

VII. KAPITOLA

KRITICKÁ TEORIE MÉDIÍ JAKO KRITIKA KULTURNÍHO PRŮMYSLU

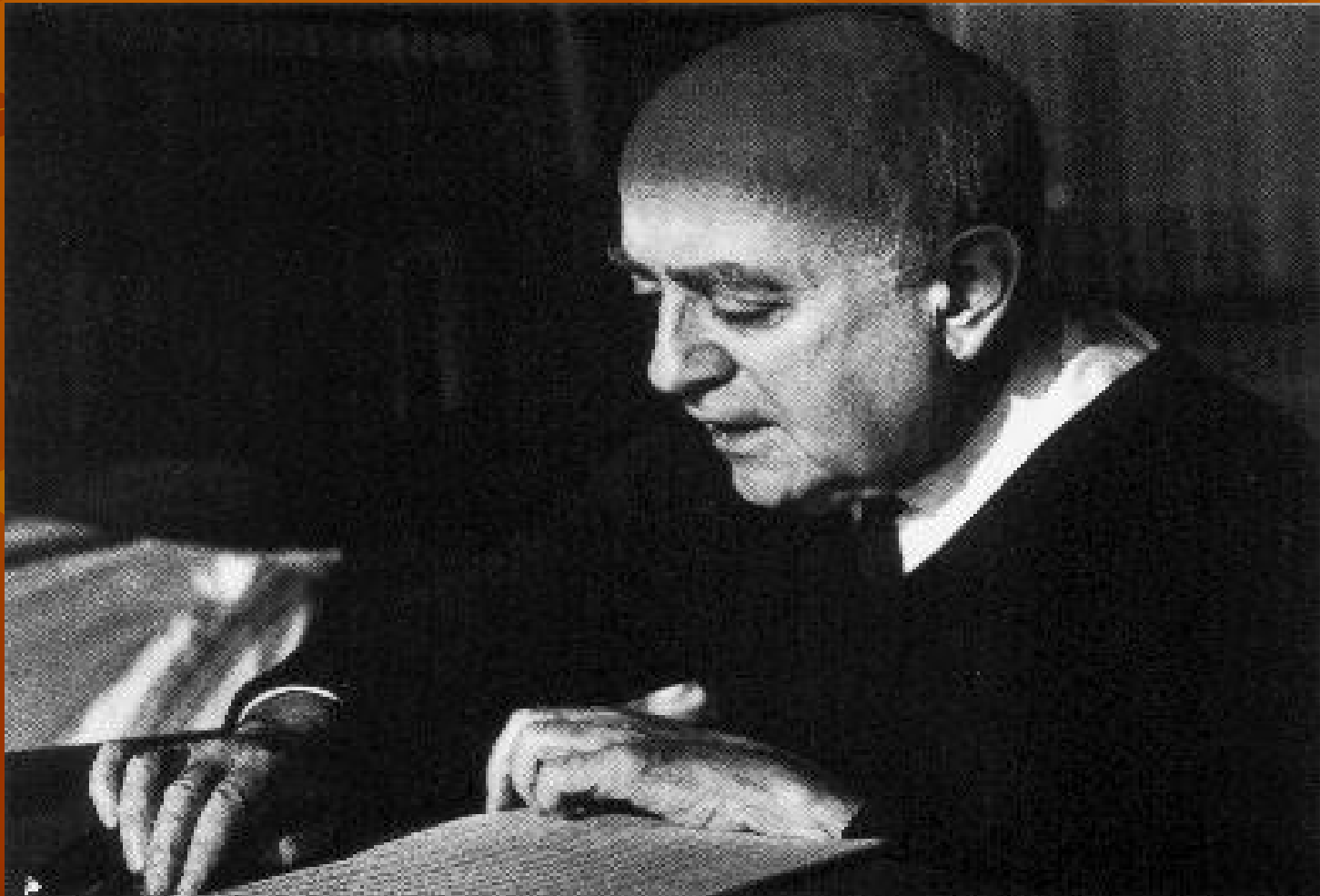
https://www.youtube.com/watch?v=JtQMg_cvSzU

