

Frankfurtská škola:

Martin Jay: *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research 1923–1950*. Boston, 1973

Dominic Strinati: *An introduction to popular culture*. Routledge, 1995

Douglas Kellner – Frankfurtská škola a kulturní studia:

<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/frankfurtschoolbritishculturalstudies.pdf>

Za výchozí předpoklad pro teoretickou inovaci a nikým neomezovaný sociální výzkum byla považována naprostá nezávislost – snaha vytvořit adekvátní instituční rámec. Rigidní německé univerzity by je omezovaly. Finanční pomoc otce jednoho z iniciátorů, Felixe Weila – otec obchodník, finanční dar.

Ústav pro aplikovaný sociální výzkum (Institut für Sozialforschung) zřízen 1923.

Čistě výzkumný institut, podle modelu Humboldtovy „akademie“, nikoli „univerzity“ zaměřené na výchovu studentů

členové velmi často z rodin židovských obchodníků, podnikatelů, lékařů...

První generace Frankfurtské školy:

zakladatelé: levicově orientovaní Němci, židovští intelektuálové z vyšších a středních vrstev.

Carl Grünberg – první ředitel institutu

1931 – Max Horkheimer vystřídal Grünberga v čele institutu.

cíl institutu pod Horkheimerovým vedením: výzkum postojů dělníků a zaměstnanců k různým problémům; metoda: statistiky a dotazníky; sociologická, psychologická a ekonomická interpretace.

Otevřena pobočka v Ženevě

výsledky výzkumu se publikují v **Zeitschrift für Sozialforschung**

1932 přijat nový člen – Herbert Marcuse

Tato první generace zde působila **do roku 1933**, pro židovský původ řady členů bylo pracoviště uzavřeno.

Emigrace, zakládány pobočky - Paříž, Londýn, New York

Columbia University v New Yorku – nabídla zázemí, odešli tam:

Horkheimer, Lowenthal, Marcuse, Pollock ad., v USA už v tu dobu byl Erich Fromm.

Koncem 40. let se někteří vrátili do Frankfurtu: Horkheimer, Adorno, Friedrich Pollock...

Institut obnovil činnost ve Frankfurtu v roce 1950

Došlo k oslabení původní vazby na marxismus. Druhé období končí počátkem 50. let, kdy se Institut vrátil do Frankfurtu a začíná nejslavnější období školy.

Kromě Horkheimera a Adorna noví autoři - Oskar Negt, Albrecht Wellmer,... a hlavně Jürgen Habermas.

Estetická teorie a kritika masové kultury:

umění hodnoceno ne podle záměrů autora, ale podle společenského významu. V této linii např. Jean-Paul Sartre, Lucien Goldmann, a také představitelé Frankfurtské školy v Německu. Institut měl tedy zcela opačný přístup k otázce společenského kontextu, než tradice *Geisteswissenschaften* (duchovních věd), které pojímaly intelektuální dějiny v sociálním vakuu.

Utopický rozměr chápání umění: umění chápáno jako poslední sféra lidské touhy po „jiné“ společnosti, než je ta přítomná (Horkheimer). Kantovo pojetí bezzájmovosti krásy je tedy omyl: umění je vyjádřením zájmu o budoucí štěstí.

Dokud nebudou sociální rozpory vyřešeny, umění musí obsahovat prvek protestu. Adorno: umění představuje sílu protestu proti nátlaku dominantních institucí, náboženství, ...

V jádru kritiky masové kultury ze strany Frankfurtské školy bylo přesvědčení, že vize „jiné společnosti“ je nahrazována afirmativní kulturou.

Důležitý prvek kritické teorie: požadavek štěstí.

Dialektika osvícenství - Horkheimer a Adorno (1944 /jako Philosophische Fragmente/1947)

kritika osvícenství: důvěra ve vědu a racionalitu a v lidskou svobodu se proměnila v noční můru.

Adorno a Horkheimer provedli kritiku racionality osvícenství, které produkovalo nové formy totalitarismu, protože redukovalo myšlení na instrument (instrumentalizace rozumu) pro ovládnutí přírody a společnosti. Jen jiný druh racionality - sebereflexivnější a kritický - může znamenat osvobozující hodnotu.

Frankfurtská škola a film:

Frankfurtská škola zkoumala vztah kinematografie ke sféře, která ji zahrnuje a determinuje - ke kulturnímu průmyslu.

