

VI. KAPITOLA

V. „KRITICKÁ TEORIE“ A KRITIKA KULTURNÍHO PRŮMYSLU

První generace teoretiků Frankfurtské školy sociálně-vědné se pokusila konfrontovat možnosti emancipačního potenciálu moderní společnosti (Marx) s jeho stávající podobou.

První generaci **INSTITUTU PRO SOCIÁLNÍ VÝZKUM** založeného ve Frankfurtu roce 1923 představují především:

Theodor Wisegrund Adorno (filosof, sociolog, muzikolog)

Max Horkheimer (filosof, sociolog)

Herbert Marcuse (filosof)

Friedrich Pollock (ekonom),

Erich Fromm (sociolog, psychoanalytik)

Leo Lowenthal (psycholog, sociolog)

Franz Neumann (politolog)

V druhé generaci pak především

Jurgen Habermas (sociolog)

Claus Offe (sociolog)

STRUKTURA VÝKLADU:

A/ FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA

A/1 Racionalizace, komodifikace, reifikace

B/ KULTURNÍ PRŮMYSL

C/ INDUSTRIÁLNÍ KULTURA JAKO ŽIVOTNÍ ZPŮSOB

D/ UMĚNÍ JAKO NORMATIVNÍ PŘEDSTAVA

B/1 Umění vs. požadavky každodenního života

B/2 Umění jako kritika

B/3 Umění jako utopie

B/4 Kritika uměleckého zážitku jako slasti

/sadosochismus Jazzu, astrologické sloupky/

E/ KULTURA JAKO ZBOŽÍ A FETIŠ

C1 Fetišismus v masové kultuře

F/ SHRNUTÍ

A/ FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA

Frankfurtská škola spojuje marxismus s tradicí kantovské a hegelovské filosofie. K tomu přidává Weberovskou analýzu racionalizace a extenze byrokratických systémů kontroly do většiny sfér životního světa a též klasickou psychoanalýzu.

Dá se říci, že se frankfurtané ve svém přístupu potýkají s tím **jak smířit Marxovy emancipační sny s realitou moderní společnosti, kterou charakterizuje Weberovo pojetí racionalizace a byrokratizace.**

Frankfurtští teoretici tak činí prostřednictvím zásadní kritiky a revize Marxe.

Doba vzniku školy je charakterizována porážkou levicového hnutí, nárůstem fašismu a degenerací ruské revoluce do stalinismu. Současně expanduje stát, narůstá byrokratizace a důraz na tzv. **instrumentální racionalitu**, a to prostřednictvím využití vědy a **technologie**.

Celý projekt frankfurtské školy je znám jako **KRITICKÁ TEORIE**. Slovy Maxe Horkheimera je jejím cílem vytvoření a obrana **radikálního filosofického vědomí zaměřeného proti několika oponentům:**

1/ pozitivismu, pragmatismu a instrumentálnímu rozumu v rovině **filosofického myšlení**

2/ proti zvěcnění, komercionalizaci, masové kultuře a masovým médiím v rovině **umění a kultury**

3/ proti všem formám dominace a zotročení v **rovině politiky**

Její cílem je lidská emancipace od jakékoliv formy otroctví. V tomto smyslu se podobá ideálu řecké filosofie zlatého věku Platóna a Aristotela.

1. Kritický výzkum má za úkol analyzovat **komplexní vztahy mezi mezi sociální strukturou na jedné straně a lidským chováním na straně druhé**

2. Kritický výzkum předpokládá, že různé formy nerovnosti (třídní, generové, rasové) vytvářejí a jsou vytvářeny **nerovnými mocenskými vztahy ve společnosti**

3. Kritický výzkum se snaží odhalit **jakým způsobem jedinci dávají smyslu své vlastní zkušenosti**

4. Kritický výzkum se snaží zasadit svá zjištění do **historického kontextu**

Kritická teorie je dnes zvláště vlivná v oblasti:

a/ **vlastnických vztahů médií** (koncentrace vlastnictví) a

b/ **mediální konstrukce hegemonních vztahů, respektive dominantní ideologie**

c/ **kritiky konzumní společnosti**

Uvedený přístup najdeme mimo jiné i u následujících autorů:

**Hano Hardt, Hans Holt, Robert Mc Chesney, Graham Murdock
Peter Golding, Douglas Kellner, Claus Bruhn Jensen, Thomas
Jankowski**

V textech autorů první generace frankfurtské školy můžeme vysledovat dvě hlavní témata:

1/ **snahu vysvětlit, jak mohlo dojít k tomu, že něco tak barbarského jako je fašismus mohlo najít místo svého zrození v Německu v jednom z center evropské kultury.**

2/ **kulturní šok vyvolaný zkušeností s masovou hollywoodskou kulturní produkcí. Mickey Mouse se v jejich textech objevuje jako symbolické pojmenování totalitárního ovládnutí americké masové populace.**

Osobní zkušenost s nacismem je nepochybně klíčovým zdrojem radikálního uvažování Frankfurtské školy sociálněvědné. **Po zrozením fašismu již není možné nahlížet kapitalismus jako pouze ekonomický systém.** Jeho **politická a kulturní dimenze** vyplouvá na povrch právě v souvislosti s **jeho tendencí k totalitarismu.** Proto problémy ekonomické vždy studují Adorno a Horkheimer v souvislosti s filosofickými kořeny celé krize a proto hraje tak významnou roli v jejich analýzách kultura potažmo to, **co nazývají kulturním průmyslem.**

REIFIKACE, RACIONALIZACE, KOMODIFIKACE

I. REIFIKACE /zvěcnění/ – doslova znamená transformaci čehosi subjektivního či lidského do čehosi neživotného. V sociální a kulturní teorii se tento pojem vztahuje k procesu, v rámci kterého lidská společnost začíná zacházet se svými členy jako objekty, které disponují pouze vnějšími, objektivními či objektifikovatelnými charakteristikami.

První použil tento pojem Gyorgy Lukács, který vychází z Marxova pojmu zbožní fetišismus (**Dějiny a třídní vědomí**). Lukács tvoří most mezi marxismem a weberianstvím a moderní kritickou teorií. Lukács spojuje **Marxovu ideu komodifikace sociálních vztahů prostřednictvím financí a trhů s Weberovou tezí o penetraci racionality do sféry moderního života.**

Lukács popisuje proces zvěcnění společenských vztahů, v rámci kterého jsou mezilidské vztahy opanovány, řídí se principem směnné hodnoty. Lukács tak používá Marxovu analýzu zbožního fetišismu a spojuje ji se svým pojmem „reifikace“ /Verdinglichung/ a ukazuje jak se za určitých podmínek

lidé stávají objekty, které mohou být manipulovány, prodávány a nakupovány.

Výsledkem tohoto procesu je skutečnost, že

sociální vztahy jsou koordinovány směnnou hodnotou a lidskou percepcí druhých jako věcí.

Podle Lukáče reifikace proniká **do všech vztahů tj.** nejen do vztahů ekonomických. Motorem tohoto mechanismu je

II. RACIONALIZACE (BYRORATIZACE) moderních společností. Tento Weberův pojem popisuje a zdůvodňuje globální nástup a úspěch kapitalismu. V kapitalistické společnosti se **racionalizace týká nejen ekonomické a technické organizace společnosti, ale též vědy, práva, umění i náboženství.** Mechanismus racionalizace se opírá o tzv. **INSTRUMENTÁLNÍ RACIONALITU.**

Každá sociální instituce je chápána jako racionální proto, že je strukturována na základě pravidel, které umožňují co **nejefektivnější dosahování vytýčených cílů.** Činí tak přitom nezávisle na tradičních, konvencích daných hodnotách a normách. Weber tak popisuje fungování

byrokracie jako nejracionalnější formy uplatňování moci, jako **železnou klec** (toto pojetí racionalizace má blízko ke koncepci odcizení).

