtazích šlágrů najdeme zvláštní diagramy. Týkají se kytary, ukulele a bendža, nástrojů, jež jsou podobně jako tahací harmonika v tangu ve srovnání s klavírem infantilními nástroji. Jsou určeny hráčům, kteří nedovedou číst noty, znázorňují hmaty na drnkacích nástrojích. Racionálně vnímatelný text je nahrazen optickým příkazem, jakými dopravními hudebními signály. Tyto znaky se přirozeně omezují jen na tři hlavní tónické akordy a vylučují každý promyšlený harmonický postup. Řízený hudební provoz je jich hoden. S pouličním provozem jej však vůbec nelze srovnávat. V sazbě i v harmonii se to zde chybami jen hemží. Jde přitom o příčnosti, falešně zdvojené tercie, paralelní kvinty a oktávy a nelogické vedení hlasů všeho druhu, zejména v basu. Jsme ochotni tyto chyby připsat nejprve na vrub amatérům, od nichž pochází většina šlágrových originálů, zatímco však zde byla vlastní hudební práce teprve vykonána aranžéry. Nicméně, tak jako nakladatelé nepustí do světa pravopisně chybný dopis, tak také si lze sotva představit, že by při konzultacích se svými odborníky publikovali bez kontroly amatérské verze. Chyby jsou odborníky produkovány vědomě nebo jsou tu vědomě ponechány s ohledem na posluchače. Nakladatelům a odborníkům by bylo možno přisoudit přání, že se chtěli posluchačům vlichotit tím, že se hudba píše neohrabaně a nonšalantně, asi tak, jako když diletant zkouší hrát šlágr podle sluchu. Takové triky by byly stejného druhu (i když psychologicky jinak propočítány), jako nekorektní pravopis v mnoha reklamních nápisech. Avšak i kdybychom chtěli tuto domněnku vyloučit jako přehnanou, dají se stereotypní chyby dobře vysvětlit. Na jedné straně žádá infantilní sluch smyslově bohatý, plný zvuk, jak jej reprezentují třeba hýřivé tercie, a je to právě tento požadavek, jímž se infantilní hudební řeč ocitá co nejbrutálněji v rozporu s dětskou písní. Na druhé straně požaduje infantilní slyšení všude to nejpohodlnější a nejběžnější řešení. Důsledky, které by plynuly z „bohatého zvuku“ při korektním vedení hlasů, by byly standardizovaným harmonickým vztahům tak vzdáleny, že by je posluchači musili odmítnout jako „nepřirozené“. Chyby jsou potom tedy násilnosti, které odstraňují antagonismy infantilního vědomí posluchačů. Neméně charakteristickým je pro regresivní hudební řeč citát. Oblast jeho využití jde od vědomého citování lidových a dětských písní přes dvojaké, zpola nahodilé narážky až po zcela latentní podobnosti a výpůjčky. Tendence triumfuje tam, kde se adaptují celé skladby z klasické zásoby nebo z operního repertoáru. Praxe citování zrcadlí ambivalenci infantilního vědomí posluchačů: citáty jsou autoritativní a zároveň parodistické. Takto asi napodobuje dítě svého učitele.

Ambivalentnost regredovaného posluchače se extrémně projevuje v tom, že individua, jež ještě zcela nepropadla zvěčnění, se chtějí stále znova vymknout mechanismu hudebního zvěčnění, jemuž jsou vydána na pospas: každá jejich revolta proti fetišismu je však jen do fetišismu tím hlouběji zaplétá. Kdykoli se domnívají, že pasivnímu stavu nuceného konzumu unikli, propadají pseudoaktivitě. Ze zástupů regredovaných se oddělují typy lišící se od ostatních pseudoaktivitou, a přece stavějící před oči regresi tím pronikavěji. Především jsou to nadšenci, písíci rozradostně dopisy rozhlasovým stanicím a orchestrům. Při dobře řízených jazzových setkáních předvádějí své nadšení jako reklamu pro zboží, které konzumují. Říkají si sami jitterbugs, jako by chtěli ztrátu své

