

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Seminář estetiky

Umění a estetika jako prostředek společenské změny
Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Markéta Slavíková

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Krajtl

Brno 2013

Bibliografický záznam

SLAVÍKOVÁ, Markéta. *Umění a estetika jako prostředek společenské změny*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2013, 57 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ondřej Krajtl.

Anotace: Tato bakalářská práce se zabývá problematikou moderního umění z hlediska estetiky v kontextu změn ve společnosti 20. století. Otázka, zda může moderní umění přetrvat v kapitalistické společnosti a zda toto umění může přispět k transformaci této společnosti, tvoří jádro práce a zároveň vychází z myšlenek Theodora W. Adorna, jenž je neodmyslitelně spjat s Frankfurtskou školou. V rámci zkoumání souvislostí mezi uměním a kapitalistickým světem v Adornových dílech je část práce věnována Frankfurtské škole. Dále pak jsou podrobněji rozebírány Adornovy reflexe umění, ve kterých se nachází odpověď na otázku, zda lze umění považovat za prostředek společenské změny.

Abstract: This thesis deals with the problems of modern art in terms of aesthetics in the context of changes in the society of the 20th century. The question of whether modern art can survive in a capitalist society and if this art can contribute to the transformation of this society, forms the core of this thesis and is also based on the ideas of Theodor W. Adorno, who is associated with the Frankfurt School. The subject of research of the relationships between art and the capitalistic world in Adorno's works are part of the thesis devoted to the Frankfurt School. In the next section will be explored Adorno's reflection on art. In this reflection he finds the answers to the question of whether art can be considered as a means of social change.

Klíčová slova

Theodor W. Adorno, Frankfurtská škola, kritická teorie, moderna, moderní umění

Keywords

Theodor W. Adorno, Frankfurt School, Critical Social Theory, modernity, modern art

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato bakalářská diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně FF MU a používána ke studijním účelům.

V Brně, 20. červen 2013

Markéta Slavíková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Ondřeji Krajtlovi za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této bakalářské práce.

Markéta Slavíková

Obsah

Úvod	7
1. Theodor W. Adorno	10
1.1 Frankfurtská škola.....	12
1.2 Kritická teorie	13
1.3 Dialektika a osvícenství	17
2. Moderna.....	20
2.1 Definice moderního umění podle Adorna	20
2.1.1 Krásno přírodní a umělecké	23
2.1.2 Kategorie ošklivosti.....	25
2.2 Kapitalismus a umění.....	25
2.3 Přežít skrze svou smrt	28
2.4 Může umění přetrvat v kapitalistické společnosti?	30
3. Kulturní průmysl.....	33
3.1 Stav bez privilegií.....	34
3.2 Vztah mezi uměním a společností.....	35
4. Umění jako prostředek společenské změny	38
4.1 Novost v moderním umění	38
4.2 Vztah umění a skutečnosti jako negace.....	41
4.3 Moderní umění jako možnost jiného	42
5. Adorno a současnost	45
Závěr	50
Resumé	53
Summary	54
Bibliografie	55

Úvod

„Ale fakt, že umělecká díla jsou, ukazuje, že může být nejsoucnost. Skutečnost uměleckých děl svědčí pro možnost možného.“¹

V současné době, kdy se k sobě kulturní a ekonomická složka společnosti stále více přibližují a odstup mezi nimi mizí, opět dochází na poli humanitních věd k oživení zájmu zaměřeného na téma kritika společnosti. Nejen sociologové, ale i badatelé jiných humanitních oborů se znovu navrací k zásadním teoriím, které se zabývají touto problematikou, v nichž se stále ukrývají nevyužité interpretační možnosti. Tato bakalářská diplomová práce se specificky zabývá obecným tématem role umění ve společnosti, jejíž problematikou se v průběhu dějin zabíralo mnoho myslitelů. Již Platon poměřoval umění, v jeho případě reprezentované literaturou, jako prostředek změny ve společnosti podle prospěšnosti a přínosu pro tuto společnost. To, co určuje užitečnost umění, spatřoval v tom, zda napomáhá v poznání pravdy a k dobré výchově občanů. Tuto myšlenku aplikoval i na Homérovy verše, kdy považoval za vhodné vyškrtnout z děl *Iliada* a *Odyssea* jisté pasáže, aby nedošlo ke snížení bojové morálky strážců obce. Podle Platona tak básnictví není prospěšné a krásné, pokud ovšem neslouží k velebení státu a občanů.² Napříč dějinami se objevilo mnoho teorií a filosofů, jež převzali a dále zkoumali tuto myšlenku. Pro tuto práci jsou však zásadní formulované teorie třídní společnosti spjaté s uměním a kritikou kapitalismu, jež požadovaly transformaci společnosti jako celku.

Ve dvacátém století vzniká, v návaznosti na myšlení Karla Marxe, Frankfurtská škola, jejímž počátečním centrálním bodem je

¹ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 176.

² Srov. GRISWOLD, Charles L. Plato on Rhetoric and Poetry. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

právě tzv. kritická teorie. Ústředním motivem kritiky těchto neomarxistů byla kapitalistická společnost v období industrializace, a s tím spojený rozvoj technologií a monopolizace, jež měla vliv i na kulturní sféru. Jejich hlavním východiskem je spojení již zmíněné Marxovy kritiky s filosofií G. W. F. Hegela za využití dalších disciplín.³

Vedoucím členem první generace „kritické teorie“ se stal Theodor W. Adorno, který je považován za jednoho z předních filozofů a kritiků společnosti v Německu po druhé světové válce. Zároveň měl velký vliv na vzdělance a přední intelektuály poválečného Německa. Před návratem z azylu v USA se Adorno věnoval analýzám „pokleslých“ forem moderního umění a kultury, a nejvíce je toto téma rozpracováno v jeho dílech nazvaných *Estetická teorie* a *Minima Moralia*. V těchto esejistických dílech řeší vztah umění a skutečnosti, problematiku reprezentace či mimésis, funkci a smysl umění, i jaké zaujímá místo v systému novověké racionality. Tyto úvahy, především o moderním umění západoevropské kultury, které vkládá do sociálního kontextu, budou pro tuto práci stěžejní. V rámci problematiky Frankfurtské školy se Adorno ve svých dílech dotýká dvou otázek, které zároveň vytváří výchozí podklad této práce. První otázka hegelianská, kdy Adorno zkoumá, zda může (moderní) umění přežít v pozdním kapitalistickém světě, a druhá v návaznosti na Marxovo učení, zda toto umění může přispět k transformaci tohoto světa.⁴

Intuitivně se dá vytušit, že existuje vztah mezi uměním a naším empirickým světem, jenž je tvořen právě poměry ve společnosti, a že je tedy možné, aby jejich vzájemným působením docházelo k ovlivnění jednoho druhým. Tato bakalářská práce hledá v Adornových dílech odpověď na to, zda umění může napomoci k tomu, aby daná skutečnost nebyla konečnou. Proto budou

³ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 17.

⁴ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

následující otázky pro tuto práci zásadní: Jak Adorno chápe umění? Jak a za jakých podmínek může dojít ke společenské proměně? A zda lze podle Adorna považovat moderní umění za prostředek společenské změny? Tato práce vychází z Adornovy reflexe umění, pojímající problematiku především z hlediska estetiky, a jeho vybraných děl, dále pak z úvah autorů zabývajících se jeho odkazem či jeho kritiků.

1. Theodor W. Adorno

Ústřední postavou této bakalářské práce je Theodor W. Adorno. Pro pochopení souvislostí a lepší orientaci bude následující část věnována základním biografickým údajům. Theodor Ludwig Wiesengrund se narodil 11. září roku 1903 jako jediný syn německému židovskému obchodníkovi a korsické pěvkyni katolického vyznání. Otcovo příjmení si později zkrátil na pouhou iniciálu W. a přijal matčino jméno - Adorno, pod kterým je dnes znám.⁵

První tři desetiletí svého života prožil ve Frankfurtu nad Mohanem, kde také studoval. Adornovo studijní zaměření se pohybovalo mezi filozofií, sociologií, psychologií, estetikou a hudebními vědami. První filozofické školení obdržel od Siegfrieda Kracauera. Během studií se věnoval hudební kritice v duchu radikální moderny. Ve stejném období se setkává s Maxem Horkheimerem, jenž měl pro jeho pozdější práci velký význam, dále s Walterem Benjaminem a Margaretou Karplus, se kterou se později oženil. Ve 21 letech Adorno dokončil studium prací o Edmundu Husserlovi. V roce 1931 se stává docentem filosofie ve Frankfurtu, kde se habilitoval prací *Konstrukce estetického u Kierkegaarda*. Po dvou letech na univerzitě byl nacisty kvůli svému náboženskému vyznání a názorům na stávající politickou situaci vyloučen, a spolu s dalšími profesory židovského původu a těmi, jež inklinovali k levicové politice, donucen k emigraci. Zbaven úřadu odchází do Anglie na univerzitu v Oxfordu. Během nacistické okupace opouští i se svou manželkou Evropu a společně emigrují do USA. Zde vznikají díla *Dialektika Osvícenství*, jejímž spoluautorem byl již zmíněný Max Horkheimer, *Filosofie nové hudby* a *Minima moralia*. V tomto období

⁵ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

přichází i se svou provokativní kritikou masové kultury a kulturního průmyslu.⁶

Po návratu do Frankfurtu v roce 1949 se stává profesorem filozofie na Frankfurtské univerzitě. V padesátých letech po obnovení Ústavu pro sociální výzkum, který byl v roce 1933 zrušen, se ujímá funkce ve vedení tohoto institutu. V této době vznikají práce jako *In Search of Wagner*, kritika známého skladatele oblíbeného nacisty, *Prisms*, sbírka sociálních a kulturních studií, kritika Husserlovy fenomenologie a první svazek *Poznámky k literatuře*, kolekce esejů literární kritiky. V šedesátých letech pracuje na svém druhém vrcholném díle *Estetická teorie*, avšak to vychází až posmrtně v sedmdesátých letech. Adorno zemřel 6. srpna roku 1969 na následky infarktu během dovolené ve Švýcarsku.⁷

Adorno je považován za jednu z předních osobností na poli filozofie a kritiky společnosti v poválečném Německu. Díky svému velkému vlivu se stal klíčovou postavou v debatách o restrukturalizaci německých univerzit a „hromosvodem“ při sporech mezi studentskými aktivisty a jejich pravicovými protivníky. Často se ve svých úvahách rozcházel se svými současníky Karlem Raimundem Popperem a Martinem Heideggerem. Jeho žákem a asistentem se stal Jürgen Habermas.⁸ Adornův přínos pramení z interdisciplinárního charakteru jeho výzkumu, ze studia Kantovy filosofie a radikální kritiky moderní západní evropské společnosti.⁹

⁶ Srov. MENKE, Christoph. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 23.

