

Teodor Adorno i Maks Horkhajmer

KULTURNA INDUSTRIJA

Teodor Adorno (Theodor Adorno, 1903–1969) jedan je od najznačajnijih teoretičara i intelektualaca XX veka, marksističke orijentacije. Doktorirao je 1924. godine u Frankfurtu, gde je studirao sociologiju, psihologiju i muziku. Sa svojim prijateljem Maksom Horkhajmerom 1931. godine osniva Frankfurtski institut za društvena istraživanja. Pod pritiskom nacizma 1934. odlazi u Oksford, a 1939. beži u Ameriku, gde u Njujorku njegov institut nastavlja sa radom. Boraveći u Americi učestvuje u mnogim empirijskim sociološkim studijama od kojih je posebno značajna ona o uticaju medija, a koju je sproveo Lazarsfeld. Živeo je jedno vreme u Holivudu, gde je direktno proučavao kulturnu industriju u visokorazvijenom kapitalizmu. Vraća se u Frankfurt 1949, gde otvara Frankfurtsku školu neomarksističke kritičke teorije. Veliki zaljubljenik u muziku, naročito muziku Arnolda Šenberga. Bavio se estetičkim problemima, rodonačelnik je kritičke teorije masovne kulture i kulturne industrije, tvorac pojma autoritarne ličnosti, suptilni kritičar masovnog društva, totalitarizma. Njegova najznačajnija dela su: *Dijalektika prosvetiteljstva* sa Maksom Horkhajmerom (*Dialektik der Aufklärung*, 1944), *Negativna dijalektika* (*Negative Dialektik*, 1966), *Žargon autentičnosti* (*Jargon der Eigentlichkeit*, 1964), *Filozofija nove muzike* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949), *Estetička teorija* (*Ästhetische Theorie*, objavljena posthumno, 1970).

Maks Horkhajmer (Max Horkheimer, 1895–1973) bio je ugledni nemački intelektualac i profesor, jedan od osnivača Frankfurtskog instituta za društvena istraživanja i rektor Univerziteta u Frankfurtu. Od 1933. do 1949. živio je u Americi, gde je zajedno sa Adornom objavio *Dijalektiku prosvetiteljstva* (*Dialektik der Aufklärung*, 1944). Pored ovog zajedničkog dela, njegovo najznačajnije delo je *Razaranje uma* (*Eclipse of Reason*, 1947).

Ovaj tekst ima istorijsko značenje, s obzirom na to da je na njemu zasnovana kritička škola tumačenja kulture masovnog društva, čiji su odjeci snažni

i dan-danas. „Dijalektika prosvetiteljstva“ je knjiga zasnovana na kritičkoj upotrebi marksizma i otkrivanju unutrašnjih protivrečnosti prosvetiteljske, filozofske i kulturne paradigme koja je obeležila čitav period moderniteta. Ona je inspirisana bujanjem fašizma u Nemačkoj i uticajem masovne kulture na pretvaranje prosvetiteljskog racionalnog uma u mitotvorstvo i varvarizam. Deo koji ovde objavljujemo bavi se problemom kulturne industrije, jednim od najznačajnijih pojmova društvene i kulturne teorije XX veka. Kulturna industrija ukazuje na opsesivni karakter masovne kulture koji dovodi do pasivizacije, forsiranja eskapizma, a sve u cilju održanja kapitalističkog poretka. U sveopštoj masifikaciji kulture, umetnost je jedina oblast u kojoj može da se pokrene kritička svest i težnja za promenom sveta. Studije kulture u ovom tekstu nalaze dvostruku inspiraciju. Prvo, on nudi pojmovni aparat i kritička sredstva za tumačenje funkcionisanja kulture u kapitalističkom društvu. Drugo, on predstavlja jedan od najznačajnijih povoda osporavanja koncepta pasivne publike, kojeg su se poduhvatile studije kulture u svojim analizama aktivne publike kao središta otpora i pregovaranja sa zvaničnom kulturom.

Prosvetiteljstvo kao masovna obmana

Sociološko mišljenje da se gubitkom oslonca u objektivnoj religiji, raspadaњem poslednjih prekapitalističkih ostataka, tehničkom i socijalnom diferencijacijom i specijalizacijom prelazi u kulturni kaos, svakodnevno se pokazuje lažnim. Kultura danas svemu nameće sličnost. Film, radio, revije predstavljaju sistem. Svaka je branša skladna u sebi i saglasna s drugim. Čak i estetske manifestacije političkih suprotnosti podjednako veličaju čelični ritam. Dekorativna upravna i izložbena mesta industrije jedva da se razlikuju u autornim i drugim državama. Svetle monumentalne građevine koje posvuda niču reprezentuju smislenu planiranost koncerna koji zahvataju čitavu državu, kojima je već stremilo razulareno preduzetništvo – spomenici tog preduzetništva su okolne mračne poslovne kuće i kuće za stanovanje beznadnih gradova. Starije kuće oko betonskih centara već izgledaju kao sirotinjske četvrti, a novi bungalovi na rubu grada, kao i nesolidna konstrukcija na međunarodnim sajmovima slave tehnički napredak i pozivaju na to da ih posle kratke upotrebe odbace poput praznih limenki. Urbanistički projekti, kojima se u malim higijenskim stanovima individua treba da perpetuirao kao u neku ruku samostalna, tu istu individuu još temeljitije podređuju njenom oponentu, totalnoj moći kapitala. Stanovnici se u svrhu rada i zabave, kao proizvođači i potrošači, pozivaju u centre, a stambene ćelije besprekorno se kristalizuju u dobro organizovane komplekse. Očito jedinstvo makrokosmosa i mikrokosmosa demonstrira ljudima model njihove kulture: lažnu identičnost opšteg i posebnog. Sva masovna kultura pod monopolom jeste identična i počinje da se nazire njen skelet, pojmovni kostur proizveden monopolom. Upravljači

uopšte nisu toliko zainteresovani da taj kostur prikriju, njihova moć je utoliko jača ukoliko bezočnije nastupa. Filmovi i radio uopšte više ne moraju da nastupaju kao umetnost. Istinu da nisu ništa drugo do posao upotrebljavaju kao ideologiju koja treba da legitimise šund koji namerno proizvode. Oni sami sebe nazivaju industrijama, a objavljene cifre o primanjima njihovih generalnih direktora pobijaju svaku sumnju u društvenu neophodnost gotovih proizvoda.

I teresenti rado pojašnjavaju kulturnu industriju tehnološki. Kažu da učešće miliona traži načine reprodukcije zbog kojih je neophodno da se na bezbrojnim mestima standardnim dobrima zadovolje iste potrebe. Tehnička suprotnost između malobrojnih proizvodnih centara i rastrkane recepcije po njihovom mišljenju uslovljava organizovanje i planiranje posredstvom onih koji raspolažu centrima. Kaže se da su standardi izvorno proizišli iz potreba potrošača: stoga se, navodno, i akceptiraju bez otpora. I zaista, jedinstvo sistema postaje sve veće, gušće upravo ovim putem manipulacije i reverzibilne potrebe. Pri svemu tome se prećutkuje da je tlo na kojem tehnika zadobija moć nad društvom, moć ekonomski najjačeg nad društvom. Današnja tehnička racionalnost jeste racionalnost vlasti. Ona je prinudni karakter društva koje je otuđeno od sebe samog. Automobili, bombe i filmovi tako dugo održavaju celinu da njihov element izjednačavanja pokazuje svoju snagu na nepravdi kojoj služe. Za sada je tehnika kulturne industrije došla tek do standardizacije i serijske proizvodnje i žrtvovala je ono čime se logika dela razlikuje od logike društvenog sistema. To, međutim, nije krivica bilo kakvog zakona k etanja tehnike kao takve, nego njene funkcije u današnjoj privredi. Ona potreba koja bi možda mogla da umakne centralnoj kontroli već je potisnuta kontrolom individualne svesti. Korak od telefona ka radiju jasno je razdvojio uloge. Telefon je korisnicima još liberalno dopuštao da igraju ulogu subjekta. Radio demokratski sve pretvara u slušaoca da bi ih autoritarno izručio međusobno jednakim programima različitih stanica. Nije se razvio nikakav aparat za replike, a privatnim emisijama nameće se nesloboda. One se ograničavaju na apokrifno područje „amatera“, koji su uz to još organizovani odozgo. A svaki trag spontanosti publike u okviru oficijelnog radija upravlja se i apsorbuje pomoću lovaca na talente, takmičenja pred mikrofonom, protežiranih priredbi raznih vrsta i stručnog odabira. Talenti pripadaju radio-preduzeću daleko ranije nego što ih predstavi: inače se ne bi tako revnosno uklapali. Raspoloženje publike, koje navodno i činjenično pogoduje kulturnoj industriji i njenom sistemu, jeste deo tog sistema, a ne njegovo opravdanje. Kada jedna grana kulture postupa po istom receptu kao druga, koja joj je po mediju i predmetu vrlo daleka; kada dramski zaplet u melodramskoj seriji na radiju postaje pedagoški primer za rešavanje tehničkih poteškoća koje se kao *jam* savladavaju upravo kao na vrhuncima džez-života, ili kada se pokušana „adaptacija“ jednog Betovenovog stava odvija na isti način kao i adaptacija nekog Tolstojevog romana za film, tada se pozivanje na spontane želje publike pretvara u neuverljiv izgovor. Objašnjenje vlastitom težinom tehničkog i personalnog

aparata već je bliže stvari, ali ovaj valja sve do pojedinosti shvatiti kao deo ekonomskog selektivnog mehanizma. Povrh toga pridolazi dogovor, ili barem zajednička odluka izvršnih snaga da neće da proizvode ni dopuste ništa što ne nalikuje njihovim tabelama, njihovom pojmu potrošača, pre svega, njima samima.

Ukoliko se u ovom svetskom razdoblju objektivna društvena tendencija inkarnira u subjektivnim tamnim namerama genera nih direktora, to su izvorno direktori najmoćnijih sektora industrije, sektora čelika, nafte, električne energije, hemijske industrije. U poređenju sa njima, kulturni monopoli su slabi i zavisni. Moraju jako da se rade da udovolje pravim vlastodržcima da ne bi njihovu sferu, čiji je specifični tip robe ionako još previše prožet ljubaznim liheralizmom i jevrejskim intelektualcima, podvrgli nizu akcija čišćenja. Zavisnost najjače radio-kompanije od elektroindustrije ili filmske od banaka karakteristična je za čitavu sferu čije su pojedine grane opet međusobno ekonomski povezane. Sve je toliko blizu da koncentracija duha dostiže takav stepen koji joj dopušta nadilaženje demarkacionih linija imena preduzeća i tehničkih odeljaka. Bezobzirno jedinstvo kulturne industrije svedoči o jedinstvu politike koje se upravo sprema. Emfatička diferenciranja, poput diferenciranja filmova A i B produkcije, ili priča u revijama različite cene, ne proizlaze toliko iz stvari koliko služe klasifikaciji, organizovanju i zahvatanju potrošača. Za sve je nešto predviđeno, tako da niko ne može da pobegne, razlike se uvrežuju i propagiraju. Snabdevanje publike hijerarhijom serijskih kvaliteta služi, u stvari, za što potpuniju kvantifikaciju. Svako treba da se, takoreći, spontano ponaša u skladu sa svojim indicijama određenim *levelom* i da poseže za onom kategorijom masovnog proizvoda koja je proizvedena za njegov tip. Potrošači su kao statistički materijal na kartama istraživačkih službi, koje se više ne razlikuju od propagandnih, razdeljeni u grupe po primanjima, razdeljeni na crvena, zelena i plava polja.

Šematizam postupka ogleda se u tome što se mehanički diferencirani proizvodi na kraju pokazuju kao jednaki. Da je razlika između serije Kraislerovih vozila i serije iz Dženeral Motorsa u biti prividna, zna već i svako dete koje se tom razlikom oduševljava. Ono što znalci opisuju kao prednosti i slabe strane služi samo tome da se ovekoveči privid konkurencije i mogućnost odabira. Ništa drugačije nije sa onim što prezentiraju Verner Braders i Metro Goldvin Majers. Nestaju čak i razlike između skupljih i jeftinijih sorti iz kolekcije iste firme: kod automobila se radi o razlici u broju cilindara, volumenu, datumima patenata, kod filmova o razlici u broju zvezda, obilju primene tehnike, rada i opreme i o upotrebi novijih psiholoških formula. Jedinstveno merilo vrednosti sastoji se od doziranja *conspicuous production*, obelodanjene investicije. Budžetske vrednosne diferencije kulturne industrije nemaju nikakve veze sa stvarnim diferencijama, sa smislom proizvoda. Tehnički mediji se i međusobno prisiljavaju na nezasitu uniformnost. Televizija ide za sintezom radija i filma, a ta se sinteza odgađa sve dok još sasvim ne odgovara zainteresovanima, ali njene neograničene mogućnosti obećavaju toliko radikalno proširenje osiromašenja estetskih

materijala da će možda već sutra trijumfovati površno prikrivena identičnost svih kulturnih proizvoda, sasvim otvoreno, kao podrugljivo ispunjenje vagnerovskog sna o celokupnom umetničkom delu. Usaglašenost slike, reči i muzike uspeva savršenije nego u „Tristanu“, budući da se čulni elementi, koji bez prigovora protokolarno beleže celokupnu površinu realnosti, u principu proizvode u istom tehničkom radnom postupku i izražavaju jedinstvo tog radnog postupka upravo kao svoj sopstveni sadržaj. Taj radni postupak integriše sve elemente produkcije, od koncepcije romana u kojoj se već pomišlja na film do najmanjeg zvučnog efekta. On je trijumf investiranog kapitala. Smisao svakog filma je upravo u tome da razvlašćenom kandidatu za neki *job* ureže u srce svemoć njegovog gospodara kao svemoć kapitala, bez obzira na to kakav je *plot*¹ izabrala uprava produkcije.

