

## VII. KAPITOLA

### „KRITICKÁ TEORIE“ A KRITIKA KULTURNÍHO PRŮMYSLU (pokračování)

#### D/ UMĚNÍ JAKO NORMATIVNÍ PŘEDSTAVA

V Adornových analýzách zasvěcených úpadku umění lze vystopovat dvě základní témata: **Kulturní kritika a filosofie umění.**

Silně zde vystupuje **normativní přístup** týkající se otázky čím by kultura měla být či jaká by měla být. Adorno říká, že:

I./ umění by mělo být o všech těch věcech, jež se liší či jsou dokonce v opozici k nárokům či požadavkům každodenního života.

Každodenní život je podle Adorna represivní v tom smyslu, že vyžaduje pochopení instrumentálních požadavků reálného života. Spekulace jako **TVORBA** (KREATIVITA) byla destruována tyranickou dominací tupé materiální (mediální) reality.

- Kultura jako umění by se neměla přizpůsobovat lidským bytostem, ale vytvářet protest proti petrifikovaným vztahům v nichž individua žijí a jež ctí.

- Kultura jako umění by měla být kritická ke statickým vztahům každodenního života a měla by být **kritickým impulsem ke statu quo a institucím, jež ho vytvářejí.**

Adornova definice kultury tedy stojí defakto **v opozici k pojetí tzv. kulturních studií.**

Tony Bennett jako jeden z čelných představitelů „cultural studies“ naopak tvrdí, že **kultura je ve své podstatě každodenní život.**

## KAŽDODENNOST V PŘÍMÉM PŘENOSU

vs.

## KRITIKA KAŽDODENNOSTI

Adorno vidí každodenní život jako statický a domnívá se, že nás každodenní rutina drží v pasti a znemožňuje činit nové věci.

Tato argumentace není příliš vzdálená Weberovu pojetí v „Protestantské etice a duchu kapitalismu“ kde popisuje vývoj od religiozního asketismu k EKONOMICKO-RACIONÁLNÍMU ASKETISMU.

Když asketismus opustil klášterní cely a vstoupil do každodenního života začal dominovat každodenní morálce a sehrál tak svou roli při vytváření moderního ekonomického řádu.

Weber jinými slovy říká, že tento asketismus byl využit rutinními požadavky každodennosti. Protestantská etika v tomto smyslu znamená, že lidskost je vězněm v železné kleci petrifikovaných vztahů. Weber vidí zrod kapitalistických institucí jako cestu směřující k duchovní smrti.

Podle něho došlo k opuštění krásného věku plného lidské humanity, který se již nikdy nebude opakovat.

Nostalgie typická pro Webera není u Adorna tak patrná. Ten spíše vidí stávající svět jako jednu z možností, či spíše jako PROMARNĚNOU ŠANCI. Nostalgie je pro něho spíše jedním ze způsobů jak se vyhnout hrozivé současnosti.

## **II/**

**A/ UMĚNÍ MUSÍ NAZNAČOVAT DALŠÍ NOVÉ MOŽNOSTI, MUSÍ BÝT KRITICKÉ.**

Pokud tomu tak není ztrácí svůj klíčový atribut. **Kultura by měla být protestem proti institucím, které nás drží na jednom místě tím, že nám udělují triviální odměny.**

Adorno ani ostatní frankfurťané nerozlišují mezi druhy a stupni kultury a masové společnosti. Soustřeďují se spíše na útok proti způsobům socializace samé ve všech formách její manifestace.

**B/ Spíše než ukazovat svět takový jaký je, je pravým cílem uměleckého díla je PŘIBLIŽOVAT SVĚT PROSTŘEDNICTVÍM TOHO, CO NENÍ.**

Skutečné umělecké dílo nepřístupné masám **nastavuje zrcadlo společnosti, a to jiným způsobem než jednoduše reflexní zrcadlo realistických novelistů jako je Stendahl a Balzac, které je pouze falešnou metaforou pozitivismu přeloženého do fikce.**

Umělecké dílo je tedy podle frankfurťanů **v opozici k produktům kritického realismu, stejně jako k různým druhům socialistického realismu či industriální prózy.**

CO JE TO SOCIALISTICKÝ REALISMUS?

III./

**A/ UMĚNÍ MÁ SCHOPNOST VYJÁDŘIT NEVYJADŘITELNÉ - TEDY UTOPII PROSTŘEDNICTVÍM ABSOLUTNÍ NEGATIVITY SVĚTA.**

Tento způsob odcizení dokáže jasně rozlišit mezi uměním a **PASTICHE**: mixu sentimentality a vulgarity, které se skutečné umění děsí. Místo umělecké výzvy pastiche předkládá masám pouze **zkušenost** a **exploatuje emoce**.

**Funkce umění je naopak zcela opačná protichůdná vůči takovým emocím jako je ŠOK, REVOLUCE.**

**Umění od doby, kdy se stalo autonomním, ochraňuje Utopii, která se vypařila oslabením role náboženství.**

Skutečné umění znamená negativitu, kritiku toho, co existuje. Autentické kulturní objekty jsou ochranou v procesu vzrůstající dominace nad přírodou, která se projevuje expanzí racionality a ještě racionálnějšími formami dominace.

**KULTURA JE STÁLÝM, TRVALÝM PROTESTEM PŘIPOMÍNKOU SPECIÁLNÍHO, ZVLÁŠTNÍHO INDIVIDUÁLNÍHO PROTI OBECNÉMU.**

Zvláštní, speciální je **opozitum k masovému.**

Vážnost vysokého umění je tak **destruována v rámci spekulace o jeho efektivnosti**. Vážnost vyššího umění hyne s **civilizačními omezeními uplatňovanými vůči jeho rebelské či resistenční funkci**.

Vysoké umění podle Adorna nese **schopnost TRANSCENDOVAL KAŽDODENNÍ REALITU** a je schopno inspirovat spekulativní a kontemplativní imaginaci týkající se odlišných pohledů na svět - lidský osud.