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:

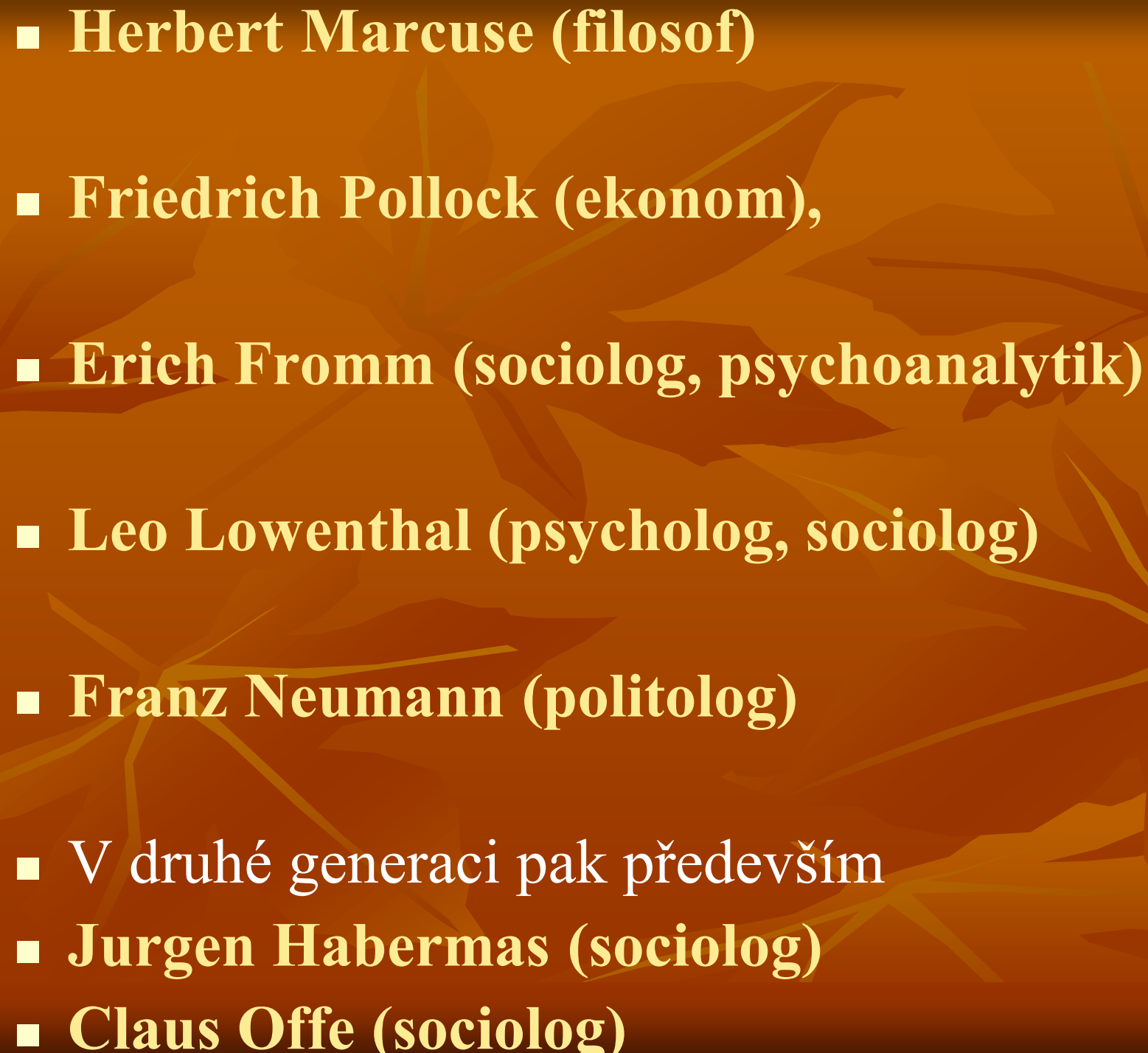
Theodor Wisegrund Adorno (filosof, sociolog, muzikolog)

