

VI. KAPITOLA „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*
- */sadomasochismus Jazzu, astrologické sloupky/*

E/ KULTURA JAKO ZBOŽÍ A FETIŠ

- *C1 Fetišismus v masové kultuře*

F/ SHRNUTÍ

A/ FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA

- **Frankfurtská škola syntetizuje:**

A/ marxismus a jeho kritiku

B/ tradicí kantovské a hegelovské filosofické reflexe

**C/ Weberovu analýzu racionalizace a extenze
byrokratických systémů kontroly**

D/ a klasickou psychoanalýzu.

- **Dá se říci, že se frankfurt'ané 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**
- Podle Maxe Horkheimera je jejím cílem vytvoření **radikálního filosofického vědomí zaměřeného proti několika oponentům**:
 - 1/ **pozitivismu, pragmatismu a instrumentálnímu rozumu v rovině filosofického myšlení**
 - 2/ **proti zvěcnění, komercializaci, masové kultuře a masovým médiím v rovině umění a kultury**
 - 3/ **proti všem formám dominance a zotročení v rovině politiky. Jejím cílem je lidská emancipace od jakékoliv formy otroctví. V tomto smyslu se podobá ideálu řecké filosofie zlatého věku Platóna a Aristotela.**

- Kritický výzkum má za úkol analyzovat **komplexní vztahy mezi sociální strukturou na jedné straně a lidským chováním na straně druhé**
- Kritický výzkum předpokládá, že různé formy nerovnosti (třídní, rasové) vytvářejí a jsou vytvářeny **nerovnými mocenskými vztahy ve společnosti**
- Kritický výzkum se snaží odhalit **jakým způsobem jedinci dávají smyslu své vlastní zkušenosti**
- 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 (post)hegemonních vztahů, respektive dominantní ideologie**
 - c/ **kritiky konzumní společnosti**
- Uvedený přístup najdeme mimo jiné i u následujících autorů:
 - **Ben Bagdikian, 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 textech Adorna a Horkheimera objevuje jako symbolické pojmenování totalitárního ovládnutí americké masové populace.

■ Osobní zkušenost s nacismem je nepochybně klíčovým zdrojem radikálního uvažování Frankfurtské školy sociálněvědné.

- Po zkušenosti s fašismem a nacismem 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.

A1. REIFIKACE, RACIONALIZACE, KOMODIFIKACE

- **REIFIKACE** /zvěcnění/ – doslova znamená transformaci 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 s 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**.
- Opírá se o 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**.
Reifikace proniká do všech vztahů tj. nejen do vztahů ekonomických. Motorem tohoto mechanismu je:

■ **RACIONALIZACE (BYROKRATIZACE)** 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 existenci tzv.

INSTRUMENTÁLNÍ RACIONALITY.

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

■ Vysoká míra racionalizace společností otevírá prostor pro třetí mechanismus:

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

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

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

■ Tyto dva aspekty jsou však úzce propojeny.

Úspěšná transformace objektů ve zboží umožňuje jeho přijatelnost pro konzumenty, respektive konzumentů pro zboží.

Lukács tak reinterpretuje Weberův pojem **racionalizace**, aby upozornil na sílící proces kalkulace směnné hodnoty.

Domnívá se, že je zde stále menší důvěra v morální standardy a procesy komunikace, aby byla posilována **sociální integrace**

Lukács se ale domnívá, že lidské subjekty jsou schopny ubránit se definitivnímu vítězství racionalizace.

(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 je vystavit proces reifikace analýze historických procesů, které dehumanizují individua. De facto tak 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.

- 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 mechanismů dominance.**

A/ KRITICKÁ TEORIE vidí výchozí stav krize spočívá v tom, že **lidé jsou potlačováni a omezováni postupující racionalizací.**

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 frankfurt'ané jsou si je dobře vědom, 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 frankfurt'ané 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 a jeho 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**.

■ Slovy Herberta Marcuseho civilizace se vyvíjí ve formě organizované dominance, a to musí nutně znamenat, že vlastní pokrok civilizace vede k postupnému narůstání destruktivních sil.

■ Adorno má malou víru v proletariát jako možný zdroj revoluce a osvobození. Stejně jako Ortega vidí masy jako koupené masovými médii.

Frankfurtští teoretici de facto popisují proces

a/ vývoje **osvícenské racionality** k

b/ **iracionalitě rozumu obracejícího se proti sobě,**
respektive k

1/ **politickému totalitarismu** a

2/ **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 našeho **BARBARSTVÍ**.