Tato linie začíná v Dialektice osvícenství - Horkheimer a Adorno 1947 (Kulturní průmysl – kapitola v knize Dialektika osvícenství); (ale významného předchůdce měli v Benjaminově Uměleckém díle ve věku technické reprodukovatelnosti, 1936).

Kulturní průmysl:

Frankfurtská škola - studovala film synekdochicky jako emblematickou část za celek kapitalistické masové kultury - ale **používali pojem kulturní průmysl, ne masová kultura, aby se vyhnuli dojmu, že tato kultura vyrůstá přímo z mas.**

Odpor k masové kultuře ne proto, že by byla demokratická, ale právě proto, že demokratická NENÍ.

Kritika masové kultury je součástí širší kritiky osvícenství, jehož rovnostářské sliby osvobození nebyly nikdy naplněny. Komerční filmy jsou produkovány jako komodita způsobem podobným výrobní lince (sympatie pouze pro nedisciplinovaný, anarchický film).

Záměrem bylo studovat selhání revoluční změny, předvídané marxismem.

kritika marxismu – přítom stále z marxistických pozic

Ústřední otázka: nakolik je nadstavba schopna rozvrátit historické síly ekonomické změny. Historie se podle všeho "pokazila", protože ideologie dominující třídy dokázala udržovat ekonomickou základnu v žádaném stavu, a to hlavně udržováním "**falešného vědomí**" - jedním z prostředků měla být komercializovaná masová kultura.

Důležitá je zde **teorie "komodifikace"** - vychází z **Marxova spisu "Grundrisse"** - předměty se stávají zbožím tím, že získávají směnnou hodnotu, místo aby měly jen skutečnou užitnou hodnotu. Takto jsou na mediálním trhu jako komodity produkovány a prodávány i kulturní produkty.

teorie zbožího fetišismu:

marxistická teorie zbožího fetišismu je v pozadí Adornových úvah o tom, jak kulturní formy (např. populární hudba) slouží zabezpečení ekonomické, politické a ideologické dominance kapitálu.

Zboží se podle Marxe odcizuje od svého lidského původu a díky tomu se stává tajemným, cizím objektem, namísto aby bylo ztělesněním sociálních vztahů.

Marx oddělil směnnou a užitnou hodnotu.

Směnná hodnota se vztahuje ke kupní ceně, prodeji, pozici na trhu.

Užitná hodnota se vztahuje k požitkům nabízeným konzumentovi, k praktické hodnotě, užitečnosti.

V kapitalismu směnná hodnota dominuje nad užitnou, protože kapitalistická ekonomika dominuje nad potřebami lidí. To je ústřední pozice Adorna.

Adorno rozšířil Marxovu analýzu na sféru kulturního zboží - konkrétně hlavně hudební trh a hudební fetišismus. Směnná hodnota přebírá funkci užitné hodnoty - na tom spočívá fetišistický charakter hudby.

Větší úctou prokazujeme ceně zaplacené za lístek na koncert než samotné realizaci koncertu; jsme obětí zbožího fetišismu, v němž se vztahy kulturní a společenské objektivují v kategorii peněz.

Fetišizace v hudbě se projevuje mj. v důrazu na aranžmá, v nostalgickém ožívování zastaralých hudebních stylů kvůli jejich schopnosti evokace; v důrazu na hvězdy; v důrazu na to, být na „správném“ koncertě, spíš než na samotný poslech hudby; Ovšem ověřit fetišizaci není možné pomocí běžných metod výzkumu – dotazníky nebo rozhovory nejsou vyhovující, protože názory posluchačů nejsou věrohodné (zdroj Adornova konfliktu s Lazarsfeldem).

Posluchači populární hudby jsou podobni dětem; i když si ve skutečnosti přejí jiný typ hudby, díky mentální infantilitě poslouchají dál populární hudbu. Populární hudba podobně jako hollywoodský film tlumí uvědomění nešťastného, ubohého a omezeného způsobu života v kapitalistické společnosti; odvádí od odporu proti kapitalistickému systému.

Typický rys kulturního průmyslu je **uniformita**. Vytváří homogenní produkty.

Masové rozšíření sice vyžaduje uniformitu produktů, homogenitu; ale to není vysvětlení - **masová konsumpce je totiž následek, ne příčina, nového průmyslového systému a nového druhu produktů.**

Postoj publika je součástí systému, nikoli jeho ospravedlněním

Jedním z důvodů je to, že **autority sankcionují vše, co se liší od jejich vlastních pravidel, od jejich představy konzumenta**

Diference mezi produkty (např. filmů Warner Brothers nebo MGM) je jen zdánlivá.