## **VYSOKÉ UMĚNÍ DEFINUJE JEHO NEZÁVISLOST A OSAMOCENOST.**

Adorno tvrdí, že kritici, kteří požadují, aby umění opustilo svou věž ze slonoviny nechápou **odcizení jako základní podmínku pro zrození autentického umění.**

**Ve věku masové komunikace se udržuje umění pouze tím, že odmítá jít společnou cestou s komunikacemi.**

**Nižší umění je více ukotveno v každodennosti.**

**Nižší umění je „tady teď“ a nyní zatímco**

**vysoké umění je zcela vzdáleno každodenní realitě transcenduje materiální realitu.**

Kulturní průmysl ovšem podle Adorna neredukuje jen vysoké umění na nižší s cílem produkovat zisk, ale trivializuje absolutně všechny kulturní aktivity.

**Masová média místo toho, aby plnila svou kritickou roli ve vztahu ke každodennosti, činí své obsahy součástí každodenního života.**

A tak hrají média významnou roli při **destrukci hodnoty uměleckého díla** a podílejí se na transformaci šance osvícenství v pravděpodobný nástup **BARBARSTVÍ.**

**To je jádro analýzy tzv. kulturního průmyslu.**

## IV/

### KRITIKA UMĚLECKÉHO ZÁŽITKU, SLASTI

V posmrtně vydané Estetické teorii dál Adorno lpí na nesmiřitelném **sporu mezi kulturou a společností**. Zabývá se zde tématem **UMĚLECKÉHO ZÁŽITKU - PROŽITKU, SLASTI** a **tvrdí**, že tento pojem musí být **ZNIČEN**.

Ve smyslu běžného publika je **umělecký zážitek či cosi jako slast z umění - nedorozuměním**.

Ten kdo získává slast z uměleckého díla je podle Adorna primitiv. Má přitom na mysli pomíjivou podstatu slasti, zážitku - tedy čistě **senzuální povahu**.

**Skutečné umělecké dílo podle Adorna disponuje čímsi jako emocionální distancí ve formě DISONANCE - vnitřním svárem uvnitř uměleckého díla, které odmítá kompromis.**

Disonance je vynález moderny. Disonance je tajemný klíč k umění. Je novou esencí umění v době, kdy toto svou esenci ztratilo.

**Populisté i fašisté** vždy tlačili umělce k tomu, aby produkovali díla, jež se **vztahují se přímo k POPULÁRNÍM EMOCÍM**.

Adorno chápe umění jako pravý ideál jako jediný pojem a odmítá každé použití umění či uměleckou praxi, která by nebyla odvozena z tohoto jednoho pojmu jako **jednoduché odcizující bavení se**.

## DVA PŘÍKLADY KRITIKY KULTURNÍHO PRŮMYSLU

### I. Jazz

### II. Astrologie v populárních magazínech

## AD/I.

Adornovu pozici v tomto smyslu ilustruje jeho hodnocení jazzu v eseji **Perennial Fashion - Jazz** (Jazz - trvalá móda), kde demonstruje klíčové výtky vůči kulturnímu průmyslu.

**A/ PŘEDEVŠÍM ODMÍTÁ OBECNĚ SDÍLENOU PŘEDSTAVU, ŽE JAZZ JE VYSOCE NOVÁTORSKÝ HUDEBNÍ POSTUP, KTERÝ VYJADŘUJE VZPOURU PONÍŽENÝCH SOCIÁLNÍCH SKUPIN.**

Tvrdí naopak, že jde o vysoce **standardizovaný druh hudby**, který chrlí kulturní průmysl s cílem získat zisk.

**Originalita rebelství je jen trikem kulturního průmyslu.**

Všechny představy spojené s jazzem jsou podle Adorna falešné. Publikum je ovšem akceptuje protože je dlouhodobě zpracováváno kulturním průmyslem - publicitou, kterou produkuje.

Vše co původně v jazzu popíralo řád bylo od samého počátku integrováno do **pevného schématu**.

A/ jeho **rebelská gesta** (aktivita) jsou spojena

B/ s tendencí **slepé úcty** (pasivita)

stejně jako je tomu u **SADO-MASOCHISTICKÉHO TYPU** popsaného psychoanalýzou. Souvislost se sadomasochismem se zde projevuje následovně.

Tento typ hudby **útočí na otcovskou figuru** (aktivita sadismu) zatímco ji **tajně obdivuje** (pasivita a masochismu).

Jazzová formule vychází z toho, že **nepravidelný rytmus slabého individua je včleněn do pravidelnosti totálního procesu**. Individuum se tak hlásí ke své bezmoci. Takové individuum je přijato kolektivem a **odměněno**.

Vlastně jde o mechanismus **IDENTIFIKACE**, ve kterém individuum maže sebe sama a přiznává vlastní nicotnost a přijímá místo v rámci moci a slávy kolektivu. Tak i jazz nás nenutí ke skutečné imaginaci a reflexi. Dokonce i **improvizaci** vidí Adorno jako **výsledek redukce několika slabých a stále se opakujících frází, jejichž schematičnost probleskuje každým okamžikem**.

Pojem sadismu při svém vymezení kolísá od pouhého násilnického chování objektu až ke spojování sexuální slasti s ponižováním a týráním objektu.

Masochismus je pasivní chování k sexuálnímu objektu, krajním případem je spojování sexuální slasti se zažíváním tělesné a duševní bolesti způsobené sexuálním objektem.

**Klíčovým je protiklad aktivity a pasivity.** Ukazuje se často, že masochismus je pouhým pokračováním sadismu, který se obrátil k vlastní osobě, jež zaujímá roli místo sexuálního objektu.

U individuí většinou nacházíme, jak pasivní, tak i aktivní formu. **Ten kdo pociťuje rozkoš, když způsobuje jiným bolest, ten je zároveň schopen rozkoše z bolesti, kterou mu jiný způsobí. Sadista je současně i masochista, i když jeden pól může být výrazněji vyvinut.**

Proto nemůže být jazz inovativní, jelikož funguje podle přísných pravidel **STANDARDIZACE.**

**Rebelství jazzu** (jako aktivita, sadismus) bylo omezeno racionálními požadavky konformity (jako pasivita a masochismus).

Ač se jazz jeví jako velmi odbojný, nekonformní je tomu právě naopak - je poslušný, podrobený.

Klasickým příkladem působení kulturního průmyslu jsou rokové skupiny. The Clash „Joe Strummer zpívá: „White Man its funny turning rebellion into money“.