■ 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 **nezralosti**.

- **Nezralost** je neschopnost rozumět sobě samému **bez vedení druhého**.

- **Barbarství znamená říkat lidem co si mají myslet a co mají dělat. Barbarství je návrat do nezralosti.**
- **„Kulturní průmysl“ (masová kultura) podporuje tuto nezralost a transformuje původní bytí ke svobodě v jeho opak.**

- Adorno a Horkheimer v práci **Dialektika osvícenství** 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 sv.válce nevidí nic jiného než důkaz sebedestrukce osvícenství. Paradoxem je, že osvícenství směřující ke svobodě stává se zdrojem totalitarismu.

Osvícenství chápané v tomto smyslu neaspiruje na nic menšího než je ovládnutí celé společnosti a její redukci na univerzální koncentrační tábor.

Adornova a Horkheimerova 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.“

■ Když jako objekty dovolí vlastní manipulaci, ztrácejí se 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:

Kulturní průmysl

- A/ uchopil knihy, obrazy, hudební fragmenty a učinil z nich
- B/ filmy, plakáty, hudební nahrávky
- C/ s cílem maximalizovat zisk,
- D/ a to tak, že zabavil publikum a pomohl mu zapomenout na každodenní problémy.

■ 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 **destruoval hodnotu umění tím, že jej vrhnul na trh, do každodenního života.**

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

■Například film **omezuje imaginární kvality individua. Umění naopak musí imaginaci stimulovat.**

■**Technické mediální prostředky 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

■ Základní podmínky, které konstituují jednotu industriálního systému.

1/ PROCES PÁSOVÉ VÝROBY, KTERÝ ZLIKVIDOVAL DIFERENCI MEZI UMĚLECKÝM DÍLEM A PRODUKČÍ 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.**

2/ PRODUKCE ZBOŽÍ, KTERÁ JE ÚZCE SPJATA S PRODUKČÍ TOUHY PO TOMTO ZBOŽÍ

- Kulturní průmysl tak získává enormní kulturní vliv při produkci **pocitu potřeby**.

3/ SPOLEČNÝM BODEM MEZI PÁSOVOU VÝROBOU A PRODUKČÍ POTŘEBY JE TECHNOLOGICKÁ RACIONALITA, KTERÁ JE V PODSTATĚ RACIONÁLNÍ DOMINACÍ.

- Problematičnost pojmu jednoty systému spočívá ovšem v tom, že by pak muselo platit, že Bergmanův film a „Vékávěčka“ (Velmi křehké vztahy) spouští tytéž recepční procesy a reakce. Jde o silnou **redukcí role diváka - říjemce**.

- 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**.

- Jedno z klíčových témat mediální analýzy - studium publika je zde značně redukováno představou o hermetické uzavřenosti industriálního systému opírajícího o technickou

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 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.**

C/ INDUSTRIÁLNÍ KULTURA JAKO ŽIVOTNÍ ZPŮSOB

- 1/ **Industriální kultura vytváří dojem jako by mírou kvalitního života.** Představa řádu, která je prostřednictvím industriální kultury implantována posiluje **status quo.**
- 2/ 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, ale jde pochopitelně o umění triviální.**
- 3/ **Hlavním imperativem je přizpůsobení.** To nahrazuje vědomí - reflexi. Řád, který takto vzniká není dobrý pro lidské bytosti, **ale jako řád sám o sobě.**
- 4/ S tím souvisí Adornovo konstatování o **ZTRÁTĚ VÝZNAMU OTCOVSKÉ AUTORITY V BURŽOASNÍ RODINĚ.**
- Tato ztráta vede k osobnostní změně – ke zvýšené **konformitě vůči společenským standardům.** Internalizace autority, která probíhala v 19.st vedla k jejímu odmítnutí ve století 20. Jako náhrada přichází mimo jiné i **média**

- **Industriální kultura** funguje jako náhrada ztracené autority, jako nástroj tvorby vnějších standardů chování.
- „Postupný rozklad rodiny vedl k transformaci osobního života do volného času a volného času do rutinních činností bedlivě kontrolovaných v každém jejich detailu.
- **Masová komunikace v tomto smyslu znamená nekomunikaci - destrukci jak privátního tak komunitního života**
- Slasti zábavných parků stejně jako film či bestselery a rozhlas pak přivodily **vymizení vnitřního života“**.