⁷ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 17.

⁸ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

⁹ Srov. MENKE, Christoph. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 23.

1.1 Frankfurtská škola

Frankfurtská škola představuje generaci filosofů a badatelů dvacátého století, které spojovala teoretická východiska marxismu a kritický vztah k existujícím sociálním teoriím. Jedním z hlavních úkolů této školy bylo obnovení teoretického studia moderních společností a nastolení programu ničím neomezovaného sociálního výzkumu. Do první generace spojené s Ústavem pro sociální výzkum se řadí zakladatel Max Horkheimer a spoluzakladatel Theodor W. Adorno, dále pak osobnosti jako Jürgen Habermas, Erich Fromm, Walter Benjamin, Herbert Marcuse a Oskar Negt. Společný jim byl kritický vztah k dosavadním sociálním teoriím a odmítavý vztah k fungování poosvícenské evropské vědy a racionality. Pro představitele Frankfurtské školy je charakteristické, že považovali kapitalismus za iracionální. Základním pilířem, někdy též označovaným za synonymum Frankfurtské školy, je „kritická teorie“.¹⁰

V padesátých letech přichází druhá generace pod Horkheimerovým a Adornovým vedením. Ačkoliv dnes již tato škola fyzicky neexistuje, kritická teorie a její odkaz stále ovlivňuje evropskou filosofii.¹¹ Přestože Frankfurtská škola obrátila pozornost k marxismu a obeznámila s ním jak širší, tak i akademickou veřejnost, může se některým jevit jako prostředek pro ideologii komunistické strany, který se pomocí Marxových idejí snaží konfrontovat tehdejší poměry ve společnosti. Avšak je nutno zdůraznit, že v období normalizace, byla tato škola zavrhována a její kritická teorie chápána ideologicky. V předmluvě sborníku *Filosofie a ideologie frankfurtské školy*, který vychází právě v tomto období, československý filozof Zdeněk Javůrek nesouhlasí s podobou kritické

¹⁰ Srov. HORYNA, Břetislav; KUČÍREK, Jiří. Škola frankfurtská. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 395.

¹¹ Srov. *ibid.*, s. 395.

teorie Frankfurtské školy, která podle jeho marxistického názoru provedla specifickou revizi marxismu, a to „podle svých potřeb a účelů“, aby jej přizpůsobila k západní „antisocialistické“ povaze myšlení a zbavila tak Marxovo učení jeho revoluční podstaty.¹² Avšak ve skutečnosti Frankfurtská škola vedla teoretický boj, a to současně na dvě strany: proti fašismu i proti komunismu, aby tak ozřejmila mnohé stránky krize soudobé společnosti a její ideologie, kultury a umění.¹³

1.2 Kritická teorie

Kritická teorie Frankfurtské školy je také často označována za „západní marxismus“ či za „neomarxismus“. Ačkoli tato teorie navazuje na myšlení Hegela a Marxe, nedá se podle představitelů Frankfurtské školy považovat za pouhou filozofii. Jejím podkladem vzniku se také staly freudovské teorie a ve své podstatě vyrostla v opozici vůči nejrozumnějším idealistickým směrům.¹⁴

Po přesídlení pracovníků Frankfurtské školy po roce 1933 do New Yorku, jak již bylo zmíněno, se vymezení kritické teorie upravuje. Vzniká kritická teorie novověkého evropanství, která už není spjatá jen s Marxovou naukou a analýzou kapitalistické společnosti. Takto zaměřeni představitelé Frankfurtské školy usilují o celkovou analýzu evropské kultury, ve které mohou vznikat jiné společenské a ekonomické systémy, tedy ne jenom ty kapitalistické.¹⁵

Na toto navázali propagandisté ideologie totalitního režimu, kteří tak v kritické teorii spatřovali východisko pro vznik socialismu

¹² Srov. JAVŮREK, Zdeněk. *Filosofie a ideologie frankfurtské školy: (kritika některých koncepcí)*. Praha: Academia, 1976, s. 25.

¹³ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume I*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 17.

¹⁴ Srov. *ibid*, s. 16.

¹⁵ Srov. HORYNA, Břetislav; KUČÍREK, Jiří. Škola frankfurtská. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 395.

a interpretovali ji takto: „Na začátku třicátých let, v počátku vzniku a formování kritické teorie společnosti, byly v ní i v jejích intelektuálních zdrojích četné problémy formulovány slovně radikálním způsobem, způsobem odpovídajícím tehdy snahám najít rychlý a snadný recept z hluboké sociální krize.“¹⁶ Kritická teorie však nebyla vytvořena pro propagandistické účely komunistické strany, ale jako kritika moderní společnosti. Představitelé kritické teorie chtěli formulovat teorie týkající se soudobé politické, společenské i ekonomické situace, avšak nezapojovali se do „dělnického hnutí“. Proto jsou často kritizováni marxisty. Ti považují působení Frankfurtské školy za „obhajobu tradičního buržoazního individualismu ohrožovaného vzrůstajícími represivními tendencemi, jak ze strany státně monopolistického kapitalismu, tak ze strany nově nastupující socialistické kolektivity“.¹⁷ Avšak kritická teorie byla pouze reakcí na tehdejší „buržoazní“ svět. Ve svém nadtřídním pojetí doby jako uskutečnění vědeckotechnické racionality definovala filosofickou formu teorie industriální společnosti.¹⁸

Ústředním dílem, které je věnováno tomuto tématu, se stala *Dialektika osvícenství*, kde Adorno a Horkheimer (inspirováni Marxem a hegelianskými materialisty) vystavěli svou kritiku kapitalistické společnosti. Tato společnost má podle jejich mínění v sobě zárodky ideologie, které udržuje při životě či dokonce podněcuje k rozmachu, a tak je předurčena k zániku, jež si sama přivodí. Marx velebil osvícenství, že nezměrně rozvinulo lidskou sílu, a kapitalismus, že vytvořil třídu, která přivodí jeho zánik.¹⁹ Touto cestou dospěl Marx ke skutečné radikalizaci osvícenství. Uvnitř jedné produkční společnosti

¹⁶ JAVŮREK, Zdeněk. *Filosofie a ideologie frankfurtské školy: (kritika některých koncepcí)*. Praha: Academia, 1976, s. 227.

¹⁷ *Ibid.*, s. 24.

¹⁸ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

¹⁹ Srov. HINTON, Stephen. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 28.

a společenské formy klíčí zárodky formy nové, takto označená společensko-ekonomická formace je definována produkčním procesem a strukturou společnosti. Příkladem tak může být produkční proces zemědělský, jehož společenské vztahy jsou otrokářské či feudální, stejně jako průmyslový produkční proces se společenskými vztahy kapitalistickými. Zárodek kapitalismu vznikl v nitru feudalismu, zárodek feudalismu v otrokářství a otrokářství zase v kmenové beztrídí společnosti. Zárodek nového uspořádání je důsledek rozporu mezi produkčním procesem a společenskými vztahy. Podle Adorna se na vzniku a existenci tohoto rozporu podílí kontinuální neidentický přírodní moment. Tento moment nikdy nepůsobí bezprostředně, nýbrž jeho projevy i charakter jsou většinou podmíněny a zprostředkovány kulturně a historicky. „Přírodní moment nicméně představuje poslední motivační zdroj lidského společenského jednání, který člověka vede k tomu, aby se začlenil do společnosti a přijal směnné zákony.“²⁰ Podstatou či základní materií neidentického přírodního momentu je princip sebezáchovy. Sebezáchova, tak jak ji chápe Adorno, je v tomto případě velmi důležitá, protože dává podklad účelovému jednání, tedy kultuře a umění. Právě tato sebezáchova vytváří zmíněný antagonismus mezi produkčním procesem a společenskými vztahy, a vynucuje si tak řešení rozporu i přesto, že princip sebezáchovy je zprostředkován přírodním momentem a naopak.²¹

Ačkoliv Adorno pracoval s poznatky Marxova učení, které aplikoval na pozdní kapitalismus, uvědomoval si, že doba, v níž žije, se značně změnila od doby jeho předchůdců, a tak se musí posunout dál i teorie, o kterou se opírá. Avšak to vyžaduje revizi nejrůznějších témat jako dialektika výrobních sil a výrobních vztahů, vztah mezi státem a ekonomikou, třídní společnosti a třídního vědomí, tak i role

²⁰ HAUSER, Michael. *Prolegomena k filosofii současnosti*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2007, s. 85.