1903- 1969



Max Horkheimer (filosof, sociolog)
1895-1973



- 
- **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

- *D/1 Umění vs. požadavky každodenního života*
- *D/2 Umění jako kritika*
- *D/3 Umění jako utopie*
- *D/4 Kritika uměleckého zážitku jako slasti*
- */sadomasochismus Jazzu, astrologické sloupky/*

E/ KULTURA JAKO ZBOŽÍ A FETIŠ

- *C1 Fetišismus v masové kultuře*

F/ SHRNU TÍ

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 dominace 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 smysl své vlastní zkušenosti**
- Kritický výzkum se snaží zasadit svá zjištění do **historického kontextu**

- **KRITICKÁ TEORIE JE Z POHLEDU MEDIÁLNÍCH STUDIÍ 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:
- **Jacques Debord, Ben Bagdikian, Hano Hardt, Hans Holt, Robert Mc Chesney, Graham Murdock, Peter Golding, Douglas Kellner, Claus Bruhn Jensen, Thomas Jankowski**
- Osobní zkušenost s nacismem je nepochybně klíčovým zdrojem radikálního uvažování Frankfurtské školy sociálněvědné.

■ 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.

- 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 latentním sklonem vytvářet podmínky pro vznik totalitarismu.**

- Proto ekonomické problémy studují Adorno a Horkheimer v souvislosti s filosofickými kořeny celé krize a proto hraje tak významnou roli v jejich analýzách kultura, respektive to, **co nazývají**

KULTURNÍM PRŮMYSLEM.

A1. MECHANISMY ZNEVOLNĚNÍ JEDINCŮ V MODERNÍ SPOLEČNOSTI

I. RACIONALIZACE

II. KOMODIFIKACE

III. REIFIKACE

I. RACIONALIZACE **(BYROKRATIZACE)**

nejen vztahů ekonomických.

Weberův pojem popisující a zdůvodňující globální nástup a úspěch kapitalismu.

V moderní 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, konvencí 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).

Gyorgy Lukács reinterpretoval Weberův pojem
racionalizace,

aby upozornil na sílící proces

kalkulace směnné hodnoty.

Spojuje tento proces s oslabováním

důvěry

v morální standardy a proces veřejné komunikace.

II. KOMODIFIKACE

Je produktem vysoké míry racionalizace moderních společností:

- 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.**

III. REIFIKACE

/zvěcnění/

transformace 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 (Dějiny a třídní vědomí)., který vychází z Marxova pojmu

ZBOŽNÍ FETIŠISMUS

- Lukács tvoří most mezi marxismem a weberianstvím a moderní kritickou teorií. 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/.**
- Popisuje 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.**

Vztahy mezi jedinci nabývají charakter věci, a vytvářejí dojem objektivity či přesněji dojem autonomie, jež se jeví tak racionální a vše prostupující,

že zakrývá pravou podstatu mezilidských vztahů (Lukács, 1971).

- (...) „za takovým technologickým, zdánlivým projasněním a průhledností lidských vztahů, které již nepřipouštějí nic nedefinovaného, se ohlašuje holá surovost. [...], aby se s lidmi mohlo nakládat jako s věcmi.“ (Adorno 2009: 43-44.)
- „Pokud se lidské bytosti přizpůsobí technologickým silám produkce, které na ně působí jménem pokroku, jsou transformovány do objektů. Výsledkem tohoto procesu je fakt, že jako objekty dovolí vlastní manipulaci, a ztrácejí se tak za aktuálním potenciálem těchto technologických, výrobních sil (Adorno, Horkheimer, 1972).

UKÁZKA: Konference ve Wannsee (HBO, 2001)

- 20. ledna 1942
- koordinace konečného řešení židovské otázky.
- Po válce nalezena kopie zápisků pořázených na konferenci říšským sekretářem Martinem Lutherem.

