01 2007

Przemysły kreatywne jako masowe oszustwo

Gerald Raunig

Przełożył Piotr Juskowiak

Rozdział *Dialektyki oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna dotyczący przemysłu kulturowego[1], został zatytułowany „Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug" („Przemysł kulturalny: oświecenie jako masowe oszustwo"). Gdy obaj autorzy pisali ów esej na początku lat czterdziestych dwudziestego wieku, sprzeciwiali się rosnącemu wpływowi przemysłu rozrywkowego, utowarowieniu sztuki oraz totalizującej uniformizacji „kultury", zwłaszcza w kraju, do którego emigrowali, Ameryce. Sceptyczne podejście do nowych mediów – radia i telewizji – skłoniło ich do objęcia szeroko rozumianego pola kultury (z użyciem elokwentnego, zabarwionego kulturowym pesymizmem stylu) pojęciem, które wydawało się szczególnie obce sferom kulturalnym. Nazwali bowiem kulturę przemysłem.

Przez blisko dwadzieścia lat tezy Adorna i Horkheimera pozostawały przede wszystkim przedmiotem wewnętrznej dyskusji wśród badaczy afiliowanych przy Instytucie Badań Społecznych we Frankfurcie. Jednak już w latach sześćdziesiątych ich wpływ stawał się coraz większy, co potwierdziła ostatecznie zaktualizowana krytyka mediów rozwijana dekadę później. *Dialektyka oświecenia* stała się kamieniem węgielnym literatury naukowej – nie tylko tej traktującej o

ambiwalencjach oświecenia, ale i takiej, którą charakteryzuje rygorystyczne odrzucenie „ekonomizacji kultury". Co więcej, sześćdziesiąt lat po publikacji wspomnianej książki pojęcie „przemysłu" w polu kultury, gdzie wciąż duże znaczenie mają mity geniuszu, oryginalności i autonomii, wciąż uznawane jest za słowo skażone. Rodzi się zatem pytanie: jak to możliwe, że za sprawą tak małej zmiany jak przejście od liczby pojedynczej do mnogiej, czyli od przemysłu kulturowego do przemysłów kulturowych i kreatywnych, owa pojęciowa marka jest dziś reinterpretowana jako obietnica uniwersalnego zbawienia nie tylko dla polityków, ale i licznych aktorów z owego pola?[2]

Jedno z możliwych wyjaśnień tego paradoksu pojawi się za sprawą głębszego namysłu nad sposobami upodmiotowienia zachodzącymi w polach, strukturach i instytucjach, które określano lub nadal określa się mianem przemysłu kultury i przemysłów kreatywnych. Zajmę się tu warunkami tego upodmiotowienia oraz konkretnymi instytucjami z tego pola, by później porównać je (w odwróconym porządku) z ich odpowiednikami z obszaru przemysłów kreatywnych.

I

Esej o przemyśle kulturowym Adorna i Horkheimera traktował przede wszystkim o rozwijającym się przemyśle filmowym i medialnym, zwłaszcza o kinie hollywoodzkim i prywatnych stacjach radiowych. W przeciwieństwie do tekstów pisanych przez ich kolegów, Bertolda Brechta i Waltera Benjamina – prezentujących bardziej złożone podejście do szans i problemów oferowanych przez mechaniczną reprodukcję, masowe media i wielorakie aspekty produkcji i odbioru w ramach nowych warunków – Adorno i Horkheimer przedstawili całkowicie negatywny pogląd na przemysł

kulturowy, dostrzegając w nim coraz bardziej totalitarną spiralę systemowej manipulacji i „zwrotnych potrzeb", które służą przystosowaniu się do wymogów systemu: „Film, radio, czasopisma stanowią zwarty system. W każdej dziedzinie z osobna i we wszystkich razem panuje jednomyślność" (Horkheimer i Adorno 2010, 123). W interpretacji przedstawicieli szkoły frankfurckiej ta jednorodna forma przemysłu kulturowego stanowi instytucjonalną strukturę dla sposobów upodmiotowienia, które podporządkowują jednostkę władzy i totalności kapitału.