## **AD/ II. ASTROLOGICKÉ RUBRIKY**

**Osvícenství znamená vytváření vlastního smyslu světa bez víry v jiné síly.**

vs.

**Kulturní průmysl naopak podporuje tuto víru-iluzi.**

Tento vliv demonstruje Adorno na analýze astrologických sloupků uveřejňovaných v Los Angeles Times.

**Novinové astrologické sloupky** jsou podle Adorna příkladem toho co se stalo s vysokými kulturními nadějemi v průběhu osvícenství.

Novinová astrologie je příkladem cesty do nezralosti. **Kulturní průmysl nám v tomto případě pomáhá myslet.** Znamená to akceptaci toho, co existuje místo samotné reflexe.



Astrologická mechanika dává člověku jasný omezující výklad světa aniž by mu umožňovala skutečnou reflexi.

**Astrologická argumentace nepřipouští aktivní participaci individua. Je to hra s psychologickými požadavky individua.**

Jde o typický psychologický symptom současné společnosti.

Adorno argumentuje, že astrologie reprezentuje jistý **typ BARBARSTVÍ** protože je nejen příkladem úpadku autonomie individua, ale úpadkem nezávislosti sociálních institucí a řádu samého.

1/ astrologie je jen jedním z příkladů, že již nezbyvá žádný aspekt lidství, který by nepohlcovaly instituce a procesy racionální společenské organizace respektive sociální kontroly. **Astrologie znamená tišení, je to způsob, kterým si individua vysvětlují svou neschopnost nezávislosti poukazem na pravdu jejich života napsanou ve hvězdách.** Tedy nic není mou chybou. Nemohu nic činit se svým osudem

2/ astrologie nás umísťuje do klece rezignace v situaci, která může vést k sebedestrukci v době kdy k ní máme prostředky např. jaderné zbraně. Jinými slovy **pomáhá nám smířit se s možností této sebedestrukce.** Ve stejné míře by to platilo např. o ekologických katastrofách. Dává nám **vágní pocit psychického komfortu**, jehož smysl a zdroj je ovšem skrytý a rozhodně není z lidského světa.

**Jde tedy přesně o situaci nezralosti, o které píše v souvislosti s pojmovou opozicí OSVÍCENSTVÍ VS. BARBARSTVÍ Kant na konci 18. st.**

3/ Astrologie je víra skeptických lidí žijících v deziluzi. **Kult Boha byl nahrazen kultem faktů.** Hvězdy jsou sami o sobě vnímány jako fakta, která fungují na základě **mechanických zákonů.**

Vysvětlení proč jde o tak populární rubriku či proč Los Angeles Times takové sloupky tisknou vidí v tom, že se obracejí k jistému **typu individuí, (kteří vnímají svět jako vězení)** a že je to jeden ze způsobů jak nejlépe prodat. Astrologie se stala mocným ekonomickým nástrojem. Dochází pak

k tomu, že samotné nakladatelské domy zvyšují respekt astrologie, aby jim pak pomohla lépe prodat. (**Astro a Beseda holding**).

Astrologie reprezentuje svět jemuž individua nikdy nemohou porozumět sama. Astrologie je cenou útěchy pro ty, které Max Weber nazývá **specialisty bez ducha či sensualisty bez srdce**.

**Kulturní průmysl inkasuje právě díky existenci této sensibility.**

**Astrologie je ideálním stimulem pro ty, kteří jsou nespokojeni s pouhým povrchem lidské existence, pro ty kteří hledají KLÍČ, ale kteří nejsou zároveň schopni zvládnout intelektuální úsilí teoretického vhledu a chybí jim intelektuální trénink v kritickém myšlení.**

## **E/ KULTURA JAKO ZBOŽÍ A FETIŠ**

*„Není většího nešťastníka pod sluncem než je fetišista, který touží po ženském střevíci a musí přitom zaplatit za celou ženu.*

*Karl Kraus 1886*

Zboží pro **UŽÍVÁNÍ** a zboží pro **SMĚNU**.

**SMĚNNÁ hodnota vytěsnila hodnotu užitnou.** Kvalita zboží vyjádřená cenou se jeví jako cosi vnitřního, inherentního, přirozeného, **OBJEKTIVNÍHO** – ne jako výsledek lidské aktivity, existence sociálních vztahů, které tento dojem vytvářejí - **ZBOŽÍ SE TAK FETIŠIZUJE**.

Marx přirovnává tuto fetišizaci mechanismu konstrukce víry.

**PŘÍKLAD:** výrobce řeší otázku zda nový nízkoalkoholický nápoj bude prodávat levně ve velkých lahvích nebo draze v malých lahvičkách. Zákaznický test ukazuje, že efektivnější bude druhá varianta – **drahé lahvičky**.

**JDE O PŘÍKLAD REIFIKACE A ZBOŽNÍHO FETIŠISMU. MANIPULACE VYCHÁZEJÍCÍ Z PŘEDPOKLADU, ŽE ČLOVĚK HODNOTÍ PRODUKT NEZÁVISLE na tom jak produkt chutná.**

**Kulturní produkce** je podle Adorna realizována jako **směnná hodnota** a ne na základě svého specifického obsahu a formální harmonie.

**V industriální kultuře se přenáší motiv zisku do vlastního artefaktu.**

Novým prvkem industriální kultury je její přímá a neskrývaná orientace na **kalkulovatelnou efektivnost jejích nejtýpějších produktů**. Tak je **autonomie uměleckého díla eliminována industriální kulturou**, a to bez vědomí producentů i zákazníků - **jde o neuvědomovaný proces**. Artefakty industriální kultury již nejsou jen zbožím, ale **ZBOŽÍM O SOBĚ**.

**Industriální kultura nejen permanentně sleduje zájem zisku, ale tyto zájmy jsou objektivizovány v její ideologii a staly se tak nezávislými na tlaku prodat.**

### **POETICKÉ MYSTÉRIUM ZBOŽÍ**

více než v sobě samém **spočívá v nekonečné povaze produkce a uctihodné bázni, kterou působí objektivita reklamy.**

Tato skutečnost vede k tomu, že žádný subjektivní vliv nemůže tuto objektivitu narušit. **Tato realita se stává svou vlastní ideologií.**

Tak jako reálné se stává představou natolik, že se ve své jednotlivosti stává ekvivalentem celku, **tak se i představa stává realitou svého druhu.**

**PŘÍKLAD:** *Rozhlasová dramatizace o invazi z Marsu O. Wellese je klasickým příkladem eliminace rozdílu mezi představou a realitou s výsledkem anomického jednání.*

**Likvidací opozice mezi uměním a realitou přijímá umění parazitní charakter tj. jeví se jako realita.**

**Masová kultura** se jeví sama sobě jako realita, **stává se objektem sama pro sebe**. Sebereflexe je v tomto případě provokována technickými prostředky.