Lukács předpokládá inherentní resistenci subjektů vůči totální reifikaci. **Domnívá, že lidské subjekty jsou schopny ubránit se definitivnímu vítězství racionalizace.**

(Dokonce i „mladý“ Marx, se domnívá, že odcizení vyvolává resistenci vůči dalšímu odcizení dělníků způsobené silami produkce).

Rolí kritické teorie je vystavit proces reifikace analýze historických procesů, které dehumanizují individua.

Řešení politické dominace spočívá v kritické reflexi a analýze mechanismů 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 skeptičtí a 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 dominace.**

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 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.

**I když všichni frankfurt'ané deklarují, že:
kultura sama je částí problému**

**končí u vysokého umění, literatury filosofie jako poslední
linie obrany proti barbarství a konečné sebedestrukci
civilizace.**

**Chápu umění a kritickou teorii jako
nástroj proti**

**TOTALITĚ MASOVÉ SPOLEČNOSTI
a její falešné masové kultuře.**

- T. W. Adorno **odmítá** Spenglerem vedenou analogii mezi tímto kolapsem pozdního Říma a současnou situací.
- 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 dialektické 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.

B. KULTURNÍ PRŮMYSL OPTIKOU KRITICKÉ TEORIE

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.

https://www.youtube.com/watch?v=PIrTSISlwok&list=PL8LOwOWt_m62W1MtgV6E--i0QCblMrTPS&index=14

- 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:

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 totalitarianismu.

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.“**

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.

Základní vzorec kulturního průmyslu vypadá následovně:

https://www.youtube.com/watch?v=ikgIAUqj_Ms

Kulturní průmysl

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

Creative Industries

Song Written



Song Performed



Song Recorded



Song Engineered



Song Produced



Song Duplicated

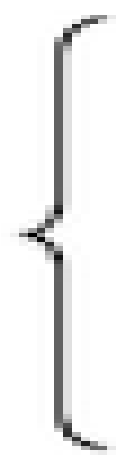


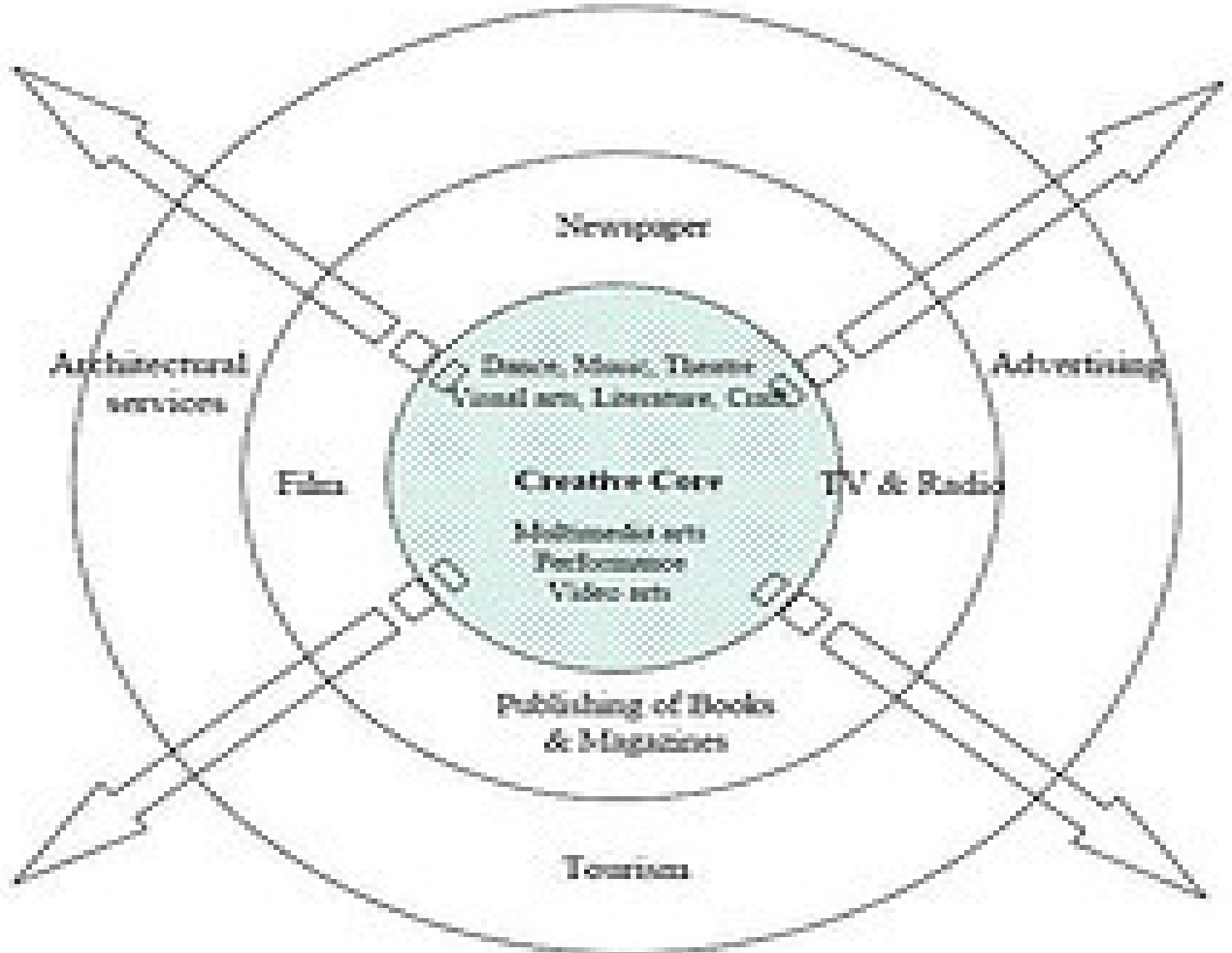
Song Marketed



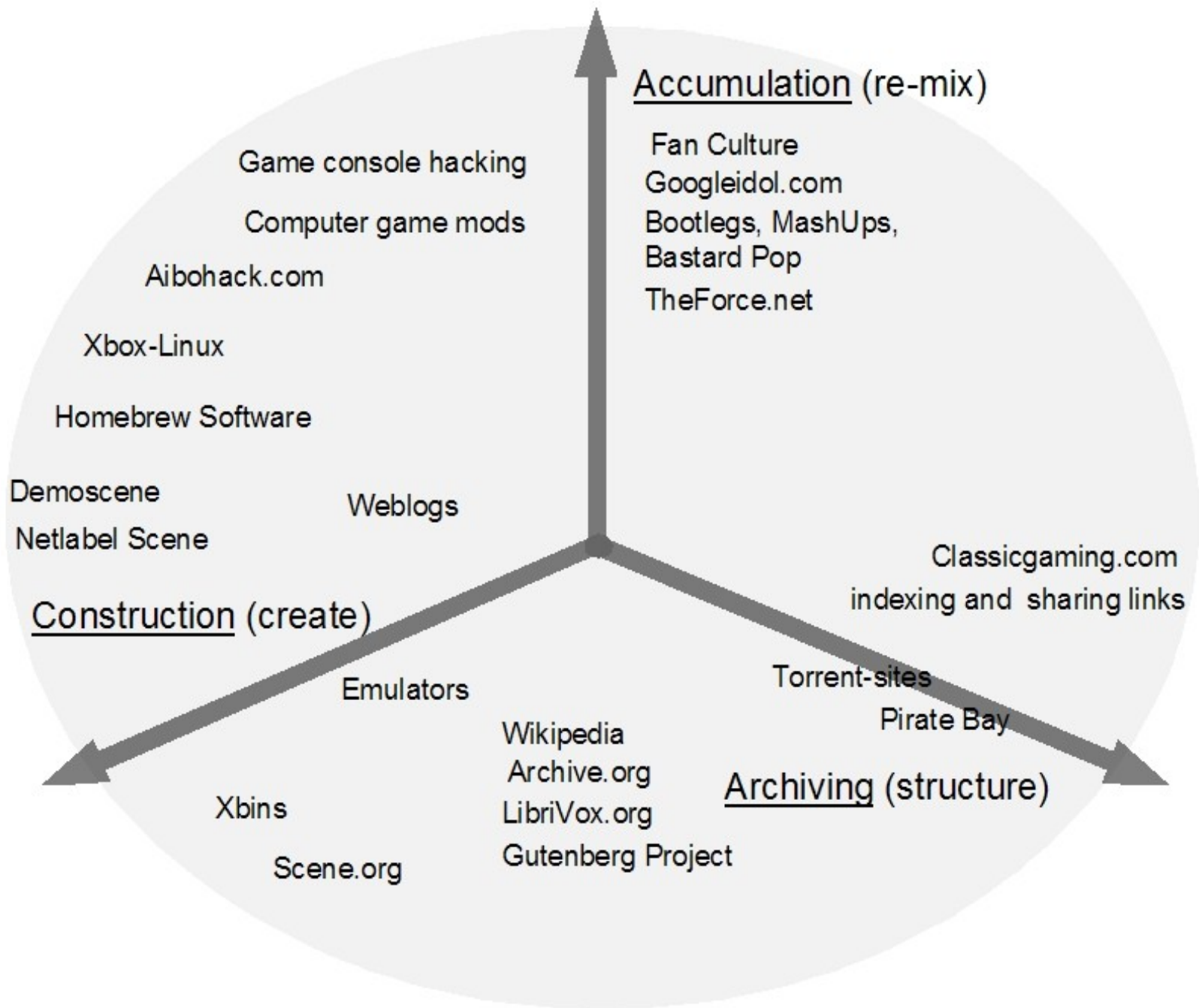
Song Distributed

Cultural Industries





Concentric circle model of culture industries



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.**

- Centrálním argumentem uloženým v pojmu kulturní průmysl je předpoklad, že **kulturní hodnota a masová média se vzájemně vylučují.**
- **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. **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 literaturě 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,

která se opírá o následující mechanismy

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 býti 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
produkcí pocitu potřeby.

3/ PÁSOVÁ VÝROBA A PRODUKCE POTŘEBY VYTVÁŘÍ TECHNOLOGICKOU RACIONALITU,

**která vede k dominaci
instrumentální racionality**

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.

Problematičnost pojmu jednoty systému spočívá ovšem v tom, že by Bergmanova „Fany a Alexander“ a „Partička“ nebo „Vékávěčka“ (Velmi křehké vztahy) spouštěla idetické recepční procesy a reakce. Jde o silnou **redukci role diváka - příjemce.**

- Film je pro Adorna dalším příkladem **atrofie divácké aktivity.** Říká, že filmový divák se musí křečovitě držet syžetu tak, že mu nezbývá 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 racionalitu.**

C/ INDUSTRIÁLNÍ KULTURA JAKO ŽIVOTNÍ ZPŮSOB

1/ **Industriální kultura vytváří dojem jako by mírou kvalitního života.** Je do ní implantována představa řádu čímž 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 BURŽOAZNÍ 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**.

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

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.

Triumph des Willens

(1935)