Korisnik slobodnog vremena treba da se ravna po tom jedinstvu proizvodnje. Dostignuće koje je kantovski šematizam još očekivao od subjekata, naime, da čulnu mnogostrukost unapred dovedu u odnos s fundamentalnim pojmovima, industrija sad oduzima subjektu i sama izvodi. Za nju je šematizam prva dužnost prema kupcu. U duši treba da deluje skriveni mehanizam koji neposredne podatke preparira tako da se saglašavaju sa sistemom čistog uma. Tajna je danas otkrivena. Iako je planiranje mehanizma posredstvom onih koji pružaju podatke, posredstvom kulturne industrije, njoj samoj nametnuto silom teže društva koje je uprkos čitavoj racionalizaciji iracionalno, sudbonosna se tendencija u svom prolaženju kroz sve agenture posla ipak pretvara u lukavu nameru. Potrošači ne mogu da klasifikuju ništa što ne bi već unapred bilo klasifikovano u šematizmu produkcije. Umetnost za narod lišena snova ispunjava onaj sanjalački idealizam za koji je kritički idealizam smatrao da ide isuviše daleko. Sve dolazi iz svesti, kod Malbranšea² i Berklija³ iz božje svesti, u masovnoj umetnosti iz svesti zemaljske uprave proizvodnje. Ne samo da se tipovi šlagera, zvezda, melodramskih serija ciklički održavaju kao krute invarijante, nego i specifičan sadržaj igre, ono prividno promenjeno, izvedeno je iz toga. Detalji postaju fungibilni. Kratki sled intervala koji se u jednom šlageru pokazao upečatljivim, prolazno osramoćenje junaka koje on podnosi kao *good sport*, korisne batine koje ljubljena dobija od jakih ruku muške zvezde, njegovo grubo ponašanje prema bogatoj naslednici, sve su to kao i sve pojedinosti gotovi klišeji koji se proizvoljno mogu upotrebiti i tu i tamo i sasvim su definisani svrhom koja im u šemi pripada. Njihov se čitav život sastoji u tome da potvrđuju šemu čiji su deo. U filmu se dosledno može odmah videti kako će završiti, ko će biti nagrađen, ko kažnjen, ko zaboravljen, a naročito u lakoj muzici naviknuto uho može posle prvih taktova šlagera da pogodi nastavak i oseća se sretnim kada se to zaista tako i dogodi. Ne sme se menjati prosečni broj reči u *short story*. Čak su gegovi, efekti i vicevi

1 Engl. zaplet.

2 Malebranche, Nicolas de (1638–1715), francuski filozof-metafizičar.

3 Berkeley, George (1684–1753), engleski filozof.

isto tako proračunati kao i čitav kostur. Njima upravljaju posebni stručnjaci i njihova uska raznolikost načelno može da se razdeli u birou. Kulturna industrija se razvila prevlašću efekta, opipljivog dostignuća, tehničkog detalja nad delom koje je nekada nosilo ideju i bilo likvidirano zajedno s njom. Time što se detalj emancipovao postao je buntovan i suprotstavljao se organizaciji, od romantike do ekspresionizma. Pojedinačno harmonično delovanje pomutilo je u muzici svest o celini forme, partikularna boja u slikarstvu svest o kompoziciji slike, a u romanu psihološka uverljivost arhitekturu. Kulturna industrija tome totalnošću priređuje kraj. Budući da zna samo za efekte prekida s njihovom neukrotivošću i podređuje ih formuli koja je zamenila delo. Ona jednako udara i deo i celinu. Celina neumitno i bez veze nastupa u odnosu na detalje, na primer, u vidu karijere nekoga ko je uspeo, karijere ko treba da posluži kao ilustracija i dokaz, iako sama nije ništa drugo nego suma onih idiotskih događaja. Takozvana nadilazeća ideja jeste registarska mapa i uvodi red, a ne kontekst. Bez suprotnosti i nepovezano celina i pojedinosti imaju iste crte. Njihova unapred zagarantovana harmonija izruguje se izborenoj harmoniji velikih građanskih umetničkih dela. U Nemačkoj je čak u najvedrijim filmovima demokratije već vladao pogrebni mir diktature.

Čitav svet prolazi kroz filtere kulturne industrije. Staro iskustvo gledaoca filma, koji ulicu pri izlasku zapaža kao nastavak filma koji je upravo gledao budući da taj film želi strogo da prikaže svakodnevni svet opažanja, postalo je putokaz proizvodnje. Što gušće i potpunije njene tehnike udvostručuju empirijske predmete, utoliko lakše danas uspeva prevara da je spoljni svet direktan nastavak onog koji smo upoznali u filmu. Nakon munjevitog uvođenja tonskog filma, mehaničko umnožavanje u celini služi ovoj nameri. Po tendenciji život više ne bi smeo da dopusti da se razlikuje od tonskog filma. Time što, daleko nadilazeći pozorište iluzija, mašti i mislima gledalaca ne ostavlja više nikakvu dimenziju u kojoj bi se mogli kretati u okviru filma, a ipak i skrenuti s njegovih egzaktnih danosti, a da ne izgube nit, film školuje onoga ko mu se predaje da ga neposredno identifikuje sa stvarnošću. Kržljanje sposobnosti predočavanja i spontanosti potrošača kulture ne treba danas da se redukuje samo na psihološke mehanizme. Sami proizvodi, a pre svih ostalih onaj najkarakterističniji, tonski film, po svojoj objektivnosti sazdanosti parališu te sposobnosti. Oni su sazdana tako da, doduše, za adekvatno shvatanje traže brzinu, sposobnost zapažanja, verziranost, ali upravo zabranjuju gledaocu misaonu aktivnost, ukoliko ne želi da mu umakne nešto ili neka od činjenica koje jure mimo njega.

Napetost je svakako toliko uvrežena da u pojedinom slučaju uopšte ne mora da bude aktuelizovana, a ipak potiskuje maštu. Onaj ko je toliko apsorbovan kosmosom filma, pokretima, slikom i rečima da mu ne može dodati ono čime bi se i stvarno pretvorio u kosmos uopšte, ne mora u trenutku izvođenja da do kraja bude obuzet posebnim dostignućima mašinerije. Već zbog svih drugih filmova i kulturnih proizvoda koje mora da poznaje, tražena vrsta pažnje toliko je bliska da automatski sledi. Snaga industrijskog društva deluje u ljudima

jednom zauvek. Proizvodi kulturne industrije mogu da računaju s tim da će čak i u stanju rastešenosti biti budno konzumirani. Svaki od njih je model ogromne ekonomske mašinerije koja sve i svakog od samog početka, i pri radu i pri odmoru koji mu nalikuje, drži u napetosti. U svakom tonskom filmu, u svakoj radio-emisiji može se naći ono što se ni jednom pojedinačno nego samo svima zajedno u društvu može pripisati kao delovanje. Svaka pojedina manifestacija kulturne industrije neizbežno reprodukuje ljude kao ono u šta ih je pretvorila celina. O tome da proces jednostavne reprodukcije duha ne pređe u proširenu, budno vode računa svi njegovi agenti, od producenta pa do ženskih udruženja.

Optužbe istoričara umetnosti i pobornika kulture o gašenju snage stilskog oblikovanja na Zapadu zapanjujuće su neutemeljene. Stereotipno prevođenje svega, čak i uopšte još nemišljenog, u šemu mehaničkog reprodukovanja po strogosti i važenju nadilazi svaki stvarni stil, čijim pojmom ljubitelji obrazovanja veličaju pretkapitalističku prošlost kao nešto organsko. Nikakav Palestrina⁴ ne bi mogao da više puristički osuđuje nepripremljenu i nerazrešenu disonancu nego što aranžer džeza proganja svaki obrt koji tačno ne odgovara žargonu. Ukoliko pretvara Mocarta u džez, ne menja ga samo tamo gde bi Mocart bio pretežak ili previše ozbiljan, nego i tamo gde samo drugačije, čak možda i jednostavnije harmonizuje melodiju nego što je danas uobičajeno. Nikakav srednjovekovni graditelj nije mogao sižee crkvenih prozora i plastika da nepoverljivije razmatra nego što to čini hijerarhija nekog filmskog studija sa sadržajem Balzaka ili Viktora Igoa pre nego što mu dodeli imprimatur⁵ da može da prođe. Nijedan odeljak ne bi mogao pažljivije da dodeli đavolskim likovima i mukama proleđenih njihovo mesto u skladu sa ordonom najviše ljubavi nego što vodstvo proizvodnje dodeljuje junakovim mukama ili podignutoj suknji *leading lady* u litaniji velefilma. Izričiti i implicitni, egzoterični i ezoterični katalog onoga što je zabranjeno i onoga što se toleriše ide toliko daleko da područje koje ostaje slobodno nije samo okruženo granicama nego i iznutra prožeto zabranama. Po njima se oblikuju čak i najmanje pojedinosti. Kulturna industrija, poput svoje suprotnosti, avansirane umetnosti, zabranama pozitivno određuje svoj jezik, s vlastitom sintaksom i izborom reči. Permanentna prinuda za traženjem novih efekata, koji ipak ostaju vezani uz staru šemu kao dodatno pravilo, samo povećava snagu onog starijeg kojem pojedini efekti žele da uteknu. Sve pojavno tako je temeljito obeleženo da se upravo ništa više ne može da pojavi što ne bi već unapred pokazivalo tragove žargona, što ne bi već na prvi pogled pokazivalo da je dopušteno. Matadori, međutim, jesu oni među producentima i reproducentima koji žargonom govore tako lako i slobodno i radosno kao da se radi o jeziku – a jezik je već odavno zanemao. To je ideal prirodnosti u ovoj struci. Taj ideal dolazi utoliko imperativnije do izražaja ukoliko izrazitije perfekcionirana tehnika smanjuje

4 Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594), italijanski kompozitor.

5 *Imprimatur* (lat. neka se štampa), dozvola, odobrenje.

raspon između tvorevine i svakodnevnog opstanka. Paradoksalnost rutine koja se travestira u prirodu naslućuje se u svim ispoljavanjima kulturne industrije, a u nekima može da se rukama dohvati. Džez-mužičar koji mora da svira komad ozbiljne muzike, najjednostavniji Betovenov menuet, nesvesno ga sinkopira i samo se suverenim smeškom spušta do toga da započne delom takta. Takva priroda, komplikovana uvek prisutnim preteranostima specifičnog medija, predstavlja novi stil, naime „sistem ne-kulture kojem čak može da se prizna izvesno ‘jedinstvo stila’ ukoliko još uopšte ima smisla da se govori o stilizovanom varvarstvu“.⁶

Opšte obavezivanje ove stilizacije možda već nadmašuje obavezivanje oficijelnih propisa i zabrana; šlageru je danas pre dopušteno da se ne pridržava ona 32 takta ili obima *nona*⁷ nego da uvodi najskriveniji melodijski ili harmonijski detalj koji bi ispaao iz idioma. Svi prekr aji navika u struci koje učini Orson Vels cpraštaju mu se, jer kao proračunati bezobrazluci utoliko vatrenije potvrđuju valjanost sistema. Prinuda tehnički uslovljenog idioma, koji zvezde i direktori moraju da proizvode kao prirodnost da bi ga nacija prihvatila kao svoj, odnosi se na tako tanane nijanse da skoro postižu suptilnost sredstava jednog dela avangarde, dela u kojem ta sredstva služe istini. Retka sposobnost da se minuciozno slede prohtevi idioma prirodnosti u svim granama kulturne industrije postaje merilo stručnosti. Šta i kako se govori treba da je moguće kontrolisati svakodnevnim jezikom, kao u logičkom pozitivizmu. Producenti su eksperti. Idiom zahteva neverovatnu proizvodnu snagu, on je apsorbuje i troši. On đavolski nadilazi razlikovanje kulturnog konzervatizma o pravom i veštačkom stilu. Veštačkim stilom u najboljem slučaju bi se mogao nazvati onaj koji je spolja nametnut porivima oblika koji se tome odupiru. U kulturnoj industriji, međutim, siže sve do svojih poslednjih elemenata proizlazi iz one aparature kao i žargon u koji prelazi. Pregovori koje umetnički specijalisti vode sa sponzorom i cenzorom oko previše neverovatne laži ne svedoče toliko o rasponu unutar estetike koliko o divergentnosti interesa. Renome specijalista u kojem nalazi utočište onaj poslednji ostatak predmetne autonomije dolazi u sukob s poslovnom politikom crkve ili koncerna koji proizvode kulturnu robu. Stvar je, međutim, već po svojoj prirodi opredmećena kao nešto što će ići još pre nego što dođe do sukoba pojedinih instanci. Još pre nego što ju je Zanuk⁸ kupio, sveta Bernadeta zasjala je u pogledu svog pesnika kao reklama za sve zainteresovane konzorcije. To nastaje iz poriva oblika. Zato je stil kulturne industrije, koji više ne mora da se oprobava na materijalu koji se odupire, ujedno i negacija stila. Pomirenje opšteg i posebnog, pravila i specifičnih prohteva predmeta, proces kojim stil jedino

6 Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen, Werke*, Großoktavausgabe, Leipzig 1917, Band I, S. 187.

7 *Nona* (lat.), u muzici interval koji se sastoji od oktave + sekunde.

8 Američki filmski producent, jedan od osnivača „Tventi senčeri pikčers“/20th Century Pictures, na vodećim funkcijama u „Tventi senčeri foks“/20th Century Fox.

može da zadobije smisao, jeste ništavan, jer uopšte više ne dolazi do napetosti između polova: krajnosti koje se dotiču prešle su u mutnu identičnost, opšte može da zameni posebno, i obrnuto.

Ali, ova izopačenost stila ipak nešto kazuje o prošlom, pravom stilu. Pojam pravog stila postaje u kulturnoj industriji proziran kao estetski ekvivalent vlasti. Predstava o stilu kao čisto estetskoj zakonomernosti jeste reakcionarno romantično mišljenje. Jedinstvom stila izražava se ne samo u hrišćanskom srednjem veku nego i u renesansi različita struktura socijalne moći, a ne tamno iskustvo ovladanog u kojem je zatvoreno ono opšte. Veliki umetnici nikada nisu bili oni koji su najpotpunije i najsavršenije oličavali stil, nego oni koji su stil u svojim delima prihvatili kao tvrdoću naspram haotičnog izražavanja patnje, kao negativnu istinu. U stilu dela dobijao je snagu onaj izraz bez kojeg bi opstanak čuteći prošao. Čak i ono što se naziva klasičnim, na primer, Mocartova muzika, sadrži objektivne tendencije suprotstavljene cilju koji inkarniraju. Sve do Šenberga i Pikasa veliki umetnici zadržali su nepoverenje prema stilu i u presudnim stvarima su se pridržavali logike stvari, a ne stila. Ono s čime su ekspresionisti i dadaisti polemicali, neistina stila kao takvog, trijumfuje danas u pevačkom žargonu krunera,⁹ u dobro pogođenoj gracioznosti filmske zvezde, čak u majstorstvu fotografskog snimka bednih koliba zemljoradnika. Svakom je umetničkom delu njegov stil obećanje. Time što ono što je izraženo posredstvom stila ulazi u vladajuće forine opštosti, muzički, slikarski i verbalni jezik treba da se pomiri s idejom pravilne opštosti. Ovo obećanje umetničkog dela da će utiskivanjem oblika u društveno baštinjene forme stvoriti istinu jeste koliko nužno toliko i lice-merno. Ono postavlja realne forme postojećeg kao apsolutno time što se pravi da u svojim estetskim derivatima unapred daje ispunjenje. Utoliko je zahtev umetnosti uvek i ideologija. Ali, umetnost nalazi izraz za patnju samo u raspravi s tradicijom koja je sadržana u stilu. Onaj trenutak umetničkog dela kojim ono nadilazi stvarnost zaista se ne može odvojiti od stila; ali on se ne sastoji od pružene harmonije, spornog jedinstva forme i sadržaja, unutarnjeg i spolnjeg, individue i društva, nego od onih crta u kojima se pojavljuje raskorak, u nužnom neuspahu strastvenih napora za identičnošću. Umesto da se odvaži na takav neuspah u kojem stil velikog umetničkog dela uvek negira sam sebe, slabije umetničko delo uvek se pridržavalo sličnosti s drugima, surogata identičnosti. Kulturna industrija konačno postavlja imitaciju kao apsolut. Budući da daje samo još stil, ona razotkriva njegovu tajnu, poslušnost prema društvenoj hijerarhiji. Današnje estetsko varvarstvo dopunjuje ono što preti duhovnim tvorevinama već sve vreme otkada se udružuju u kulturu i neutralizuju. Govoriti o kulturi oduvek je

9 Od engl. croon = pevušiti, tiho pevati. Crooner je naziv za muške pevače koji nežno, intimno interpretiraju većinom romantične pesme; pojam je nastao 20-ih godina prošlog veka sa pojavom mikrofona. U SAD su to bili Bing Krosbi, Nat King Kol, Frenk Sinatra, Din Martin, Elvis Presli...

suprostavljeno kulturi. Zajednički imenitelj kultura već sadrži ono zahvatanje, katalogiziranje, klasifikovanje kojim kultura stupa u carstvo administracije. Tek je industrijalizovana, konsekventna supsumcija sasvim primerena ovom pojmu kulture. Time što sve grane duhovne produkcije podjednako podređuje jednoj te istoj svrsi zaposedanja čula, lju i sve do izlaska iz fabrike uveče pa do dolaska do kontrolnog sata sledećeg jutra obeležjima onog istog procesa rada koji danju sami provode, ona podrugljivo ispunjava pojam jedinstvene kulture koji filozofi ličnosti suprotstavljaju omasovljenju.