Homogenita je výsledkem standardizace - produkční modely diktují pevné formule.

Schematismus triumfuje nad autentickým dílem.

"jakmile film začne, je jasné, jak skončí, kdo bude odměněn, kdo potrestán, kdo zapomenut.

... vývoj kulturního průmyslu vedl k nadvládě efektu, působivosti, technického detailu na samotným dílem..." v populární hudbě – od prvního taktu motivu víme, jaký bude jeho závěr, a jsme šťastni, když se očekávání vyplní. Porážka díla, vítězství klišé.

Vítězí klišé nad uměním.

Kulturní produkce je proces standardizace, ve kterém produkty získávají formu společnou všemu zboží - např. **western**, který je známý každému návštěvníkovi kina.

Kulturní produkce vytváří dojem individuálnosti, toho, že každý produkt má individuální auru. Cílem je zakrýt standardizaci a manipulaci, kterou kulturní průmysl vykonává. Většina kulturních produktů tak má standardizovanou podobu a přitom jsou vydávány za zboží mající individuální povahu.

Individualizace je ideologickým procesem, který skrývá standardizaci. Příkladem je **systém hollywoodských hvězd**: "čím jsou metody produkce a obsah odlidštěnější, tím usilovněji kulturní průmysl propaguje údajnou velkou osobitost".

Skutečný život je nerozlišitelný od filmu. Zvukový film nenechává žádné místo pro imaginaci nebo reflexi. ... Všechny ty filmy a produkty kulturního průmyslu, které diváci už viděli, je naučily, co mají očekávat - reagují automaticky. Stejný obsah a rychlost informací, které diváka nutí sledovat film bez reflexe, aby neztratil příběh, činí diváka pasivním.

Film, respektive masové umění, potlačuje imaginaci - imaginace přitom je schopnost, umožňující si představit, že realita by mohla být i jiná. Publikum tak vlivem masového umění věří, že sociální realita nemůže být jiná, než je.

kulturní průmysl je výsledkem zbožního fetišismu, dominance směnné hodnoty a nadvlády monopolního kapitalismu.

Formuje vkus a preference mas, formuje jejich vědomí vštěpováním touhy po uspokojení falešných potřeb. Eliminuje pravé, skutečné potřeby, i alternativní teorie a politicky opoziční způsoby myšlení.

Kulturní průmysl vyjadřuje status quo. Síla jeho ideologie posiluje konformismus. Opoziční způsoby myšlení a konání se stávají nemožnými.

Kulturní průmysl garantuje vytváření a uspokojování falešných potřeb a tlumí skutečné, reálné potřeby.

kritika Frankfurtské školy:

1. nedodávají empirické důkazy pro svoji teorii; např. Adorno když hovoří o regresivní povaze poslechu hudby – neodkazuje na empirického posluchače. Adorno by namítl, že jsou posluchači už natolik infantilizovaní, že nemá smysl se jich ptát.
2. používání nesrozumitelného způsobu psaní, stylistická nejasnost - „kritická teorie“ – teorii chápou jako formu resistance vůči komerčním impulzům kapitalistické produkce a ideologičnosti komoditního fetišismu.

FILMOLOGIE:

literatura: Edward Lowry: The filmology movement and film studies in France. Ann Arbor: UMI Research press, 1985

Francesco Casetti: Filmové teorie 1945-1990. Praha: NAMU 2009

Cinémas: revue d'études cinématographiques. vol. 19, č. 2-3, 2009

Frank Kessler, Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. Montage/av 6, č. 2, 1997

francouzští intelektuálové – v návaznosti na **knihu Gilberta Cohen-Séata Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma (1946)** – snaha o metodologický přístup k filmu; vytvořen neologismus „filmologie“

snaha legitimizovat studium filmu **jako akademický obor na Sorbonně**.

1946: vytvoření Association pour la Recherche Filmologique

1947: vydávání časopisu **La Revue Internationale de Filmologie** - od roku 1947, 20 čísel; vychází do roku 1961; pak se Revue přesunula do Itálie, vydávána jako **Ikon** od roku 1962.

do činnosti kolem „filmologie“ se zapojili:

Etienne Souriau – estetik, působící na Sorbonně

Henri Wallon – profesor na Collège de France, nejvlivnější dětský psycholog ve Francii

Edgar Morin – marxistický sociolog

Léon Moussinac – vlivná osobnost francouzské filmové kultury od 20. let 20. století

filmologie hrála klíčovou roli v legitimizaci studia filmu jako institucionalizované praxe.

