

Cuprins

<i>La o nouă ediție</i>	7
Introducere	9
Conceptul Luminilor	17
Primul excurs	
Ulise, sau mitul și Luminile	59
Al doilea excurs	
Juliette, sau Luminile și morala	98
Industria culturală. Luminile ca mistificare a maselor	140
Elemente ale antisemitismului. Limitele Luminilor	191
Însemnări și schițe	234
<i>Postfață</i> (Andrei Corbea)	297

Max Horkheimer
Theodor W. Adorno

Dialectica Luminilor

Fragmente filozofice

Traducere și postfață de Andrei Corbea

Industria culturală îi înșală permanent pe consumatorii ei în ceea ce permanent le promite. Cecul plăcerii, pe care îl făgăduiesc acțiunea și ambalajul său, este neincetat amînat: promisiunea malițioasă la care se reduce totul nu înseamnă decît că nu se va împlini niciodată, ca și cum clientul unui restaurant ar urma să se sature citind doar meniul. În contul dorinței pe care o stîrneasc numele și imaginile strălucitoare se servește finalmente doar un elogiu al cotidianului cenușiu, de care aceea voise să se lepede. Nici operele de artă nu sînt totuna cu exhibiționismul sexual. Dar prezentînd renunțarea ca pe ceva negativ, ele au evitat o așa-zisă umilire a instinctului și au salvat prin mediere ceea ce, altfel, se refuză publicului. În aceasta constă secretul sublimării estetice: în reprezentarea împlinirii cu toate fracturile ei. Industria culturală nu sublimază, ci reprimă. Expunînd mereu obiectul dorinței, sinii în *sweater* sau pieptul dezgolit al eroului athletic, ea stimulează anticiparea nesublimată a plăcerii, redusă de multă vreme, prin obișnuința renunțării, la masochism. Nu există situație erotică în care aluzia și excitația să nu fie însoțite de precizarea clară că nicicînd nu va fi să se ajungă atît de departe. Oficiul Hays nu face decît să confirme ritualul impus oricum de către industria culturală: cel al lui Tantal. Operele de artă sînt ascetice și impudice, industria culturală este pornografică și ipocrită. Ea reduce astfel dragostea la *romance*. În această variantă redusă sînt permise multe, chiar și libertinajul ca specialitate comercială oferită porționat și cu eticheta *daring*. Producția în serie a sexualității produce automat represiunea ei. Vedeta de cinema de care ai a te îndrăgosti este din capul locului, în ubicuitatea ei, propria sa copie. Fiecare voce de tenor sună ca un disc al lui Caruso, iar naturalitatea chipurilor fetelor din Texas se aseamănă deja cu cea a modelelor celebre, după standardele fixate la Hollywood. Reproducția mecanică a Frumosului, în slujba căreia, prin idolatrizarea metodică a individualității, fanatismul reacționar al culturii se pune fără rezerve, nu mai lasă nici un spațiu de joc idolatriei inconștiente, la care experiența Frumosului a fost mereu conectată. Triumful

asupra Frumosului se exprimă prin umor, prin plăcerea răutăcioasă produsă de fiecare renunțare reușită. Se ride de faptul că nimic nu-i de râs. Risul, cel conciliant, dar și cel teribil, însoțește mereu momentul când o temere se risipește. El indică eliberarea, fie de pericolul fizic, fie de acela al capcanelor logicii. Risul conciliant răsună ca ecou al refugiului din fața puterii, cel rău învinge teama prin aceea că dezertează la instanțele care o inspiră. El se face ecoul ineluctabilului puterii. *Fun* este o baie întăritoare. Industria divertismentului o prescrie fără încetare. Risul devine aici un instrument de fraudare a fericirii. În momentele de fericire nu se ride, și doar operele, iar acum filmele, expun sexul însoțindu-l cu hohote de râs. Dar Baudelaire este la fel de lipsit de umor ca și Hölderlin. În societatea falsificată risul a infectat, precum o boală, fericirea, tirind-o în ieftina totalitate a aceleia. A ride de ceva este bătaie de joc, iar vitalitatea care, după Bergson, fringe zăgazarile obișnuinței este de fapt cea a barbariei ce irumpe, afirmarea de sine ce-și serbează în ocaziile conviviale lepădarea insolentă de toate scrupulele. Colectivitatea celor care rid parodiază omenirea. Ei sint monade ce se dedau fiecare desfătării de a fi dispuse la orice, pe seama altora și cu spatele asigurat de majoritate. Armonia lor reprezintă o caricatură a solidarității. Diabolicul în acest fals hohot de râs constă în faptul că parodiază tocmai ceea ce este mai bun, reconcilierea. Plăcerea este însă severă: *res severa verum gaudium*. Ideologia minăstirilor, conform căreia nu asceza, ci actul sexual este acela care marchează renunțarea la fericirea realizabilă, este confirmată *ex negativo* de gravitatea cu care cel care iubește își atîrnă viața de un moment trecător. Industria culturală înlocuiește suferința, inherentă atît extazului, cît și ascezei, cu renunțarea jovială. Legea supremă este ca extremele să nu poată fi cu nici un preț atinse, de unde și risul plin de satisfacție. În fiecare manifestare a industriei culturale, renunțarea permanentă impusă de civilizație este, o dată mai mult, administrată și demonstrată victimelor acesteia. A le oferi și a-i priva de ceva devine totuna. Este ceea ce se obține prin tensiunea erotică. Tocmai pentru că nu poate avea loc, actul sexual se află în centrul a tot ce