Pierwszy element pojęcia przemysłu kulturowego, w wykładni Adorna i Horkheimera, sprowadza się do totalizowania publiczności, wystawiania jej na ciągle powtarzaną, ale nigdy niespełnianą obietnicę: „przemysł kulturowy nieustannie oszukuje konsumentów na tym, co nieustannie im obiecuje" (Horkheimer i Adorno 2010, 141). Ten wieczny cykl obietnicy generuje pragnienie i trwale je zawiesza, do tego w nieproduktywny sposób, co stanowi podstawowy element idei przemysłu kulturowego jako instrumentu masowego oszustwa. Jego produkty są dla autorów *Dialektyki oświecenia* zaprojektowane w taki sposób, który neguje czy nawet zapobiega wyobraźni, spontaniczności, fantazji i każdej innej aktywnej formie myślenia ze strony widzów. Ta ultrapasywna forma konsumpcji jest zgodna z tendencją omawianego przemysłu do skrupulatnego rejestrowania i statystycznego przetwarzania jego publiczności: „Konsumenci, jako statystyczny materiał na mapie placówek badawczych – nieróżniących się już niczym od placówek propagandy – podzieleni są na grupy dochodów, na pola czerwone, zielone i niebieskie" (Horkheimer i Adorno 2010, 126).

Konsumenci ci zdają się być marionetkami kapitału, policzonymi, zanalizowanymi i pochwyconymi przez warstwową przestrzeń przemysłu kulturowego:

> Konsumentami są robotnicy i urzędnicy, farmerzy i drobnomieszczanie. Tkwią ciałem i duszą w gorsecie kapitalistycznej produkcji, i bez oporu podporządkowują się wszystkiemu, co się im oferuje. A że poddani traktowali moralność, która przychodziła do nich od panujących, zawsze bardziej serio niż ci ostatni, to dziś oszukiwane masy ulegają mitowi sukcesu znacznie bardziej niż ci, którzy sukces odnieśli. Masy mają pragnienia. Niezawodnie obstają przy ideologii, za której pomocą się ich zniewala (Horkheimer i Adorno 2010, 135–136).

Widać wyraźnie, że mamy tu do czynienia z obrazem konsumentów, którzy podporządkowali się anonimowemu aparatowi uwodzenia charakterystycznemu dla przemysłu kulturowego. Jest on zarazem kulminacją i ograniczeniem podejścia frankfurtczyków: figura „oszukanych mas" znęca się nad nimi jako biernymi, określonymi zewnętrznie, zdradzonymi i zniewolonymi.

II

Drugi składnik interesującego nas tu pojęcia także wiąże się ze specyficznym obrazem produkcji: podczas gdy jego autorzy przedstawiają pozycje wytwórców i konsumentów jako wyraźnie oddzielone, to owo oddzielenie nie jest przez nich pomyślane jako dualistyczna figura pasywnych i aktywnych podmiotów przemysłu kulturowego. Wytwórcy wydają się tu tak samo ujarzmieni jak konsumenci, stanowią bierne funkcje systemu. O ile w Benjaminowskiej teorii autorstwa i nowych mediów autorzy stają się wytwórcami poprzez zmianę aparatu produkcji, a w Brechtowskiej teorii i praktyce *Lehrstück* z początku lat trzydziestych zamiast z konsumującą widownią mamy do czynienia z autorami i wytwórcami, to mało elastyczna koncepcja Horkheimera

i Adorna przedstawia tylko dziwnie biernych wytwórców pochwyconych w totalną pułapkę przemysłu kulturowego. Społeczne podporządkowanie pozostaje dla nich jedynym wyobrażalnym sposobem upodmiotowienia, nawet w odniesieniu do sfery produkcji. Najbardziej uderzający tego przykład to opis aktorów biorących udział w słuchowisku radiowym, którym odmawia się wolności i czyni funkcjonariuszami biznesu:

> Ograniczają się do apokryficznej dziedziny „amatorów", którym w dodatku narzuca się odgórnie organizację. Każda spontaniczna inicjatywa publiczności w ramach oficjalnego radia podlega fachowej selekcji oraz sterowana jest i absorbowana przez łowców talentów, konkursy przed mikrofonem i wszelkiego rodzaju centralnie protegowane imprezy. Talenty należą do przemysłu, zanim jeszcze tenże zacznie je prezentować, w przeciwnym razie nie podporządkowywałyby mu się tak skwapliwie (Horkheimer i Adorno 2010, 124–125).