**Umění** se stává nezávislým **dosahuje autonomie** ve chvíli, kdy se dostává na trh a tím zůstává esenciálně spjata s logikou zboží ekonomie tj. s **instrumentální racionalitou**.

**Umění** dosáhlo své **nezávislosti** v procesu, který jej **oddělil od rituálu** (vazby na církev, náboženství) a učinil z něho produkt - zboží a tak jej zároveň **oddělil od života**.

Jistý čas bylo možné tuto **kontradikci mezi uměním a společností** udržet, jelikož byla pro obě strany výhodná. V jistém okamžiku však došlo na uměleckém trhu k zásadní změně. **Tenze mezi uměním a společností, které střežilo její svobodu byla ztracena.**

Umění se zcela dalo do služeb trhu jako zboží, které pouze plní jeho požadavky. **Zůstal pouze jeho krunýř čistě estetická hodnota.** Umění produkované kulturním průmyslem se zcela vyčerpalo v imitování podle formule, předpisu a v opakování této formule.

**Tato redukce kultury znamená, že se umění stává stejně přístupné jako je park, je dostupné pro slasti všech.**

## **MECHANISMUS KOMODIFIKACE VRCHOLÍ V TZV. ESTETIZACI ZBOŽÍ.**

Konzumerský Odyseus blaženě padá do moře zboží v naději, že najde uspokojení. Nenachází však nic. Spíše než muzeum nebo akademie stává se hřbitovem kultury obchodní dům či supermarket.

## **ZNAČKOVÉ ODĚVY-redukce individuality**

## **LAURA MULVEY: O FETIŠISMU VIZUÁLNÍ SLASTI**

V kině používáme dva typy pohledů - **primární** a **sekundární identifikaci**.

**I/ primární přináší ČISTÉ POTĚŠENÍ Z POHLEDU na jasně osvětlené plátno a regresivní uhnízdění v temnotě a pohodlí křesla.**

To startuje tzv. **SKOPOFILICKÝ PUD**, který je naplněn objektem matčina těla a příslibem její imaginární dokonalosti. Plátno je prs, který nabízí nakrmení publiku, kteří se udržují ve **VZRUŠENÍ SAMÝM AKTEM DÍVÁNÍ.**

**2/ sekundární identifikace znamená ZTOTOŽNĚNÍ ČÁSTI SEBE SAMO S POSTAVOU POPSANOU V PŘÍBĚHU.**

Jde jak o kladné tak záporné postavy. Záleží na způsobu jak je film vyprávěn prostřednictvím záběrů, perspektivy apod. Sekundární identifikace jsou mnohočetné a mohou **být nevědomé a často narcistické.**

Feministická teorie využívá toto členění a upozorňuje na stále opakovaný stereotypní vzorec opakovaný v realistické hollywoodské produkci. Jde o **kontrast mezi:**

**A/ aktivním/maskulinním/voyeristickým/sadistickým**

**B/ pasivním/femininním/exhibicionistickým/masochistickým**

Vyprávění těchto narácí se odehrává na základě principu

a/ **aktivní snahy sadistického pudu – aby se něco dělo, snahy ovládat a předvádět**

b/ **fetišistického zírání - které brzdí akci a předvádí čistou podívanou.**

Poměr těchto dvou prvků se proměňuje v závislosti na žánru. Například **muzikál** – kde je dramatická akce najednou přerušena písní, tancem, aby posléze děj dále pokračoval.

Mulvey ukazuje, že

**REPREZENTACE ŽEN VE FILMOVÝCH PŘÍBĚZÍCH VYCHÁZÍ Z JEJICH POJETÍ JAKO OZNAČUJÍCÍHO KASTRACE:**

a/ žena je buď **z fetišizována** – obdařena chybějícími falickými atributy, které z ní dělají spíše symbol jistoty než úzkosti

b/ nebo je **potrestána** za to, že zmíněné atributy nemá, tedy je z hlediska příběhu **dobytá**, což má za následek **udržování fiktivního světa**, ve kterém je potřeba voyerů ovládat podepřena **infantilní logikou falické fáze**. Ten kdo se dívá si představuje, že **osoba, která se svléká to dělá pro něho a je pod magickou kontrolou.**

Podle Christiana Metzze je tzv. **framing** jinou formou jak **posílit fetišismus filmového diváka**. Pohyby kamery jsou příkladem série postupných ráků.

Například **erotické filmy** hrají často na hranici, na **pokraji ráku**, a pracují s postupnými často nedokončenými odhaleními.

Tato filmová cenzura je ilustrací freudovské cenzury. Princip je zde stejný – hrát na vzbuzení touhy a současně na její nenaplnění.

**Touha a její nenaplnění je jednou ze základních charakteristik perverze. Pervert je znalec touhy a jejího odkladu.**

**Hra s částečným odhalením a jeho zadržením je analogická metonymické struktúře touhy a má sexuální povahu**, a to dokonce, **i když obsah těchto sekvencí není erotický.**

Jediný rozdíl je množství libida, které sublimovalo. Jde o formu **permanentního svlékání, zobecněného striptýzu.**

Je zde stále možnost obléknout prostor znovu, odstranit to, co bylo předtím vidět. Jako v situaci dítěte, které už vidělo, ale jehož pohled se rychle stahuje.