Vysoká míra racionalizace společností otevírá prostor pro třetí mechanismus

III. KOMODIFIKACI – k té dochází v okamžiku směny, kdy objekty získávají hodnotu, která je dána jejich směnitelností na trhu. Jde o proces sestávající ze **dvou základních mechanismů**:

a/ za prvé z **proměny objektů, událostí a služeb ve zboží, v entity, které mohou přinést finanční hodnotu a jsou tedy obchodovatelné.**

b/ za druhé z **konstrukce individuů do podoby konzumentů, tzn. jedinců, pro které je určující životní zkušeností spotřeba zboží.**

Tyto dva aspekty jsou však úzce propojeny.

a/ úspěšná transformace objektů ve zboží umožňuje

b/ jeho přijatelnost pro konzumenty,

Jinými slovy zrození kategorie spotřebitelů je podmíněno existencí zboží, které pro ně je z pohledu různých kritérií přijatelné.

Jinými slovy Lukács reinterpretuje Weberův pojem **racionalizace**, aby upozornil na sílící proces kalkulace směnné hodnoty. **Lukács se domnívá, že je zde stále menší důvěra v morální standardy a procesy komunikace, aby byla posilována sociální integrace. (Žijeme dnes dobu rekomodifikace/rekategorizace).** Místo toho zde sílí finanční, tržní a racionální kalkulace. Na rozdíl od Lukácsa, který se domnívá, že lidské subjekty jsou schopny ubránit se **definitivnímu vítězství racionalizace jsou frankfurtští kritici skeptičtí.**

(Dokonce i mladý Marx, se domnívá, že odcizení vyvolává rezistenci vůči dalšímu odcizení dělníků způsobené silami produkce). Lukács svým předpokladem inherentní resistance subjektů vůči totální reifikaci ukazuje, že **rolí kritické teorie tj. vystavit proces reifikace analýze historických procesů, které dehumanizují individua. Lukács defacto zdůrazňuje reflexivní roli kritické teorie a vidí řešení politické dominance v reflexi, detailní historickou analýzou reifikace.**

Tento důraz na **proces (třídního) vědomí je významnou částí kritické teorie, která si ji vypůjčila od mladého Marxe a navíc posílila vlivem psychoanalýzy v rámci kritické teorie.**

Horkheimer a Adorno byli poněkud nedůvěřiví vůči Lukácsově Hegelovskému řešení dilematu reifikace a racionalizace. **Domnívají se, že vědomí automaticky nevytváří rezistenci vůči komodifikaci, reifikaci a racionalizaci.**

Kritickou teorii proto koncipovali jako nástroj, který musí popsat

1/ **historické síly** jež dominují lidské svobodě

2/a **odkrýt ideologická ospravedlnění** těchto sil

Toho se pokusili dosáhnout prostřednictvím **interdisciplinárního výzkumu**. Kritická teorie není podle Horkheimera řízena formálními kritérii Pravdy, ale praktickými zájmy, emancipací jedinců od třídní dominace.

A/ KRITICKÁ TEORIE vidí výchozí stav krize spočívá v tom, že

- lidé jsou potlačováni a omezováni postupující racionalizací.

B/

B/ KRITICKÁ TEORIE se pokouší

- odhalit dualismus subjektivního světa a království materiálních objektů, které omezují subjektivní bytí.

C/ KRITICKÁ TEORIE analyzuje mechanismy prostřednictvím kterých

- došlo k této invazi instrumentálního rozumu do lidské psyché.

Adorno stejně jako ostatní frankfurťané jsou si je dobře vědomi, že samotná kritická teorie **nemůže sama o sobě vést k emancipaci**. Spíše jde o to alespoň **uchovat ideu, jejíž poslední zbytky jsou ohroženy**. S tím jak klesá naděje v revoluční potenciál proletariátu je k **dispozici pouze umění a kritická teorie jako nástroj proti totalitě masové společnosti a její falešné masové kultuře**. I když všichni frankfurťané deklarují, že **kultura sama je částí problému** - končí všichni u vysokého umění, literatury filosofie jako poslední linie obrany proti barbarství a konečné sebedestrukce civilizace.