Tako se pokazuje da je kulturna industrija, najkrući od svih stilova, upravo cilj liberalizma, kojem se prebacuje nedostatak stila. Ne samo da su njene kategorije i sadržaji proizašli iz liberalne sfere, domesticiranog naturalizma i opere te i revije: moderni kulturni koncerni su mesto gde zajedno sa odgovarajućim tipom preduzetnika preživljava još i deo sfere cirkulacije koja inače nestaje. Tu neko još može da uspe, naravno, ukoliko se ne pridržava previše kruto svog predmeta, nego dopušta da se s njim govori. Ono što odstupa može preživeti samo time da se svrsta. Time što je njegova diferencija spram kulturne industrije registrovana, on već spada u nju, kao što zemljišni reformatori spadaju u kapitalizam. Realnosti primereno ogorčenje postaje robna oznaka onoga ko želi da u preduzeće uvede novu ideju. Javnost savremenog društva ne dopušta da dođe do bilo kakvog javnog optuživanja u čijem zvuku oni koji dobro zapažaju ne bi mogli odmah da čuju onu prominentnost kojom će se buntovnik izmiriti s vlastodršcima. Što je veća provalija između hora i solista, to će sigurnije mesto na vrhu dobiti onaj ko dobro odmerenom upadljivošću zna da pokaže svoju superiornost. Time u kulturnoj industriji živi i dalje tendencija liberalizma da otvara puteve onima kojima je stalo do uspeha. Tržište, koje se danas umnogome već zatvara, ima još funkciju pružanja puta sposobnima, iako se njegova sloboda i na području umetnosti i na drugim područjima sastoji u tome da glupima pruža slobodu umiranja od gladi. Nije slučajno da sistem kulturne industrije proizlazi iz liberalnih industrijskih zemalja, pa su u njima trijumfovali svi njeni karakteristični mediji, naročito film, radio, žez i ilustrovani časopisi. Njihov napredak izvire, doduše, iz opštih zakona kapitala. Gomon i Pate,¹⁰ Ulštajn¹¹ i Hugenberg¹² su ne bez sreće sledili internacionalni trend: tome je pridonela i privredna zavisnost kontinenta od SAD i inflacija posle rata. Sasvim je iluzorno verovanje da je varvarstvo kulturne industrije posledica *cultural laga*, zaostalosti američke svesti za stanjem tehnike. Za tendencijom ka kulturnom monopolu je, naprotiv, zaostajala predfašistička Evropa. Upravo takvoj zavisnosti duh može biti zahvalan za ostatak samostalnosti, a njegovi nosioci za svoju ma kako prigušenu egzistenciju. U Nemačkoj je nedostatna prožetost života demokratskom kontrolom

10 Pioniri filmske industrije u Francuskoj.

11 Osnivač nemačke izdavačke kuće.

12 Nemački industrijski magnat u prvoj polovini XX veka.

paradoksalno delovala. Mnogo štošta je ostalo izvan onog tržišnog mehanizma koji je bujao u zapadnim zemljama. Nemački sistem obrazovanja zajedno s univerzitetima, umetnički merodavna pozorišta, veliki orkestri, muzeji bili su protežirani. Političke snage, država i opštine koje su od apsolutizma nasledile ove institucije, sačuvala su im deo one nezavisnosti od odnosa vlasti, deklariranih na tržištu, nezavisnosti koju su im kneževi i feudanci održali sve do polovine devetnaestog veka. To je kasnijoj umetnosti davalo oslonac nasuprot presudi ponude i potražnje i jačalo je njen otpor mnogo dalje nego što je dosegala stvarna protekcija. Na tržištu se priznavanje kvaliteta koje nije kurentno i koje se ne može unovčiti pretvaralo u kupovnu snagu: stoga su pristojni muzički i književni izdavači mogli da podupiru i one autore koji su donosili samo poštovanje znalaca. Umetnik je do kraja potpao pod stegu tek drastičnom pretnjom da se kao estetski stručnjak mora svrstati u privredni život. Nekada su, poput Kanta i Hjuma potpisivali svoja pisma sa „ponizni sluga“, a ujedno rušili temelje prestola i oltara. Danas zovu šefove vlada po imenu, a svakim umetničkim porivom podređeni su sudu svojih nepismenih principala. Analiza koju je pre sto godina dao Tokvil u međuvremenu se sasvim obistinila. Pod vladavinom privatnih kulturnih monopola tiranija zaista „pušta telo slobodnim i laća se direktno duše. Vlada više tamo ne govori: misli poput mene ili ćeš umreti. On kaže: slobodno možeš misliti drukčije od mene, ostaće ti tvoja dobra, tvoj život i sve tvoje, ali od danas si stranac među nama“.¹³ Ono što nije konformističko, osuđeno je na ekonomsku nemoć koja se nastavlja u duhovnoj nemoći osobenjaštva. Budući da je izbačen iz preduzeća, lako mu se može dokazati nedostatnost. U materijalnoj produkciji mehanizam ponude i potražnje danas se raspada, ali u duhovnoj produkciji deluje kao kontrola u korist onih koji vladaju. Potrošači su radnici i službenici, farmeri i malograđani. Kapitalistička proizvodnja je do te mere zahvatila njihovo telo i dušu da se bez otpora predaju onome što im se nudi. Kao što su, svakako, podređeni uvek ozbiljnije shvatali moral koji su im nametali sami gospodari, prevarene mase danas mnogo spremnije od onih koji su uspeli prihvatiti mit uspeha. One imaju svoje želje. Ne daju se smesti u ideologiji kojom ih porobljavaju. Zla ljubav naroda spram onog što se s njim radi čak preduhitruje pamet nadležnih mesta. Ona je rigoroznija od *Hays-Officea*, a u velikim je vremenima davala snagu instancama usmerenim protiv njega, teroru tribunala. Ona, nasuprot tragičnoj Garbo, podupire Mikija Runija, a Paju Patka nasuprot Beti Bup.¹⁴ Industrija se onda ravna po *votumu* koji je sama pripremila. Ono što su *faux frais*¹⁵ za preduzeće koje neće uspeti da u celini iskoristi ugovor sa zvezdom na zalasku, legitimni su troškovi za celokupni sistem. On otrcanim sankcionisanjem zahteva za šundom inaugurira totalnu harmoniju. Stručnost i poznavanje stvari

13 A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris 1864, Band II, S. 151.

14 Betty Boop, seksipilna junakinja crtanih filmova Maksa Flajšera iz 1930.

15 Franc. sporedni troškovi.

preziru se kao umišljenost budući da kultura tako demokratski svima deli svoju privilegiju. Zbog ideološkog stranačkog mira konformizam potrošača i bezobrazluk proizvodnje imaju mirnu savest. Zadovoljavaju se reprodukcijom uvek istog.

Ovo većno jednako upravlja i stavom prema prošlosti. Ono novo u fazi masovne kulture u odnosu na pozni liberalizam jeste upravo isključivanje svega novog. Mašina rotira na istom mestu. Ona već određuje potrošnju, pa ipak izbacuje sve što nije oprobano. Filmadžije nepoverljivo posmatraju svaki rukopis ukoliko nije već po sebi bestseller, pa pruža izvesnu sigurnost. Stoga se neprestano govori o *idea*, *novelty* i *surprise*, o onome što bi bilo ujedno i prisno i još nepoznato. Tome služe i tempo i dinamika. Ništa ne sme da ostane kao što je bilo, sve mora da se neprestano kreće, teče. Jer samo univerzalna pobeda ritma mehaničke produkcije i reprodukcije obećava da se ništa neće promeniti, da će sve ostati po starom, da se neće pojaviti ništa što ne bi odgovaralo. Dodaci oprobanom kulturnom inventaru previše su spekulativni. Zamrznuti tipovi formi poput skeča, kratke priče, problemskog filma, šlagera, u stvari, su normativno priređen, preteći oktroisan prosek poznoliberalnog ukusa. Moćnici u kulturnim agenturama, bez obzira na to da li proizlaze iz konfekcije ili koledža, usaglašeni toliko koliko je to uopšte moguće za menadžere, već su odavno sanirali i racionalizovali objektivni dub. Čini se kao da je neko sveprisutno nadležstvo pregledalo materijal i sastavilo merodavni katalog kulturnih dobara u kojem se sažeto navode serije koje se mogu isporučiti. Ideje su zapisane na nebu kulture, na kojem su kod Platona već izbrojane, gde su čak i same brojke, ne mogu se uvećati ni promeniti, konačne.

Zabava i svi elementi kulturne industrije postojali su davno pre nje. Sada bivaju zahvaćeni odozgo i dovedeni na visinu vremena. Kulturna industrija može da se pohvali da je odlučno sprovedla često nespretnu transpoziciju kulture u sferu potrošnje, da je to uzdigla u princip, oslobodila zabavu nametljivih naivnosti i popravila kvalitet robe. Što je postajala moćnija, što je neumoljivije terala svakog autsajdera bilo u propast bilo u sindikat, to je bivala sve finija i uzvišenija sve dok se konačno nije zaključila sintezom Betovena i Kasino de Paria. Njena je pobeda dvostruka: ono što spolja briše kao istinu može unutra beskrajno da reprodukuje kao laž. „Laka umetnost“ kao takva, zabava, po sebi nije forma raspadanja. Onaj ko je optužuje kao izdaju ideala čistog izraza gaji iluzije o društvu. Čistota građanske umetnosti koja se hipostazirala kao carstvo slobode u suptornosti sa materijalnom praksom, od samog početka plaćena je isključenjem niže klase, a umetnost ostaje verna njenoj stvari, pravilnoj opštosti, upravo slobodna od svrha lažne opštosti. Ozbiljna umetnost nije bila dostupna onima kojima je zbog nevolje i pritiska opstanka ozbiljnost bila poput poruge i koji moraju da se vesele tome da se u ono vreme kada nisu upregnuti mogu opustiti. Laka umetnost je poput senke pratila autonomnu. Ona je društvena nečista savest ozbiljne umetnosti. Ono što je ovoj zbog njenih društvenih pretpostavki moralo da umakne od istinitog, daje onoj privid stvarne opravdanosti. Istina jeste u tom rascepu: on bar negativno izgovara negativnost kulture u kojoj se sabiraju sfere.

Suprotnost se nipošto ne može pomiriti time što bi se laka umetnost primila u ozbiljnu, ili obrnuto. Upravo to pokušava kulturna industrija. Njoj podjednako smeta to što se cirkus, panoptikum i bordel udaljuju od društva kao i što to čine Šenberg i Karl Kraus. Stoga džezista Beni Gudmen treba da nastupi sa budimpeštanskim gudačkim kvartetom ritmički pedantnije od svakog filharmonijskog klarinetiste, dok Budimpeštanci sviraju tako glatko vertikalno i slatko kao Gi Lombardo.¹⁶ Nisu karakteristični neobrazovanost, glupost i neotesanost. Nekadašnji škart ukinut je u kulturnoj industriji vlastitom perfekcijom, zabranom i domesticiranjem diletantizma, iako se neprestano događaju grube pogreške bez kojih uopšte ne može da se zamisli ovaj nivo uzvišenosti. Ono što je tu novo jeste, međutim, da se nepomirljivi elementi kulture, umetnost i razonoda svojim podređivanjem svrsi dovode do jedne jedine lažne formule: totalnosti kulturne industrije. Ona se sastoji iz ponavljanja. To što su karakteristične novine kulturne industrije dosledno samo puka poboljšanja masovne reprodukcije, nije nešto što bi sistemu bilo spoljno. Interes brojnili potrošača s razlogom se vezuje uz tehniku, a ne uz kruto obavljene, ispražnjene i već skoro napuštene sadržaje. Društvena moć koju gledaoci obožavaju delotvornije se očituje u sveprisutnosti stereotipa koju nameće tehnika, nego u ustajalim ideologijama koje predstavljaју efemerni sadržaj.

Ali, kulturna industrija ipak ostaje preduzeće za zabavu. Njeno odlučivanje o potrošačima posredovano je zabavom; zabava ne nestaje jasnim diktatom, nego zbog neprijateljstva prema svemu što bi nadilazilo zabavu sadržanu u samom principu zabave. Budući da do utelovljenja tendencija kulturne industrije u krvi i mesu publike dolazi celokupnim društvenim procesom, preživljavanje tržišta na tom području deluje stimulativno. Potražnja još nije zamenjena jednostavnom poslušnošću. Velika reorganizacija filma nešto pre Prvog svetskog rata, koja je bila pretpostavka njegove ekspanzije, sastojala se upravo iz svesnog prilagođavanja potrebama publike, registrovanim na blagajnama, potrebama koje su se u pionirskim danima filmskog platna jedva uzimale u obzir. Kapetani filma, koji, doduše, uvek samo isprobavaju svoje primere, više ili manje fenomenalne šlagere, a nipošto protivprimer, istinu, to još danas doživljavaju tako. Njihova je ideologija posao. Istinito pri tome jeste da je snaga kulturne industrije u njenom jedinstvu s proizvedenim potrebama, ne u jednostavnoj suprotnosti prema njima, pa makar se radilo o suprotnosti svemoći i nemoći. Zabava je produžetak rada u uslovima poznog kapitalizma. Zabavu traži onaj ko želi da utekne mehanizovanom radnom procesu da bi mu iznova bio dorastao. Ujedno, međutim, mehanizacija ima toliku vlast nad onim ko koristi slobodno vreme i njegovom srećom, ona toliko temeljito određuje proizvodnju robe za zabavu da ne može da doživljava više ništa drugo nego kopije samog radnog procesa. Navodni sadržaj samo je bleđa površina; ono što se pamti jeste automatizovani sled normiranih poslova.