individuálnosti a proměnu ve zfascinovaně bzučící brouky stvrdit a zároveň se jí vysmát. Na omluvu mají pouze to, že slovo jitterbug stejně jako celá terminologie lidí od filmu a jazzu se jim vtouká podnikateli proto, aby uvěřili, že mohou jednat v zákulisí. Jejich extáze nemá obsah. Je nahrazen tím, že se extáze uskuteční; že se poslouchá hudba. Svůj předmět má jejich extáze ve svém vlastním vynuceném charakteru. Je stylizována podle trhavých pohybů k úderům válečnického bubnu, tak jak je cvičí divoši. Má konvulzivní ráz připomínající tanec svatého Víta nebo reflexy zmrzačených zvířat. Vášně sama se zdá být vyvolána defekty. Avšak mimický moment prozrazuje pseudoaktivní charakter tohoto estetického rituálu. Netančí se a neposlouchá se „pro smyslnost“. Při poslechu a poslechem není smyslnost ukájena, nýbrž gesto smyslnosti se jen imituje. Je to analogie k ztvárňování partikulárních hnutí ve filmu, kde se vyskytují fyziognomická schémata strachu, žádosti, erotického lesku: ke keep smiling, k atomistickému espressivu depravované hudby: kříží se tu imitující osvojování zbožných modelů s folkloristickou zvyklostí napodobovat. V jazzu je vztah oné mimiky k imitujícím individuí samoty velmi uvolněn. Jejím médiem je karikatura. Tanec a hudba napodobují stadia sexuálního vzrušení jen proto, aby se jim vysmívaly. Je to tak, jako kdyby se sama náhražka rozkoše obracela ihned negativně proti rozkoši: „realitě odpovídající“ postoj potlačovaných triumfuje nad jejich snem o štěstí tím, že se mu sám upíše. A jako by chtěly zdánlivost a zrádnost tohoto druhu extáze potvrdit, nejsou nohy s to uskutečnit to, k čemu pretenduje ucho. Titíž jitterbugové, chovající se tak, jako by byli synkopami elektrizování, tančí takřka výhradně jen doby nesynkopované. Slabé tělo trestá lži svolného ducha; gestická extáze infantilního posluchače před extatickým gestem vypoví. – Protikladem nadšence se zdá být horlivec, který se před hudebním provozem stahuje a „zabývá“ se hudbou ve své tiché komůrce. Je plachý a stísněný, snad nemá štěstí u děvčat, chce si však v každém případě uchovat svou zvláštní sféru. Pokouší se o to jako kutil. V dvaceti letech je vlastně ve věku chlapců, kteří se vyznamenávají jako matadoři se svými stavebnicemi nebo k potěše svých rodičů vyřezávají lupenkovou pilkou. V radiotechnice si kutil dobývá velkou úctu. Trpělivě konstruuje přístroje, jejichž nejdůležitější součástky musí koupit hotové a hledá pak v éteru tajemství krátkých vln, jež žádným tajemstvím nejsou. Jako čtenář indiánek a cestopisů objevoval kdysi neznámé země arazil své stezky pralesem. Jako kutil se stane objevitelem právě těch průmyslových výrobků, které mají zájem na tom, aby jim byly objeveny. Nepřináší si domů nic, co by mu nebylo domů doručeno. Dobrodružové pseudoaktivity se již zorganizovali v zřetelné skupiny: radioamatéři si dávají od „objevených“ stanic zasílat předtištěné verifikační lístky a pořádají soutěže, v nichž vítězí ten, kdo má těchto lístků nejvíce. To vše se pečlivě pěstuje shora. Mezi fetišistickými posluchači je kutil snad nejdokonalejší. Je mu zcela lhostejné, co slyší, ba i jak slyší; zajímá ho pouze, že slyší a že se mu daří zapojit se se svým soukromým aparátem do veřejného mechanismu, aniž na něj má i sebenepatrnější vliv. Ve stejném smyslu manipulují nesčetní rozhlasoví posluchači knoflíky svých přijímačů, aniž sami v pravém slova smyslu kutí. – Jiní jsou odborně vzdělanější a jsou v každém případě agresivnější. Jsou to patentovaní chlapci, kteří se vždy a všude vyznají a všechno by sami dovedli; gymnasista, který je v každé společnosti ochoten se strojovou přesností zahrát jazz k tanci i zábavě: mladík od benzínové pumpy, který si při tankování benzínu pobroukává své synkopy; sluchařský expert, jenž dovede identifikovat každý jazzový soubor a noří se do historie jazzu, jako by šlo o svátost. Tento typ je velmi blízký sportovci: když už ne samotnému fotbalistovi, tak fotbalovému fandovi, který vládne na tribunách. Blýskne se schopností k primitivní improvizaci, i když musí potají celé hodiny cvičit na klavír, aby dal neposlušné rytmy dohromady. Vydává se za nezávislého muže, který píská na celý svět. Ale to, co píská, je melodií tohoto světa a jeho triky jsou spíše než objevem okamžiku nastřádanou zkušeností ze styku s převzatými technickými záležitostmi. Jeho improvizace jsou povětšinou gesta