## WALTER BENJAMIN: KONEC AURATICKÉHO UMĚNÍ, NOVÁ MÉDIA A MODERNÍ ZKUŠENOST

Je poměrně častým zvykem zabývat se W. Benjaminem (1892- 26.10. 1940) jako členem Frankfurtské školy sociálněvědné. Benjaminova pozice zde však nebyla jednoznačná. **Benjamin nesdílel v některých ohledech Adornovy a Horkheimerovy názory na roli nových médií.** I když jsou zde zjevné podobnosti především **ve volbě témat nelze hovořit o jednoznačném ztotožnění, či názorové jednotě.** Navíc jeho vztah s Adornem a Horkheimerem nebyl vždy jen přátelský a rovnoprávný. Za svou heterodoxii ve vztahu k jejich „škole“ byl jimi nezdědka kritizován. Existují doklady, že mu zdržovali vydávání některých textů či v nich činili změny. V tomto smyslu hrál Benjamin v rámci „frankfurtského myšlení“ roli trpěného disidenta.

Benamina spojuje s ostatními příslušníky frankfurtské školy inspirace dílem Karla Marxe, Maxe Webera a freudovskou psychoanalýzou. Svou roli zde hrála i mystická židovská inspirace. Na rozdíl od Marxe, který se zabýval vlivem nových technologií na pracovní proces, soustředil se Benjamin na otázky **vlivu industriální-mechanické reprodukce na povahu uměleckého díla a jeho recepci.**

Co na první pohled odlišuje Adorna, Horkheimera, Habermase od Benamina je tak říkajíc jeho **neakademický talent**, sensitivita i metoda a způsob psaní, který se vymyká do jisté míry duchu frankfurtské tradice.

**Je třeba zdůraznit, že o díle W. Benamina nelze hovořit jako o koherentním, jednotném a bezrozporném.** V celém přístupu lze zachytit řadu značně odlišných pozicí **od nihilismu a anarchismu k surrealismu a brechtovskému marxistickému divadlu, od židovského mysticismu až k hlavnímu proudu frankfurtské školy.**

Mezi hlavní témata patří **drama** (O původu německé turchlohry), **moderní technologie, masová společnost a moderní město.**

V rámci mediálních studií hraje významnou roli především Benjaminův esej „**Umělecké dílo ve věku své mechanické reprodukovatelnosti**“ z roku 1936.

### I. FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA



To, co spojuje příslušníky frankfurtské školy nevyjímaje Benjamina je přesvědčení, že **předpokládané progresivní síly sociální změny jsou podvodem na lidstvu.**

Tento proces se pokusil ilustrovat Benjamin ve své **deváté tezi k filozofii dějin**, kde popisuje obraz Paula Klee **Angelus Novus**, ve kterém se anděl chystá odpoutat od čehosi, co upřeně pozoruje, čím je zřetelně fascinován. Oči má vypoulené, ústa dokořán a křídla rozepjatá.

Podle Benjamina jde o metaforu „anděla dějin“. Jeho tvář je obrácena zpět do minulosti. Tam, kde my vidíme řetěz událostí, on vidí **jednu katastrofu za druhou**, které bez přestání kupí trosky u andělových nohou. Anděl by rád zůstal probudit mrtvé a scelil to, co bylo **zničeno, ale z ráje přichází vichřice, která se opírá do jeho křídel a má takovou sílu, že je anděl už nedokáže složit.** Tato vichřice jej nevyhnutelně pohání do budoucnosti, jíž nastavuje záda, zatímco hora trosek před ním stoupá k nebi.

**Tuto vichřici nazývá Benjamin pokrokem.**

**Anděl nemůže vidět, co je před ním, vnímá pouze ruiny za sebou** (podle Talmudu je zapovězeno zkoumat budoucnost. U Židů byla i proto tak uctívána minulost, kultura, tradice tedy to, co lze vnímat. To ale samozřejmě neznamená, že se budoucnost pro Židy proměnila v homogenní, prázdný čas).

Na tomto obraze či interpretaci se jasně manifestuje hloubka a komplikovanost Benjaminova pesimismu stejně jako **mesianistická dimenze jeho myšlení.** Zároveň je zde patrná jiná vize vyústění celého procesu modernizace:

1/ Benjamin byl na rozdíl od většiny členů Franfurtské školy přesvědčen, že **historie směřuje přes násilí a katastrofy k osvobození.** Tento mesianistický prvek je klíčový pro celou jeho koncepci, která jako by předpokládala možnost zázračné změny toho, co se zdá být nevyhnutelnou historickou nutností. Benjamin v této souvislosti říká, **že život je třeba žít tak, aby se v konfrontacích přítomnosti s minulostí mohla každá chvíle stát bránou, kterou může vejít Mesiáš.** Mesianistická naděje zde přitom vychází ze samotného zoufalství.



Tento postoj se manifestuje i ve vztahu k médiím, která zbytek „frankfurt’anů“ nahlíží pouze jako kulturní průmysl, respektive připisuje jim čistě negativní hodnotu nástroje pro udržení statu quo či destrukce skutečné kultury.

**Benjamin naopak předvídá příchod osvobození částečně způsobeného též vlivem masových médií.**

2/ Další odlišnost mezi Adornem a Horkheimerem na jedné straně a Benjaminem na straně druhé je dána v zásadě tím, že Benjamin **nevychází při svých analýzách z pevně daného bodu, mechanismu, či zákona**. Ona mesianistická naděje se u něho promítá do fascinace, radosti z jednotlivostí. Pro Benjaminu je charakteristické jak se snaží nalézt ve fragmentech jejich tíhnutí k pravdě (ženské žánry, melodrama). To ovšem vylučuje kontinuitní pohled na dějiny. **Realitu vnímá Benjamin diskontinuitně. Nejde mu o zachycení rozchodu označovaného s označujícím, ale o samo označované, bytí, které odstoupilo od připsaných významů.**

Je ho základním myšlenkovým postupem, metodou svého druhu je desintegrace jakékoliv centra. To mu pak umožňuje věnovat svůj zájem marginálnímu umění, legendám, pohádkám, mýtům, fotografiím.

Tento přístup byl důvodem, proč Adorno a Horkheimer obviňují Benjaminu, že **ignoruje zprostředkování a přeskakuje od ekonomie k literatuře a od literatury k politice aniž je schopen tyto domény propojit a centralizovat**. V této kritice se projevuje jejich neschopnost odhalit **hlubší proces zprostředkování (mediace)**. Benjamin vidí roli **zprostředkování** v procesu smiřování **historických vztahů a podmínkami produkce se změnami v oblasti kultury**.