²¹ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 117.

moderního umění a kritické teorie, které svým kritickým přístupem ke kapitalismu volají po transformaci společnosti jako celku.²²

Těžiště Adornovy filozofie tvoří kritika moderní společnosti a kultury, která nemá plnit společenské konstitutivní funkce, ale je zasazena do systému moderny (do pozdního kapitalismu) jako čistě negativní, kritická teorie. „V podobě „kritického rozumu“ (tj. reflexivní formy identity subjektu) se stává protiváhou „instrumentálního rozumu“ (tj. represivní formy téhož) a dialektika jejich vztahů se stává nástrojem filosofické rekonstrukce dějin poosvícenské společnosti.“²³

Podle Michaela Hausera, jednoho z předních českých filosofů, který se zabývá Adornem a jeho odkazem, je kritická teorie revoluční. Jak tvrdí, nemá vytvářet nové systémy, nýbrž vše ztuhlé a osudové uvádět opět do pohybu, a k tomu dochází v koncepci dialektiky osvícenství, kde ukazuje, že zvraty osvícenství nastávají tím, jak se navrácí příroda, kterou osvícenství nedokázalo vstřebat a ovládnout.²⁴ Dalším nepostradatelným momentem Adornova kritického myšlení je také jeho střízlivost. To podle Hausera znamená osvobození od dogmat, omezenosti a posedlosti. Právě toto má společné Adornova dialektika s Hegelem. Hegelova dvojznačná formulace chválí to, co je každému člověku vlastní, a zároveň obsahuje nařčení z „common sense“, tedy podstatou jeho učení je „nenechávat se vést sám sebou, ale oponovat si“.²⁵ Adorno zároveň v návaznosti na Kanta chápe pojem kritika jako ničím neomezovaná schopnost odporu, a právě to vytýká „antikritické buržoazní“ společnosti. Ta podle jeho mínění není schopna odporu.²⁶ „Adornovo

²² Srov. MENKE, Christoph. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 23.

²³ HORYNA, Břetislav. Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 13.

²⁴ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 92.

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 73.

²⁶ Srov. O'CONNOR, Brian. *The Adorno reader*. 1st pub. Malden: Blackwell, 2000, s. 207.

myšlení je rozporuplné. Rozporuplnost je selháním racionálního myšlení a komunikativní racionality, ukazatelem, že něco není v pořádku.“²⁷ Hauser tedy Adornovu rozporuplnost chápe jako příznak pravdivosti skutečnosti, kterou představují lidé, historie i společenská realita. To vše je dle Adorna rozporuplné, a pokud si tato společnost připustí, dojde k rozšíření obzorů či možností racionality.²⁸

1.3 Dialektika a osvícenství

„Dialektika povstala ze sofistiky, způsobu vedení diskuse, jež mělo otrást dogmatickými tvrzeními a udělat slabší řeč silnější.“²⁹ Následně se z ní stala věčná metoda kritiky, tzv. azyl všech myšlenek utlačovaných, i těch, které jim nepřišly na mysl. Jako prostředek, jak dostat za pravdu, byla od počátku zároveň i prostředkem „panství“, formální technikou obrany, jež byla lhostejná k obsahu, a většinou sloužila těm, kteří mohli zaplatit. Její pravda či nepravdivost nespočívá v metodě jako takové, ale v intenci, která se projevuje v průběhu dějin.³⁰

Pojem dialektika hraje hlavní úlohu v Adornově filosofii, i když je v pozdních pracích pojata jako negativní. Dle Hausera lze Adornovu dialektiku osvícenství v jeho díle definovat jako nadšení pro etické hodnoty, jež se střídají s omrzelou poddajností vůči realitě, kde pojem osvícenství nevymezuje pozitivně. Dnes je toto osvícenství nazýváno moderní racionalita.³¹ V *Dialektice osvícenství* se Adorno především zabývá antagonismy, odhalováním deformací

²⁷ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 19.

²⁸ Srov. *ibid.*, s. 19.

²⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 241.

³⁰ Srov. *ibid.*, s. 241- 242.

³¹ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 17.

a „zatměním“ racionality, které jsou způsobeny vlivem iracionální moci, tedy směnou, třídním panstvím, přírodou a dějinami.³²

Z toho důvodu je dialektika v Adornově myšlení velmi významná, vše, co mělo přijít jako „dobré“, se muselo vyvíjet prostřednictvím dialektiky. To platí nejen pro společnost, ale také pro umění, zvláště moderní, protože právě moderna je koncovým článkem dlouhého řetězce osvícenství. Každé umění se podílí na dialektice osvícenství, avšak moderní umění se proti této dialektice postavilo estetickou koncepcí „antiumění“, tedy nové a jiné umění než dosavadní tvorba, jiná koncepce již není bez tohoto momentu myslitelná.³³

Německý filozof a historik Frankfurtské školy Rolf Wiggershaus v svém díle o Frankfurtské škole chápe Adornův pojem osvícenství dvěma způsoby. Zaprvé osvícenství, které má udělat z lidí pány a vede k „neštěstí“. Za druhé, které vede ke zmírnění panského nároku, a naplněním dosáhne toho, že se zřekne moci. Toto osvícenství považuje Wiggershaus za pravé.³⁴ V *Dialektice osvícenství* je vysvětlen pojem osvícenství takto: „Cílem osvícenství v nejobecnějším významu pokrokového myšlení od počátku bylo zbavit lidi strachu a učinit z nich pány.“³⁵ Pointou dialektiky osvícenství bylo, že veškeré dosavadní osvícenství nebylo osvícenstvím pravým, ale pouze překážkami k jeho dosažení. Podle Hausera Wiggershausova interpretace vede k tomu, že Adorno známkuje osvícenství jen na dobré a špatné, a přichází s přesvědčením, že právě osvícenstvím se člověk dokáže osvobodit od panství.³⁶ Dědictví osvícenské racionality, na jejímž počátku stála touha po myšlenkové nezávislosti, však nepodporuje rozvoj

³² Srov. HAUSER, Michael. *Prolegomena k filosofii současnosti* Praha: Filosofia, 2007, s. 91.

³³ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 45.

³⁴ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 19.

³⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 17.

³⁶ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 18.

samostatně a kriticky myslících individuí. Naopak myšlení zredukovala na pouhý prostředek či instrument ovládní přírody a společnosti, který odsuzuje osvícenství ke svému sebezničení. Ta stejná racionalita, která lidstvo osvobodila od mýtů, která člověku dopomohla k vládě nad přírodou, a jejímž účelem bylo štěstí a svoboda, způsobuje opět úpadek do mýtu. V *Dialektice osvícenství* vykládá tento návrat jako příčinu upadnutí osvícenství do mytologie, kterou „netřeba hledat ani tak u nacionalistických, pohanských a dalších moderních mytologií, vymyšlených právě za účelem tohoto upadnutí, nýbrž v osvícenství samotném, které ztuhlo ve strachu před pravdou“.³⁷

³⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 13.

2. Moderna

Na začátku dvacátého století dochází ke změně pojetí umění, zpochybňuje se jeho smysl a zdůrazňuje se relativnost dosavadních hranic uměleckých děl.

Adorno chápe modernu v návaznosti na Fridricha Nietzscheho a Marxe, nikoli však jako Max Weber či Jürgen Habermas. Zaměřuje se spíše na kvalitativní, obsahový a dialektický charakter moderny a na přechod paradigmatu proti běhu dějin, od Hegela ke Kantovi.³⁸ Adorno popisuje estetickou modernu jako to, co přináší neustálé napětí, které pramení v inovaci a destruktivitě formy. Modernu tedy pojímá jako určitou novost, která nenapadá předchozí umělecké vlivy, jako je sloh. Jedná se o negaci tradice, tedy v podstatě o „antitradici“. Moderna je charakteristická symbolem destruktivity, rozkladu a rozervanosti.³⁹ Adorno tvrdí, že se vždy najde stav estetického „materiálu“, který bude v určité době nejvyspělejším a bude určovat to, zda je to či ono v dané chvíli ještě esteticky možné.⁴⁰

2.1 Definice moderního umění podle Adorna

Definici moderního umění podává Adorno v *Estetické teorii*, kde umění chápe jako určitou racionalitu, která kritizuje racionalitu kapitalistickou. Tím toto kritické myšlení nezapadá do společnosti, ale naopak se z ní vyčleňuje a získává tak osvobozující účinek. „Moderní je umění, které podle svého způsobu zkušenosti a jako výraz krize zkušenosti absorbuje to, co industrializace pod vlivem

³⁸ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 11.

³⁹ Srov. WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*. Praha: Dauphin, 2004, s. 18.

⁴⁰ Srov. *ibid*, s. 25.

vládnoucích výrobních vztahů uspíšila. Tento proces pak obsahuje negativní kánon, zákazy všeho, co moderna ve zkušenosti a technice popírá; ona určitá negace je už skoro zase kánonem toho, co je třeba dělat.⁴¹ Z toho vyplývá, že pro Adorna je moderna a moderní umění něčím víc než jen jakýmsi výrazem doby. Toto umění je vymezeno „jak společenským konfliktem s výrobními vztahy, tak vnitřně esteticky jakožto vyloučení opotřebovaných a překonaných postupů“.⁴² Umělecká moderna dle Adorna stojí a vždy bude stát v opozici k současnému duchu doby, a stejně tak se vždy bude konzervativním kulturním konzumentům zdát „potřeštěná“.⁴³

Ačkoli Frankfurtská škola vycházela z freudovských teorií, Adornův pohled na umění není zatížen Freudovými psychoanalytickými východisky, jako u některých členů této školy, ale spíše vychází z filosofického a estetického hlediska. Jedním z východisek psychoanalýzy podle Freuda je tzv. sublimace umělecké tvorby. Tím, že se umělci vzdávají pudového cíle díla, projevují věrnost samotnému umění a současně odkrývají to, co je společensky vyžadováno.⁴⁴ Avšak Adorno tuto myšlenku odmítá s tím, že žádná umělecká „sublimace“ neexistuje, a tak je pouhou „psychoanalytickou iluzí“. Podle jeho přesvědčení je tomu tak, že umělci svým touhám nedávají volný průchod, ani je nepotlačují, ale že je přeměňují v sociálně žádoucí výkony, tedy ve svá díla.⁴⁵

Adorno zastává názor, že charakter uměleckých děl ovlivňuje společnost, v níž vzniká. Proto ve společnosti charakteristické svou uzavřeností vznikala díla uzavřená. Každé z nich mělo svou funkci, místo i smysl. Na moderním uměleckém díle prováděl Adorno konkrétní analýzy neidentického, jenž existuje v zespolečenštěném

⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 52.