se întâmplă. A mărturisi în filme, de pildă, o relație nelegitimă, fără ca vinovații să fie pedepsiți, reprezintă un tabu mai sever decât dacă viitorul ginere al unui milionar activează în mișcarea muncitorească. Spre deosebire de epoca liberalismului, cultura industrializată își poate permite, la fel cu cea naționalistă, să se indigneze împotriva capitalismului; dar nu și să respingă amenințarea cu castrarea. Această amenințare îi este esențială. Ea supraviețuiește relaxării organizate a moravurilor în ceea ce-i privește pe militari, atît în filmele vesele destinate acestora, cît și, finalmente, în realitate. Decisiv nu mai este astăzi puritanismul, deși acesta mai este revendicat de către organizațiile femeilor, ci imperativul, inerent sistemului, de a nu-l scăpa din mină pe consumator, permițîndu-i să creadă o clipă că rezistența ar fi posibilă. Principiul impune să-i fie prezentate acestuia toate nevoile pe care, teoretic, industria culturală i le-ar putea satisface, dar pe de altă parte respectivele nevoi să fie în prealabil în așa fel dispuse încît, prin intermediul lor, el să nu se mai perceapă decît ca etern consumator, ca obiect al industriei culturale. Aceasta nu-i inoculează doar ideea că iluziile ei l-ar satisface, ci, mai mult, îi dă să înțeleagă că, orice-ar fi, are a se mulțumi cu ceea ce i se oferă. Prin evadarea din cotidian, pe care întreaga industrie culturală, în toate ramurile ei, o promite, se întâmplă ca în istoria cu răpirea fiicei dintr-un jurnal satiric american: însuși tatăl este cel care, în întuneric, ține scara răpitorului. Paradisul oferit de către industria culturală este cotidianul dintotdeauna. *Escape*, ca și *elopement* sînt destinate din capul locului să conducă înapoi spre punctul de plecare. Divertismentul întreține resemnarea ce s-ar vrea uitată tocmai datorită acestuia.

Amuzamentul eliberat de orice constrîngere n-ar fi doar, pur și simplu, opusul artei, ci și punctul extrem pînă la care aceasta poate ajunge. Absurdul lui Mark Twain, cu care cochetază ocazional industria culturală americană, ar putea însemna o corecție a artei. Cu cît contradicția sa în raport cu existența devine mai serioasă, cu atît ea va semăna mai mult cu seriozitatea existenței, antiteza ei: cu cît efortul pe care îl depune pentru a se dezvolta exclusiv din propria lege formală va fi

mai mare, cu atât mai mare va fi și efortul de înțelegere solicitat, efort pe care tocmai ține să-l nege. În anumite filme de revistă, mai ales în cele cu istorii grotești și *funnie*, posibilitatea acestei negații se întrezărește o clipă. Dar, desigur, să ajungi pînă acolo nu se poate. Amuzamentul pur, cu consecința sa directă, abandonul Sinelui într-o multicoloră asociativitate și în beatitudinea absurdului, este exclus de către divertismentul curent: îl disturbă surrogatul de sens coerent pe care industria culturală insistă să-l confere produselor ei, dar pe care îl și maltratează, clipind complice din ochi, ca simplu pretext pentru expunerea vedetelor. Biografiile și alte fabulații au a cirpi fragmentele de absurd într-o acțiune neghioabă. Nu tichia cu clopoței a bufonului, ci cheile rațiunii capitaliste zornăie: chiar și în imagini, aceasta înlănțuie plăcerea la țelurile progresului. Fiecare sărut dintr-un film de revistă trebuie să contribuie cumva la cariera boxerului sau a vreunui expert în șlagăre, elogiat tocmai pentru succesele sale. Înșelătoria nu constă așadar în aceea că industria culturală servește divertismentului, ci în faptul că, prin atașamentul său afacerist la clișeele ideologice ale unui culturi în plină autolichidare, ea strică distracția. Etica și gustul tratează amuzamentul fără măsură de „naiv” – naivitatea sună la fel de rău ca intelectualismul – și ajung să restricționeze chiar și potențialitățile sale tehnice. Industria culturală este coruptă, dar nu ca Babilon al păcatelor, ci în ipostaza de catedrală a desfătării superioare. La toate nivelurile sale, de la Hemingway la Emil Ludwig, de la Mrs. Miniver la Lone Ranger, de la Toscanini la Guy Lombardo, neadevărul este inerent spiritului preluat de-a gata din artă și știință. Industria culturală păstrează urme ale rafinamentului în trăsăturile ce o apropie de circ, în priceperea îndirjită și dezintelectualizată a călăreților, acrobaților și clovnilor, „în apărarea și justificarea artei trupului vizavi de cea intelectuală”³. Dar ascunzătorile virtuozității neînsufleteite, ce reprezintă omenescul împotriva mecanismului social, sînt detectate fără îndurare de o

3. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, München, 1921, vol. IX, p. 426.

rațiune planificatoare, obligînd pe toți și toate să se legitimeze prin semnificație și efect. Ea face să dispară la fel de radical lipsa de noimă de la etajul de jos al artei, ca și presplinul de sens de pe culmile ei.