**To vedlo k TRANSFORMACI SENSORIA, resp. k proměně způsobů vnímání a zakoušení sociální reality.**

Benjamin tvrdí, že zde není nic jako zvláštní dějiny literatury nebo umění. Upírá uměleckým žánrům autonomii a tvrdí, že je není možné vyjmát z historického celku života.

Pro Adornův a Horkheimerův osvícenský racionalismus, respektive pro jeho kritiku je tato rovina zkušenosti - jednotlivého zážitku tíhnoucího k pravdě temná, nepochopitelná a tudíž i neuchopitelná. Pro Benjaminu je to jediný způsob jak studovat to, co vpadlo do historie s objevením se mas a technologie. Benjaminovi jde v podstatě o to, **jak se umělecké dílo začleňuje do historického života**. Staví diskontinuitní pojetí historie oproti kontinutnímu, které legitimuje stálou změnu.

**Dějiny jsou pro Benjaminu fikcí, která svou syntetickou snahou po řádu, systému, nutnosti osmyslňovat věci je naopak zatemňuje.**

Benjamin v této souvislosti ostře atakuje buržoasní konstrukci „životního štěstí“ jako schematickou a redukující realitu. Upozorňuje přitom, že v základech této ideologie stojí:

- 1/ **pozitivistický kult** pokroku, spojující vědění s mocí a legitimující existenci kapitalismu.
- 2/ narůstající **iracionalizace života**, v níž dominují osvícenstvím nezvládnuté obsahy, kterých se může zmocnit kdokoliv, a to zvláště v jejich estetizované podobě
- 3/ **nápodoba vylučující reflexi a hledání smyslu**. Výsledkem je konstrukce mýtů, která slouží uchování statu quo.

Ony trosky dějin na Kleeově obraze jsou podle Benjamina starými dějinnými kulisami, mýty, které **zatemňují pravou podstatu** a je třeba vybudovat z těchto trosek konstrukci novou.

## II. PROMĚNA TRADIČNÍ SPOLEČNOSTI A NÁSTUP NOVÝCH MÉDIÍ

Podle Benjamina je nemožné porozumět tomu, co se stalo s masou či v mase bez toho, abychom se zabývali její **ZKUŠENOSTÍ** - jako zážitkovou kvalitou.

Upozorňuje přitom na proces postupného **ZREFLEXIVNĚNÍ NAŠICH ŽIVOTŮ**.

Proti skutečné **r e f l e x i** jako vědomí souvislostí, stává se naše jednání stále **reflexivnější** v tom smyslu, že jen **vykonáváme mnohdy jednorázové, mnohdy nahodile koordinované akty**.

Pouze **RE-AGUJEME** na jakési „**SEMAFORY**“ (např. šoková televizní editace)

Naše zkušenost je **ROZDROBENÁ**, a to vede ke **zbytnění reflex(iv)ních funkcí**. **SIGNÁLY DNES REGULUJÍ**, jelikož není čas na reflexi (grafika ve zpravodajství). Toto nové vnímání jako výsledek historického procesu **PROMĚNY SENZÓRIA** likviduje celostní nazírání, což vede ke ztrátě schopnosti kontemplanace a výsledkem je pak **a/ nárůst náhražkové mysticity,**

- b/ pseudoreligiozních prvků
- c/ až po různé formy manipulace mas.

Tato změna zkušenosti, percepčních návyků, vnímání není ale podle Benjaminova výsledkem vynálezu moderních technologií, ale plyne z proměn sociálních, z každodenního života.

Když říká Benjamin, že je nemožné porozumět tomu, co se stalo s masou či v mase bez toho, aniž bychom se zabývali její zkušeností - jako zážitkovou kvalitou.

Benjamin upozorňuje na skutečnost, že zatímco ve - vysoké kultuře leží klíč k uměleckému dílu **V DÍLE SAMOTNÉM,**  
- v masové či populární kultuře leží klíč k ní mimo ni – je v její **PERCEPCI A V JEJÍM POUŽÍVÁNÍ/VYUŽÍVÁNÍ.**

V tomto bodě se rodí Benjaminovo klíčové téma –

**PROMÝŠLET ZMĚNY, KTERÉ FORMUJÍ MODERNU SKRZE PROMĚNU PERCEPCE, PERCEPČNÍ ZKUŠENOSTI.**

Jde o téma transformace zkušenosti, zážitku, a to ne jen estetického.

Domnívá se, že se v rámci velkých historických period mění způsob sensorické percepce.

**ZAJÍMÁ JEJ VZTAH MODERNÍ TECHNOLOGIE A MASOVÉ ČI POPULÁRNÍ KULTURY, A TO PROSTŘEDNICTVÍM ANALÝZY HISTORICKÝCH PROMĚN PERCEPCE.**

Spojuje tak to, co se děje na ulici s tím, co se děje v továrnách, zkušenost temných kinosálů se čtením literatury, zvláště pak okrajových žánrů. Příbuznost či tajemný vztah mezi Baudelairem, filmovými hvězdami a zkušeností městských mas. Benjamin odhaluje

třídní konflikty levných novinových seriálů. Neobyčejně kreativní a neobyčejně riskantní metoda.

Benjamin se domnívá, že skutečně klíčová změna nastává ve chvíli, kdy se:

### 1/ **VĚCI PROSTOROVĚ A LIDSKY PŘIBLIŽILY**

Možnost a schopnost strhnout obal každého objektu, rozdrtit jeho svatou auru, to je znak nové percepce, která především prostřednictvím reprodukčních mechanismů vytvořila rostoucí smysl pro rovnost, a tak vzniká i nová rovina sociability. Nová sensibilita mas je dána jejich postupujícím přibližováním. Podobné teze najdeme o tři desetiletí později u de Chardina i McLuhana.

### 2/ **SIMULTÁNNÍ KOLEKTIVNÍ ZÁŽITEK-ZKUŠENOST**

stává klíčovým potěšením většiny publika při recepci uměleckého díla (veřejná architektura, film). To, co je pro Adorna znakem nenasycenosti, zahořklosti, nenávisti a nekritického vědomí, je pro Benjamina znakem dlouho probíhající transformace a vítězstvím egalitární senzibility. Postupně je tak nahrazován privátní přístup k umění jeho masovou recepcí, což vede ke **ZTRÁTĚ AURY UMĚLECKÉHO DÍLA**, která je dána jejich unikátností, výlučností prostorovou i časovou a samozřejmě i formou vlastnictví.