⁴² *Ibid*, s. 52.

⁴³ Srov. *ibid*, s. 52.

⁴⁴ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 211.

⁴⁵ Srov. *ibid*, s. 210.

pozdním kapitalismu. V *Estetické teorii* charakterizuje živoucí neidentitu uměleckého díla jako objektivaci nenásilně uspořádaného celku. Tak vysvětluje, že i to nejkrásnější či nejpřírodnější myšlení je spjato s „nevznešenými“ mocenskými a materiálními zájmy.⁴⁶ Neidentické je to, co nezapadá do daného jednotného systému, naopak mu spíše uniká, a zároveň je tím, co je nesjednotitelné a nezařaditelné. Stojí mimo pojmy, tedy mimo identitu, přičemž zdrojem neidentického je pud sebezáchovy. Adornova dialektika je spjata právě s pojmem neidentity.⁴⁷ Avšak dále připouští, že pokud je dílo vystavěno do prázdna, do otevřenosti, ztrácí svou vázanost a vyvolává strach z prázdnoty, která oslovuje anonymní publikum.⁴⁸

Adorno v podstatě pokládá moderní umění za kritiku toho, co bylo z různých hledisek v tradičním umění „silné“, a toho, co „má svůj základ v nedostatečnosti toho, co se jeví jako dostatečné: nejen v jeho afirmativní podstatě, nýbrž i v tom, že kvůli sobě není, čím chce být“.⁴⁹

Tak je podle Adorna moderní umění spojeno s negací svého smyslu. Pokud by se umělecké dílo překládalo do myšlení pojmů (do racionálního myšlení), nebylo by mu možné rozumět. Porozumět mu lze jedině, „když jsme pohrouženi do jeho pohybů. Pak tedy rozvíjející se estetická zkušenost je sama smyslem a pro nás porozuměním uměleckého díla“.⁵⁰ Takový smysl uměleckého díla může mít několik podob. Buď znamená negaci tradičního smyslu, negaci tradiční formy či negaci estetického smyslu jako reakce na iracionalitu kapitalistické skutečnosti.⁵¹ V této práci se budeme

⁴⁶ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 139-140.

⁴⁷ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 211.

⁴⁸ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 208.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 212.

⁵⁰ WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: Kritika rozumu po Adornovi*. Praha: Dauphin, 2004, s. 35.

⁵¹ Srov. *ibid.*, s. 26.

i nadále zabývat moderním uměním u Adorna. V souvislosti s tím, se zmíníme o Adornově obecné teorii o krásnu.

2.1.1 Krásno přírodní a umělecké

Jak již bylo zmíněno výše, Adorno se věnoval studiu Kanta, proto se ve svých esejích zmiňuje, že jen malý počet soudobých estetických textů je věnován estetickým otázkám spojených s přírodou či přírodním krásnem. Ačkoliv je přírodní krásno na konci osmnáctého století, například právě ještě u Kanta, hlavním předmětem zkoumání, v moderní době jakoby vymizely. Kantova nauka výslovně nadřazuje přírodní krásno krásnu uměleckému, přičemž tvrdí, že pouze u přírodního předmětu lze hovořit o hmotné podobě estetického objektu. Tak přírodní krásu viděl přímo v krásné věci, kdežto uměleckou krásou rozuměl představu o krásné věci. V této souvislosti vzniká i jeho významný pojem „vznešeno“, které přichází z reflexe našich idejí a způsobuje vnímání přírodních jevů.⁵² Pro Adorna však zůstává otázkou, jak došlo k tomu, že estetická teorie ztratila zájem o přírodní krásno. Vysvětlení podává v *Estetické teorii*: „Pro teorii je přírodní krásno, kterého se týkala nejpronikavější vymezení v *Kritice soudnosti*, sotva již tématem. Ne proto, že podle Hegelovy teorie by bylo ve skutečnosti překonáno něčím vyšším: bylo prostě potlačeno.“⁵³ K tomuto potlačení dochází v novověku, umělecké krásno, na které se estetika soustředí, se formovalo do značné míry v závislosti na přírodním krásnu. Adorno v návaznosti na Hegela tvrdí, že zkušenost s přírodním krásnem v novověku je nezbytná pro pochopení umění, a ve skutečnosti je prazákladním předmětem estetického postoje. To, co považujeme v přírodě za esteticky hodnotné, je do značné míry

⁵² Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 29 -31.

⁵³ *Ibid*, s. 87.

formováno právě uměním. Zde Adorno přichází s tím, že přírodní krásno z estetiky zmizelo v důsledku toho, jak se rozšířil význam pojmu svobody a lidské důstojnosti.⁵⁴

Vztah mezi uměním a přírodou zdůrazňoval již Kant, avšak do estetiky jej vnesl až Friedrich Schiller a G. W. F. Hegel.⁵⁵ Schiller pokládal přírodu svou určeností jako protiklad umění. Obdiv u něj dokázala vzbudit příroda, která se ve svých krásných produktech ukazuje jako umění. Hegel považoval uměleckou krásu za jedinou přiměřenou ideu krásna a postavil ji nad krásno přírodní. Estetika proto dle Hegela studuje pouze krásno v umění, protože umění je krásna zrozená z ducha. Tak došlo k úplnému potlačení přírodního krásna. Ačkoliv Hegel považuje přírodní estetické za něco nižšího, přes to vyvozuje umění z jeho historického vývoje, „z nedostatečnosti přírody“.⁵⁶ Umělecké krásno se tak stává protikladem či negací krásna přírodního.

Umělci dvacátého století už tedy neusilují o vytváření krásného díla jako umělci předchozí. Podle Adorna tak moderní umění netíhne k tomu vytvářet něco krásného, spíše zobrazuje objekty, které vzbuzují negativní emoce. Moderna se proto vyhýbá pojmu „krásno“, nejen kvůli znechucení nad teoretickou reflexí umění jako takovou, ale i kvůli jeho vlastnímu vnitřnímu vývoji. Adorno to shrnuje tak, že po Kantovi se ve filozoficko-estetické literatuře přírodní krásno neobjevuje, bylo vytlačeno, a z tohoto důvodu se mluví jen o umění.⁵⁷

⁵⁴ Srov. BERNSTEIN, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. 1st pub. Cambridge: Polity, 1993, s. 218-219.

⁵⁵ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 87.

⁵⁶ Srov. *ibid*, 87-90.

⁵⁷ Srov. HUHN, Tom. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 30.

2.1.2 Kategorie ošklivosti

Adorno je spíše skeptický k těm, kteří hovoří o přírodním krásnu. Jak tvrdí, ve dvacátém století se lidé zdráhají hovořit o přírodě jako o ošklivé, zatímco o umění to bez zábran prohlašují.⁵⁸ Adorno potvrzuje, že umění potřebuje „ošklivost“ k uskutečnění krásy umělecké díle, ale dodává, že zároveň musí být tato ošklivost v podobě negace. Ošklivost v moderním umění je novou kvalitou, i když je podle staré estetiky v protikladu k formovému zákonu, který vládne dílu.⁵⁹ V moderním umění je ošklivost chápána jako kategorie něčeho kvalitativně nového. Tato kategorie ošklivosti je pro Adorna stejně tak nepostradatelnou a dynamickou, jako je kategorie krásna, která vznikla rezignací toho, co kdysi vzbuzovalo strach.⁶⁰ Proto Adorno předpokládá, že kategorie krásy vznikla z kategorie ošklivosti. Vzájemný vztah krásy a ošklivosti, ukazuje, že krása se může stát negací ošklivosti a naopak.⁶¹ Proto je přesvědčen, že „ošklivé“ v uměleckém díle se může změnit v krásné prostřednictvím své funkce. „Chtít krásu výrazu pro ni samu není v žádném případě „příliš krásné“, nýbrž ornamentální, uměleckoprůmyslové, ošklivé.“⁶²

2.2 Kapitalismus a umění

Nezodpovězenou otázkou stále zůstává, co je kapitalismus a co je myšleno pod označením kapitalistická společnost tak, jak je užívá Adorno v souvislosti s moderním uměním. Dle Hauserova výkladu se dá základní definice kapitalismu dvacátého století vymezit jako ekonomická forma společnosti, v níž většina produkčních prostředků,

⁵⁸ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 95.

⁵⁹ Srov. *ibid*, s. 67.

⁶⁰ Srov. *ibid*, s. 68.

⁶¹ Srov. *ibid*, s. 359.