Reprezentuje přístup časově paralelní, ale výrazně odlišný od tradice Bazina a Cahiers du Cinéma.

Intelektuální výzva filmologie nebyla v rovině estetické, ale spíš sociologické – vycházela ze zájmu o sílu, vliv a případně utopistické možnosti filmu jako média.

situace ve Francii po válce: oživení hnutí filmových klubů; dovoz hollywoodských filmů po pěti letech zákazu; formulace Bazinovy teorie, prosazování neorealistickej estetiky; vydávání Sadoulových dějin filmu; založení časopisů Cahiers du Cinéma a Positif...

Ústřední postava: Cohen-Séat – filmový producent, dříve novinář, sám nebyl akademik, ale měl v akademické sféře přátele. Silná důvěra v potenciál vědeckého zkoumání. Požaduje přísné metody výzkumu, které mohou dodat už ustavené disciplíny – především sociologie, antropologie, lingvistika, estetika, filozofie, psychologie, psychoanalýza, fyziologie. Odpovídalo to dobovému vlivu logického pozitivismu.

kontext poválečné Francie:

texty Cohen-Séata i dalších, věnované filmu – vyjadřují silný pocit společenského poslání v době morální a intelektuální krize.

/v roce 1943 vznikl Institut vyšších filmových studií – Institut des Hautes Etudes

Cinématographiques – IDHEC – první oficiální filmová škola ve Francii. První ředitel – Marcel L'Herbier/

po válce krize filmového průmyslu – v roce 1947 kolaps, díky francouzsko-americké dohodě z května 1946 – Blum-Byrnes – zrušení francouzského dluhu, ale taky otevření trhu americkým filmům – zrušení kvót na americké filmy.

Vysoká nezaměstnanost v oboru, pokles domácí produkce – vnímáno ne jen jako ekonomický problém, ale taky problém s etickými důsledky a s implikacemi pro národní kulturu (amerikanizace)

filmologie x Cahiers du Cinéma: Cahiers vydávány od 1951, navazují na La Revue du Cinéma – vycházela 1929-31 a obnovena 1946, do 1949, v čele Jean Georges Auriol. Bazin navazuje na Auriolovu linii – zájem o film z perspektivy filmových nadšenců, nikoli akademického vědeckého zájmu.

Institucionalizace Filmologie:

Cíl Cohen-Séata: institucionalizace nové vědní disciplíny.

1946: vytvoření Association pour la Recherche Filmologique

v čele C-S, ale zapojena celá řada významných intelektuálů z akademické oblasti:

Morin, Wallon,

ředitel IDHEC Moussinac, profesori Sorbonny Gaston Bachelard, Raymond Bayer, Etienne Souriau; režiséři René Clair, Jean Delannoy, Marc Allegret, historik filmu Georges Sadoul...

Asociace si vytyčila **tři cíle:**

- časopis;
- mez. konference;
- zřízení Centra pro filmologický výzkum, přiřčeného k některé francouzské univerzitě

1947 v Paříži se koná **mezinárodní kongres filmologie;**

druhý kongres 1955 opět v Paříži

První kongres – účast badatelů z řady zemí Evropy; rozdělení do okruhů víceméně podle vědních oborů, psychologie, sociologie..

Založení filmologického institutu, leden 1947, od 1948 připojeno k pařížské univerzitě (k Sorbonně), zahájeno i studium dvouletého studia završeného titulem.

TÉMATÁ:

z disciplín vyzvaných filmologií k práci na filmu reagovala nejrychleji psychologie

Psychologie se zajímala o koncept vypracovaný filmologií:

kinematografická situace - spojení plátna, kina a diváka, kde probíhají procesy jako rozeznávání a dešifrování předvedeného, poskytování příběhů jako zdroj potěšení, identifikace s postavami, fantazie...

Filmologie navrhuje integrované studium této reality, uchopit ve všech aspektech - postoje před vstupem do kina, chování během projekce, atd.

Výsledkem by byla "fenomenologie filmu", která by vysvětlovala, co znamená být filmovým divákem (E. Feldmann - Considérations sur la situation de spectateur au cinéma – 1956 – in Revue internationale..., 26).

Studium psychologické dynamiky kinematografické situace - percepce, pochopení, pamatování, participace, i fyziologie vidění. Cohen-Séatova iniciativa posílila vztah psychologie a filmu.