W świetle ich uaktualnionej wersji – Reality TV w rodzaju telenowel dokumentalnych (*docu-soaps*) i programów, których uczestników wyłaniają castingi – obraz statystów stających się protagonistami zdaje się bardziej przekonujący niż kiedykolwiek. Przyglądając się szerszej idei wytwórców produkujących i przedstawiających nie tylko dobra materialne, ale również afekty i sposoby komunikacji, widzimy przed sobą coraz bardziej przerażający obraz totalnego systemu, który określa każdy ruch i nastrój podmiotu. Horkheimer i Adorno przewidzieli to zagrożenie, oddali je jednak w dziwnie sfeminizowanej formie:

> Sposób, w jaki młoda dziewczyna umawia się na obowiązkową randkę, i sposób, w jaki ją odbywa, ton głosu w telefonie i w najbardziej intymnych sytuacjach,

> dobór słów w rozmowie, ba – całe jej życie wewnętrzne (...) świadczy o usiłowaniu, by z samej siebie uczynić sprawny aparat, aż po instynktowne odruchy odpowiadający modelowi prezentowanemu przez przemysł kulturalny (Horkheimer i Adorno 2010, 168).

Ludzkie-aparaty są zatem zgodne z aparatem przemysłu kulturowego. Konsumenci i wytwórcy jawią się jako niewolnicy totalności i ideologii, ukształtowani i poruszani przez abstrakcyjny system. Jako aparaty stanowią jedynie trybiki większej maszynerii, części instytucji zwanej przemysłem kulturowym.

III

Podkreśliwszy stosunek zachodzący między aparatem i jego trybikami, należy zwrócić uwagę na trzeci komponent pojęcia przemysłu kulturowego: aktorzy, czyli wytwórcy kultury, są więźniami-pracownikami instytucji przemysłu kulturowego. Forma instytucjonalna, jaką przybiera rozwinięty przemysł kulturowy, to według Horkheimera i Adorna gigantyczny świat muzyki, rozrywki czy korporacji medialnych. Ci, którzy go tworzą, są pochwyceni przez strukturę instytucjonalną, gdzie dochodzi do skrępowania ich kreatywności dzięki samej formie pracy zależnej. Związek kreatywno-ograniczającego zatrudnienia i społecznego podporządkowania przedstawia ogólnie poniższy opis:

> W gruncie rzeczy chodzi przy tym zawsze o drwinę mężczyzny z samego siebie. Nigdy nie stanie się ekonomicznym podmiotem, przedsiębiorcą, właścicielem; taka możliwość została całkowicie zlikwidowana. Samodzielne przedsiębiorstwo (...) popada bez ratunku w

> zależność. Wszyscy stają się pracownikami najemnymi (...). (Horkheimer i Adorno 2010, 155).

Tak jak zależność i kontrola społeczna powszechnie zdominowały świat pracowników, tak w równie beznadziejny sposób przydarza się to ostatniemu bastionowi autonomii (słychać tu wczesną zapowiedź romantyzowania autonomii artystycznej znaną z późniejszej pracy Adorna, *Teorii estetycznej*[3]). Chodzi o sferę produkcji kreatywności, którą autorzy *Dialektyki oświecenia* opisują jako warstwową i ustrukturyzowaną, a większość zaangażowanych w nią osób, które stanowiły początkowo element oporu, jako ostatecznie ucywilizowanych pracowników. Zgodnie z antropologiczną definicją instytucji zapewnia im ona w zamian bezpieczeństwo i obiecuje pewien stopień kontroli nad nierozwiązywalnymi sprzecznościami. Nawet jeśli konkretne instytucje przemysłu kulturowego nie trwają wiecznie, ich aparaty mają na celu stworzenie takiego wrażenia właśnie z uwagi na ich aparatowy charakter i pożądany sposób obchodzenia się z podmiotami. Jednak dla Horkheimera i Adorna nawet samo pojęcie instytucji jest nastawione na efekt „kultywowania koleżeństwa, jakie funduje sobie dziś dla zwiększenia produkcji każda fabryka, podporządkowując społecznej kontroli ostatnie prywatne odruchy" (Horkheimer i Adorno 2010, 152).