⁶² ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 87.

vytvářejících materiální předpoklady pro všechny sféry společenského života, je ve vlastnictví jen určitých členů společnosti, tzv. buržoazie.⁶³ Adorno často používá termínu buržoazie ve významu „panství“. Výrobní prostředky jsou jak po stránce vzniku, rozvoje a užití, produktem celé společnosti. Jedná se o třídní společnost, v níž třídy tvoří vztah k výrobním prostředkům, nikoli však k půdě jako ve společnosti feudální. Základním znakem se stává konflikt mezi charakterem společnosti a soukromým vlastnictvím výrobních prostředků, výrobními silami a výrobními vztahy vůbec.⁶⁴

Samotný pojem kapitalismus je častěji užíván anglosaskými teoretiky než německými autory. Němečtí sociologové, zvláště ti kriticky zaměřeni, si přisvojili termín pozdní kapitalismus, se kterým přišel německý sociolog Werner Sombart. Sombart, který byl svou filozofií blízký novokantovství, věnoval velkou část svého díla studiu vzniku a vývoje socialismu, protože v něm spatřoval sílu, která by mohla kapitalismus společensky i hospodářsky pouze reformovat, ne zničit. Na začátku šedesátých let byl termín pozdní kapitalismus nahrazen pojmem industriální společnost.⁶⁵

Podle Hausera, který vychází stejně jako Adorno z Marxova pohledu na kapitalismus, měl v sobě tento ekonomický vládnoucí systém vždy jisté „mrtvolné jádro“, které v něm existovalo i v časech jeho největšího rozmachu. Hauser má kritický pohled na socioekonomický systém kapitalismu: „zrodil se jako živá mrtvola“.⁶⁶ Na druhou stranu, co se týče kapitalismu a umění, Hauser připouští, že je zcela nemožné, aby existoval kapitalismus v umění. Básníci a umělci nejsou schopni vytvářet díla angažující se pro kapitalismus. V cestě jim stojí překážka, protože umění a poezie

⁶³ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 40-41.

⁶⁴ Srov. HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012, s. 209-210.

⁶⁵ Srov. BLECHA, Ivan. Sombart Werner. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 376.

⁶⁶ HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012, s. 7.

může jen ztěžka do sebe pojmout za svou materii základní kapitalistické prvky, jako jsou směnné vztahy, peníze, zisk, ekonomický kalkul. „Zkrátka angažovaná kapitalistická poezie je pravděpodobně nemožná.“⁶⁷

Stejně tak to vidí i Adorno. Poezie do sebe pojímá vždy to, co moderní společnost narušuje. Z toho plyne, že kapitalismus a umění nelze propojit. Ani v případě „kulturního průmyslu“ by k takovému propojení nemohlo dojít. To, co v „kulturním průmyslu“ tváří jako umění, je nakonec pouhým zbožím. Takový příklad lze nalézt v *Minima moralia*, kde Adorno odkazuje na dítě, které se po přečtení *Pohádek tisíce a jedné noci* opájí rubíny a smaragdy. To v dítěti vyvolalo otázku, v čem spočívá blaženost z vlastnictví takovýchto kamenů, které vůbec nebyly popsány jako směnný prostředek, ale jako poklad. V této otázce se ukazuje veškerá Adornova dialektika osvícenství. „Je stejně rozumná jako nerozumná: rozumná tím, že si všímá zbožštění, nerozumná tím, že se obrací proti vlastnímu cíli, který je pouze tam, kde se nemusí hájit před žádnou instancí, ba před žádnou intencí: žádné štěstí bez fetišismu.“⁶⁸ Tuto pochybovačnou dětskou otázku Adorno postupně rozšířil na veškerý luxus a smyslovou slast. Za fetišismus označuje vše, co je převáděno na hodnotu peněz. „Estetickému pohledu, který se zastává neužitečného proti užitečnosti, se estetický předmět, jenž byl od účelu oddělen násilím, stává antiestetickým, právě proto, že vyjadřuje násilí: luxus hrubosti.“⁶⁹ Zde vzniká podle Adorna paradox, který spočívá v samotných základech celého umění a jenž můžeme nacházet v tom, že umění ještě vůbec existuje.

Avšak francouzský filosof Debord, o němž se zmiňuje Hauser v souvislosti s Adornem, uvažuje o celkové nemožnosti umění

⁶⁷ HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012, s. 144.

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 120.

⁶⁹ *Ibid*, s. 120.

ve „společnosti spektaklu“, která je v jeho pojetí chápána velmi podobně jako moderní společnost v Adornových úvahách. Debord přichází s námitkou proti kritickému myšlení či kritické energii umění a označuje je za nemožné. Argumentuje tím, že neexistuje prostor, odkud by se toto myšlení nebo energie braly. Na to Adorno odpovídá „neidentitou“, jenž v jeho teorii znázorňuje protipól nekritické společnosti: „propastná, nepolapitelná lidská subjektivita, kterou objektivní situace nikdy zcela neočaruje“.⁷⁰ Pokud by však tato neidentita, toto myšlení propastné vyčleněné subjektivity, ve společnosti chyběla, došlo by k sebezničení každého emancipačního či avantgardního rozkmitu. Takto Adorno vysvětluje, proč do pozdní kapitalistické společnosti vstupuje radikální modernismus a objevuje se jako nová неотřelá forma. Moderní umění bude žít pouze tehdy a tak dlouho, dokud nezeslábne na síle, a současně dokud dokáže vzdorovat společnosti a odolávat jejímu přímému znázorňování.⁷¹

2.3 Přežít skrze svou smrt

V *Minima moralia* řeší Adorno mimo jiné i otázku, zda lze vzájemně porovnávat umělecká díla. Odpověď nalézá v samotných uměleckých dílech, protože „tolik je pravdou, že je nelze srovnávat. Chtějí se však navzájem zničit“.⁷² „Významná umělecká díla ničí záměrně všechno ze své doby, co nedosahuje jejich standardu.“⁷³ Toto vychází z jisté nutnosti samotných děl navzájem se srovnávat a poměřovat. „Jakkoliv se totiž idea krásy vyjevuje pouze rozdělená do množství děl, každé jednotlivé dílo nezbytně má za cíl krásu celou,

⁷⁰ HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012. s. 196.

⁷¹ Srov. O'CONNOR, Brian. *The Adorno reader*. 1st pub. Malden: Blackwell, 2000, s. 242.

⁷² ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 75.

⁷³ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 52.

nárokuje si ji ve své jedinstvosti a nikdy nemůže připustit její rozdělení, aniž by anulovalo sebe samo.“⁷⁴ Adorno, tím dokládá, že se krása jako jediná, pravá a osvobozená nejeví v syntéze všech děl, ale pouze jako ztělesněná a skutečná, v zániku umění.⁷⁵ O takový zánik usiluje každé umělecké dílo tím, že přivodí smrt všem ostatním. Avšak moderní umění dosahuje tohoto zániku tím, že má nejprve za cíl svůj vlastní konec. Ten si přivodí negací sama sebe, svého vlastního smyslu. Výsledkem této vlastní negace moderního díla je „přežít skrze svou smrt“.⁷⁶

Adorno definuje umělecké dílo jako vlastní touhu po svém sebezničení. Tato sebedestrukce je pudem, který dílo pohání k pravdivému obrazu krásy. Následně Adorno poukazuje na krizi, ve které se ocitla nejen společnost, ale i samotné pojetí estetiky. Tato krize vedla k bezcenným estetickým sporům, které se týkaly problematiky hodnoty uměleckých děl. Tyto spory nakonec spíše díla omezovaly a napomáhaly k úpadku celkového umění. V důsledku toho přichází moderna se svým „antiuměním“, které neguje vlastní smysl a zároveň přináší společnosti nový úhel pohledu. Toto „antiuměním“ se tak stává východiskem z krize. „Estetická tolerance, která nechává umělecká díla bezprostředně platit v jejich omezenosti, aniž by je rozbila, způsobuje jen jejich falešný zánik v podobě koexistence, v němž je popřen nárok jedné pravdy.“⁷⁷

⁷⁴ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 75.

⁷⁵ Srov. *ibid*, s. 75.

⁷⁶ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 445.

⁷⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 75-76.

2.4 Může umění přetrvat v kapitalistické společnosti?

Podle Adorna moderní umění vzniklo jako reakce na kulturní situaci, v níž se společnost ocitla. Proto se dále zabýval tím, zda dokáže toto umění i nadále přežít v kapitalistické společnosti. „Zákon uměleckého pohybu, který znamená ovládnutí a s ním i zpředmětnění subjektu jím samým, směřuje k zániku umění: z rostoucího panství nad vnitřní přírodou povstává v umění neuměleckost, povrchnost filmu, jenž administrativně spravuje všechny látky a emoce, aby je přiblížila člověku. Oslavované komediantství nových umělců, jejich exhibicionismus, je gestem, kterým sebe sama nesou na trh jako zboží.“⁷⁸ Adorno se věnoval již ve svém azylu v USA analýzám úpadkových forem moderního umění a kultury. Zde také přichází s pojmem kulturní průmysl, který, dle jeho mínění, olupuje masy lidí o „pravé štěstí“, jenž je v materialistické teorii Frankfurtské školy neoddělitelné od ekonomické situace. K tomuto okrádání dochází tím, že lidem nabídne náhražku, která je přiměje akceptovat nastalou situaci a přizpůsobit se. Tak masy ztrácí sklon usilovat o „štěstí“. Toto je však podle Adorna problematika především etická.⁷⁹

Potěšení a zábava, kterou přináší kulturní průmysl, je pouze únikem do světa, kde není třeba myslet na odpor a změnu. Adorno jej nazývá únikem od negace.⁸⁰ Avšak „přetrvávající idea krásy vyžaduje, abychom štěstí zároveň odmítli i prosazovali“.⁸¹ K dosažení této ideje dojde podle Adorna tehdy, pokud společnost odmítne barbarství masové kultury a pokroku jejích prostředků. Jen tak se znovu vytvoří a nadále přetrvá něco „nebarbarského“, co není produktem kulturního průmyslu. Adorno tvrdí, že masová kultura

⁷⁸ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 212.