### 3/ **RODÍ NOVÁ FORMA SENZORICKÉ ZKUŠENOSTI**

jako výsledek nové sensibility mas dané jejich přibližováním, které je vyjádřeno a materializováno v takových technologiích jako je fotografie či film, které destruují profánní svatost aury či neopakovatelnou manifestaci čehokoliv drženého na distanci. Populární masová média - film, rozhlas, fotografie - **umožňují jiný typ existence objektů a jiný mód přístupu k nim**. Benjamin upozorňuje, že v případě masového umění je publikum schopno kontrolovat podmínky vlastní recepce. Tento typ kontroly není v salonu či galerii možný.

**Z UVEDENÉHO JE ZŘEJMÉ, ŽE BENJAMIN NEVNÍMÁ MASOVÉ PUBLIKUM JAKO PASIVNÍ.**

Pro Benjamina nejsou populární publika nevědomá a nekritická. Podle jeho názoru kritické a receptivní postoje zde splývají. Hovoří v této souvislosti o vztahu mezi **filmem, reakcí publika a psychoanalýzou.**

**a/ film hraje podle jeho názoru v rámci optické a akustické percepce roli při odhalování skrytých hlubin každodenní konverzace.**

**b/ kamera nám zprostředkovává nevědomou optiku, stejně jako psychoanalýza odhaluje nevědomé impulzy a podílí se tak na prohlubování a percepce filmového publika.**

**FILM TAK PROZKOUMÁVÁ NEVĚDOMÍ A PROHLUBUJE PERCEPCI.**

**Smrt aury uměleckého díla není tedy především o uměleckém díle, ale o **NOVÉ PERCEPCI**, která strhává obal, a umísťuje tak masového konzumenta do pozice užívání, bavení se uměním.**

Věci, které byly dříve velmi vzdálené každodennímu životu díky sociálním vztahům - a to nejen umělecká díla - se velmi přiblížily **každodennosti**. Ovšem tím, že je umělecké dílo umístěno blíže k publiku vede současně k

**A/ oddělení publika od vlastní performace**

**B/ oslabení od identifikace s umělcem**

**C/ kterou nahrazuje identifikací s technologií.**

V případě filmu zaujímá publikum pozici kamery ne herce.

**Princip fungování nových médií podle Benjamina vede k tomu, že pozice autora a publika je reverzibilní. Nejde o pevně fixovanou, hierarchickou pozici. Podle jeho názoru simultánní podmínky**

sledování filmu posilují současně kritické i receptivní postoje. Nová média (film) vytvářejí nové analytické percepční návyky, jelikož to, co je prezentováno může být snadněji izolováno a proto též čteno z „bližší vzdálenosti“.

Benjamin, ale nemá na mysli aspekty technologické, ale spíše způsob jak je technologie aktualizována v kultuře.

Zatímco Adorno filmovým uměním opovrhuje Benjamin vidí jak:

*„filmový dynamit desítek sekund rozbíjí zdi domácího vězení, stejně jako zdi továrny nebo kanceláře“.*

Benjaminova analýza je ovšem zcela **vzdálená technologickému optimismu.** Nic není vzdálenější jeho teorii než slepá víra v osvícenský pokrok.

Slepé přitakávání a důvěra v technologický pokrok je podle něho **komplícem vládnoucí ideologie.** „*Nic nekorumpuje dělníky tak jako jejich představa, že jdou s dobou*“.

Benjamin si je velmi dobře vědom **média jsou sama o sobě mediována hlavními sociálními, kapitalistickými institucemi,** a proto

**VNÍMÁ DEMOKRATIZUJÍCÍ POTENCIÁL NOVÝCH MÉDIÍ JAKO REVERZIBILNÍ, ZÁVISLÝ NA ZPŮSOBU JEHO REALIZACE.**

**TECHNOLOGICKÝ DETERMINISMUS JE ZDE ZCELA VYLOUČEN.**

## **NOVÁ MÉDIA JAKO NÁSTROJ EMANCIPACE**

Můžeme tak říci, že Benjamin formuluje svůj pohled na média v prostoru mezi technologií a kulturou. Není zatížený elitistickými a humanistickými východiský Adorna a proto interpretuje moderní média první generace mnohem expertněji než oni.

**Neodmítá média jako zbytky buržoasního světa ani neoslavuje jejich zrození jako počátek utopie.**

Tím, že se masy s pomocí moderní technologie přibližují i těm objektům, které jim byly nejvzdálenější a nejsvatější rodí se nová percepce, která sebou nese **POŽADAVEK ROVNOSTI,** která tvoří základní energii masy. **Technologický pokrok hraje podle něj klíčovou roli při**

**likvidaci rozdílů a privilegií**, které se snaží hájit např. konzervativní kritika a defacto tak vytváří cosi jako teologii umění.

Nejpodstatnější není podle Benjamina zda někdo usoudí, že fotografie je či není uměním, ale zda **fotografie znamená hlubokou transformaci umění**, způsobu jeho produkce a jeho sociální funkce. Nejde především o magickou moc technologie, ale spíše o **materiální vyjádření nové kulturní percepce**.

Přiblížení se umění publiku **likviduje staré způsoby recepce postavené na kultu hodnoty uměleckého díla** a otevírá cesty novým modům směřující k vystavení hodnoty práce.

Například **malířství hledá distanci** zatímco **film či fotografie distanci maže** či alespoň snižuje.

První koncepce zdůrazňuje totální jednostrannou zkušenost, zatímco druhá mnohostrannou. **U těchto dvou typů umělecké produkce můžeme rozlišit dva typy percepce:**

1/ klasický model je postaven na **ZKUŠENOST OSAMĚLÉHO INDIVIDUA-RECIPIENTA**

Jediný typ umělecké zkušenosti, který Adorno akceptoval. **Jde defakto o naprosté, nedělitelné otevření individua uměleckému dílu, tak, aby jím bylo zcela pohlceno**

2/ novou formu recepce naopak charakterizuje stav, kdy **MASA POHLCUJE UMĚLECKÉ DÍLO.**

Benjamin vidí v **masě nový zdroj pozitivního modu percepce postavený jednak na šíření, rozptylu, multiplikaci, zmnožení obrazů**. Rodí se zde tedy koncepce nového vztahu mezi masami a uměním, **masami a kulturou**.