16 Guy Lombardo, čuven po šlageru „Ljubičasti slonovi“ („Pink Elephants“) iz 1932.

Radni proces u fabrici i birou može se zaboraviti ~~time~~ što će se u dokolici kopirati. To je neizlečiva bolest svake zabave. Zadovoljstvo se pretvara u dosadu jer, da bi ostalo zadovoljstvo, navodno ne sme da traži nikakav napor, pa se, stoga, kreće u strogo utvrđenim nizovima asocijacija. Gledaocu ne smeju da budu potrebne nikakve vlastite misli: proizvod propisuje svaku reakciju: ne svojim predmetnim kontekstom – njega nema ukoliko bi zahtevalo razmišljanje – nego signalima. Brižljivo se izbegava svaka logička vezakoj bi iziskivala sposobnost duha. Razvoj treba po mogućnosti da sledi iz situacije koja neposredno prethodi, a nipošto iz ideje celine. Nema nikakvog događanja koje bi moglo da se odupre nastojanjima saradnika da iz svake scene dobiju sve što se može. Konačno se čak i sama šema čini opasnom budući da je davala nekakav, iako bedan, smisao: ni kontekst tamo gde bi smela da se akceptira samo besmislenost. Često se događanju zlobno ne daje onaj nastavak koji bi u skladu sa starom šemom tražili karakteri i predmet. Umesto toga se za sledeći korak uzima prividno najuspelija zamisao pisca uz datu situaciju. Tupo izmudreno iznenađenje upada u filmsko događanje. Tendencija proizvoda da se zlobno vrati pukoj gluposti, tendencija u kojoj su učestvovali i narodna umetnost, i farse i ldonovi, sve do Čaplina i braće Marks, najjasnije istupa u manje negovanim žanrovima. Dok fihnovi sa Bet Dejvis i Grir Garson¹⁷ iz jedinstva socijalnopsihološkog slučaja još izvlače nešto poput prohteva za jednoznačnim događanjem, ona druga tendencija došla je sasvim do izražaja u tekstovima *novelty songa*, u kriminalističkom filmu i stripovima. Sama misao komada masakrira se poput objekata komike i objekata strave. *Novelty songovi* oduvek su živeli od izrugivanja smislu, koji kao prethodnici i nastavljajući redukuju na seksualnu simboliku. U današnjim kriminalističkim i avanturističkim filmovima gledaocu više nije dano da prisustvuje procesu razrešavanja. On se i u proizvodima ovog žanra koji nisu ironični mora zadovoljiti stravom jedva povezanih situacija.

Animirani filmovi su nekada bili eksponenti mašte nasuprot racionalizmu. Oni su bili ujedno i pravedni prema životinjama i stvarima koje su elektrizovali, budući da su osakaćenima davali drugi život. Danas samo još potvrđuju pobedu tehnološkog uma nad istinom. Pre nekoliko godina imali su konzistentne sadržaje koji su se tek u poslednjim minutima pretvorili u zbrku utrivanja. Njihov način postupanja po tome je nalikovao staroj navici *slapstick* komedije. Sada su se, međutim, vremenske relacije pobrkale. Samo u prvim sekvencama animiranog filma navodi se nekakav motiv za celokupno zbivanje da bi se u nastavku utoliko temeljitije mogao da razori: uz povike publike glavni je junak bacan naokolo. Tako kvantitet organizovane zabave prelazi u kvalitet organizovane okrutnosti. Samozvani cenzori filmske industrije, njeni srodnici po izboru, bdiju nad dužinom tog nedela u vidu potere. Ova veselost ukida verovatno uživanje u zagrljaju i odgađa zadovoljavanje sve do dana pogroma. Ukoliko animirani

filmovi pored navikavanja čula na novi tempo uopšte još nešto pružaju, onda je to da uspevaju da u sve mozgove utuče staru mudrost da je kontinuirano prigušivanje, lomljenje svakog individualnog otpora, uslov života u ovom društvu. Paja Patak dobija batine u crtanim filmovima, a nesretnici u realnosti; sve to samo zato da bi se gledaoci navikli na svoje vlastite batine.

Uživanje u nasilju počinjenom onome koji se prikazuje prelazi u nasilje nad gledaocem, razbibriga u napor. Umorno oko ne sme da propusti ništa što su stručnjaci izmislili kao stimulans, niko ne sme ni za trenutak da ispadne glup u praćenju lukavosti prikazanog, sve valja slediti i pokazivati onu istu okretnost koja se predstavom prikazuje i propagira. Stoga je postalo neizvesno da li kulturna industrija uopšte još vrši ~~onu~~ funkciju ~~raznodelu~~ kojom se toliko glasno hvali. Ukoliko bi zatvorili veliki deo bioskopskih dvorana i zapečatili radio-aparate, potrošačima ne bi toliko nedostajali. Korak s ulice u bioskop ionako više ne vodi u snove, a čim institucije svojim pukim opstankom više ne nameću obavezu da se koriste, ne bi se javljala neka naročita težnja za njihovim korišćenjem. Ovakva obustava proizvodnje ne bi bila reakcionarno razbijanje mašina. Oštećeni ionako ne bi bili entuzijasti, nego oni na kojima se sve prelama, oni koji zaostaju. Tama bioskopske dvorane, uprkos filmova koji treba još više da je integrišu, ipak daje domaćici nekakvo utočište u kojem može da nekoliko sati nekontrolisano sedi, kao što je nekada, dok su još postojali stanovi i slobodno veče, gledala kroz prozor. U velikim centrima, oni koji su bez zaposlenja u tim mestima u kojima je temperatura regulisana zimi nalaze toplinu, a leti ugodan hlad. Inače, čak ni po postojećim merilima, ova nabrekla aparatura za zabavu ne čini živote ljudi vrednijima. Misao o „eksploataisanju“ danih tehničkih mogućnosti, o punom korišćenju kapaciteta za estetsku masovnu potrošnju deo je sistema koji odbija korišćenje kapaciteta kada se radi o uklanjanju gladi.

Kulturna industrija neprestano obećava potrošačima ono što im nipošto neće dati. Priznanicu koja obećava užitek u sadržaju i opremi stalno prolongira: predstava se, u stvari, sastoji samo iz obećanja, nikada ne dolazi ono pravo, gost mora da se zadovolji čitanjem jelovnika. Požuda, probuđena svim tim sjajnim imenima i slikama, na kraju nailazi samo na veličanje one sive svakodnevice od koje se želelo da utekne. Ni umetnička dela se nisu sastojala iz seksualnih egzibicija. Time što su, međutim, odricanje oblikovala kao nešto negativno, takoreći su opozvala ponižavanje poriva u posredovanje, spasavala ono zabranjeno. To je tajna estetske sublimacije: predstavljati slomljeno ispunjenje. Kulturna industrija ne sublimira, ona potiskuje. Time što uvek nanovo eksponira ono za čime se žudi, izazovne grudi i gola prsa sportskog junaka, ona sama podbada onu nesublimiranu prazniju koja je zbog naviknutosti na odricanje već odavno zakržljala u mazohizam. Nema nikakve erotske situacije u kojoj držanje i podsećanje ne bi bilo udruženo s upozorenjem da se nikada neće smeti da ide do kraja. *Hays Office* samo potvrđuje ritual koji kulturna industrija ionako provodi: Tantalov ritual. Umetnička dela su asketska i bez stida, kulturna industrija je pornografska

i sramežljiva. Ona ljubav redukuje na romanse. A u takvoj redukciji se mnogo štošta dopušta, čak je slobodnjaštvo specijalitet s dobrom prodom, tačno odmereno i s robnom oznakom *daring*. Serijskom produkcijom seksualnog, automatski se sprovodi njegovo potiskivanje. Filmska zvezda u koju se treba zaljubiti je zbog svog ubikviteta¹⁸ već unapred svoja vlastita kopija. Svaki tenorski glas zvuči poput Karuzove¹⁹ ploče, a devojačka lica iz Teksasa već prirodno poprimaju lik uspešnih modela po kojima je Holivud stvorio tip. Mehanička reprodukcija lepog, kojoj, međutim, reakcionarno sanjarenje o kulturi svojim metodičnim obožavanjem individualnosti ide naruku, ne ostavlja više prostora onoj besvesnoj idolatriji uz koje je bilolepo vezano. Trijumf nad lepotom izvršava humor, zluрадost zbog svake uspešne propasti. Smeje se onome što više nema ničeg smešnog. Smeh, kako onaj zbog pomirenja tako i onaj zbog strave, uvek prati trenutak kada neki strah prestaje. On ukazuje na oslobođenje, bilo od telesne opasnosti, bilo od zamki logike. Poniireni smeh zvuči kao jeka bega od moći, a onaj zli savladuje strah time što prelazi na stranu instanci kojih se valja bojati. Smeh je jeka moći od koje se ne može pobeći. Zabava je termalna kupka. Industrija zabave je stalno propisuje. U njoj se smeh pretvara u instrument obmanjivanja sreće. On se u trenucima sreće ne pojavljuje, samo filmovi i operete predstavljaju seks glasnim smehom. Bodler je, međutim, tako bez humora kao što je to samo još Helderlin. U lažnom društvu smeh je poput neke bolesti napao sreću i pokušava da je uvuče u svoju bezvrednu totalnost. Smejati se nečemu uvek znači nešto ismevati, a onaj život koji po Bergsonovom²⁰ mišljenju probija utvrđenja, u stvari, je varvarski život koji napada, samopotvrđivanje koje u društvenom životu dobija priliku da odbaci svaku savesnost. Kolektiv onih koji se smeju jeste parodija čovečanstva. To su monade, a svaka od njih se predaje uživanju da bude na račun drugih spremna na sve, s tim što ima većinu na svojoj strani. Takva harmonija je karikatura solidarnosti. Ono đavolsko lažnog smeha upravo je u tome da nužno parodira čak i ono najbolje, pomirenje. Užitek je, međutim, nešto strogo: *rest severa est verum gaudium*.²¹ Ideologija manastira po kojoj nije askeza, nego polni akt odricanje od blaženstva koje se može postignuti, negativno se potvrđuje u ozbiljnosti ljubavnika koji pun slutnji zadržava svaki trenutak života koji mu izmiče. Kulturna industrija uvodi žovijalno odricanje umesto bola koji je prisutan i u opijenosti i u askezi. Vrhovni zakon da ionako ne može da se dobije ono što se želi, pa se s tim valja miriti smejući se. Permanentno odricanje koje traži civilizacija nanosi se onome ko je bez svake sumnje još jednom zahvaćen u svakom proizvodu kulturne industrije. Zahvaćenima se nudi ono što im se oduzima. To se dešava u erotskom događaju. Upravo zato što

18 Lat. sveprisutnost.

19 Italijanski operski pevač, čije je pevanje među prvima snimljeno na gramofonske ploče.

20 Bergson, Anri (1859–1941), francuski filozof.

21 Lat. citat: Prava radost je ozbiljna stvar (Sen., Epist. 23,4).

do njega ne smeju da dođu, sve se vrti oko koitusa. Stroži je tabu nad tim da se u filmu prikaže ilegitan odnos, a da njegovi nosioci ne budu zahvaćenikaznom, nego nad tim da se budući zet milionera povezuje s radničkim pokretom. Nasuprot liberalnog razdoblja, i industrijalizovana i narodna kultura smeju sebi da dopuste osuđivanje kapitalizma; ne smeju, međutim, da odustanu od pret-nje kastracijom. Ta pretnja jeste njihova suština. Ona traje dalje od organizovano-
nog labavljenja načina ponašanja prema nosiocima uniformi u vedrim filmovima koje konačno proizvodi i u realnost. Danas više nije presudan puritanizam, iako još uvek dolazi do izražaja u vidu ženskih organizacija, nego neophodnost koja leži u sistemu, da se, naime, potrošač ne ispusti iz ruku, da mu se ni za trenutak ne dadne da nasluti mogućnost otpora. Princip propisuje da potrošaču, doduše, sve potrebe treba tako predstaviti kao da ih kulturna industrija može zadovoljiti, ali, s druge strane, te potrebe treba već unapred urediti tako da u njima samog sebe doživljava samo kao potrošača, kao objekat kulturne industrije. Ne samo da ga ona uverava da je ta njena obmana zadovoljenje, nego mu, osim toga, još i pojašnjava da se, hteo on to ili ne, mora pomiriti s tim što mu se nudi. Beg iz svakodnevice koji kulturna industrija obećava u svim svojim granama nešto je poput onih viceva o otmici ćerke u američkim humori-
stičkim listovima: sam otac u mraku pridržava merdevine. Kulturna industrija onu istu svakodnevicu nudi kao da se radi o raju. I bežanje i otmica unapred su određeni za vraćanje na polaznu tačku. Zabava uvećava rezignaciju koja je zabavom želela da zaboravi na sebe.

Potpuno razulareno zabavljanje ne bi bilo samo suprotnost umetnosti nego i ekstrem koji bi je doticao. Tvenovska²² apsurdnost, s kojom američka kulturna industrija ponekad koketira, mogla bi da predstavlja korektiv umetnosti. Što umetnost ozbiljnije želi da protivureči opstanku, to više liči na ozbiljnost opstanka, na svoju suprotnost: što više rada troši na to da se čisto razvije iz zakona forme, to više rada zahteva od razumevanja, iako je, u stvari, želela da negira muku rada. U mnogim revijskim filmovima, a pre svega u groteskama i u *funnies*, u nekim trenucima pojavljuje se mogućnost ove negacije. Do njene realizacije, doduše, ne sme da dođe. Uobičajeno zabavljanje ograničava doslednu čistu zabavu, opušteno praćenje šarenih asocijacija i sretnog besmisla: to zabavljanje ometa surogat povezanog smisla koji kulturna industrija na svaki način želi da nametne svojim proizvodima, a ujedno ga namigujući pretvara u puki izgovor za pojavljivanje zvezda. Biografske i druge fabule krpe deliće besmislenosti u nedotupavo događanje. Tu ne odjekuje ludina kapa sa zvončićima, nego svežanj ključeva kapitalističkog uma koji u same slike smešta uživanje u napredovanju. Svaki poljubac u revijskom filmu mora da bude doprinos bokserovoj karijeri, ili karijeri nekog drugog eksperta za šlagere koji se upravo veliča. Obmana nije u tome što kulturna industrija nudi zabavu, nego u tome što kvari užitak

poslovnom ograničenošću u klišeima ideologije kulture koja likvidira samu sebe. Etika i ukus odbacuju nesputano zabavljanje kao „naivno“ – naivnost se smatra isto tako strašnom kao i intelektualizam – i ograničen je čak i tehničke mogućnosti. Kulturna industrija je pokvarena, ali ne kao grešni Vavilon, nego zbog toga što je katedrala uzvišene zabave. Na svim nivoima, od Hemingveja do Emila Ludviga,²³ od „Gospođe Miniver“²⁴ do „Usamljenog rendžera“,²⁵ od Toskani-nija do Gi Lombarda, duh, koji gotov zaposeda umetnost i nauku, prožet je neistinom. Tragovi nečeg boljeg u kulturnoj industriji očuvani su u onim cr-tama koji su bliski cirkusu, u besmisleno-upornoj spretnosti jahača, akrobata i klovna, „u odbrani i opravdanju prava telesne umetnosti naspram duhovne umetnosti“.²⁶ Ali, skrovišta bezdušne artistike koja, nasuprot društvenom meha-nizmu, zastupa ono ljudsko, brzo nestaju zbog planirajućeg uma koji od svega traži da dokaže svoje značenje i učinak. On tu dole isto tako neumitno uništava ovo besmisleno kao što gore radikalno briše smisao umetničkog dela.