⁷⁹ Srov. *ibid.*, s. 212.

⁸⁰ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.). [Cit. 1. května 2013].

⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 121.

byla historicky nutná, nejen proto, že běžný život byl radikálně ovlivňován „monstrózním podnikem“ - kapitalismem, ale i v důsledku estetické subjektivizace. Ta však nebyla kritická k vládnoucí standardizaci vědomí, jak tomu je u moderního umění, ale naopak ji podporovala. „Čím silnější je umělec ve svém výrazu, tím méně musí „být“ tímto výrazem a tím více se ten, kdo se vyjadřuje, ba dokonce sám obsah subjektivity stává pouhou funkcí produktivního procesu.“⁸²

Tak dle Adorna nemá naději na přežití „žádné umělecké dílo ani myšlenka, pokud v nich není přítomno odmítnutí falešného bohatství a prvotřídní produkce, barevného filmu a televize, milionářských magazínů a Toscaniniho“.⁸³ Vzniká tak potřeba uměleckých děl postavit se proti rozmachu masové kultury, kterou Adorno označuje jako novou aktuálností. Té dosáhnou jen starší média, jež nejsou zamýšlena pro masovou produkci. Pouze ta jsou schopna vystoupit z jedné řady monopolu a techniky kulturního průmyslu, a jedině tak mohou přetrvat.⁸⁴

Avšak zároveň tato nová aktuálnost přinesla rozpor mezi novostí a trvalostí, neboť většina uměleckých děl se právě opírala o objektivaci a trvalost. Umělecká díla se tak mohou jevit jako věčná, zároveň však postrádají estetické zdání a jsou pouhou alegorií. „Umění je zdáním toho, nač smrt nedosahuje.“⁸⁵ Adorno to dokazuje na příkladu, jímž je pro něj druhý díl Fausta: „Temný a alegoricky vykřičený, obsahuje tolik dnes běžných citací jako snad jen Vilém Tell. Průhlednost, jednoduchost textu není přímo úměrná tomu, zda se stane součástí tradice. Právě neproniknutelnost, jež si vynucuje

⁸² ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 211.

⁸³ *Ibid*, s. 52.

⁸⁴ Srov. *ibid*, s. 52.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 43.

stále nové interpretace, může větě či dílu poskytnout autoritu, jež je odkáže potomstvu.“⁸⁶

Z tohoto důvodu tedy Adorno připouští, že umělecké dílo může přetrvat v kapitalistické společnosti. Avšak pouze za podmínky, že nové moderní umění neodmítá tradici, při níž by tak přišlo o záštitu, kterou mu poskytuje, nýbrž pojímá to, co je stálé a nese samo trvalost, tedy obsah.⁸⁷

⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 110-111.

⁸⁷ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 44.

3. Kulturní průmysl

Kulturní průmysl, kterým se tato práce zabývá jen povrchově, kvůli rozsáhlosti tématu, je podle Adornova, šířením kulturního zboží a likvidací nejen možnosti, ale dokonce i vědomé potřeby společenské kritiky.⁸⁸ Adorno kritizuje kulturní průmysl za to, že vychází vstříc spotřebitelům a dává jim to, co chtějí. Kulturní průmysl se snaží „vymýtit jakoukoli jejich myšlenku na vlastní autonomii a své oběti vydává za soudce, takže zatajovanou nadutostí předčí všechny excesy autonomního umění“.⁸⁹ Tak se podle Adorna nepřizpůsobuje reakcím spotřebitelů, ale spíše je finguje. Takové fingování již Adorno považuje za ideologii, které slouží věcnost. Ta s lidmi nakládá jako s věcmi.⁹⁰

Adornova kritika kulturního průmyslu vzniká ve třicátých letech při debatách s W. Benjaminem, které se týkají filmu a rozhlasu jako prostředků demokratizace kultury.⁹¹ Ve dvacátém století se kapitalismus stal, takřkajíc, sebeoslavujícím systémem, ve kterém se kulturní průmysl ukázal být nezbytným. V důsledku toho se zesílily obavy o uměleckou kvalitu. Masy, které systém využívá k práci, začaly pomalu ztrácet vědomí jejich základních a nenaplněných potřeb. Na oba tyto důsledky, společně se standardizací kultury, jež propadla službě ekonomické a politické síly, je právě zaměřena Adornova kritika kulturního průmyslu.⁹²

Kulturní průmysl, dle jeho mínění, vytváří jak falešné potřeby nahrazující ty skutečné, jako svobodu či projev lidské kreativity, tak i tzv. „fetišizaci“ zboží. Adorno tak vidí v kulturním průmyslu současnou podobu populárního umění, kdy je kultura doslova

⁸⁸ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 198.

⁸⁹ *Ibid*, s. 42.

⁹⁰ Srov. *ibid*, s. 42.

⁹¹ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Adorno, Theodor Wiesengrud. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 17.

⁹² Srov. *ibid*, s. 17.

konzumována masami. Také tvrdí, že výrobky kulturního průmyslu činí z lidí nemyslicí a pasivní recipienty, to platí zvláště pro film, pulp fiction a časopisy.⁹³ Z Adornových úvah vyplývá, že kulturní průmysl je oblast, kde již umění nemá místo, slouží k manipulaci, ke kontrole a udržování „statutu quo“ ve společnosti, a vede společnost k totalitarismu.⁹⁴

3.1 Stav bez privilegií

V *Minima moralia* Adorno popisuje, v jakém stavu se nacházela západoevropská společnost na počátku kapitalismu. „Skutečnost, že pro avantgardní umělecká hnutí projevují více smyslu snobové než proletáři, vrhá světlo i na politiku.“⁹⁵ Adorno v návaznosti na Marxe je přesvědčen, že ve dvacátém století je v převaze tzv. angломánie horních vrstev kontinentální Evropy, kdy je společnost rozdělena na vyšší a nižší a v podstatě vychází ze společenské struktury období feudalismu. Kultura v Anglii „není odříznutou sférou objektivního ducha, například v podobě zájmu o umění či filosofii, nýbrž formou empirické existence“.⁹⁶ Pro život horních deseti tisíc, tzv. „high life“, se utváření existence stává „úkolem, při jehož řešení má člověk sledovat pravidla hry, vynalézavě zachovávat styl, udržovat delikátní rovnováhu mezi korektností a nezávislostí“.⁹⁷ Tak se sama existence jeví jako smysluplná a uklidňuje špatné svědomí společensky nadbytečných lidí. Neustálý požadavek dělat a říkat přesně to, co odpovídá situaci, vyžaduje od lidí jisté mravní úsilí, které ve společnosti vytváří napětí. Adorno tak dochází k závěru, že

⁹³ Srov. WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. 1st pub. London: Routledge, 2007, s. 42.

⁹⁴ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 166.

⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 54.

⁹⁶ *Ibid*, s. 186.

⁹⁷ *Ibid*, s. 186.

si sama společnost komplikuje situaci, v níž se nachází.⁹⁸ Stav, kdy má být člověk tím, kým je, se zároveň prolíná s vírou, že dostojí patriarchální nobilese. „Přesun kultury z jejích objektivních manifestací na bezprostřední život zároveň člověka zbavuje rizika, že by jeho vlastní bezprostřednost byla duchem vyvedena z míry.“⁹⁹ Adorno vysvětluje, že duch je podle duchovního kritéria estetizace každodennosti zavržen jako „kazisvět“ stylu a jako nevkusný.¹⁰⁰

Toto dokazuje, že společnost směřovala ke změně. Podle Adorna se začaly stírat rozdíly mezi myšlením panstva, „boháčů“, a nižších vrstev, „chudáků“. Panstvo ztrácelo smysl života a nižší vrstvy se naopak vzhlížely v jejich stylu myšlení a života. „Fakt, že technický rozvoj dosáhl stavu, který vlastně umožňuje každému vykonávat kteroukoliv funkci – tento imanentně socialistický prvek pokroku –, je v pozdním industrialismu travestován. Každému se zdá, že se může stát součástí elity.“¹⁰¹ Avšak jak Adorno vysvětluje, jde o pouhé zdání, ve skutečnosti jsou povoláni k vykonávání té či oné funkce ti, kteří k tomu mají jistou způsobilost. Nejedná se o absolutní svobodu a nezávislost, jen dochází k destrukci společenských poměrů, kdy v pozdním kapitalismu vzniká „stav bez privilegií“.¹⁰²

3.2 Vztah mezi uměním a společností

Michael Hauser v knize *Adorno: moderna a negativita* klade důraz na fakt, že mezi uměním či kulturními výtvoři a společností existuje vzájemný vztah. K takovému závěru dochází pomocí rozpoznávání nejhlubších souvislostí umělecké tvořivosti. Umělecké dílo do sebe pojímá konkrétní vztahy ve společnosti a historické

⁹⁸ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 186.

⁹⁹ *Ibid*, s. 187.

¹⁰⁰ Srov. *ibid*, s. 187.

¹⁰¹ *Ibid*, s. 191.