Když píše Theodor Wisegrund Adorno v roce 1941 svůj esej o Oswaldu Spenglerovi, kde reaguje na jeho klíčový text **Zánik západu**. Odmítá v něm Spenglerovo fatalistické pojetí zániku římského imperia a Spenglerem vedenou analogii mezi tímto kolapsem a současnou situací.

Odmítá Spenglerův fatalismus. Nečiní tak samozřejmě proto, že by byl přesvědčen o progresivním dialektickém procesu historie, která vede nevyhnutelně k osvobození. Adorno sice nesouhlasí s organickým fatalismem Spenglerovým, nedává ovšem za pravdu ani optimismu obsaženému v dialektickém či Hegelovské teleologii, se kterou pracuje Marx.

Adorno se sice nevzdává potenciální možnosti osvobození od všech forem sociálního útlaku. Faktem však je, že v době pádu Výmarské republiky a nástupu fašismu se tato možnost jevila jako hodně vzdálená. Slovy Herberta Marcuse civilizace se vyvíjí ve formě organizované dominance a to musí nutně znamenat, že vlastní pokrok civilizace vede k postupnému narůstání destruktivních sil.

- Na rozdíl od většiny marxistů má Adorno **malou víru v proletariát jako možný zdroj revoluce a osvobození.**
- stejně jako Ortega vidí **masy jako koupené masovými médii.**
- v nejradikálnějších Adornových projevech nelze najít **žádnou naději možného osvobození prostřednictvím vlivu kultury.**

Frankfurtští teoretici de facto popisují proces vývoje **osvícenské racionality až k iracionalitě rozumu obracejícího se proti sobě až k politickému totalitarismu a kulturní masifikaci** jako dvou částech jednoho procesu.

Pro Adorna je skutečnost, že nás činí plakát Mony Lisy šťastnými důkazem toho, co s námi **kulturní průmysl provedl**. Důkazem toho, že nepotřebujeme originál, důkazem toho, že nám tato potřeba nic neříká. Tedy důkazem naší **BARBARSKOSTI**.

Pojem **BARBARSTVÍ** se v širším smyslu dotýká klíčové ideje, kterou se zabývá Adorno a Horkheimer v **Dialektice osvícenství**. Vycházejí přitom z Kantovy definice **osvícenství** z roku 1784.

- Osvícenství znamená emancipaci člověka od jeho vlastní

BARBARSTVÍ tedy znamená říkat lidem co si mají myslet a co mají dělat. Barbarství je návrat do nezralosti.

„Kulturní průmysl“ (masová kultura) způsobuje podporu nezralosti a transformuje původní bytí ke svobodě ve svůj opak.

Pojem **OSVÍCENSTVÍ** rezonuje nejvýrazněji v Adornově a Horkheimerově knize **Dialektika osvícenství** kde autoři rozvíjejí svou klíčovou paradoxní tezi o **postupném rozkladu osvícenského rozumu do iracionality a barbarství moderní masové společnosti.**

- Aplikace rozumu na společnost **prostřednictvím vědy, demokratizace a industrializace** tak znamená postupnou
- **dominaci,**
- **ovládnutí přírody** prostřednictvím technologické a komerční expanze a
- následně pak umožňuje **tragické ovládnutí lidí**
- Z progresu se stává regres.
- Rozum se stává **nejmocnějším zdrojem tohoto úpadku.**

SOCIÁLNÍ RACIONALIZACE tj. MODERNIZACE ZNAMENÁ
IRACIONALIZACI

V nacistickém teroru a druhé válce nevidí nic jiného než důkaz sebedestrukce osvícenství. Paradoxem je, že **osvícenství směřující ke svobodě stává se zdrojem totalitarismu.**

Někdy se zdá, že osvícenství v tomto smyslu neaspiruje na nic menšího než je ovládnutí celé společnosti a její redukci na univerzální koncentrační tábor.

Adornova a Horkheimrova základní teze použitá v Dialektice osvícenství říká, že:

„Pokud se lidské bytosti přizpůsobí technologickým silám produkce, které na ně působí jménem pokroku, jsou transformovány do objektů.“

Výsledkem toho je stav, kdy jako objekty dovolí vlastní manipulaci a tak se ztrácejí za aktuálním potenciálem těchto technologických, produkčních sil.