Fuzionisanje kulture i zabave danas se ne odvija samo kao deprivacija²⁷ umetnosti, nego ujedno i kao nužno produhovljavanje zabave. Ono je sadržano već i u tome što zabavi prisustvujemo samo kao paslikama,²⁸ kao bioskopskoj fotografiji ili radio snimku. U doba liberalne ekspanzije zabava je živela od bez-graničnog poverenja u budućnost: sve će ostati onako kako jeste, a ipak bolje. Danas se ta vera još jednom prožima duhom: postaje tako fina da iz očiju gubi svaki cilj i vidi samo zlatnu pozadinu, projektovanu iza onog stvarnog. Ta se pozadina sastoji od značajnih akcenata koji se, sasvim paralelno životu, dode-ljuju sjajnom momku, finoj devojci, bezobzirnosti maskiranoj u karakter, inte-resu za sport, i, konačno, automobilima i cigaretama, i to čak i tamo gde zabava ne ide na račun reklamnog računa neposrednog proizvođača, nego čitavog siste-ma kao takvog. I samo zabavljanje postaje ideal, razonoda stupa na mesto viših dobara koje masi do kraja oduzima time što ih ponavlja još stereotipnije nego što ponavlja privatno plaćene reklamne slogane. Srdačnost, subjektivno ograni-čeni oblik istine, uvek je više zavisila od spoljnog gospodara nego što je slutila. Kulturna industrija pretvara je u otvorenu laž. Doživljava se kao trabunjanje, koje se kao prijatno-gorki dodatak prihvata u religioznim bestselerima, u psiho-loškim filmovima i *women serials*, da bi se u stvarnom životu što bolje mogli odbraniti od svakog ljudskog poriva. U tom smislu ta razonoda pruža pročiš-ćavanje afekata koje već Aristotel pripisuje tragediji, a Mortimer Adler – filmu. Kulturna industrija razotkriva tako istinu i o stilu i o katarzi.

23 Ludwig, Emil (1881–1948), nemački publicista i književnik.

24 „Mrs. Miniver“, film čuvenog američkog režisera Viliama Vajlera (William Wyler) iz 1942.

25 Vestern TV serija iz 70-ih godina XX veka.

26 Franz Wedekind, *Gesammelte Werke*, München, 1921, Band IX, S. 426.

27 Lat. izopačenje.

28 Vizuelne pojave u svesti koje se javljaju neposredno posle opažanja nekog predmeta kad se zatvore oči, neprave slike.

Što čvršće postaju pozicije kulturne industrije, to ona sumarnije može da postupa s potrebama potrošača, može da ih proizvodi, da njima upravlja, da ih disciplinuje, čak i da uvuče rasonodu: kulturni napredak je neograničen. Ali, sama ta tendencija imanentna je principu rasonode kao građanskom prosvetiteljskom principu. Kao što je preduzeće za rasonodu umnogome proizvod industrije, koja masama nudi delo pomoću sižea, reprodukciju slike pomoću prikazane poslastice i, obratno, prašak za puding naslikanim pudingom, tako se u rasonodi uvek već oseća ono trgovački nametnuto, *sales talk*, glas opsenara sa vašara. Izvorni afinitet između trgovine i zabave pokazuje se, međutim, u smislu same zabave: apologiji i društva. Zabavljati se znači biti saglasan. To je moguće samo tako da se zabava izoluje od celine društvenog procesa, da se načini nemuštomi i od samog početka napusti neumitan prohtev svakog dela: da u svojoj ograničenosti reflektuje celinu. Zabavljanje uvek znači: ne misliti na to, zaboraviti patnju čak i ako se ona prikazuje. Njegova osnova je nemoć. Zabavljanje jeste, u stvari, beg, ali ne kao što ono samo to tvrdi, beg od loše stvarnosti, nego od zadnje pomisli na otpor koja još može da ostane u toj stvarnosti. Oslobođenje koje obećava zabava jeste oslobođenje od mišljenja kao negacije. Bezobrazluk retoričkog pitanja „šta ljudi žele da imaju“ jeste u tome da se poziva na one iste ljude kao na misleće subjekte koje po svom specifičnom zadatku odvikava od mišljenja. Čak i tamo gde se publika buni protiv industrije zabave, radi se o konsekvantnoj lišenosti otpora, na koje je industrija te ljude naučila. Ali, ipak je sve teže održati red. Napredak zaglupljivanja ne sme da zaostaje za napretkom inteligencije. U veku statistike ljudi su previše bistri da bi se identifikovali s milionerom na platnu, a ujedno i previše tupi da makar malo napuste pravilo velikog broja. Ideologija se sakriva u računu verovatnoće. Sreća neće doći svakome, nego onome ko izvuče srećku, štaviše, onome koga odredi viša sila – uglavnom, industrija zabave koja se prikazuje kao da je stalno u potrazi. Figure koje nalaze lovci na talente i koje studio onda naveliko ističe, idealni su tipovi novog zavisnog srednjeg staleža. Starleta treba da simbolizuje službenicu, doduše, tako da joj je za razliku od stvarne već unapred određen večernji ogrtač. Tako se ujedno prikazuje mogućnost da gledateljka sama bude prikazana na platnu i, još razgovetnije, distanca. Samo će jedna izvući veliki dobitak, samo je jedan prominentan, pa iako matematički, svi imaju istu mogućnost, ona je za svakog pojedinačno toliko minimalna da je najbolje da se odmah odrekne i radije se sreći drugoga, nekoga ko bi mogao biti i on sam, a ipak to nikada neće biti. Tamo gde kulturna industrija još poziva na naivnu identifikaciju odmah je i demantuje. Niko u tome više ne može da se izgubi. Nekada je gledalac na filmu video u svadbi onog drugog svoju vlastitu. Sada su sretnici na platnu primeri istog roda kao i svako iz publike, ali tom se jednakošću postavlja nesavladivo razdvajanje ljudskih elemenata. Savršena sličnost jeste apsolutna razlika. Identičnost roda zabranjuje identičnost slučajeva. Kulturna industrija zlobno je postvarila čoveka kao biće roda. Svako je još samo ono čime može da nadomesti

svakog drugog: svako je fungibilan, egzemplar. On sam kao individua jeste ono što se apsolutno može zameniti, čisto ništa, a upravo će to osetiti ukoliko vremenom izgubi sličnost. Time se menja unutarnji kontekst religije uspeha koji se inače strogo čuva. Na mesto onog puta *per aspera ad astra*, koji pretpostavlja nevolju i napore, sve više stupa premija. Ideologija veliča element slepila u odlučivanju o tome koji će song postati šlager, koja statistkinja junakinja. Filmovi naglašavaju slučajnost. Time što nameću bitnu jednakost svojih karaktera, s izuzetkom zlikovca, sve do izbacivanja fizionomija koje ne odgovaraju, na primer, takvih kakva je Garbo, koja ne izgleda kao da može da bude pozdravljena sa *Hello sister*, oni na početku gledaocima olakšavaju život. Govori im se da uopšte ne treba da budu drugačiji nego što jesu, i da bi, u stvari, mogli da uspeju, a da se od njih ne očekuje nešto za šta znaju da to ne bi mogli. Ali, ujedno im se daje i mig da napor ne vodi ničemu, budući da čak ni građanska sreća nema više nikakve veze s izračunljivim efektom njihovog rada. Oni taj mig razumeju. U osnovi svi prepoznaju slučaj koji nekome donosi sreću kao drugu stranu planiranja. Upravo zato jer su se snage društva već toliko razvile do racionalnosti da bi svako mogao da bude inženjer ili menadžer, postalo je potpuno iracionalno to u koga društvo investira predznanje ili poverenje za takve funkcije. Slučaj i planiranje postaju identični budući da zbog jednakosti ljudi sreća i nesreća pojedinca, sve do vrhuški, gubi svako ekonomsko značenje. Sam slučaj se planira; ne u tome da će pogoditi ovog ili onog određenog pojedinca, nego u tome da se veruje u njegov delovanje. On služi kao alibi onima koji planiraju i stvara privid da mreža transakcija i mera u koju se pretvorio život ostavlja mesto za spontane neposredne odnose među ljudima. Takva sloboda se u različitim medijima kulturne industrije simbolizuje proizvoljnim biranjem prosečnih slučajeva. U detaljnim izveštajima ilustrovanih časopisa o skromno-sjajnim zabavnim putovanjima sretnice koje priređuje časopis, sretnice koja je najradije neka stenodaktilografinja, koja je u takmičenju verovatno pobedila na osnovu veza s lokalnim veličinama, odražava se opšta nemoć. Oni su tako jasno samo materijal da oni koji raspolažu mogu bilo koga da prime u svoje nebo i ponovo odbace: njegovo pravo i njegov rad nisu nizašta. Industrija se zanima za čoveka samo kao za svoju stranku i službenika i zaista je čovečanstvo kao celinu i svaki od njegovih elemenata svela na ovu formulu. Već prema tome koji aspekt je upravo merodavan, u ideologiji se naglašava plan i slučaj, tehnika ili život, civilizacija ili priroda. Kao službenici, podsećaju se na racionalnu organizaciju i pozivaju da joj se podrede zdravim ljudskim razumom. Kao kupcima, demonstrira im se sloboda izbora, draž nezahvaćenog bilo u ljudskim – privatnim zbivanjima, bilo na platnu, bilo u štampi. U svakom slučaju, ostaju objekti.

Što manje kulturna industrija može da obeća, što manje može da život proglasi smislenim, to praznijom nužno postaje ideologija koju širi. Čak i apstraktni ideali harmonije i dobrote društva u vremenu univerzalne reklame previše su konkretni. Naučila se da upravo te apstrakcije tumači kao traženje kupaca.

Jezik koji se poziva jedino na istinu samo budi nestrpljenje da se što pre dođe do poslovne svrhe koju taj jezik, u stvari, namerava. Reč koja nije sredstvo čini se besmislenom, ono drugo se iskazuje kao fikcija, kao neistina. Vrednosni sudovi doživljavaju se ili kao reklama ili kao brbljanje. Ali, ideologija koja je time prisiljena na neodređenost i neobaveznost nije ništa više prozirnija ili slabija. Upravo njena neodređenost, skoro scijentističko ustezanje od toga da se uhvati za bilo šta što se ne može verifikovati, fungira kao instrument ovladavanja. Ona postaje izričita i plansko izricanje onoga što postoji. Kulturna industrija ima tendenciju da se pretvori u pojam pojmova protokolarnih rečenica i time upravo u nepobitnog proroka postojećeg. Ona se majstorski provlači kroz grebene pogrešne informacije koja može da se iskaže i očite istine time što verno ponavlja pojavu, njenom gustoćom sprečava uvid i neprekinuto sveprisutnu pojavu instalira kao ideal. Ideologija se razdvaja u fotografiju krutog opstanka i голу laž o njegovom smislu, koja se ne izriče, nego sugerise i trpa u glave. Ono stvarno uvek se samo cinički ponavlja da bi se demonstrirala njegova božanstvenost. Takav fotologijski dokaz, doduše, nije stringentan, ali je uverljiv. Onaj ko naočigled moći monotonije još sumnja, jeste ludak. Kulturna industrija odbija prigovor na svoj račun isto onako lako kao i prigovor svetu koji ona bez tendencije udvostručuje. Čovek ima samo izbor između toga da učestvuje ili zaostane: provincijalci koji nasuprot bioskopu i radiju posežu za večnom lepotom i diletantskom pozornicom, politički su već tamo kuda masovna kultura tek tera svoje privrženike. Masovna kultura je dovoljno prekaljena da se po potrebi izrugava i starim snovima-željama, idealu oca i nesputanih osećaja, da se izrugava i da ih izigra. Ona koristi kult činjenica time što se ograničava na to da loš opstanak što tačnijim prikazivanjem uzdigne u carstvo činjenica. Takvim prenošenjem sam opstanak postaje surogat smisla i pravde. Lepo je sve što kamera reprodukuje. Razočaranoj nadi da sami možemo biti ona službenica koja je dobila nagradno putovanje po svetu, odgovara razočarajući izgled egzaktno fotografisanih krajeva po kojima se putovanje odvija. Ne nudi se Italija, nego očiglednost da ona postoji. Film sebi može da priušti da prikaže Pariz, u kojem mlada Amerikanka želi da zadovolji svoju čežnju, u beznadnoj pustoši da bi je utoliko neizbežnije oterao u zagrljaj *smart* američkog mladića kojeg bi mogla da upozna već kod kuće. To što sve ide dalje, što sistem i u svojoj najnovijoj fazi reprodukuje živote onih od kojih se sastoji, umesto da ih odmah likvidira, smatra se njegovom zaslugom i smislom. Ići dalje, nastaviti, uopšte postaje opravdanje za slepo daljnje postojanje sistema, čak za njegovu nepromenljivost. Zdravo je ono što se ponavlja, kruženje u prirodi i industriji. Iz ilustrovanih časopisa večno se smeše iste bebe, džez-mašina neprestano udara. Uprkos napretku tehnika prikazivanja, pravilima i specijalitetima, uprkos živahnom poslovanju, hleb kojim kulturna industrija hrani čoveka ostaje kamen stereotipnosti. Ona se hrani tim kruženjem, svakako opravdanim čuđenjem zbog toga što majke još uvek rađaju decu, što se točkovi još uvek nisu zaustavili. Time se ukružuje

nepromenljivost prilika. Žitna polja koja se talasaju na kraju Čaplinovog filma o Hitleru dezavuišu antifašistički govor o slobodi. Ona liče na plavu kosu nemačke devojke čiji logorski život u letnjem vetru fotografiše Ufa. Time što društveni mehanizam vlasti shvata prirodu kao zdravu suprotnost društvu, ona je upravo uvučena u nezdravo i prodana. Slikovito tvrđenje da je drveće zeleno, da je nebo plavo i da po nebu plove oblaci već ih pretvara u kriptograme fabričkih dimnjaka i benzinskih pumpi. Obrnuto bi točkovi i delovi mašina morali izražajno da trepću, poniženi u nosioce takvih drvenih i oblačnih duša. Tako se tehnika i priroda organizuju protiv učmalosti, protiv krivotvorene slike sećanja na liberalno društvo u kojem su se ljudi navodno gurali u žagušljivim plićanim sobama umesto da, po današnjim običajima, posećuju asekualna kupališta ili su se mučili zastarelim Bencovim modelima umesto da, kao danas, brzo poput rakete, odande gde ionako već jesu, stignu tamo gde nije ništa drugačije. Trijumf ogromnih koncerna nad preduzetnikovom inicijativom u kulturnoj industriji veliča se kao večnost preduzetnikove inicijative. Bori se protiv neprijatelja koji je već pobeđen, protiv subjekta koji misli. Resurekcija²⁹ *Hansa Zonenštesera*³⁰ u Nemačkoj koji je neprijateljski prema malograđanima i uživanje u „Život sa ocem“³¹ jesu jednoznačni.