obratného podřizování se tomu, co na něm žádá aparát. Vzorem posluchačského typu patentovaného chlapíka je šofér. Jeho srozumění se vším, co vládne, jde tak daleko, že už vůbec neprodukuje odpor, ale sám od sebe přináší stále usilovněji to, co se na něm žádá v zájmu spolehlivého provozu. Přelže si dokonalost své podřizovnosti zvěčnělému mechanismu na to, že tento mechanismus ovládá. Tak také není suverénní rutina jazzového amatéra ničím jiným, než pasivní schopností nedat se při adaptaci modelu ničím zmýlit. To je pravý jazzový subjekt: jeho improvizace vycházejí ze schématu a toto schéma řídí s cigaretou v ústech tak nedbale, jako by je byl právě sám objevil.

Regresivní posluchači mají své rozhodující rysy společné s příležitostnými dělníky a s lidmi, kteří musejí zabít svůj čas, protože jejich účinnost se nesmí vybit na ničem jiném. Člověk musí mít mnoho volného času a málo svobody, aby se mohl vzdělat na jazzového experta nebo aby mohl po celý den vysedávat u rádia. A obratnost, která se stejně dobře vyrovnává se synkopami jako se základními rytmy, je obratností autozámečnicka, který dovede také opravit reproduktor a elektrické světlo. Noví posluchači se podobají mechanikům, kteří jsou specializováni a zároveň schopni uplatnit své speciální znalosti na neočekávaném místě mimo obor, v němž jsou vyučeni. Avšak odspecializování jim pomáhá překročit rámec systému jen zdánlivě. Čím ohebněji vycházejí vstříc požadavkům dne, tím tvrději jsou onomu systému podřizováni. Průzkumové zjištění, že mezi rozhlasovými posluchači se přátelé lehké hudby jeví jako lidé apolitičtí, není nahodilé. Možnost individuálního úniku a jako vždy pochybné jistoty zakrývá pohled na změnu stavu, do něhož chce člověk uniknout. Povrchní zkušenost tomu odporuje. „Mladá generace“ – pojem sám je jen pouhá ideologická nálepka – se zdá být v rozporu se svými rodiči a jejich plyšovou kulturou právě svým novým způsobem slyšení. V Americe najdeme mezi obhájci lehké populární hudby přímo takzvané liberály a pokrokáře, kteří ji vzhledem k rozsahu jejího působení klasifikují jako demokratickou. Jestliže je ale regresivní slyšení proti slyšení „individualistickému“ pokrokové, pak pouze v dialektickém smyslu, že se totiž postupující brutalitě přizpůsobuje lépe než toto. Ohavná mrzkost smete všemožnou plesnivinu a legitimní je jen kritika té zaostalé individualnosti, která je individuím již dávno vzata. Avšak tato kritika nemůže vycházet ze sféry populární hudby už proto, že právě tato sféra mumifikuje depravovanou a ztrouchnivělou zaostalost romantického individualismu. Její inovace jsou s touto zaostalostí neoddělitelně spřízněny.