B/ KULTURNÍ PRŮMYSL

Pojem kulturní průmysl se poprvé objevuje v jejich klíčovém textu z roku 1944, v Dialektice osvícenství. Kontextově byl tento termín inspirován jednak situací v Hitlerovském Německu a jednak severoamerickou masovou demokracií.

Uvedený pojem užívají záměrně, aby se vyhnuli nedorozuměním při používání pojmu „masová kultura“ - který je někdy chápán jako spontánní produkt lidových mas. Jde jim o to, aby byla industriální kultura jednoznačně odlišena od lidového umění.

Celý svět prochází filtrem kulturního průmyslu a výsledkem je postupné umrtvování jeho i jeho konzumentů.

Nejracionálnější z moderních technologií masová média nečiní nic jiného než odvrát od osvícenství k mytologii.

V Dialektice osvícenství vycházejí Adorno a Horkheimer z toho, že základní kritická opoziční a tudíž i transcendentální dimenze umění byla destruována. Základní vzorec kulturního průmyslu vypadá následovně:

A/ KULTURNÍ PRŮMYSL

B/ uchopil knihy, obrazy, hudební fragmenty a učinil z nich

C/ filmy, plakáty, hudební nahrávky

D/ s cílem maximalizovat zisk, zabavit publikum tak, že mu pomůže zapomenout na každodenní problémy.

Jakýmsi centrálním argumentem uloženým v pojmu kulturní průmysl je předpoklad, že **kulturní hodnota a masová média se vzájemně vylučuje. Kulturní průmysl neudělal de facto nic jiného než, že destrukoval hodnotu umění tím, že jej vrhnul na trh, do každodenního života.**

Kulturní průmysl tedy nevytváří umění, ale naopak. **Televizní, filmové či rozhlasové pořady hrají ve světě kultury stejnou roli jako Henry Ford ve světě dopravy.**

Když hovoří o filmu zdůrazňují, že učinil reálný život neodlišitelným od života filmového. Jinými slovy film omezuje imaginární kvality individua. Umění je ovšem podle nich definováno právě tím, že musí imaginaci stimulovat. Technické mediální prostředky podle Adorna a Horkheimera blokují schopnost reflexe.

Adorno i Horkheimer vždy hovoří o kulturním průmyslu v singuláru. **Nevidí žádné podstatné rozdíly mezi jednotlivými médii,** která podle nich operují jako uniformní a monolitický systém. Nevidí rozdíl mezi tím, co způsobil film literatuře či fotografie v magazínech. Jediným cílem či smyslem tohoto systému je **produkovat standardizované zboží.**

Klíčovým pojmem, který umožňuje pochopit hermetickou uzavřenost Adornovy koncepce je koncept

JEDNOTY INDUSTRIÁLNÍHO SYSTÉMU

Jsou dvě základní podmínky, které konstituují **jednotu industriálního systému**.

1/ **proces pásové výroby**, který likvidoval diferenci mezi uměleckým dílem a produkcí sociálního systému. **Zábavní průmysl napodobuje podmínky pásové produkce** - vystoupení organizovaná v sériích - šňůry, tedy v automatické následnosti regulovaných operací (běda, když je turné přerušeno, ještě větší publicita, jako když se v Boleslavi zastaví pás). **Pro Adorna platí, že pokud je nějaké umělecké dílo reprodukováno pak se stává částí každodennosti a ztrácí možnost být čímsi jiným.** Aura unikátnosti je destruována reprodukcí. Umělecké dílo tak ztrácí schopnost být jiné.

2/ **produkce zboží, která je úzce spjata s produkcí touhy** po tomto zboží, tak, že kulturní průmysl získává enormní kulturní vliv při produkci pocitu potřeby. **Společným bodem mezi pásovou výrobou a produkcí potřeby je technologická racionalita, která je v podstatě racionální dominací.**

Problematickostí pojmu jednoty systému spočívá ovšem v tom, že by pak muselo platit, že Bergmanův i Chaplinův film jsou to samé. **Adorno zde redukuje silně roli diváka - příjemce.** Podle toho by muselo platit, že jazzman redukuje všechny rytmy, jež se nehodí do standardního jazzového stylu.