**Benjaminova masa primitivní a zaostalá před Tizianem je transformována do progresivní skupiny před Chaplinovými filmy.**



Filmový divák je novým typem experta, který kombinuje kritický postoj se zážitky potěšení, zábavy nebo slasti.

OPROTI ADORNOVI VIDÍ BENJAMIN MASOVOU SPOLEČNOST A TECHNOLOGII JAKO SÍLY EMANCIPUJÍCÍ UMĚNÍ.

Problém s interpretací Benjaminova textu je způsoben především interpretací jeho klíčovým textem o **rozpadu aury uměleckého díla**. Jeho text bývá často **falešně interpretován** jako součást linie **blahořečící technologickému pokroku**. Stejně tak **koncept smrti aury** uměleckého díla bývá mylně interpretován jako **konec umění vůbec**.

Svůj klíčový text **UMĚLECKÉ DÍLO VE VĚKU TECHNICKÉ REPRODUKOVATELNOSTI** počíná Benjamin popisem destruktivních účinků, které mají nové industriální technologie na tradiční umělecké formy. Tyto techniky podle něho destrukují autentičnost díla, tedy jeho **auru**, která je **dána neopakovatelností tedy podmínkou nereprodukovatelnosti**. Tyto nové techniky jako fotografie nebo film pak **likvidují kulturní distanci tradiční při recepci uměleckého díla typickou pro celé kulturní dědictví**. V tom je Benjamin zajedno s Adornem a Horkheimerem.

Vedle tohoto pohledu ovšem zdůrazňuje Benjamin ještě **jiný aspekt, který sebou nová technologie nese, a to na její **ROLI EMANCIATORNÍ****.

Ztráta mytického charakteru umění se tak stává podmínkou pro mnohem **participatornější recepci uměleckých děl**. Autorita originálu je potlačena užitím sofistikovaných technik produkce. Pro Benjaminu jde o možnost, aby se **běžní lidé stali experty na populární kulturní formy**.

**kapitalismu**. Destrukce kulturní distance a potenciálně emancipační potenciál nových médií vede podle Adorna pouze k **d'ábelské produkci konzumerské harmonie**.



Benjamin naopak říká, že:

„Poprvé v historii **emancipuje mechanická technologie umělecké dílo od jeho parazitní závislosti na rituálu.**“

Možnosti moderní technologie fatálně definují umělecké dílo jako produkt určený k reprodukovaní. **MĚNÍ SE TAK ZÁSADNĚ FUNKCE UMĚNÍ.** Místo na rituálu (tvůrce je vlastníkem tajemství tvorby a toto tajemství pak drží ve své redukované podobě jediný vlastník) je postaveno na jiné praxi na **POLITICE.**

Tato politizace znamená jednak:

1/ **komodifikaci umění** tzn. jeho **odcizení** v tom smyslu jak chápou frankfurťané **kulturní průmysl.**

2/ jde ale současně o akt **DEMOKRATIZACE,** která směřuje k **utopii estetizace života jako uměleckého díla, tak jak o tom spekuluje Marcuse.**

Podle Benjaminova tato politizace umění v sobě zahrnuje rostoucí **nároky na příjemné zážitky** a to, co Benjamin označuje jako **„PRÁVO MODERNÍHO ČLOVĚKA BÝTI REPRODUKOVÁN“.**

Posilování **estetické dimenze života** vede ke dvěma možnostem:

1/ Radikální dimenze posilující tento typ požadavků vede k **ODCIZENÉ MASOVÉ KULTUŘE,** pokud toto nové mechanizované umění nebude doprovázené změnou vlastnických vztahů. Výsledkem pak může být vznik hnutí podobných fašismu. To je v podstatě příklad toho, jak buržoasní masová kultura vede k sebedestrukci civilizace.

2/ druhou cestou, která je možná pouze při **transformaci vlastnických vztahů je komunismus,** který v opozici vůči fašismu **demystifikuje umění a klade důraz na jeho politickou dimenzi.**

Ač Benjamin želí ztráty auratického umění vidí **naději v politizovaném umění kolektivním.**

### III. SHRNUŤÍ

Benjamin se ve svém eseji *Umělecké dílo ve věku mechanické reprodukce* (1936) se **zbavuje kritické perspektivy**, kterou představoval především Adorno.

1/ Benjamin i přes to, že byl vychován ve stejné tradici vysokého moderního umění se **snaží vyhnout opovržení pro kulturní produkty rozšiřované elektronickými médii**.

2/ ačkoliv byl ovlivněn marxistickou verzí emancipatorního projektu osvícenství **neodmítá Benjamin produkty tzv. nízkého umění a nevidí je jako překážku historického procesu**.

3/ Benjamin si je vědom **egalitárního vlivu médií**. Film podle něho přináší umělecké dílo lidem. Svou fyzickou pozicí **umění před nástupem nových médií bylo vzdálené každodennímu životu a svou povahou odtažitě či nepřístupné nejnižším společenským třídám**. Aura obklopující umělecké dílo se vypařila v okamžiku, kdy je dílo mnohonásobně reprodukováno a šířeno sociálním prostorem a objevuje se dokonce i v oblastech, kde se pohybuje dělnická třída.

4/ Benjamin ve velké části svého díla úspěšně zápasí s otázkou **vztahu technologie/kultury a vyhýbá se pasti technologického determinismu**. Hlavním přínosem Benjaminova eseje je **schopnost upozornit na specifické, kulturní i technické možnosti filmu a jeho vztah k politice**.

V době vrcholu **Nové levice** 34 let po publikování Benjaminova eseje publikoval Hans Magnus Ezensberger svou práci „Základy teorie médií“, kde zohledňuje řadu Benjaminových idejí. Vytváří zde opozitní model vůči Adornovu:

**Média podle něho determinují progresivní politický impuls a vytvářejí rovné a svobodné subjekty**. Jeho esej je významný jako jedna z mála teoretických prací z pera socialisty, která vidí otevřené tajemství elektronických médií jako jejich mobilizující moc. Média umožňují masovou participaci v sociálních procesech, jsou **hroživou silou, která stojí proti buržoasní kultuře**.