Fuziunea actuală a culturii și divertismentului se desfășoară nu doar ca depravare a culturii, ci și ca spiritualizare forțată a amuzamentului. Faptul este evident prin aceea că accesul la cultură are loc doar prin intermediul facsimilului, fotografiei cinematografice sau înregistrării radiofonice. În era expansiunii liberale, divertismentul a trăit din credința nestrămutată în viitor: totul va rămîne la fel și va evolua concomitent spre mai-bine. Această credință este astăzi, o dată mai mult, spiritualizată; devine atît de subtilă, încît pierde din vedere orice țel, subzistînd doar ca decor aurit proiectat în spatele realului. Ea se compune din semnificațiile particulare cu care, în perfect paralelism cu viața reală, sînt dotați pe ecrane tipul cel chipeș, inginerul, fata cea harnică, lipsa de scrupule deghizată în caracter, pasiunea sportivă și finalmente automobilele și țigările, aceasta chiar și acolo unde divertismentul nu are a servi direct nevoilor publicitare ale unui anumit producător, ci sistemului ca întreg. Distracția însăși devine un ideal, ia locul bunurilor elevate, de care maselor le piere pofta, intrucît divertismentul le repetă într-un mod și mai stereotip decît frazele reclamelor plătite de interese private. Interioritatea, forma limitată subiectiv a adevărului, a fost dintotdeauna aservită, mai mult decît și-a imaginat, stăpînilor din exterior. Industria culturală a transformat-o într-o minciună evidentă. Ea nu mai este resimțită decît ca o litanie, pe care consumatorii au a o suporta în *bestseller*-urile religioase, în filmele psihologice și în *women serials* ca ingredient dulce-acru, doar pentru a-și putea controla în viață mult mai sigur propriile emoții umane. În acest sens, divertismentul conduce la purgația afectelor, atribuită de Aristotel tragediei, iar acum de către Mortimer Adler filmului. Industria culturală dezvăluie adevărul nu doar prin intermediul stilului, ci și prin *catharsis*.

Cu cât pozițiile ocupate de industria culturală devin mai sigure, cu atât mai sumar poate ea proceda vizavi de nevoile consumatorilor, producându-le, stimulându-le, disciplinându-le, ba chiar și abolind amuzamentul: progresului cultural nu i se impun nici un fel de limite. Dar tendința în această direcție este ea însăși imanentă principiului amuzamentului, ca unul emanat din Luminile burgheze. Dacă nevoia de amuzament a fost produsă în mare măsură de industrie, care a recomandat maselor opera prin subiectul ei, cromolitografia prin bucatele fine pe care le înfățișează și, invers, praful de *pudding* prin imaginea *pudding*-ului, amuzamentul a lăsat mereu să se întrevadă manipularea afaceristă, acel *sales talk*, vocea negustorului ambulant din iarmaroc. Afinitatea originară dintre afaceri și divertisment se înfățișează însă în deplinătatea semnificației sale: ca apologie a societății. Amuzamentul este totuna cu a fi de acord. Acesta este posibil doar dacă se izolează de ansamblul procesului social, dacă se protestește, renunțând în chip pervers, de la bun început, la pretenția emisă de oricare operă, chiar și de cea mai derizorie: aceea de a reflecta, în limitele ei, întregul. Divertisment înseamnă mereu: a nu trebui să gîndești, a uita suferința, chiar și acolo unde ea este afixată. La rădăcina lui se află neputința. El este într-adevăr o evadare, dar nu, cum se susține, o evadare din trista realitate, ci o evadare din fața celei din urmă intenții de rezistență pe care această realitate o mai lasă să subziste. Eliberarea pe care amuzamentul o promite este eliberarea de gîndirea ca negație. Nerușinarea interogației retorice „ce vor oamenii să li se ofere?” vine din faptul că se adresează aceluiași oameni, ca subiecți gînditori, pe care, ca sarcină specifică, are a-i dezvăța de subiectivitate. Chiar și acolo unde publicul se revoltă, ocazional, împotriva industriei plăcerii, la suprafață iese sistematic deficitul său de rezistență, pe care ea i l-a inculcat. A devenit însă tot mai dificil, cu toate acestea, să-i ții pe oameni în leasă. Progresul prostirii lor n-are a rămîne în urma progresului concomitent al inteligenței. În era statisticilor, masele sînt prea subtile pentru a se mai identifica cu milionarii de pe ecran, dar și