LENI RIEFENSTAHL





SLIB VĚRNOSTI ŘÍŠI
24. června 1942 v 18 hodin
manifestace českých herců



28. ledna 1977
Národní divadlo



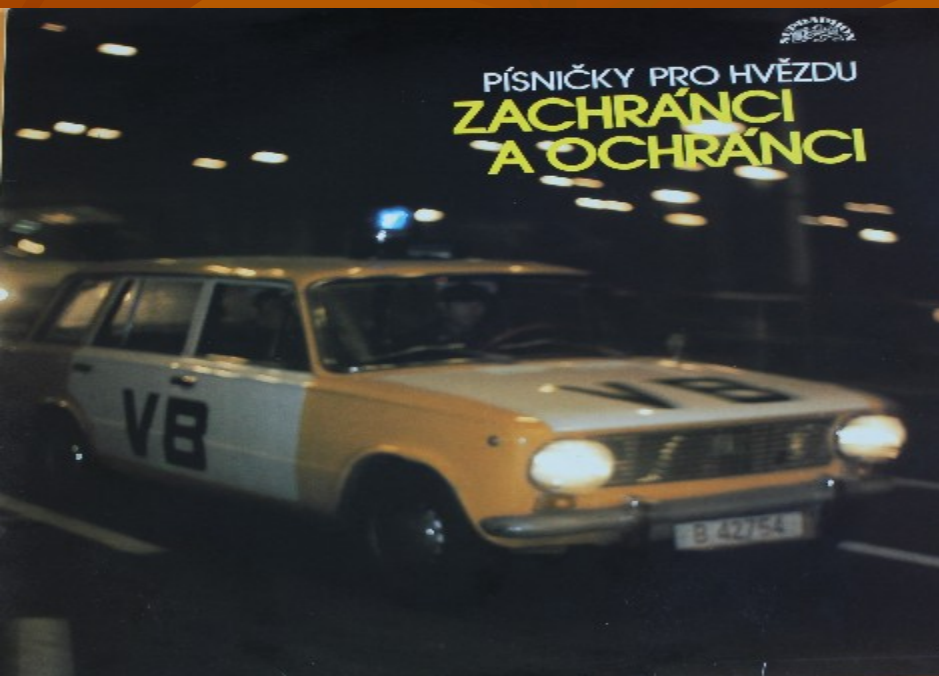
MANIFESTACE JEDNOTY UMĚLCŮ S POLITIKOU KOMUNISTICKÉ STRANY

**Za nové tvůrčí činy
ve jménu socialismu a míru**

PROPAGANDA NORMALIZAČNÍ POPMUSIC

<https://vltava.rozhlas.cz/podivny-showbyznys-propaganda-agitace-a-absurdita-v-ceske-pop-music-70-a-80-let-6951623>