Propaganda ovládla slabé a rozkolísané ego. Rozklad ego formace je v rodině doprovázen invazí zákonů kapitalistické produkce. Industriální kultura je substitucí silného Já - patriarchální authority.

- **AUTORITÁRNÍ OSOBNOST** - ročník 1900
- **Borman** - v patnácti utekl z domova před brutálním otcem bezvěřcem, 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

D/ UMĚNÍ JAKO NORMATIVNÍ PŘEDSTAVA

- V Adornových analýzách zasvěcených úpadku umění lze vystopovat dvě základní témata:

A/ kulturní kritika a

B/ 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 de fakto v opozici k pojetí tzv. kulturálních studií.

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

KAŽDODENNOST V PRÍMÉM 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 má blízko 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 de facto říká, že tento asketismus byl využit rutinními požadavky každodennosti. Protestantská etika v tomto smyslu znamená, že lidskost je vězněm v železné kleci petrifikovaných vztahů. Vidí zde nejen zrod kapitalistických institucí, ale i cestu směřující k duchovní smrti. Došlo k opuštění krásného věku plného lidské humanity, který se již nikdy nebude opakovat.

- Nostalgie typická pro Webera není u Adorna tak patrná. Ten spíš vidí stávající svět jako jednu z možností, či spíše jako **PROMARNĚNOU ŠANCI**. Nostalgie je pro něho spíš 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 frankfurt'ané nerozlišují mezi druhy a stupni kultury a masové společnosti. Soustřed'ují se spíše na útok proti způsobům socializace samé ve všech formách.

■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 jednoduché zrcadlo realistických novelistů jako je Stendahl a Balzac, které je pouze falešnou metaforou pozitivismu přeloženého do fikce.**

■Umělecké dílo je tedy podle frankfurt'anů 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 - 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 nese schopnost transcendovat 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 nechápu 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 a je „tady teď“.**
- **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.

■Hrají tak významnou roli při destrukci hodnoty uměleckého díla a podílejí se na transformaci šance osvícenství v pravděpodobný nástup barbarství. To je podstata fungování kulturního průmyslu.

■Jeho více či méně zamýšleným důsledkem je skutečnost, že zábava je využívána k tomu, aby činila nelidský život 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.

B 4 KRITIKA UMĚLECKÉHO ZÁŽITKU, SLASTI

- V posmrtně vydané „Estetické teorii“ dává Adorno líp 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 **cośi 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 disponuje **emocionální distancí** ve formě **disonance**- jako vnitřního sváru uvnitř uměleckého díla, které odmítá kompromis.

Disonance je **vynález moderny**, je to **tajemný klíč k umění**, jeho nová esence v době, kdy toto svou esenci ztratilo.

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/ **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 (jazzu) 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. Přijímá tak 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 sadimu při svém vymezení kolísá mezi pouhým násilným chováním objektu a spojováním 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. Masochismus je často 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 pocítuje 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.**
- Jazz nemůže být 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 rockové skupiny. The Clash „Joe Strummer zpívá: „White Man is funny turning rebellion into money“.

AD/ II. ASTROLOGICKÉ RUBRIKY

- *Osvícenství znamená vytváření vlastního smyslu světa bez víry v jiné síly.*
 - **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. Jde o jistý **typ barbarství**, jako úpadku autonomie individua i **nezávislosti sociálních institucí a řádu samého**.

1/ 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 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 osobností**, které vnímají svět jako vězení.
- Astrologie se stala mocným ekonomickým nástrojem. 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 nejtypičtějších 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

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** 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 společností a uměním, 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 produkováno kulturním průmyslem se zcela vyčerpalo v imitování formule a v jejím opakování.
- Tato redukce kultury znamená, že se **umění stává stejně přístupným jako je park, je dostupné pro slasti všech.**

**MECHANISMUS KOMODIFIKACE VRCHOLÍ V TZV.
ESTETIZACI ZBOŽÍ (značkové oděvy)
redukující individualitu.**

„Konzumerský Odysseus 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.

LAURA MULVEY: O FETIŠISMU VIZUÁLNÍ SLASTI

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

1/ 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 divákům, kteří se udržují vzrušení samotným aktem „dívání se“.

■ 2/ sekundární identifikace znamená ztotožnění části sebe sama 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 narativní 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.

■ Mulvey ukazuje, že reprezentace žen ve filmových příbězích vychází z jejich pojetí jako označujícího kastrace:

a/ žena je buď zfetišizována – 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 „dobyta“, 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 jeho 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 zadržáním je analogická metonymické struktuře 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 coby 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.**