Masochistický poslech není definován jen tím, že se člověk vzdává sama sebe, a náhražkovou radostí vznikající tím, že se člověk ztotožňuje s mocí. V jeho základech je uložena zkušenost, že bezpečí úniku je za stávajících podmínek provizoriem, pouhou úlevou a že nakonec se tak jako tak musí vše provalit. Dobrý pocit nevzniká dokonce ani při tom, když se člověk vzdává sám sebe: člověk se cítí při vychutnávání požitku jako zrádce nějaké možnosti a zároveň se cítí sám zrazen tím, co právě je. Regresivní poslech je neustále připraven zvrhnout se v zuřivost. Ví-li člověk, že v podstatě přešlapuje na místě, pak se zuřivost zaměří především proti všemu, co by mohlo dezavuat a ozřejmovat modernost, „up to date“ a „à la mode“, která se ve skutečnosti takřka neproměňuje. Z fotografie a filmu známe efekt zastaralé modernosti, který byl původně využit surrealisty jako šok, avšak nyní klesl k laciné zábavě těch, jejichž fetišismus se drží abstraktní soudobosti. U regredujících posluchačů se tento efekt vrací v divoké zkratce: chtěli by se vysmát a rozbít vše, čím se ještě včera opájeli, jako by se chtěli ještě dodatečně pomstít za to, že opojení vlastně nebylo opojením. Tento efekt dostal své vlastní jméno a byl opět propagován rozhlasem i tiskem. Corny ale vůbec neznamená – jak by se snad mohl někdo domnívat – rytmicky jednodušší lehkou hudbu předjazzového období a její zbytky, nýbrž všechnu synkopovanou hudbu, jež není složena z rytmických formulek v tento okamžik vyzkoušených. Jazzový expert se může potřhat

smíchy, když slyší skladbu, která přinese na těžkou dobu šestnáctku s následující tečkovanou osminou, přestože je tento rytmus agresivní a svým charakterem není o nic provinčnější než později praktikované synkopické ligatury a opuštění všech protiaccentů. Regresivní posluchači jsou skutečně destruktivní. Neotesané nadávky mají své ironické oprávnění: ironické proto, že destruktivní tendence regredujícího posluchače se ve skutečnosti obracejí proti téže věci, kterou nenávidí i staromilci: proti neposlušnosti jako takové, i když se kryje tolerovanou spontánností kolektivního vybočení. Zdánlivost rozporu mezi generacemi není nikde průhlednější než v zuřivosti. Svatouškové, kteří se v pateticko-sadistických dopisech rozhlasovým společenstvem křížují nad zjazzováním statků nejsvětějších, a mladík, který se z těchto exhibic raduje, jdou za stejnou věcí. Je třeba jen příhodné situace, aby je bylo možno svařit do jednotné fronty.