Međutim, u jednom ova ispražnjena ideologija ne zna za šalu: brine se. „Niko ne sme da gladije i da se smrzava; onaj ko to ipak učini doći će u koncentracioni logor.“ Ovaj vic iz Hitlerove Nemačke mogao bi kao maksima da svetli na svim portalima kulturne industrije. Ona lukavo-naivno pretpostavlja stanje karakteristično za najnovije društvo: da dobro ume da nađe one svoje. Svakom se garantuje formalna sloboda. Niko oficijelno ne može da odgovara za ono što misli. Ali, zato je svako već rano uključen u sistem crkvi, klubova, profesionalnih udruženja i drugih odnosa koji predstavljaju najosetljiviji instrument socijalne kontrole. Onaj ko ne želi da se upropasti mora da se pobrine da ga skala te aparature ne proglasi previše lakim. Inače nazaduje u životu i mora konačno da propadne. To što su u svakoj karijeri, a pre svega u slobodnim profesijama, stručna znanja po pravilu povezana s propisanim usmerenjem, čini da lako dolazi do privida u tome da su stručna znanja dovoljna. U stvari, spada u iracionalnu planiranost ovog društva da koliko-toliko reprodukuje samo živote svojih sledbenika. Skala životnog standarda dosta tačno odgovara unutarnjoj povezanosti slojeva i individua sa sistemom. Na menadžera se može osloniti, pouzdan je i mali službenik. Takvud, kakav živi u istini i u stripovima. Onaj ko gladije i ko se smrzava, pogotovo ako je nekada imao dobre izgledе, obeležen je. On je autsajder, a, osim ponekad kapitalnog zločina, najteži prestup

29 Lat. ustajanje iz mrtvih, uskrснуće.

30 Hans Sonnenstößer, junak romana Paula Apela *Put u pakao Hansa Zonenštesera/Hans Sonnenstößers Höllenfahrt*.

31 „Life with Father“, poznati brodvejski komad.

je biti autsajder. U filmu, on je u najboljem slučaju original, objekt zbog popustljivog humora; uglavnom je, međutim, *villain*,³² koga kao takvog identifikuje već njegov prvi nastup, mnogo ranije nego što se to vidi u radnji, tako da ni za trenutak nije moguća zabluda da se društvo okreće protiv onih koji su dobro namerni. I zaista se danas na višem stupnju stvara nekakva dobrotvorna država. Da bi se održala vlastita pozicija, održava se i privreda u kojoj su na temelju krajnje razvijene tehnike mase vlastite zemlje već postale suvišne. Ideološki privid zahteva da radnike, prave hranitelje, hrane voditelji privrede, koji su, u stvari, hranjeni. Položaj pojedinca postaje time nezgodan. U liberalizmu je siromah smatran lenjim, danas je on automatski sumnjiv. Onaj ko spolja nije zbrinut spada u koncentracijski logor, a svakako u pakao najnižeg reda i u sirotinjske četvrti. Kultura industrija, međutim, reflektuje pozitivnu i negativnu brigu o upravljanjima kao neposrednu solidarnost ljudi u svetu marljivih. Niko nije zaboravljen, svuda su komšije, socijalni radnici, dr Gilespi³³ i domaći filozofi koji imaju srce na pravom mestu, koji društveno perpetuiranu bedu svojim dobronamernim potezima od čoveka čoveku pretvaraju u pojedinačne slučajeve koji se mogu srediti, ukoliko onaj o kome je reč nije lično iskvaren. Drugarstvo koje podstiču ekonomske nauke i koje već svaka fabrika planira u svrhu porasta proizvodnje, stavlja sve pod društvenu kontrolu, do poslednjeg privatnog poriva, upravo time što stvara privid da su odnosi ljudi u proizvodnji neposredni, time što te odnose reprivatizuje. Takva duševna pomoć za zimu baca svoju senku pomirenja na slike i zvukove kulturne industrije još pre nego što ta pomoć iz fabrike totalitarno pređe na društvo. Veliki pomagači i dobrotvori čovečanstva, međutim, čija dela pisci takoreći prikazuju kao dela saučešća da bi tako dobili fiktivni ljudski interes, služe tome da drže mesto za vođe naroda koji će onda dekretom ukinuti saučešće i koji znaju da izbegnu svaku zarazu nakon što su pobili i poslednjeg paralitika.³⁴

Naglašavanje dobrog srca jeste način kojim društvo priznaje patnje koje je stvorilo: svi znaju da u sistemu više ne mogu da pomognu sami sebi, a ideologija o tome mora da vodi računa. Daleko od toga da bi patnju jednostavno prikrla velom improvizovanog drugarstva, kulturna industrija ponosi se time, kao posebnom odlikom preduzeća, da joj muški gleda u oči i da to, jedva se savlađujući, priznaje. Patos savladavanja opravdava svest zbog koje je savladavanje nužno. Život je takav, tako težak, a upravo zato i tako čudesan, tako zdrav. Laž ne preza ni od tragičnosti. Kao što totalno društvo ne ukida patnje svojih pripadnika, nego ih registruje i planira, tako masovna kultura postupa s tragikom. Odatle uporne pozajmice od umetnosti. Ona pruža tragičnu supstancu koju čista razbibriga ne može sama po sebi da dadne, a koja joj je potrebna

32 Franc. *villain* običan, prost.

33 Američki džez muzičar.

34 Paralizovan čovek.

ukoliko želi da bude verna principu egzaktnog udvostručivanja pojave. Tragika, ukalkulisana i pretvorena u prihvaćeni trenutak sveta, pruža joj velike blagodati. Ona štiti od prebacivanja da se ne držimo istine, ukoliko cinički i sa žaljenjem prisvajamo tu tragiku. Ona čini interesantnom bljutavost cenzurisanе sreće, a ta je interesantnost zgodna za rukovanje. Ona onom potrošaču koji je znak za kulturno bolja vremena nudi surogat davno ukinute dubine, a regularnom posetiocu ostatke obrazovanja kojim mora da raspolaže iz prestižnih razloga. Svima nudi utehu da je još uvek moguća prava, čvrsta ljudska sudbina i da ju je neophodno pokazati mimo svih obzira. Do kraja zatvoreni opstanak, a ideologija je danas samo njegovo udvostručivanje, deluje veličanstvenije, moćnije i sjajnije ukoliko je što temeljnije prožet patnjom. On poprima aspekt sudbine. Tragika je nivelisana u pretnju da će biti uništen onaj ko ne učestvuje, dok se nekada njen paradoksalni smisao sastojao od beznadnog otpora mitskoj pretnji. Tragična sudbina prelazi u pravednu kaznu; čežnja građanske estetike oduvek je bila da je tako transformiše. Moral masovne kulture jeste srozani moral jučerašnjih dečijih knjiga. U prvoklasnoj produkciji ulogu zlikovca preuzima, na primer, histerična žena koja u studiji izvršenoj s navodno kliničkom tačnošću pokušava da otme životnu sreću svojoj realnosti primerenijoj suparnici i pri tom nalazi sasvim neteatralnu smrt. Tako naučno postupa se samo sasvim na vrhu. Dole su troškovi manji. Tragici bez socijalne psihologije vade se zubi. Kao što je svaka poštena mađarsko-bečka opereta u drugom činu morala da ima tragično finale koji trećem činu nije ostavljao ništa drugo do ispravljanje nesporazuma, tako i kulturna industrija dodeljuje tragici čvrsto mesto u rutini. Očito postojanje recepta već je samo dovoljno da smiri brigu o razularenosti tragike. Opis dramske formule rečima neke domaćice: *getting into trouble and out again* obuhvata čitavu masovnu kulturu od slaboumnog *women seriala* do vrhunskih tvorevina. Čak i najslabiji kraj, koji je nekada imao bolje namere, potvrđuje poredak i korumpira tragiku bilo da nedozvoljena ljubav svoju kratku sreću plaća smrću ili da tragični kraj na slici čini da još svetlije zasija neuništivost faktičkog života, tragični film zaista se pretvara u moralni popravni dom. Mase, demoralisane egzistencijom u sistemu prinude, koje civilizaciju pokazuju samo grčevito uvreženim načinima ponašanja kroz koje svuda prosejava bes i otpor, treba da budu pozvane na red prizorom neumitnog života i primerenog ponašanja pogođenih. Kultura je uvek pomagala kroćenju i revolucionarnih i varvarskih instinkata. Industrijska kultura čini još više. Ona uvežbava uslov za to da se taj neumitni život uopšte sme da živi. Individua treba svoju opštu zasićenost da upotrebi kao porivnu snagu, da se preda kolektivnoj moći koje je sita. Permanentno očajne situacije koje gledaoca u svakodnevnom životu uništavaju, u prikazivanju se, ne zna se kako, pretvaraju u obećanje da i dalje smemo da postojimo. Treba samo postati svestan vlastite ništavnosti i potpisati poraz. Društvo je društvo desperatnih, pa stoga plen gangstera. U nekim od najznačajnijih nemačkih

predfašističkih romana, kao *Berlin Alexanderplatz*³⁵ i *Mali čovek, šta sad*,³⁶ ta je tendencija isto tako drastično izražena kao i u prosečnom filmu i načinu postupanja džeza. U suštini se svuda radi o čovekovom samoizrugivanju. Do kraja je likvidirana mogućnost da se postane ekonomski subjekt, preduzetnik, vlasnik. Sve do poslednje piljarnice samostalno preduzeće, na čijem vođenju i nasleđivanju je počivala građanska porodica i položaj glave porodice, zašlo je u bezizglednu zavisnost. Svi postaju službenici, a u civilizaciji službenika prestaje ionako sumnjivo dostojanstvo oca. Ponašanje pojedinca prema obmani, bilo u poslu, pozivu ili partiji, pre ili nakon prihvatanja, gestikulacija vođe pred masama, ljubavnika pred obožavanom, poprima svojstvene mazohističke crte. Držanje na koje je prisiljen svako da bi uvek nanovo dokazivao svoju moralnu primerenost društvu, podseća na držanje onih dečaka koji se pre primanja u pleme kreću u kurgu sa stereotipnim smeškom pod udarcima sveštenika. Egzistiranje u poznom kapitalizmu jeste trajni ritual inicijacije. Svako mora da pokaže da se bez ostatka identifikuje sa moći koja ga udara. To se nalazi u principu džez-sinkope, koji spoticanje uzdiže u princip, a ujedno mu se izrugava. Evnuhovski glas *croonera* na radiju, zgodni udvarač bogate naslednice koji u smokingu pada u bazen uzori su za one koji sami sebe žele da pretvore u ono u šta ih pretvara sistem. Svako može da bude poput svemoćnog društva, svako može da postane sretan ukoliko se potpuno preda, ukoliko se odrekne prohteva za srećom. U njegovoj slabosti društvo prepoznaje svoju snagu, pa mu nešto malo od te snage vraća. Njegova lišenost otpora kvalifikuje ga kao pouzdanog sledbenika. Tako se ukida tragika. Nekada je njena suština bila suprotnost pojedinca i društva. Veličala je „hrabrost i slobodu osećanja pred moćnim neprijateljem, pred uzvišenom nevoljom, pred nekim problemom koji budi stravu“.³⁷ Danas tragika nestaje u ništavilu one lažne identičnosti društva i subjekta čija strava upravo još za trenutak postaje vidna u ništavnom sjaju tragičnog. Čudo integracije, međutim, permanentni misaoni čin kojim onaj ko upravlja prima onoga ko je lišen otpora, ko je progutao svoju renitenciju,³⁸ jeste fašizam. Poput sijalice primećuje ga u humanosti kojom Deblin daje utočište svom Biberkopfu,³⁹ isto onako kao i u socijalno obojenim filmovima. Sposobnost sakrivanja i provlačenja, preživljavanja vlastite propasti koja tragiku ostavlja za sobom, jeste sposobnost novih generacija: one su sposobne za svaki rad budući da ih radni proces ne vezuje ni uz koga. To podseća na žalosnu spremnost vojnika koji se vraća i koga se rat nije ništa ticao, prigodnog radnika koji se konačno pridružuje savezima i paramilitarističkim organizacijama. Likvidacija tragike potvrđuje ukidanje individue.

35 *Berlin Alexanderplatz*, roman nemačkog pisca Alfreda Deblina (Alfred Döblin) iz 1929, po kojem je Fasbinder režirao istoimeni film.

36 *Kleiner Mann, was nun?* roman nemačkog pisca Hansa Fallada (Hans Fallad) iz 1932.