IV

Czwarty i ostatni komponent: zdaniem Adorna i Horkheimera rozwój przemysłu kulturowego należy postrzegać w kategoriach opóźnionej transformacji pola kultury, doganiającego dopiero procesy, które doprowadziły do zaistnienia fordyzmu w rolnictwie czy tradycyjnie rozumianym przemyśle. Autorzy *Dialektyki oświecenia* określają monopole kulturowe jako słabe i zależne w porównaniu do najpotężniejszych sektorów przemysłowych –

stalowego, naftowego, elektrycznego i chemicznego. Nawet ostatnie pozostałości oporu przeciwko fordyzmowi – ponownie słychać tu echa dawnej funkcji heroicznej, jaką pełniła autonomiczna sztuka – stają się zgodne z logiką fabryczną. Nowe fabryki kreatywności (wydawnictwa, kina, stacje radiowe i telewizyjne) przyjęły kryteria panujące w fabrykach fordowskich. Charakterystyczna dla przemysłu kulturowego logika taśmy montażowej strukturyzuje sferę produkcji kreatywności w sposób przypominający rolnictwo czy sektor obróbki metali: poprzez seryjność, standaryzację i całościowe zdominowanie kreatywności. „Zarazem jednak mechanizacja ma taką władzę nad człowiekiem korzystającym z wolnego czasu i jego szczęściem, określa tak dogłębnie wytwarzanie artykułów rozrywkowych, że człowiek ten może zetknąć się jedynie z wtórnymi obrazami samego procesu pracy" (Horkheimer i Adorno 2010, 139). W ten sposób funkcja fabryk kreatywności sprowadza się z jednej strony do zmechanizowanej produkcji dóbr rozrywkowych, a z drugiej i w oderwaniu od tradycyjnych sektorów produkcji – do kontroli i określania reprodukcji, co sprawia, że coraz bardziej przypomina ona pracę fabryczną.

IV*[4]

Zamiast postrzegać przemysł kulturowy jako coś, co zastąpiło w polu kultury sztukę burżuazyjną oraz ruchy awangardowe i przyswoiło model fordowski, który rozwijał się poza kulturą, włoski filozof Paolo Virno zastanawia się nad jego rolą w znoszeniu fordyzmu i tayloryzmu. Jak czytamy w *A Grammar of the Multitude*, przemysł kulturowy

> udoskonalił paradygmat produkcji postfordowskiej jako takiej. Jestem zatem przekonany, że jego sposób działania stał się dzisiaj do pewnego stopnia wzorcowy i

> wszechobecny. W ramach przemysłu kulturowego, nawet w jego najwcześniejszym wcieleniu analizowanym przez Benjamina i Adorna, można uchwycić wczesne oznaki sposobu produkcji, który stanie się później, w dobie postfordowskiej, powszechny i kanoniczny (Virno 2004, 58).

Mamy tu do czynienia z owocnym odwróceniem tej interpretacji przemysłu kulturowego, która widzi w nim uprzemysłowione pole okradzione z wolności, czyli interpretacji charakterystycznej dla teorii krytycznej. Podczas gdy Adorno i Horkheimer widzieli w przemyśle kulturowym spóźnione zjawisko na gruncie transformacji fordowskiej, Virno dostrzega w nim zapowiedź i paradygmat produkcji postfordowskiej.

Zdaniem niemieckich filozofów instytucje przemysłu kulturowego formowały nowoczesne monopole kultury, jak również obszar ekonomiczny, w którym przetrwać może część sfery liberalnej cyrkulacji oraz odpowiadające jej typy przedsiębiorczości (pomimo zachodzącego w innych sektorach procesu ich dezintegracji). Chociaż w ramach założonej przez nich totalności przemysłu kulturowego wciąż wyłaniają się skromne przestrzenie różnicy i oporu, są one oczywiście szybko reintegrowane w ramach systemu. Horkheimer i Adorno piszą o tym następująco:

> Cokolwiek stawia opór, może przeżyć wyłącznie pod warunkiem, że stanie się elementem systemu. Raz zarejestrowane przez przemysł kulturowy jako coś odrębnego, należy do tegoż przemysłu, tak samo jak reformatorzy rolni należą do kapitalizmu (Horkheimer i Adorno 2010, 134).

W opisie tym różnica służy już tylko osiąganiu nowych poziomów produktywności, jawiąc się jako niewiele więcej niż pozostałość z przeszłości, odrzucona jako przeżytek przez powszechną fordyzację przemysłu kulturowego. Z punktu widzenia Virna

> nietrudno zauważyć, że te rzekome przeżytki (pewna przestrzeń pozostawiona dla tego, co nieformalne, nieoczekiwane, „nieplanowane") były ostatecznie wypełnione przyszłymi możliwościami. Nie były zatem przeżytkami, a prognostykami zapowiadającymi to, co nadejdzie. Nieformalność zachowań komunikacyjnych, interakcja oparta na rywalizacji, nagłe przerwy, które mogą ożywić program telewizyjny (ogólnie, wszystko to, czego nie da się w pełni regulować i usztywnić) stają się dziś, w epoce postfordowskiej, typowymi cechami całej domeny produkcji społecznej. Odnosi się to nie tylko do współczesnego przemysłu kulturowego, ale i zakładów Fiata w Melfi (Virno 2004, 59).