Zde pramení kritika „nových možností“ v regresivním slyšení. Mohli bychom se octnout v pokušení zachránit je v domnění, že je snad tím slyšením, v němž auratický charakter uměleckého díla a prvky jeho zdání ustupují ve prospěch hravosti. Ať již je tomu u filmu jakkoliv, dnešní masová hudba má v sobě z takového pokroku odkouzlením velmi málo. Nic v ní nepřežívá tvrdošijněji než zdání; nic není zdánlivější než její věčnost. Infantilní hra nemá s produktivní hrou dětí společného nic než jméno. Měšťácký sport netouží nadarmo po tom, aby se striktně distancoval od hry. Jeho zvířecí vážnost tkví v tom, že místo toho, aby člověk distancováním od účelů zůstal věrný snu o svobodě, radí hravé jednání jako povinnost k užitečným účelům, a tím ve hře vyhlazuje stopu svobody. O dnešní masové hudbě to platí ještě víc. Hrou je už jen jako pouhé opakování modelů a hravé uvolnění od odpovědnosti, jež se přitom realizuje, nepředjímá ani tak stav zbavený jizev povinnosti (v něm jsou tyto jizvy zahlazeny), jako odsouvá povinnost na modely, z jejichž sledování si udělá povinnost člověk sám. Taková hra je pouhým zdáním hry; proto inheruje nutně vládnoucímu hudebnímu sportu zdání. Je iluzorní podporovat technicko-rationální momenty dnešní masové hudby nebo zvláštní schopnosti regredujícího posluchače, jež by mohly s těmito momenty korespondovat, na účet zvetšelého kouzla, které přece samo předpisuje pravidla oslnivému fungování. Iluzorní by to bylo také proto, že technické inovace masové hudby žádnými inovacemi nejsou. O harmonii a tvorbě melodií se to rozumí samo sebou: vlastní koloristické vymoženosti nové taneční hudby, vzájemné sblížení různých barev tak, že jeden nástroj může bez jakéhokoli zlomu zastoupit druhý nebo že se jeden může druhým maskovat, je známo wagnerovské a powagnerovské orchestrální technice právě tak dobře jako dusítkové efekty žesťů. Dokonce ani mezi synkopickými umělostmi není žádná, která by se v zárodku nevyskytovala již u Brahmsa a která by nebyla překonána Schönbergem a Stravinským. Praxe dnešní populární hudby tyto techniky ani tak nerozvinula, jako je konformisticky otupila. Posluchači, kteří na tyto umělosti odbornicky otvírají oči, tím vůbec nejsou technicky školeni, nýbrž reagují s odporem a odvracejí se ihned, jakmile jsou jim tyto techniky předvedeny v souvislostech, v nichž mají svůj smysl. Na tomto smyslu, na postavení techniky ve společenském celku stejně jako v organizaci jednotlivého uměleckého díla jediné záleží, zda může technika platit za pokrokovou a „rationální“. Technizace jako taková může být ve službách nejtemnější reakce, jakmile se etabluje jako fetiš a jakmile svou perfekci staví na místo opomíjené funkce společenské. Proto také ztroskotaly všechny pokusy o funkční přehodnocení masové hudby a regresivního slyšení na půdě statu quo. Umělá hudba, jež je vhodná ke konzumu, splácí daň svou konzistencí, a chyby, jež jsou v ní obsaženy, nejsou chyby „artistní“; v každém špatně posazeném nebo zastaralém akordu se manifestuje zaostalost těch, jejichž poptávce se hudba přizpůsobuje. Technicky důsledná, vnitřně souladná a od prvků zdání očištěná masová hudba by se ale proměnila v hudbu uměleckou: okamžitě by ztratila masovou základnu. Všechny pokusy o smíření, ať už je produkují trhu oddaní umělci nebo kolektivu oddaní umělečtí



vychovatelé, jsou neplodné. Nemohou přinést nic než umělecké řemeslo nebo onen druh výrobků, k nimž musí být přidán návod k použití nebo sociální text, aby se člověk mohl včas informovat o jejich hlubší motivaci.

Pozitivní rysy, které se na nové masové hudbě a na regresivní slyšení vychvalují: vitalita a technický pokrok, kolektivní šíře a vztah k oné nedefinované praxi, do jejichž pojmů vešlo úpěnlivé sebeudavačství intelektuálů, kteří přece jen své společenské odcizení od mas nedovedou nakonec odstranit než tím, že se soudobému vědomí mas přizpůsobí – všechny tyto pozitivní rysy jsou negativní: jsou průlomem katastrofické fáze společnosti do hudby. Pozitivnost je obsažena jen v její negativnosti. Fetišizovaná masová hudba ohrožuje fetišizované kulturní statky. Napětí mezi oběma hudebními sférami narostlo tak, že oficiální sféře je těžké obhájit se. Jakkoliv nicotné jsou technické standardy standardizovaného masového slyšení: srovnáme-li věcné znalosti jazzového experta se znalostmi zapáleného obdivovatele Toscaniniho, pak ho jazzový expert vysoko předčí. V regresivním slyšení však roste nemilosrdný nepřítel nejen muzeálním kulturním statkům, ale i prastaré sakrální funkci hudby jako instanci ukázněující pud. Depravované výrobky hudební kultury nejsou přenechávány zneuctvující hře a sadistickému humoru beztrzně, a proto také ne bezuzdně. V regresivním slyšení počíná celá hudba nabývat komický aspekt. Stačí jen zvenčí naslouchat zmužilému zvuku sborové zkoušky. Tuto zkušenost s velkolepou pronikavostí zachytily některé filmy Marx Brothers, jež demolují operní dekorace, jako by měl být rozbitím operní formy alegoricky ztvárněn historickofilosofický pohled, nebo rozbíjejí v pořádně povznesené zábavě na kusy klavír, aby se zmocnily rámu klavírních strun jako pravé harfy budoucnosti, na níž lze preludovat.