37 Nietzsche, *Götzendämmerung, Werke*, Band VIII, S. 136.

38 Franc. suprotstavljanje, pružanje otpora.

39 Franc Biberkopf, glavni lik Deblinovog romana *Berlin Alexanderplatz*.

U kulturnoj industriji individua nije iluzorna samo zbog standardizovanja njenog načina proizvodnje. Ona se trpi samo dok nije u pitanju njena bezgranična identičnost s opštim. Pseudoindividualnost vlada svime, od normirane improvizacije u džezu do originalne filmske osobenosti kojoj pramen mora da visi na čelu da bi je kao takvu prepoznali. Individualno se redukuje na sposobnost opšteg da tako bez ostatka udari pečat na ono slučajno, kako bi se moglo zadržati kao takvo. Upravo buntovna zatvorenost ili birani nastup individue koja se prikazuje proizvode se serijski, kao brave „Yale“ koje se razlikuju u deLICIMA milimetara. Posebnost Ja jeste društveno uslovljeno monopolno dobro koje se opsenarski prikazuje kao nešto prirodno. Ono je redukovano na brkove, francuski akcenat, duboki glas iskusne žene, na Lubič tač⁴⁰; takoreći, otisci prstiju na inače jednakim legitimacijama, u koje moćopštosti pretvara život i lice svih pojedinaca, od filmske zvezde do doslovnog zatvorenika. Pseudoindividualnost jeste pretpostavka zahvatanja i oduzimanja otrova onom tragičnom: individue se samo zato što to, u stvari, uopšte nisu, nego su saobraćajni čvorovi opštih tendencija, mogu u celini da vrate u ono opšte. Masovna kultura time razotkriva fiktivni karakter, koji je forma individue oduvek pokazivala u građanskom razdoblju i greši samo u tome što se hvalitom mutnom harmonijom opšteg i posebnog. Princip individualnosti bio je od početka protivurečan. Kao prvo, do individuacije uopšte nije ni došlo. Klasni oblik samoodržanja zadržao je sve na stepenu pukih rodovskih bića. Svaki nemački građanski karakter je uprkos svom odstupanju ili upravo zbog njega izražavao isto: tvrdoću konkurentskog društva. Pojedinaac na koga se društvo oslanjalo nosio je na sebi njegov porok: u svojoj prividnoj slobodi bio je proizvod njegove ekonomske i socijalne aparature. Moć je apelovala na vladajuće odnose moći kada je onima koje je pogađala donosila poučnu izreku. Ujedno je u svom toku građansko društvo razvijalo i individu. Protiv volje svojih upravljača tehnika je ljude od dece pretvorila u osobe. Svaki takav napredak individuacije išao je, međutim, na račun individualnosti, iako se dešavao u njeno ime i ni je ništa ostavio od nje osim odluke da ne sledi ništa drugo nego vlastitu svrhu. Građanin čiji se život deli na posao i privatni život, čiji se privatni život deli na predstavljanje i intimnost, a intimnost na mrzovoljnu bračnu zajednicu i gorku utehu da je sasvim sam, da se razišao sa sobom i s drugima, već je virtuelno nacista, koji je ujedno i oduševljen i psuje, ili današnji stanovnik velikih gradova koji prijateljstvo može sebi da predstavi samo još kao *social contact*, društveni dodir unutarnje nedirnutih. Kulturna industrija može samo zato da tako nesmetano postupa s individualnošću, jer se u njoj oduvek reprodukovala lomljivost društva. U likovima filmskih zvezda i privatnih osoba, konfekcionisanih po krojačkim uzorcima naslovnih stranica ilustrovanih časopisa nestaje privid kojem ionako više niko ne

40 „Lubitsch touch“, pojam vezan za majstorski insceniranje komedije sa suptilnom erotikom Ernsta Lubiča (Ernst Lubitsch, 1892–1947) nemačkog filmskog režisera i glumca.

veruje, a ljubav se naspram tih modela junaka potajno hrani zadovoljstvom zbog toga što smo konačno oslobođeni napora individuacije podržavanjem koje je, doduše, još više bez daha. Isprazna je nada da protivurečna, u sebi razdvojena osoba, neće moći da preživi generacije, da sistem na takvoj psihološkoj rasepljenosti mora da se raspadne, da će ljudima samima po sebi dojaditi lažno podmetanje stereotipa umesto individualnog. Jedinstvo ličnosti prozreto je kao privid već kod Šekspirovog *Hamleta*. U današnjim sintetički proizvedenim fizionomijama već je zaboravljeno da je uopšte postojao pojam ljudskog života. Društvo se vekovima pripremalo na Viktora Maturea⁴¹ i Mikija Runija. Time što rastvaraju, dolaze da bi ispunili.

Heroizacija onog prosečnog spada u kult jeftinog. Najviše plaćene zvezde liče na reklamne slike za neimenovane tržišne artikle. Nije slučajno što se često izabiraju među gomilom komercijalnih modela. Vладајуći ukus dobija svoj ideal od reklame, upotrebne umetnosti. Tako se na kraju ironično obistinila Sokratova izreka da je lepo ono što je korisno. Bioskop propagira kulturni koncern kao totalnost, na radiju se i pojedinačno hvali roba zbog koje egzistiraju kulturna dobra. Za pedeset bakarnih novčića gleda se film koji košta milione, za deset se dobija guma za žvakanje, iza koje stoji čitavo bogatstvo sveta koje njenom prodom još i raste. *In absentia*, pa ipak opštim glasanjem procenjuje se blago armija, pri čemu se u pozadini, doduše, ne trpi prostitucija. Najbolji orkestri sveta, koji to nisu, isporučuju se besplatno u kuću. Sve to podrugljivo liči na zemlju dembeliju kao i narodna zajednica na ljudsku. Svima se nešto nudi. Konstatacija provincijalnog posetioca starog berlinskog Metropolteatra da je zaista iznenađujuće šta sve ti ljudi za te pare pružaju, kulturna industrija je već odavno prihvatila i uzdigla u samu supstancu proizvodnje. Ne samo da je neprestano prati trijumf da je moguća, nego se iz tog trijumfa umnogome i sastoji. *Show* znači pokazati svima šta se ima i šta se ume. To je još i danas vašar, ali neizlečivo oboleo od kulture. Kao što su na vašaru ljudi privučeni glasnim veličanjem hrabrim smeškom podnosili razočaranje u daščarama, jer su sve to konačno znali unapred, tako i bioskopski posetilac pun razumevanja ostaje na strani institucije. Jeftinoćom serijskih proizvoda *de luxe* i njihovom nadopunom, univerzalnom prevarom, dolazi do promene samog robnog karaktera umetnosti. Robni karakter nije nešto novo: ali da se to rado priznaje, a umetnost odbacuje svoju autonomiju i ponosno se svrstava među potrošna dobra, čini draž novine. Umetnost je kao odvojeno područje oduvek bila moguća samo kao građanska umetnost. Čak i njena sloboda ostaje kao negacija društvene svrhovitosti koja se ispoljava na tržištu, bitno vezana za pretpostavke robne privrede. Čista umetnička dela koja negiraju robni karakter društva već samim tim što slede svoj vlastiti zakon bila su uvek ujedno i roba: ukoliko je sve do u osamnaesti vek zaštita nalogodavaca čuvala umetnike od tržišta, utoliko su oni time bili

41 Viktor Mature, američki filmski glumac iz druge polovine XX veka.

vezani uz njega i njegove želje. Nesvrhovitost velikog novijeg umetničkog dela živi od anonimnosti tržišta. Njegovi prohtevi su tako mnogostruko posredovani da je umetnik, doduše, samo u izvesnoj meri, sačuvan od određenih prohteva, ali njegovu autonomiju kao puko podnošenu tokom čitave građanske istorije sledio je trenutak neistinitosti koji se konačno razvio do društvene likvidacije umetnosti. Smrtno bolean Betoven, koji je neko roman Valtera Skota bacio od sebe uzvikom: „Ovaj piše za pare!“ a ujedno se u procenjivanju poslednjih kvarteta, ove krajnje negacije tržišta, pokazuje kao veoma iskusan i tvrdoglav poslovni čovek, daje najveličanstveniji primer jedinstva suprotnosti tržišta i autonomije u građanskoj umetnosti. U ideologiji padaju upravo oni koji sakrivaju protivurečnost umesto da je prihvate u svest vlastite produkcije poput Betovena: naknadno je improvizovao bes zbog izgubljenog groša, a onaj metafizički Tako-mora-bit, koji želi da estetski ukine svetsku prinudu time što je uzima na sebe, izveo iz traženja gazdarice da za tekući mesec dobije pare. Princip idealističke estetike, svrhovitost bez svrhe jeste ona izokrenuta šema kojoj društveno pripada građanska umetnost: nesvrhovitost zaciljeve koje deklarise tržište. Konačno je u zahtevu za rasonodom i opuštanjem, svrha progutala carstvo nesvrhovitosti. Time što je, međutim, prohtev za umovčivošću umetnosti postao totalan, počinje da se ukazuje pomak u unutarnjem ekonomskom sastavu kulturnih roba. Jer, korist koju ljudi u antagonističkom društvu sebi obećavaju od umetničkog dela jeste umnogome upravo opstanak nekorisnog, koji se, međutim, ukida potpunom supsumcijom pod korist. Time što se umetničko delo sasvim podređuje potrebi, unapred obmanjuje ljude upravo za ono oslobodjenje od principa korisnosti koje obećava. Ono što bismo mogli nazvati upotrebnom vrednošću u prihvatanju kulturnih dobara nadoknađuje se vrednošću razmenjivanja, umesto užitka dolazi ono prisustvovati i znati za to, dobitak prestiža stupa na mesto poznavanja. Sve se zapaža samo s aspekta da može da posluži nečemu drugom, ma kako se to neodređeno sagledavalo. Potrošač postaje ideologija industrije zabave, čijim institucijama ne može da umakne. Mora se videti *Gospođa Minever*, kao što se mora primati „Lajf“ i „Tajm“. Sve ima vrednost samo ukoliko se može zameniti, ne po tome što samo jeste. Upotrebnost vrednost umetnosti, njen bitak važi im kao fetiš, a fetiš, njihova društvena procena koju smatraju rangom umetničkog dela, postaje jedina upotrebnost vrednost, jedini kvalitet u kojem uživaju. Tako robni karakter umetnosti nestaje u svojoj potpunoj realizaciji. Ona je vrsta robe, pripremljena, zahvaćena, prilagođena industrijskoj proizvodnji, kupovna i fungibilna, ali umetnost kao vrsta robe koja je živela od toga da bude prodavana, a da se ipak ne može prodati, potpuno se pretvara u patvorenu neprodajnost čim posao više nije samo njena namera nego i njen jedini princip. Toskanini preko radija u izvesnoj meri nije nešto što se može prodati. Čujemo ga besplatno, a u isto vreme se svakom tonu simfonije dodaje sublimna reklama da se simfonija ne prekida reklamom – *this concert is brought to you as a public service*. Obmana se vrši indirektno,

preko profita svih udruženih fabrikana sapuna i automobila čijim se novcem stanice uzdržavaju i naravno preko povećanog prometa elektroindustrije kao proizvođača prijemnika. Radio, progresivni kasni plod masovne kulture, svuda povlači konsekvence koje filmu za sada zabranjuje njegovo pseudotržište. Tehnička struktura radija čini ga imunim prema liberalnim odstupanjima koja filmski industrijalci sebi još smeju da dopuste na vlastitom polju. On je privatno preduzeće koje već suvereno reprezentuje celinu, pa time unekoliko nadmašuje druge pojedinačne koncerne. „Česterfild“ je samo cigareta nacije, radio je njena doglasna cev. U totalnom uvlačenju kulturnih proizvoda u robnu sferu, radio uopšte odustaje od toga da svoje kulturne proizvode prodaje kao robu. A u Americi od publike ne traži nikakvu pretplatu. Time zadobija varljivu formu nezainteresovanog, natpartijskog autoriteta koja je kao salivena za fašizam. Tamo se radio pretvara u firerova univerzalna usta; u uličnim zvučnicima njegov glas prelazi u panično urlanje sirena, od kojeg je ionako teško razlikovati modernu propagandu. Nacionalsocijalisti su sami znali da je radio dao oblik njihovoj stvari kao što je to za reformaciju učinila štamparska presa. Metafizička harizma vođe koju je izmislila sociologija religije pokazala se na kraju kao puka sveprisutnost njegovih govora na radiju, koja demonski parodira sveprisutnost božanskog duha. Gigantska činjenica da govor svuda prodire nadoknađuje njegov sadržaj kao što dobročinstvo onog prenosa Toskaninija nadoknađuje njegov sadržaj, simfoniju. Nijedan slušalac više ne može da shvati njen pravi kontekst, a firerov govor ionako je laž. Imanentna tendencija radija jeste da ljudsku reč, lažnu zapovest, postavlja kao apsolutnu. Preporuka se pretvara u naređenje. Nuđenje uvek iste robe pod različitim imenima, naučno utemeljeno veličanje sredstva za čišćenje maznim glasom najavljiivača između uvertira u „Travijati“ i „Rijenci“⁴² postalo je neodrživo već zbog svoje puke gluposti. Konačno može, dakle, diktat proizvodnje, prekriven prividom mogućnosti izbora, može, dakle, specifična reklama da pređe u otvoreno firerovo komandovanje. U društvu velikih fašističkih gangstera koji se međusobno sporazumevaju o tome šta od socijalnog proizvoda valja dodeliti nuždi naroda, bilo bi anahrono pozivati na upotrebu određenog sapuna u prahu. Vođa neposrednije, modernije naređuje i žrtvovanje i dodeljivanje neke robe.

Već danas kulturna industrija priređuje umetnička dela poput političkih parola na određen način, nameće ih po redukovanim cenama publici koja se odupire, njihov užitak dostupan je narodu poput parkova. Ali, rastvaranje njihovog robnog karaktera ne znači da su sačuvani u životu slobodnog društva, nego to da je sada otpala i poslednja odbrana od njihovog ponižavanja u kulturna dobra. Ukidanje privilegija obrazovanja ne vodi mase u područja koja su do sada za njih bila zatvorena, nego u danim društvenim uslovima služi propadanju obrazovanja, napretku varvarskog pomanjkanja odnosa. Onaj ko je

u devetnaestom i početkom dvadesetog veka davao pare da vidi neko izvođenje, dramu ili koncert, poštovao je to izvođenje barem toliko koliko je poštovao novac koji je za to dao. Građanin koji je hteo nešto za svoje pare, povremeno je valjda tražio odnos prema delu. O tome svedoče, na primer, takozvani vodiči uz Vagnerove muzičke drame i komentari uz „Fausta“. Od njih se prelazi biografskoj glazuri i drugim običajima kojima je danas podvrgnuto umetničko delo. Čak u doba prvog cvetanja posla, vrednost razmene nije vukla za sobom upotrebnu vrednost samo kao puki dodatak nego ju je, kao vlastitu pretpostavku, i razvijala, a to je umetničkim delima društveno koristilo. Umetnost je zadržavala građanina unutar izvesnih granica dok je bila skupa. S tim je svršeno. Njena bezgranična, nikakvim novcem posredovana blizina naspram onoga koji joj je izložen dopunjuje otuđenje, i jedno i drugo izjednačava u znaku trijumfalnog postvarenja. U kulturnoj industriji nestaju i kritika i respekt: kritiku nasleđuje mehanička ekspertiza, a respekt zaboravni kult prominencije. Potrošačima više ništa nije skupo. Pri tom ipak naslućuju da im se, što manje plaćaju, manje i poklanjaju. Dvostruko nepoverenje prema tradicionalnoj kulturi kao ideologiji meša se s nepoverenjem prema industrijalizovanoj kulturi kao prevari. Depravirana umetnička dela pretvorena u puki dodatak potajno su odbačena zajedno sa šundom s kojim ih medij izjednačuje, odbacuje ih onaj kome su poklonjena. On može da se raduje tome što postoji toliko toga što se može čuti i videti. U stvari se sve može imati. Televizijski ekran i voditelj u bioskopu, takmičenja muzikalnih prepoznavalaca, svešćice koje se dobijaju besplatno, nagrade i razni pokloni koje dobijaju slušaoci određenih radio-programa, sve to nisu puke aksidencije, nego nastavljaju ono što se događa sa samim kulturnim proizvodima. Simfonija se pretvara u nagradu zato što se uopšte sluša radio, a ukoliko bi sve išlo po volji tehnike, i film bi se poput radija već isporučivao u kuću. On se bliži *comercial systemu*. Televizija ukazuje na put razvoja koji bi veoma lako mogao da potisne braću Vorner⁴³ u poziciju kamernih igara i kulturnog konzervativizma koju sigurno ne žele. Navike nagrađivanja već su se, međutim, odrazile u ponašanju potrošača. Time što se kultura prikazuje kao dodatak, čija socijalna i privatna korisnost, doduše, nije u pitanju, njeno doživljavanje pretvara se u zapažanje šansi. Oni se guraju iz straha da ne bi nešto propustili. Ne zna se šta je to, ali svakako ima šansu samo onaj ko se ne isključuje. Fašizam se, međutim, nada da će primaće poklona, koje je trenirala kulturna industrija, preorganizovati u svoje regularne prisilne sledbenike.