Z punktu widzenia teorii postoperaistycznej stary przemysł kulturowy jest nie tylko przemysłem słabym i opóźnionym względem procesu fordyzacji, ale również przyszłym modelem i zapowiedzią szeroko rozpowszechnionych sposobów produkcji postfordowskiej. Mam tu na myśli nieformalne, nieprogramowane przestrzenie otwarte na to, co nieprzewidywalne, improwizacje komunikacyjne, którym bliżej do rdzenia niż przeżytku, do centrum niż marginesu.

III*

Współtworzące przemysł kulturowy media i korporacje rozrywkowe okazują się – według Horkheimera i Adorna – strukturą

instytucjonalną, która podporządkowuje jednostkę kontroli kapitału. Są zatem miejscami czystego społecznego ujarzmiania. Nawet jeśli zgodzimy się na tak jednostronne, strukturalistyczne spojrzenie na wczesne formy przemysłu kulturowego, wydaje się, że od połowy dwudziestego wieku coś się jednak zmieniło. Zmianę tę da się uchwycić, z jednej strony, za pomocą pojęć rozwijanych w latach siedemdziesiątych przez Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego. Chodzi tu o pogląd – piszę o tym szerzej niżej – że obok społecznego podporządkowania rozwija się druga linia, która kładzie nacisk na towarzyszące czynnikom strukturalnym aktywne zaangażowanie i sposoby upodmiotowienia. W przeciwieństwie do społecznego u*ja*rzmienia (*assujettissement social*) Deleuze i Guattari nazywają wspomnianą drugą linię „maszynowym zniewoleniem" (*asservissement machinique*) (1987, 456–460). Poza problematyzacją terminologiczną można również zadać pytanie mocniej związane ze współczesnymi zjawiskami – jakie sposoby upodmiotowienia powstają w nowych formach instytucjonalnych przemysłu kreatywnego? To, co określamy dzisiaj jako „przemysły kreatywne" – nie tylko w ramach neoliberalnej polityki kulturalnej i modeli miejskiej restrukturyzacji – różni się bowiem istotnie od formy i funkcji dawnego przemysłu kulturowego.

Przechodzę do trzeciego komponentu, który wiąże się przede wszystkim z formą instytucjonalną. Układy określone mianem przemysłów kreatywnych nie są już oczywiście strukturowane przez wielkie korporacje medialne, ale głównie przez mikrofirmy zarządzane przez samozatrudnionych przedsiębiorców kulturowych w takich (nierzadko tworzących klastry) obszarach jak nowe media, moda, grafika, design, popkultura. Choć myślimy o nich jako instytucjach, bardziej uprawnione byłoby mówienie o nie-instytucjach czy pseudoinstytucjach. Podczas gdy modelem instytucjonalnym dla przemysłu kulturowego były wielkie, stabilne

korporacje, pseudoinstytucje przemysłów kreatywnych okazują się efemeryczne, tymczasowe i związane z konkretnymi projektami.

Zaletą owych „instytucji projektowych" (Nowotny 2011) zdaje się być możliwość samostanowienia i odrzucenia sztywnego porządku reżimów fordowskich. W dwóch ostatnich częściach tego artykułu zakwestionuję oczywistość tego przekonania. Jednak w tym momencie, odnosząc się do funkcji instytucji, związanej z zapewniającym spokój zarządzaniem sprzecznościami, chcę podkreślić, że typowe dla przemysłów kreatywnych instytucje promują coś odwrotnego: prekaryzację i niepewność. Ta jaskrawa sprzeczność jest ewidentna właśnie w idei „instytucji projektowych": mamy tu z jednej strony długotrwałe pragnienie równowagi, które zakłada pojęcie instytucji, a z drugiej wyraźny, typowy dla pojęcia projektu nacisk na ograniczenia czasowe. Idąc raz jeszcze ścieżką wytyczoną w *A Grammar of the Multitude* przez Virna i odnosząc się do fenomenu „instytucji projektowej", podkreślmy, że sprzeczność instytucji jako projektu nieuchronnie prowadzi, jak twierdzi włoski filozof, do zupełnego nakładania się strachu i udręki, względnego i bezwzględnego przerażenia, a ostatecznie także do rozprzestrzenienia tej troski na wszystkie obszary życia (Virno 2004, 32).