Film je pro Adorna dalším příkladem **atrofie divácké aktivity.** Adorno říká, že filmový divák se musí křečovitě držet syžetu tak, že mu nezbyvá čas na reflexi. **Extrémní snaha po komunikaci v obrazech pak nutně vede ke ztotožňování obrazů s realitou.**

Dá se tak říci, že jedno z klíčových témat mediální analýzy studium role publika je u Adorna značně redukováno. Důvodem je de facto Adornův kulturní pesimismus, který připisuje jednotě industriálního systému technickou racionalitu.

C/ INDUSTRIÁLNÍ KULTURA JAKO ŽIVOTNÍ ZPŮSOB

1/ **Industriální kultura** vytváří **dojem jako by mírou kvalitního života byla právě ona.** Představa řádu, která je prostřednictvím industriální kultury implantována posiluje **status quo.**

2/ Jejím imperativem je přizpůsobení. Toto přizpůsobení nahrazuje vědomí - reflexi. Řád, který takto vzniká není dobrý pro lidské bytosti, ale jako **řád sám o sobě.**

3/ S tím souvisí Adornovo konstatování o **ztrátě významu otcovské autority v buržoasní rodině.** Tato ztráta vede k osobnostní změně směrem ke konformitě vnějších standardů. **Internalizace autority, která probíhala v 19.st vedla k jejímu odmítnutí ve století 20.** **Industriální kultura funguje jako náhrada ztracené autority, jako nástroj tvorby vnějších standardů chování.**

MASOVÁ KOMUNIKACE V TOMTO SMYSLU ZNAMENÁ NEKOMUNIKACI - DESTRUKCI JAK PRIVÁTNÍHO TAK KOMUNITNÍHO ŽIVOTA.

„Postupný rozklad rodiny vedl k transformaci osobního života do volného času a volného času do rutinních činností bedlivě kontrolovaných v každém jejich detailu.

Slasti zábavných parků stejně jako film či bestselery a rozhlas pak přivodily vymizení vnitřního života“.

Fašistická propaganda ovládla slabé a rozkolísané ego. Rozklad ego formace je v rodině doprovázen invazí zákonů kapitalistické produkce.

INDUSTRIÁLNÍ KULTURA JE SUBSTITUCÍ SILNÉHO JÁ - PATRIARCHÁLNÍ AUTORITY.

AUTORITÁRNÍ OSOBNOST - ročník 1900

Borman - v patnácti utekl z domova před brutálním otcem bezvěrcem, který se z něho snažil „*vymlátit křesťanství*“.

Hess (velitel Osvětimi) - utekl od rodičů, předstíral, že je starší, aby jej přijali do armády,

Himmler (velitel SS) - problémy s otcem gymnaziálním radou, konzervativním katolíkem, se kterým zcela nevycházel a ztratil kvůli němu víru

Význam konceptu **jednoty kulturního průmyslu** se stává ještě zřejmějším z pohledu **každodennosti**.

Kapitalismus podmiňuje **vztah práce a volného času**, ale současně vytváří **mylný dojem jejich nezávislosti**.

Koncept jednoty zde pomáhá objasnit sociální funkci kultury volného času, který je jen **druhou stranou procesu mechanizované práce**.

Ideologie zakomponovaná do zábavy zpětně motivuje k práci.

Zábava činí nelidský život a netolerovatelné vykořisťování **tolerovatelným**, poskytuje jakési očkování, které den po dni týden po týdnu konformizuje populaci s její existencí.

TRIVIALIZUJE UTRPENÍ. JE TO POMALÁ STRANGULACE SMYSLU PRO TRAGEDII A SCHOPNOSTI VZBOUŘIT SE.

4/ Industriální kultura se zabývá **falešnými konflikty a nabízí řešení** **jež mohou být v realitě jen těžko použitelná**. Stejným způsobem jak kulturní průmysl trivializuje každodenní život, tak zároveň deklaruje **jak je umění pro náš život důležité**.