¹⁰² Srov. *ibid*, s. 191.

události doby, ve kterém vzniká. Proto přechodem od uměleckého výtvoru do společensky významového prostoru, či naopak, lze získat představu o tomto světě. Lze se tak přiblížit k chápání určitých myšlenek, hodnot, náboženských představ dané doby, a ukázat její náladu i vnitřní povahu, avšak jen za předpokladu, že se dílo vyloží ve vztahu ke společenské formě a jejím antagonismům.¹⁰³ S touto ideou Adorno plně souhlasí: „Neexistuje žádný věcný obsah, žádná formová kategorie nějaké básně, která by nepramenila v empirické realitě, z níž se vyrvala, byť to byla kategorie k nepoznání proměněná a sama sebe skrývající.“¹⁰⁴

Avšak zůstává otázkou, zda tento vztah je oboustranný, a dokáže-li umění danou společenskou formu transformovat. „Velká umělecká díla a filosofické konstrukce zůstaly nepochopeny nikoli proto, že by byly příliš vzdálené jádru lidské zkušenosti, nýbrž právě naopak, a samotné nepochopení by se snadno dalo vyložit jako příliš jasné pochopení: stud z podílu na univerzálním bezpráví, jenž by byl nesmírný, jakmile by se člověk odvážil rozumět.“¹⁰⁵ Adorno tak přichází s teorií o jiné možnosti, kterou umění v sobě nese: „mohlo by to být jinak“. Připouští, že velký podíl nese i filosofie, která je prostředkem poznání a precizace, ale hned po ní přichází na řadu moderní umění a umělecká tvorba moderny. V estetickém zdání zaujímá postoj k realitě právě umělecké dílo, přičemž tuto realitu nejen neguje, ale zároveň se stává i její součástí.¹⁰⁶ Z toho vyplývá, že žádné umělecké dílo vzniklé ve společenském systému nemůže uniknout své náležitosti ke kultuře, ale zároveň neexistuje žádné, které by se k ní nestavilo s odmítavým gestem již tím, že se stalo uměním.

¹⁰³ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 118-119.

¹⁰⁴ ADORNO, Theodor W. *Angažovanost*. Čas. Divadlo. 1969, č. 8, s. 10.

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 146.

¹⁰⁶ Srov. MINAŘÍK, Karel. *Exaktní fantazie. Umění jako kritika a záchrana skutečnosti v Adornově Estetické teorii* [online]. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2002. [Cit. 1. května 2013].

V návaznosti na to v *Minima moralia* Adorno uvádí příklady, kde je znázorněn chod velkopřemyslu prostřednictvím gangsterských zelinářů. To však vystačilo pouze na rychle spotřebovaný šok, ne však na dialektické drama. Podle Adorna takové vykreslení pozdního kapitalismu, zobrazováním agrárních nebo kriminalistických představ, znemožňuje, aby se z fenoménů doby pojatých v díle odkryla „nestvůrnost“ soudobé společnosti.¹⁰⁷ „Nestaráme-li se ovšem o fenomény, které bychom měli rozvinout z podstaty, pak právě podstatu pokřivujeme.“¹⁰⁸ Proto nelze „nestvůrnost“ interpretovat jako způsob, kterým by společnost dospěla sama k sobě, ale jako klamné intriky, které leží v moci nejsilnějších, a děje se tak mimo společnost.¹⁰⁹

Podle Adorna je třeba, aby pravé umění bylo v protikladu ke společnosti. V každém uměleckém díle by se měla skrývat možnost, že to může být jinak, „umění je dokladem toho, že daný stav, není definitivní podobou skutečnosti, ale že je vždy možné ji odmítnout a změnit“.¹¹⁰

¹⁰⁷ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 143.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 144.

¹⁰⁹ Srov. *ibid.*, s. 144.

¹¹⁰ Srov. MINAŘÍK, Karel. *Exaktní fantazie. Umění jako kritika a záchrana skutečnosti v Adornově estetické teorii* [online]. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2002. [Cit. 1. května 2013].

4. Umění jako prostředek společenské změny

První polovina této práce byla zaměřena na problematiku moderního umění v kapitalistické společnosti, kterou Adorno řeší ve svých dílech. Následující část podává výklad toho, zda umění může sloužit jako prostředek transformace společenské formy.

4.1 Novost v moderním umění

V *Estetické teorii* Adorno charakterizoval modernu jako touhou po novém a nazývá ji novostí či inovací. Tato touha se stala ústředním hybatelem umělecké tvorby od poloviny devatenáctého století, kdy vrcholí kapitalismus.¹¹¹ Novost se poprvé zřetelně objevuje u francouzského básníka Charlese Baudelaira. V jeho básních vystupuje kategorie novosti jako symbol zla, jako nezkrášlený obraz skutečnosti. „To, co se u Baudelaira tváří jako satanismus, je identifikací s reálnou negativitou společenské situace, identifikací reflektující samu sebe jako negativní.“¹¹²

Tato kategorie v sobě zahrnuje nejen prvky strachu, utrpení, bolesti, ale nese i abstraktnost, která přináší do poezie pokrok. Avšak ne stejný pokrok, který je spojován se zbožím kulturního průmyslu.¹¹³ „Nové umění je tak abstraktní, jak abstraktní se ve skutečnosti staly vztahy mezi lidmi.“¹¹⁴ A tyto prvky se nejvíce objevují, tam, kde dochází k narušení vztahu mezi dílem a jeho objektem.¹¹⁵ To znamená, že čím více dochází k přeměně těchto vztahů do podoby moderní společnosti, tím více se svět dožaduje existence moderního umění. Pro moderní umělecká díla je specifická právě jejich forma,

¹¹¹ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 49.

¹¹² *Ibid*, s. 35.

¹¹³ Srov. *ibid*, s. 35.

¹¹⁴ *Ibid*, s. 48.

¹¹⁵ Srov. *ibid*, s. 376.

protože ta nikdy nemůže zastříit svůj původ na rozdíl od „sedimentovaného a modifikovaného“, konvenčního a uspořádaného, obsahu. „Estetický zdar se v podstatě měří tím, zda to, co je zformováno, je s to probudit ve formě usazený obsah.“¹¹⁶ Adorno tak v moderních uměleckých dílech nachází spojení mezi poznáním a nápodobou, které nese obsah díla. Avšak význam moderního umění „je právě v tom, že se staví do opozice k těm formám komunikace, které většina společnosti považuje za přirozené, a odhaluje jejich falešnost“.¹¹⁷

„Umění již pouhou svou formou slibuje to, co není, ohlašuje objektivně, byť slabě nárok, že musí být možné to, co není, protože se jeví.“¹¹⁸ Nová forma moderního umění je z estetického hlediska to samé jako odstranění starých a opotřebovaných postupů, přičemž pojem novosti umění moderního je radikálně odlišný od umění starého. „Veškerá kontemplace nezmůže více než trpělivě kopírovat ve stále nových figurách a formulacích dvojznačnost smutku. Pravdu nelze oddělovat od iluze, že z figur zdání jednoho dne přece jen vystoupí spása už nikoli jako zdání.“¹¹⁹ Pokud stále více umělců bude hledat přiměřenější způsoby jak vyjádřit nesmířenost s daným vládnoucím identifikačním systémem, dojde ke zprostředkování neidentického přírodního momentu, a tak se dle Adorna může naplno rozvinout dialektika osvícenství. Tyto formy mohou být pak vzhledem k emancipačnímu procesu stále regresivnější.¹²⁰

Novost je pro Adorna dědictvím toho, co se dříve snažilo vyjádřit individualistické pojetí originality. Proti tomuto názoru stojí ti, kteří odmítají vše nové jako neoriginální a každou pokročilou formu považují za projev uniformity.¹²¹ Avšak na to Adorno reaguje

¹¹⁶ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 185-186.

¹¹⁷ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 188.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 113.

¹¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 121.

¹²⁰ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 220.

¹²¹ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 355.

tímto: „Formovým zákonem uměleckého díla je to, že všechny jeho momenty i jeho jednota se musejí organizovat podle jejich vlastní specifické povahy.“¹²² Na druhou stranu „obsah děl není vůbec to, co se do nich nalije z ducha. Spíše opak.“¹²³ Obsahově je jedním z nejhlubších impulsů abstrakce „ideál černého“. To nese radikální umění, které znamená tolik, co „temné, jehož základní barvou je černá“.¹²⁴ Například Beckettovy hry, nesou abstraktnost a ukazují to, o čem se společnost zdráhá hovořit, vyvolávají strach, o kterém existencialisté jen mluví.¹²⁵

Nakolik může umělec svým dílem přispět k všeobecné harmonii společnosti, Adorno měří podle toho, do jaké míry je umění svobodné nebo jen plní společenskou objednávku. Proto zprostředkování mezi angažovaností a autonomií v umění není pouhé smíšení náhodných formových prvků a duchovního obsahu, kterými umělec vyjadřuje názor na smyšlenou či reálně vzestupnou politiku.¹²⁶ Adorno kladením etických požadavků na umění posouvá zaměření spíše od obsahové stránky k formální.¹²⁷ Hauser vysvětluje, Adornův úmysl změnit svět uměním, tak, že je uskutečňován pomocí subjektivního a idealistického momentu. Tento idealistický moment je příkladem neidentity zprostředkované identitou a nelze jej vysvětlit z pojmu platného systému identifikace. „Je to nevypočitatelný akt rozhodnutí konkrétně existujícího člověka, jehož myšlení je sice utkáno ze společenské pojmové materie, ale objevují se v něm převratné myšlenky, které přicházejí z kráteru jeho nitra. Převratné společenské myšlení se v tomto bodě podobá umění.“¹²⁸ Umění tak vystupuje jako to, co je zprostředkované ostatními momenty lidského

¹²² ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 402.

¹²³ ADORNO, Theodor W. *Angažovanost*. Čas. Divadlo, 1969, č. 8, s. 13.

¹²⁴ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 59.

¹²⁵ ADORNO, Theodor W. *Angažovanost*. Čas. Divadlo. 1969, č. 8, s. 12.

¹²⁶ Srov. *ibid*, s. 10.

¹²⁷ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 190.