Zkomičtění hudby v dnešní fázi je připraveno tím, že se něco tak naprosto neužitečného jako hudba provozuje se všemi atributy namáhavé a vážné práce. Cizost hudby vůči snaživému člověku manifestuje jen jejich vzájemné odcizení a vědomí cizosti se projevuje smíchem. V hudbě – nebo podobně v lyrickém básníkovi – se stává komickou ta společnost, která hudbu ke komice odsuzuje. Na onom smíchu se ale také podílí rozpad sakrálního smiřování. Všechna hudba zní dnes velmi snadno tak, jako zněl Nietzscheovým uším Parsifal. Upomíná na nesrozumitelné obřady a přežívající pravěké masky, provokuje jako brimborium. Rozhlas, jenž hudbu zároveň obrušuje i přesvětluje, k tomu přispívá především. Snad tento úpadek jednou napomůže něčemu neočekávanému. Jednoho dne může dokonce i pro patentované chlápky udeřit lepší hodina, jež bude požadovat spíše než obratnou manipulaci s předem daným materiálem improvizátorskou přeměnu věci jako onen druh radikálního počátku, který se zdaří jen pod ochranou neotřeseného světa věcí; samotná disciplína může převzít výraz svobodné solidarity, jestliže se svoboda stane jejím obsahem. Jak málo je regresivní slyšení symptomem pokroku ve vědomí svobody, tak prudce by se mohlo přece jen proměnit, kdyby jednou umění v jednotě se společností opustilo cestu toho, co je pořád stejné.

Pro tuto možnost nepřinesla však model populární hudba, nýbrž hudba umělecká. Mahler nepohoršuje měšťáckou estetiku nadarmo. Nazývají ho rétorickým netvořivcem, protože suspendoval jejich pojem tvorby. Vše, s čím pracuje, tu už bylo. Bere to v depravovaných tvarech, jeho témata jsou témata vyvlastněná. Přesto žádné nezní tak, jak jsou na ně lidé zvyklí: všechna jako by byla magneticky vychýlena. Právě to, co je ohebrané, se ohebně poddává improvizující ruce, právě opotřebovaná místa nabývají podruhé života jako varianty. Tak jako šoférovy znalosti mohou dokázat, aby jeho starý ojetý automobil dospěl k stanovenému cíli přesně a nenápadně, tak může výraz oježděné melodie, napjaté pákou Es klarinetu a hoboje ve vysoké poloze dosíci míst, kterých by zvolená hudební řeč bez obtíží nikdy nedosáhla. Takovou hudbu stmelí Mahler v celek, do něhož zapojuje depravované fragmenty vskutku k nové jednotě, ale svou látku přebírá z regresivního slyšení; takřka by si člověk myslil, že v Mahlerově hudbě je seismograficky zanesena zkušenost tohoto slyšení čtyřicet let před tím,

než pronikla společností. Jestliže však stál Mahler k pojmu hudebního pokroku zády, pak lze právě tak málo pod pouhý pojem hudebního pokroku zahrnout novou a radikální hudbu, která se ve svých nejpokročilejších reprezentantech zdánlivě tak paradoxně Mahlera dovolává. Tato hudba si bere za předpoklad, že musí vědomě počítat se zkušenostmi regresivního slyšení. Úděs, který vyvolává Schönberg a Webern dnes právě tak jako kdysi, není způsoben jejich nesrozumitelností, ale tím, že se oběma až příliš dobře rozumí. Jejich hudba ztvárňuje onen strach, onu hrůzu, onen pohled na katastrofický stav, kterému by se chtěli ostatní prostě vyhnout tím, že regredují. Bývají označováni jako individualisté, a přece jejich dílo není než jediný dialog s mocnostmi, jejichž „neforemné stíny“ padají do jejich hudby v obří velikosti. I v hudbě likvidují kolektivní mocnosti nezachranitelnou individualitu, ale jen poznávající individua jsou s to proti těmto mocnostem realitu kolektivnosti manifestovat.

*Přeložil Ivan Vojtěch, drobné redakční změny Mikuláš Bek*