Horkheimer i Adorno ciągle ubolewali nad tym, że podmioty przemysłu kulturowego – pracownicy – straciły możliwość stania się wolnymi przedsiębiorcami (freelancerami, wolnymi strzelcami). W obecnej sytuacji problem ten uległ całkowitemu odwróceniu. Przedsiębiorczy freelancer jest dziś pozycją należącą do głównego nurtu – niezależnie od tego czy dryfuje między jedną a drugą tymczasową pracą, czy buduje jedno mikroprzedsiębiorstwo za drugim. Nawet następcy dwudziestowiecznego przemysłu kulturowego, czyli wielkie korporacje medialne, prowadzą politykę outsourcingu i zawierania umów ze spółkami zależnymi, a wszystko to pod hasłem przedsiębiorczości. W tych reprezentujących nowsze

media firmach – z typową dla nich konwergencją elementów pola, od mediów drukowanych i audiowizualnych aż po Internet – często jedyną pozostałością stałego zatrudnienia (odnosi się to nawet do mediów publicznych) są nieliczne kluczowe funkcje administracyjne. W przeciwieństwie do tego większość osób określanych jako „kreatywne" pracuje w charakterze freelancerów lub/i samozatrudnionych przedsiębiorców (z ograniczonymi czasowo umowami lub bez nich). Można by cynicznie stwierdzić, że Adornowska melancholia spowodowana upadkiem autonomii znalazła perwersyjne ukojenie dzięki warunkom pracy w przemysłach kreatywnych. Kreatywni funkcjonują w specyficznej sferze wolności, niezależności i samorządności. Elastyczność staje się w ich wypadku despotyczną normą, praca prekarna okazuje się regułą, granica między pracą i czasem wolnym rozmywa się tak samo jak ta oddzielająca pracę i bezrobocie, a prekarność zatrudnienia przenika całe życie.

II*

Skąd jednak bierze się ta uniwersalna prekarność? Czy przemysł kreatywny to system, który na podobieństwo przemysłu kulturowego, zniewala swoje podmioty, czy raczej mamy tu do czynienia ze specyficzną formą zaangażowania aktorów w proces prekaryzacji? Aby przedyskutować drugi komponent koncepcji – współczesne sposoby upodmiotowienia w polu kultury – chciałbym się odwołać do tekstu Isabell Lorey poświęconego biopolitycznemu urządzaniu i samoprekaryzacji (Lorey 2014). Autorka pisze tam o prekaryzacji jako linii siły związanej z liberalnym urządzaniem i społeczeństwami biopolitycznymi. Jest ona wprawdzie zakorzeniona w czasach wczesnej nowoczesności, ale dzisiaj dochodzi do jej aktualizacji za sprawą specyficznych warunków życia i pracy, które wyłoniły się w latach siedemdziesiątych w kontekście nowych

ruchów społecznych oraz zasad przyjętych w wyniku rewolucji 1968 roku: decydowania jak, gdzie i z kim chce się pracować, wolności, autonomii, samostanowienia oraz, co za tym idzie, świadomego wyboru prekarnego życia i warunków pracy. Lorey rozwija w tym kontekście pojęcie świadomie wybranej prekaryzacji czy samoprekaryzacji. Ludzie musieli rozwijać kreatywny i produktywny stosunek do samych siebie już w ramach urządzania liberalnego – praktyka kreatywności i zdolność do kształtowania własnego ja jest bowiem częścią technik urządzania od osiemnastego wieku. Zdaniem Lorey zmienia się jednak funkcja prekaryzacji – zachodzi tu przejście od immanentnej sprzeczności w ramach urządzania liberalnego do funkcji normalizacyjnej na gruncie urządzania neoliberalnego, od włączającego wyłączenia na marginesach społeczeństwa do procesu będącego częścią jego głównego nurtu. W ramach tych przekształceń, które wyjaśniają również transformację zjawisk opisywanych przez Horkheimera i Adorna do postaci przemysłów kreatywnych, szczególnie wpływowe okazują się eksperymenty z lat siedemdziesiątych prowadzące do ustanowionych oddolnie form życia i pracy, które miały stanowić alternatywę dla znormalizowanego i regulowanego reżimu pracy. Obok suwerennie wyobrażonej emancypacji od czasoprzestrzennych ograniczeń życia codziennego, mieliśmy tu również do czynienia ze wzmocnieniem linii, która pozwala spojrzeć na upodmiotowienie wykraczające poza społeczne ujarzmienie w oderwaniu od emancypacji:

> To jednak właśnie te alternatywne warunki życia i pracy stawały się w ostatnich latach coraz bardziej użyteczne dla ekonomii, ponieważ faworyzowały one elastyczność, której domaga się rynek pracy. Tym samym praktyki i dyskursy ruchów społecznych w ostatnich trzydziestu, czterdziestu latach były nie tylko dysydenckie i skierowane przeciwko normalizacji, ale równocześnie przyczyniały się do

transformacji w kierunku neoliberalnej formy urządzania (Lorey 2014).

Tak dobrnęliśmy do naszych czasów, kiedy to stare idee i ideologie jednostkowej autonomii i wolności (zwłaszcza w odniesieniu do jednostki genialnego artysty) wespół ze szczególnymi cechami polityki po 1968 roku przekształciły się w hegemoniczny sposób neoliberalnego upodmiotowienia. Samoprekaryzacja oznacza zgodę na wyzyskiwanie każdego aspektu kreatywności i życia.

Oto paradoks kreatywności rozumianej jako samostanowienie: „Rządzenie, kontrolowanie, dyscyplinowanie i regulowanie za pomocą własnego ja jest równoczesne z modelowaniem i formowaniem owego ja, jego upodmiotawianiem, co oznacza czynienie go wolnym" (Lorey 2014). Pobrzmiewa tutaj echo pojęciowej różnicy definiującej rozróżnienie przemysłu kulturowego i przemysłów kreatywnych: podczas gdy ten pierwszy zdawał się kłaść nacisk na abstrakcyjny i kolektywny element kultury, te drugie charakteryzuje stałe odwoływanie się do produktywności jednostki. Rozróżnienie to istnieje jednak tylko na poziomie tego wezwania (do indywidualizmu). Tym, co wyróżnia przemysły kreatywności, jest bowiem konsekwentne przekraczanie takich dualizmów.

I*

Przywołując na zakończenie pierwszy element pojęcia przemysłu kulturowego – ten, który zdaniem Horkeimera i Adorna totalizuje jednostkę i całkowicie podporządkowuje konsumentów władzy kapitału – spróbujemy rozszerzyć jego horyzont, łącząc go z tezami Lorey. Chodzi nam o przekierowanie zainteresowania, o przesunięcie od lansowania pojęć redukcjonistycznej totalności i

heteronomii w stronę szczególnego uwikłania praktyk oporu przeciwko totalizacji kreatywności, które doprowadziły do współczesnych sposobów upodmiotowienia.

Przemysł kulturowy generuje „wzorce dla ludzi, którzy sami mają doprowadzić się do tego, do czego ich doprowadza – łamiąc – system" (Horkheimer i Adorno 2010, 155). Być może mamy tu do czynienia ze sprzecznością logiczną, sugerowana jest tu jednak również pewna wieloznaczność (jak zresztą w wielu innych miejscach *Dialektyki oświecenia*): nawet jeśli nie dochodzi do połączenia samozniewolenia i zewnętrznie określanego podporządkowania – za sprawą totalizującego systemu – sytuują się one przynajmniej na równym poziomie. Dla Deleuze'a i Guattariego zniewolenie i ujarzmienie są równocześnie istniejącymi polami, które aktualizują się w tych samych rzeczach i wydarzeniach. W reżimie społecznego ujarzmienia istota ludzka jest konstytuowana jako podmiot przez wyższą instancję – chodzi tu o zewnętrzny obiekt. W trybie maszynowego zniewolenia istoty ludzkie nie są podmiotami, ale, niczym narzędzia lub zwierzęta, częściami maszyny, która nadkoduje całość. Wzajemna relacja dwóch reżimów jest szczególnie widoczna w wypadku przemysłów kreatywnych, na dwóch polach, które nieustannie wzmacniają się nawzajem, przy czym składniki maszynowego zniewolenia zyskują na znaczeniu z uwagi na nadwyżkę upodmiotowienia. „Czy powinniśmy tu mówić o dobrowolnym poddaństwie?", pytają Deleuze i Guattari. A ich odpowiedź brzmi: nie – „istnieje maszynowe zniewolenie, o którym można powiedzieć, że pojawia się jako ponownie osiągnięte; jest ono w tej samej mierze »dobrowolne« co »narzucone«" (Deleuze i Guattari 1987, 460).