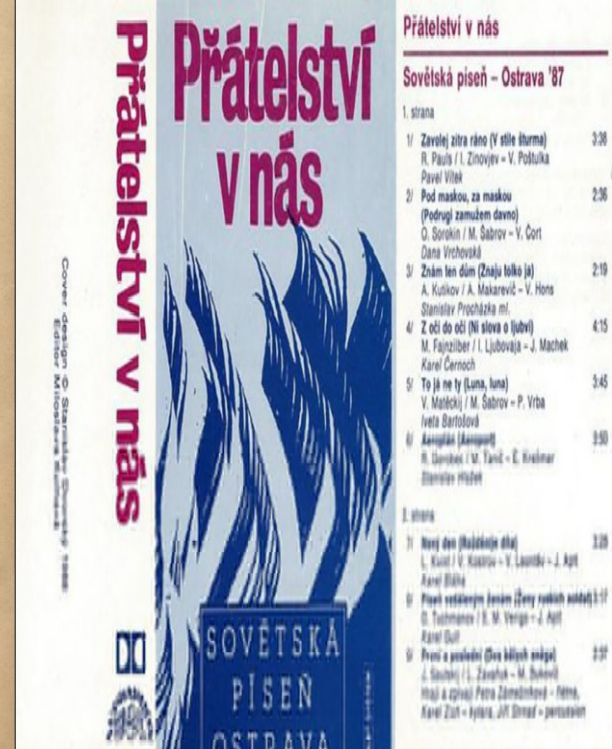
BOJEM K MÍRU, IDEOLOGICKÁ PERSVAZE - VÝHODY REŽIMU,
RADOSTNÝ ŽIVOT V SOCIALISMU



II. Proč dítě přichází na svět s křikem: 10.10-11.00

II. Bylo to dobré majore: 12.44-14.20

Laufer <https://www.youtube.com/watch?v=yeY1XPnoPD4>



Přátelství v nás

Sovětská píseň – Ostrava '87

1. strana

1/ Zavelje zitra ráno (V stě šturma)	3:08
R. Paľuš / I. Zinovjev - V. Potulka Pavel Vitek	
2/ Pod maskou, za maskou (Podruzi zamužen davno)	2:36
O. Sorokin / M. Šabrov - V. Cort Dana Vrzhevska	
3/ Znam ten dům (Znaju toľku ja)	2:19
A. Kulikov / A. Makarevič - V. Hora Stanislav Procházka ml.	
4/ Z očí do očí (Ni slova o ľubvi)	4:15
M. Fajnzilber / I. Ljuboľova - J. Machek Karel Černoch	
5/ To je ne ty (Luna, luna)	3:45
V. Malček / M. Šabrov - P. Vrba Iveta Bartolová	
6/ Anapitan (Anapitan)	3:50
R. Šarvack / M. Tanič - E. Kvalmar Stanislav Hrubý	
2. strana	
7/ Nový den (Novozitny den)	3:08
L. Kozel / V. Kozlov - V. Lantto - J. Ajt Karel Bláha	
8/ Píseň vzdáleným ženám (Pisy rakish ženám)	3:17
O. Tuchmenov / E. M. Verig - J. Ajt Karel Šulc	
9/ Proti a proleři (Proti blížek eniği)	3:07
J. Šaňter / I. Zavelja - M. Šabrov Hajk a zpívali Petra Zámečnická - Petra Karel Zlat - Jyřka, Jiř Zlámal - persolant	

- II. Směj se z plných plic nestalo se nic: 19.27-20.15
- II. Patřím sem: 23.10
- V. Zpíváme slunci: 4.00
- V. Sochy mlčky žalují: 8.15 (Olympic)



https://www.youtube.com/watch?v=Cm-4_G0koxU

<https://www.youtube.com/watch?v=IV4IjHz2yIo>

D/ UMĚNÍ JAKO NORMATIVNÍ PŘEDSTAVA

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

1/ kulturní kritika a
2/ filosofie umění.

- Silně zde vystupuje **normativní přístup** týkající se otázky čím by kultura měla být či jaká by měla být.

D1./ Umění vs. požadavky každodenního života

Podle Adorna by umění mělo být o všech těch věcech, které 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. kulturních 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-rationálnímu 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.

D2/ Umění jako kritika

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.

■ Spíše než ukazovat svět takový jaký je, **je pravým cílem uměleckého díla je přibližovat svět prostřednictvím toho, co není.**

■ Skutečné umělecké dílo je 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.**

■ <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10408111009-cesky-zurnal/213562262600002-delnici-bulvaru>
1-2,3,48

■ 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?

ПРИПРАВЕН К ПРАЦИ А ОБРАНЕ ВЛАСТ

ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ И РАБОТНОТО ВРЕМЕНО											
ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО СЪСТАВ	ИЗМЕНА НА РАБОТНОТО ВРЕМЕНО
1. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	2. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО	3. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	4. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО	5. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	6. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО	7. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	8. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО	9. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	10. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО	11. ОБЩО ЧИСЛО НА РАБОТНИЦИТЕ	12. ОБЩО РАБОТНО ВРЕМЕНО
1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000	1000



D/3 Umění jako utopie

Umění má schopnost vyjádřit nevyjádřitelné - utopii prostřednictvím absolutní negativity světa.

- Tento způsob odcizení dokáže jasně rozlišit mezi uměním a pastiche jako mixu sentimentality a vulgarity, které se skutečné umění děsí. Místo umělecké výzvy předkládá pastiche 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 osamocenosť.**

- 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 a je „tady teď“.

- Tím, že je vysoké umění je zcela vzdáleno každodenní realitě, transcenduje materiální realitu.

- Kulturní průmysl 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.**

D/ 4 Kritika uměleckého zážitku, slasti

- V posmrtně vydané „Estetické teorii“ dále 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 cosi jako slast z umění - nedorozuměním**.
- **Získávat slast z uměleckého díla nese rysy primitivní kultury zdůrazňující pomíjivou podstatu slasti, zážitku - jeho 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

a/ útočí na otcovskou figuru (aktivita sadismu)

zatímco ji

b/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 sadismu 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 výraznější.

- 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 úctyhodné 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 drammatizace 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 narací 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 Metz 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 rámu**, 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 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.