**zájem o vliv na diváka – o psycho-fyziologické podmínky percepce; využití metod experimentální psychologie
testy - pozorování divákových reakcí.**

příklady textů v Revue:

psychologické, somatické a elektroencefalografické efekty rytmického přerušování světelných stimulů;

reakce dětí na film

Modifikace EEG v průběhu filmové projekce

Poznámky k EEG nepřizpůsobivých dětí v průběhu filmové projekce

Experimentální studie nervové aktivity v průběhu projekce

řada esejů o tom, jak je film vnímán při projekci na plátno.

Henri Wallon (L'acte perceptif et le cinéma – in: Revue internationale de filmologie 13 - 1953),

A. Rey (la perception d'un ensemble de déplacements – Revue 17 - 1954),

A. Michotte (texty v Revue - 1948, 1953, 1961), - padesátá léta.

Tato linie pokrčuje později mimo filmologii - J. J. Gibson - ekologický model, Hochberg a Brooksová - kognitivní psychologie - (78 - esej The perception of Motion Pictures) .

KRITIKA:

Cahiers du Cinema – Florent Kirsch – 5. číslo Cahiers

Cahiers – humanistický a estetický přístup, zdroje v tradičním přístupu humanitních věd.

článek v 5. čísle Cahiers – od Florenta Kirsche – „úvod do filmologie oboru filmologie“:

Cohen-Séat oddělil zřetelně teorii od praxe; nový obor je prezentovaný jako syntéza

klasických disciplín, aby se univerzitní profesori neštíteli nového předmětu zkoumání.

Z neznalosti předmětu výzkumu je činěna ctnost. Autoři studií vynechávají jakékoli odkazy

k filmům, filmovým hvězdám.. místo toho odkazy na Platona, Bergsona, Shakespeara,

Molieru...

Filmologie chápána jako hrozba.

Později tento radikální odpor oslabil.

česká sociologie filmu:

Bedřich Václavek (mj. první předseda brněnské pobočky Devětsilu, 1923-25) –

K sociologii filmu (1924) – schopnost filmu reflektovat život masového člověka; strukturní korespondence mezi filmem a kapitalismem.

Václavek vedl rubriku „sociologie umění“ v časopise **Sociologická revue** – šéfredaktorem revue byl **Inocenc Arnošt Bláha** – zakladatel brněnské sociologické školy, orientace na empirický výzkum. Zájem o otázky života v moderní společnosti, sociologie města, rodiny, dětství, volného času.

Funkcionalismus – hledisko funkcí sloužících k uspokojování potřeb společnosti.

Nejvýše v hierarchii funkcí: funkce zábavní. Dále estetická, sociálně-pedagogická, kulturněpropagační funkce... kompenzační – vzrušení, akce, namísto stereotypu moderní společnosti

Sociologický výzkum města Brna – 1947

Bláhův žák: **Jiří Kolaja – K problematice filmu (1948);**

snaha o aplikaci sociologických metod – Osmnáct let švédského filmu (1930-47) –

kvantitativní obsahová analýza, srovnání jevů jako instituce manželství, sociální mobilita, atd. se stavem společnosti

Likvidace sociologie v 50. letech byla v Československu ve srovnání s Polskem či Maďarskem důslednější, ale přesto si vyžádala určitý čas, sociologické přednášky a semináře se uskutečňovaly do roku 1950 a disertační práce se sociologickými tématy se přijímaly ještě o dva roky později.

Sociologické výzkumy obecně a výzkumy filmového publika zvlášť byly po vynucené pauze postupně oživovány v sovětském bloku až ve druhé polovině 50. let, a to nejprve v Polsku, kde byl od roku 1956 obnovován sociologický výzkum západního typu.

V roce 1959 bylo zřízeno malé pracoviště v rámci oddělení Filmová distribuce při ČSF, které se začalo zabývat tématem „filmového hlediště“,

Karel Morava – 1961 kniha Filmový divák

V oddělení výzkumu filmového diváka v Ústřední půjčovně filmů. Charakteristika filmového diváka, počet návštěv kina, s kým chodí do kina, jiné druhy zábavy, záliby, vkus, oblíbené žánry...

1963 byl obnoven Československý filmový ústav.

1966 – filmový hrdina v nové vlně – Benešová – Pondělíček – štábla – Sviták , využito pro knihu Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963

1969 – Pondělíček – Morava: Proměny filmového hlediště,
smíšené metody – dotazníky, rozhovory