Kultura je paradoksalna roba. Ona je tako potpuno podređena zakonu razmene da se više uopšte ne razmenjuje: ona se tako potpuno troši u upotrebi da više uopšte ne može da se troši. Zato se stapa s reklamom. Što se pod monopolom čini besmislenijom, to je svemoćnija. Motivi su dosta ekonomski. Previše je sigurno da može da se živi bez celokupne kulturne industrije, ona

43 Osnivači „Vorner Braders Pikčers“ (Warner Brothers Pictures) 1923.

mora da izaziva previše apatije i prezasićenosti kod potrošača. Sama od sebe ona ne može mnogo da učini protiv toga. Reklama je njen životni eliksir. Budući, međutim, da njen proizvod neprestano redukuje robu koju obećava na puko obećanje, na kraju krajeva se izjednačuje s reklamom koja mu je potrebna zbog vlastite bljutavosti. U društvu konkurencije ona obavlja društvenu uslugu orijentisanja kupca na tržištu, olakšava mu izbor i pomogla je nepoznatom sposobnom dobavljaču da svoju robu posreduje pravom čoveku. Reklama nije samo koštala, nego je bila i ušteda radnog vremena. Danas, kada se slobodno tržište bliži kraju, u reklami se utvrđuje vladavina sistema. Ona učvršćuje veze kojima su potrošači vezani za velike koncerne. Na pseudotrižistu uopšte sme da se pojavi samo onaj ko može stalno da plaća stravične takse koje zahtevaju reklamne agencije, a pre svih njih sam radio, dakle, samo onaj ko već spada u to ili biva kooptiran na osnovu odluke bankarskog i industrijskog kapitala. Reklamni troškovi koji se na kraju vraćaju u džepove koncerna štete neizgovorno uništavanje nepoželjnih konkurenata; oni garantuju da će ostati merodavni između sebe, dosta slično onim odlukama privrednih saveta, kojim se u totalitarnoj državi kontroliše otvaranje i vođenje preduzeća. Reklama je danas negativni princip, naprava za zaprečavanje: sve što ne nosi njen pečat jeste privredno sumnjivo. Sveobuhvatna reklama ni u kom slučaju nije neophodna da bi ljudi upoznali sorte na koje je ponuda ionako ograničena. Ona samo indirektno koristi prodaji. Napuštanje uobičajene prakse reklamiranja u pojedinoj firmi znači gubitak prestiža, u stvari, prekršaj discipline koju merodavna klika traži od svojih pripadnika. U ratu se i dalje reklamira roba koja se uopšte više ne može isporučiti, zbog pukog prikazivanja industrijske moći. Važnije od ponavljanja imena tada je subvencionisanje ideoloških medija. Time što zbog prinude sistema svaki proizvod upotrebljava reklamnu tehniku, ona je ušla u idiom, u „stil“ kulturne industrije. Njena pobeda je tako potpuna, da na presudnim mestima uopšte više nije presudna: monumentalne zgrade onih najvećih, u kamen pretvorena reklama pod svetlom reflektora, oslobođene su reklame i jedva možda na zupčastom zidu ravog krova pokazuju inicijale posla, lapidarno osvetljene, oslobođene samohvale. Kuće koje su, međutim, još preostale iz devetnaestog veka i na kojima se u arhitekturi još sramotno primećuje njihova upotrebljivost kao potrošnih dobara, njihova stambena svrha, prekrivaju se od podruma do krova plakatima i transparentima; krajolik postaje puka pozadina natpisa i znakova. Reklama jednostavno postaje umetnost, s kojom ju je Gebels s pravilnom sumnjom izjednačavao, *l'art pour l'art*, reklama za sebe samu, čisto prikazivanje društvene moći. U merodavnim američkim ilustrovanim časopisima „Lajf“ i „Forčun“ letimičnim pogledom teško mogu da se razlikuju slike i tekst reklama od redakcijskog dela. Redakcija daje oduševljeni i neplaćeni izveštaj o životnim navikama i telesnoj nezi prominentne osobe koja time stiće nove obožavaoce, a stranice s reklamama oslanjaju se na stvarne i životno istinite fotografije i podatke koji prikazuju ideal informacije kome tek stremi redakcijski deo. Svaki

film je reklamni osvrt na idući u kojem će isti par junaka moći da se vidi pod istim egzotičnim suncem: onaj ko je zakasnio neće znati da li je reč o reklamama za idući film ili o pravom. Montažni karakter kulturne industrije, sintetički, dirigovani način proizvodnje njenih proizvoda, fabrički ne samo u filmskim studijama, nego i virtuelno prilikom kompilacije jeftinih biografija, reportažnih romana i šlagera, jeste unapred primeren reklamama: time što je pojedinačni trenutak odeljiv, fungibilan i tehnički otuđen od smisla konteksta, podaje se svrhama izvan dela. Efekat, trik, izolovano i ponovljivo pojedinačno dostignućje oduvek su se vezivali uz prikazivanje dobara u reklamne svrhe, a danas je svaki snimak filmske glumice u prvom planu postao reklama za njeno ime, svaki šlager uporna reklama za svoju melodiju. Reklama i kulturna industrija stapaju se i tehnički i ekonomski. I tu i tamo ono isto se pojavljuje na bezbroj mesta, a mehaničko ponavljanje istog kulturnog proizvoda već je ponavljanje istog propagandnog šlagvorta. I tu i tamo se pod zapovešću delotvornosti tehnika pretvara u psihotehniku, u postupak za postupaње s ljudima. I tu i tamo važe norme upadljivog, pa ipak bliskog, lakog, pa ipak pamtljivog, verziranog, pa ipak jednostavnog; radi se o savladavanju kupca koji je predodčen kao rasejan i nevoljan.

Jezikom koji govori i sam doprinosi reklamnom karakteru kulture. Što potpunije, naime, jezik ulazi u saopštenje, što se više reči iz supstancijalnih nosilaca značenja pretvara u znakove lišene kvaliteta, što čistije i prozirnije prenose ono što se misli, to je reči teže dokučiti. Demitologizacija jezika vraća se, kao element celokupnog procesa prosvetiteljstva, u magiju. Reč i sadržaj bili su udruženi kao različiti i nerazdvojni. Pojmovi kao bol, istorija, čak život, saznavali su se u reči koja ih je izdizala i sačuvala. Oblik reči je te pojmove ujedno konstituisao i odražavao. Odlučno razdvajanje koje zvučni oblik reči proglašava slučajnim i vezivanje uz predmet proizvoljnim, ukida praznoverno mešanje reči i stvari. Ono što u sređenom nizu slova prelazi korelaciju sa događajem izbacuje se kao nejasno i kao metafizika reči. Time se, međutim, reč, koja sme još samo da označava, a ne sme više da znači, tako fiksira uz stvar da se ukrćuje u formulu. To podjednako pogađa i jezik i predmet. Umesto da predmet dovede do iskustva, očišćena reč ga eksponira kao slučaj jednog apstraktnog trenutka, a sve drugo, sprečeno prinudom na nemilosrdnu razgovetnost da dođe do izražaja kojeg više nema, zakrhljava i u realnosti. Levo krilo u fudbalu, crna košulja, Hitlerjugend i kako se svi oni zovu, nisu više od svog naziva. Ukoliko je reč pre svoje racionalizacije zajedno s čežnjom izazivala i laž, utoliko je ova racionalizovana reč postala ludačka košulja još više za čežnju nego za laž. Slepilo i nemost podataka, na koje pozitivizam redukuje svet, prelazi na sam jezik, koji se ograničava na registrovanje tih podataka. Tako same oznake postaju nedokučive, sadrže udarnu snagu, moć ateizacije i odbijanja koja ih čini sličnim njihovoj ekstremnoj suprotnosti, čarobnjačkim izrekama. One deluju poput nekakvog zaklinjanja, bilo da se ime dive kombinuje na osnovu statističkog iskustva, bilo da se vlada blagostanja osuđuje tabuiziranim imenima kao što su

intelektualci i birokrate, bilo da se podlost čini neranjivom pomoću imena zemlje. Ime uopšte, na koje se magija pre svega nadovezuje, danas je izloženo hemijskim promenama. Ono se pretvara u proizvoljne i upotrebne oznake čije se delovanje sada, doduše, može da proračuna, ali ipak ostaje toliko svojevóljno koliko je to bilo delovanje arhaičnog imena. Vlastita imena, arhaični preostaci, dovedena su do visine vremena time što su ili stilizovana u reklamne oznake – kod filmskih zvezda i prezimena su vlastita imena – ili kolektivno standardizovana. Zato građansko, porodično ime zvuči zastarelo budući da ono, umesto da bude oznaka robe, nosioca individualizuje o nosom prema vlastitoj predistoriji. Ono kod Amerikanaca budi čudnu nelagodnost. Da bi prikrili neprijatnu distancu između posebnih ljudi, oni se nazivaju Bob i Henri, kao fungibilni pripadnici istog tima. Takav običaj snižava odnose među ljudima na bratstvo sportske publike, koje štiti od pravog bratstva. Signifikacija, koju semantika jedino dopušta kao posao reči, završava u signalu. Signalni karakter reči jača brzinom kojom se jezički modeli odozgo puštaju u opticaj. Ukoliko se narodne pesme opravdano ili neopravdano nazivaju srozanim kulturnim dobrom gornjeg sloja, njihovi elementi su svakako tek dugim, mnogostruko posredovanim procesom iskustva poprimili svoj popularni oblik. Širenje *popular songs* dešava se, međutim, munjevito. Američki izraz *fad* za mode koje nastupaju poput epidemije – naime, prozrokovane visokom koncentracijom ekonomske moći – označava fenomen mnogo ranije nego što su totalitarni reklamni šefovi proželi dane generalne linije kulture. Kada jednog dana nemački fašisti preko zvučnika lansiraju reč kao „nepodnošljivo“, narednog jutra će čitav narod govoriti „nepodnošljivo“. Po istoj šemi su nacije koje su trebalo da budu osvojene u nemačkom munjevitom ratu prihvatile reč munjevit rat. Opšte ponavljanje oznaka za pojedine postupke čini ih takoreći bliskim, kao što je u vreme slobodnog tržišta ime robe u svim ustima povećavalo prodaju. Slepo i rapidno šireće ponavljanje određenih reči povezuje reklamu s totalitarnom parolom. Nestao je sloj iskustva koji je reči pretvarao u reči onih koji su ih govorili, a u naglom prisvajanju reč poprima onu hladnoću koju je do sada imala samo na oglasnim stubovima i u oglasnom delu novina. Bezbroy ljudi upotrebljava reči i obrte koje ili uopšte ne razumeju ili upotrebljavaju samo po njihovoj bihevorističkoj vrednosti, kao zaštitne znakove koji se konačno toliko prinudnije vezuju uz svoje objekte koliko je manje shvaćen njihov jezički smisao. Ministar za narodnu prosvetćenost govori neznački o dinamičkim snagama, a šlageri neprestano govore o *reverie* i *rhapsody* i svoju popularnost vezuju upravo uz magiju nerazumljivog kao uz drhtaj višeg života. Drugi stereotipi kao *memory*, još se nekako kapiraju, ali izmiču iskustvu koje bi ih moglo ispuniti. Poput enklava upadaju u govorni jezik. Na Flešovom⁴⁴ i Hitlerovom nemačkom radiju mogu se prepoznati u afektiranim književnom nemačkom jeziku spikera koji „do viđenja“ ili „ovde govori

44 Hans Flesch, jedan od pionira nemačkog radija.

Hitlerjugend“ ili čak „firer“ izgovara na način koji usvajaju milioni. U takvim jezičkim obrtima presečena je zadnja veza između sedimentiranog iskustva i jezika koji je u devetnaestom veku u dijalektu još vršio funkciju izmirenja. Urednik koji je svojim podatnim usmerenjem došao do mesta vođe nemačke pismenosti u svojoj ruci ukalupljuje nemačke reči u nešto tuđe. U svakoj reči može da se razabere koliko su je već uprljali u fašističkoj narodnoj zajednici. Upravo takav jezik je već postao sveobuhvatan, totalitaran. Onda se u rečima više ne čuje nasilje koje im je počinjeno. Radio-spikeru nije potrebno da govori usiljeno: bilo bi čak nemoguće da se njegov ton razlikuje od tona grupa slušalaca kojima je namenjen. Ali, zato su gestikulacija i jezik slušalaca i gledalaca, sve do nijansi do kojih do sada nisu dopirale nikakve eksperimentalne metode, prožete šemom kulturne industrije još jače nego ranije. Ona je danas nasledila graničarsku i preduzetničku demokratiju, čiji smisao za duhovna odstupanja, takođe, nije bio jako razvijen. Svi su slobodni da igraju i da se zabavljaju kao što su od vremena istorijske neutralizacije religije slobodni da pristupe jednoj od bezbroj sekti. Ali, sloboda u izboru ideologije, koja uvek odražava privrednu prinudu, u svim se odeljcima pokazuje kao sloboda za uvek isto. Način na koji neka mlada devojk prihvata i apsolvira obavezni dogovoreni sastanak, način na koji govori preko telefona i u najintimnijim situacijama, izbor reči u razgovoru, čak čitav unutarnji život u celini, razdeljen po pojmovima sređivanja srozane dubinske psihologije, svedoči o pokušaju da čoveksamog sebe pretvori u aparat primeren uspehu koji bi do porivnih pobuda odgovarao modelu koji prezentira kulturna industrija. Najintimnije reakcije ljudi su u odnosu na njih same toliko opredmećene da je ideja o tome šta je za njih svojstveno očuvana samo u krajnjoj apstrakciji: *personality* jedva da im znači nešto drugo do sjajne bele zube i lišenost znoja pod pazuhom i emocija. To je trijumf reklame u kulturnoj industriji, prinudna mimeza potrošača na kulturnu robu koja je ujedno i prozreta.

Prevela s nemačkog na hrvatski Nadežda Čaćinović-Puhovski
Prema nemačkom originalu prilagodila srpskom jeziku Ljiljana Glišović

T. Adorno, M. Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva*,
Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 126–172.