Z perspektywy podwójnego ruchu podporządkowania społecznej jedności i zniewolenia w ramach maszyny nie możemy obstawać przy Adornowsko-Horkheimerowskiej idei systemu, który działa

jako całość i biernych aktorów, którzy są jego częścią. Jest raczej tak, że sposoby upodmiotowienia stale na nowo rekonstruują ową totalność. Ich zaangażowanie w procesy społecznego ujarzmiania i maszynowego zniewolenia nie jest ani dobrowolne, ani narzucone. Znajdujemy teraz odpowiedź na pytanie, które zadałem na początku tego tekstu: jak to możliwe, że za sprawą tak małego przejścia – od przemysłu kulturowego do przemysłów kulturowych i kreatywnych – te ostatnie stały się oznaką uniwersalnego zbawienia nie tylko dla polityków, ale i licznych aktorów z owego pola? Stało się tak właśnie dlatego, że charakterystyczne dla maszynowego zniewolenia sposoby upodmiotowienia łączą się zarazem z pragnieniem i konformizmem, a aktorzy związani z przemysłami kreatywnymi interpretują ich apele przynajmniej jako świadomą i dobrowolną samoprekaryzację.

W związku z powyższym – wracam tu do tytułu tego tekstu – w świetle zaangażowania aktorów w maszynowe zniewolenie nie do końca właściwe jest mówienie o „masowym oszustwie". Wątpię, aby kiedykolwiek miało to sens. W kontekście przemysłu kreatywnego właściwsze byłoby określenie „masowe samooszukiwanie się", będące jednym z aspektów samoprekaryzacji. Pamiętajmy jednak, że wiąże się ono z możliwością oporu, która aktualizuje się na płaszczyźnie immanencji tego, co nadal jest określane mianem przemysłów kreatywnych.

Wykaz literatury

Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Tłum. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Horkheimer, Max i Theodore W. Adorno. 2010. *Dialektyka oświecenia: Fragmenty filozoficzne*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Lorey, Isabell. 2014. „Urządzanie i samoprekaryzacja: O normalizacji wytwórców kultury." Tłum. Piotr Juskowiak. *Praktyka Teoretyczna* 4.

Nowotny, Stefan. 2011. „Immanent Effects: Notes on Cre-activity." Tłum. Aileen Derieg. W *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the „Creative Industries"*, red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFly.

Virno, Paolo. 2004. *A Grammar of the Multitude: For the Analysis of Contemporary Forms of Life*. Tłum. Isabella Bertoletti, James Cascaito i Andrea Casson. Los Angeles–New York: Semiotext(e).

---

[1] W obu wydaniach polskiego tłumaczenia *Dialektyki oświecenia* termin *Kulturindustrie* oddano jako przemysł kulturalny. W niniejszym tłumaczeniu korzystam jednak konsekwentnie z popularniejszego współcześnie terminu „przemysł kulturowy" (przyp. tłum.).

[2] W kontekście kulturowo-politycznym najbardziej prawdopodobne wydaje się to, że celem stojącym za ustanawianiem terminu „przemysły kreatywne" w ramach europejskich programów polityki kulturowej była zmiana modelu finansowania sztuki przez

państwo – od wsparcia dla krytycznych/odbiegających od normy stanowisk do wspomagania przedsięwzięć komercyjnych.

[3] W przeciwieństwie do Adornowskiej substancjalizacji autonomii sztuki burżuazyjnej, podkreśla się od dawna, że to właśnie ona wpłynęła na całkowite, dokonujące heteronomizacji i hierarchizacji praxis, rozdzielenie przestrzeni produkcji i odbioru: weźmy pod uwagę np. aparat produkcji teatru burżuazyjnego lub skrajną dyscyplinę w klasycznych orkiestrach, które są skorelowane ze zwyczajami odbioru na obu tych polach.

[4] W drugiej części artykułu autor w odwróconym porządku porównuje cechy przemysłu kreatywnego z charakterystykami przemysłu kulturowego, co oddaje przytoczona tu za oryginałem nietypowa numeracja jego czterech kolejnych podrozdziałów (przyp. tłum.).