¹²⁸ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 130.

bytí (rozumem, představivostí, vnitřní přírodou, společenskou strukturou).¹²⁹

4.2 Vztah umění a skutečnosti jako negace

Centrální bodem *Estetické teorie* je vztah umění a skutečnosti. Jak již bylo zmíněno, tento vztah umění a skutečnosti je chápán jako negace, která představuje antagonismus ke skutečnosti či kritiku jsoícího. Umělecké dílo reflektuje náš empirický svět v protikladu, a tím vytváří svůj vlastní nový svět. Adorno tuto teorii, umění jako kritika společnosti a skutečného světa, rozvíjí několika směry. Jeden z těchto směrů, jenž je ve shodě s filosofickou tradicí Kanta a zároveň navazuje na Hegela, se zaměřuje na zdání. V tomto případě se pohlíží na pojem estetického zdání jako na něco, co vystupňovalo až do „fantasmagorie“. V tomto fantasmagorickém stavu se z uměleckých děl odstraňovaly stopy po stylu a povaze jejich tvorby, a tak jejich charakter zdání zesílil, až získal podobu absolutnosti.¹³⁰

Podle Adorna všechny díla kromě afirmativních jsou polemická, a současně i kritická, protože stojí v opozici ke skutečnosti. K odmítnutí skutečnosti pomocí umění dochází tím, že umělecké dílo vytvoří svoji vlastní skutečnost, tedy svůj vlastní svět, a tak lze umělecké dílo považovat za jsoícího. Ty však neposkytují možnost úniku do světa „lepšího“ či do fantazie, pouze ukazují, že svět by mohl být jiný, a dále poskytují schémata pro jeho změny.¹³¹

To, co má podle Adorna sílu k určité negaci daného a zároveň otevírá netušený obzor, je emancipační myšlení založené na pohybu

¹²⁹ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 133.

¹³⁰ Srov. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 138.

¹³¹ Srov. MINAŘÍK, Karel. *Exaktní fantazie. Umění jako kritika a záchrana skutečnosti v Adornově Estetické teorii* [online]. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2002. [Cit. 1. května 2013].

myšlení.¹³² Avšak jak uvádí Adorno, nejedná se o emancipaci jedince v represivní společnosti, protože ta není k užítku, ale ke škodě. Osvobození od společnosti, jako individua, jej spíše zbavuje síly ke svobodě.¹³³ „Skutečnost, že osvobození jedince ve vyprázdněné polis nemělo za následek zesílení odporu, nýbrž že tento odpor, včetně samotné individuality, byl eliminován, a tato eliminace se pak dovršila v diktaturách, to vše je předobrazem jednoho z ústředních rozporů, které devatenácté století dohnaly k fašismu.“¹³⁴ Pokud je reálná svoboda, tedy vztah jedince k ostatním, chápána absolutně, pak je pouhou abstrakcí. Podle Adorna jedinec „nemá vůbec žádný obsah, jenž by nebyl konstituován společensky, žádné hnutí mysli, jež by společnost překračovalo a směřovalo jinam než k tomu, aby společenský řád překročil sám sebe“.¹³⁵

4.3 Moderní umění jako možnost jiného

V návaznosti na Hegela a osvícenství Adorno zastává ideu, že umění opravdu skutečnost dotváří, proto je také vždy fikcí. Umění společnost duchovně povznáší, očisťuje od „zhoubných vášní“ pomocí katarze, zprostředkovává mu poznání a vede jej cestou mravnosti, humanity a zušlechťování ducha. „Moment vůle není zprostředkován ničím jiným než tvarem díla, jehož krystalizace se stává metaforou čehosi jiného, co má být. Jako ryze vytvořená, vyrobená jsou umělecká díla poukazem na praxi, od níž se distancují.“¹³⁶ Potom jsou tedy díla schopna ukázat schémata vytváření „správného“ života.

¹³² Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 132.

¹³³ Srov. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 148.

¹³⁴ *Ibid*, s. 148.

¹³⁵ *Ibid*, s. 197.

¹³⁶ ADORNO, Theodor W. *Angažovanost*. Čas. Divadlo. 1969, č. 8, s. 12.

Stejně jako Adorno, tak i téměř celá avantgarda, například již zmiňovaný francouzský spisovatel Debord, považovali své dílo za prostředek v zápase o změnu reality. Debord, Adorno, i všichni neo a post marxisté, a další, kteří byli „spojeni s dobou organizovaného kapitalismu a s jeho konzumem, ztrátou individuality, masivní státní regulací a byrokracií“, zastávali kritický postoj k angažovanosti. Ale zároveň si uvědomovali, že pozdně kapitalistický stát se stal hermeticky uzavřeným prostorem, z něhož se odpařily všechny vzdorující a autonomní prvky.¹³⁷

Podle Adorna, musí být moderní umění stále ve střehu kvůli vzrůstajícímu kapitalismu a jeho stále těsnějším spojením se státem a ekonomickou mocí. Je přesvědčen, že autonomii v umění zaručuje právě jeho bezprostřednost, díky níž je umění nezávislé, co se týče náboženství, politiky a společenské struktury. Tak je schopno vytvářet prostor, kde lze spatřit soudobé společenské problémy a zároveň představit jejich alternativní opatření. Umění je podle Adorna údělem společnosti, kde lze ukázat „pravdu“ a současně možnost něčeho jiného. Podle Adorna získá umění tuto možnost jiné společenské formace jen tehdy, pokud dojde ke změně nazírání.¹³⁸ Takovou změnu vidí Adorno u Ibsenových her jako *Nora* a *Přízraky*. Ačkoliv jsou tyto hry často považovány za zastaralé, Adorno naopak tvrdí: „Zastaralé je vždy to, co se nezdařilo, zklamání příslib nového. Nikoliv náhodou se Ibsenovy ženy označují za „moderní“. Zášť vůči moderně i vůči tomu, co zastaralo, je bezprostředně tatáž.“¹³⁹ Adorno moderní umění pokládá za protějšek myšlení pojmů (vládnoucího systému), v němž působí již na začátku zmiňovaný neidentický přírodní moment

¹³⁷ Srov. HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012, s. 199.

¹³⁸ Srov. ZUIDERVAART, Lambert. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 17-18.

¹³⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 93.

vytvářející rozpor mezi identickým a neidentickým, který tento vládnoucí myšlenkový a kulturní systém narušuje a přetváří.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 188.

5. Adorno a současnost

Theodor W. Adorno ve svých dílech pojímá soudobou kulturu převážně ve vztahu ke změnám, k nimž došlo nahromaděním kapitálu, a s nimiž jsou spjaty i jiné životní podmínky lidí. Adorno je svou prací velmi aktuální. Jeho odkaz je v současné době stále znovu podrobován novým interpretacím. V *Minima moralia*, kde se objevuje Adornova úzkostlivá reakce na rozklad civilizačních norem osvícenství, který se odrážel v destrukci zavedených konzervativních hodnot a společenské konvence. Právě tato destrukce je pro naši dobu stejně příznačná. Ačkoli dnes žijeme v třídní kapitalistické společensko-ekonomické formaci, dnešní kapitalismus je odlišný od Adornova pojetí. Podstata i fungování kapitalismu se změnily. Podle Hausera prošly několika fázemi, a to v závislosti na vzrůstajícím vlivu americké světové nadvlády, kterou též nazývá, „americkou hegemonií 20. století“. „Je mnoho názvů pro současnou dobu a systém, v němž žijeme. Někdo mluví o postindustriální společnosti, někdo o společnosti vědění, jiný o společnosti nadbytku, další o neoliberalismu a další o globálním kapitalismu.“¹⁴¹

Podle Hausera se dnešní společnost opět nachází v období krize. Západoevropský svět, na jehož kritiku se Adorno zaměřoval, se ocitl ve druhé krizi kapitalismu, avšak dnes je tento svět v krizi čtvrté. Dnešní vládnoucí ekonomické principy nedokáží vytvořit program, který by dával naději na její překonání. Podle Hausera jsme v současnosti v trojité krizi: ekonomické, ekonomických teorií a odporu (jež spočívá v dnešním fenoménu demonstrací). A dále vysvětluje, že problém tkví v neschopnosti překročit současný stav, protože i radikální kritika není schopna vzepřít se.¹⁴²

Dnešní politicko-společenské jevy, které se rozmáhají na začátku 21. století, jako terorismus, války proti terorismu,

¹⁴¹ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 10.

¹⁴² Srov. *ibid.*, s. 7-8.

náboženský fundamentalismus, extremismus, xenofobie a extrémně pravicové strany, omezování občanských práv v USA a EU, rozpouštění sociálního státu v západní Evropě, celosvětové prohlubování rozdílu mezi chudými a bohatými, zhoršování životního prostředí a ničení přírody. Právě tyto dnešní fenomény se dají vyložit z hlediska Adornovy dialektiky osvícenství. Jevy, které nejsou v protikladu k emancipačnímu myšlení, ale které jsou symptomy dialektiky osvícenství (návraty potlačeného, tedy toho, co vládnoucí racionalita nebyla schopna do sebe vstřebat). Příkladem toho, jak souvisí emancipační projekt s projevy iracionality, nám dává liberální multikulturalismus. Tato teorie uznání jiných kultur i jako součást programových prohlášení politických stran sociálně demokratického typu patří k emancipačnímu myšlení.¹⁴³ „Z hlediska Adornovy dialektiky osvícenství se tedy ony závažné politicko-společenské jevy a události, které zažíváme na začátku 21. století, dají celkem snadno interpretovat jako projevy nesmířenosti neidentického přírodního momentu.“¹⁴⁴ Pokud rozum a umění nebudou zakrývat rozpory společenské reality, která podmiňuje nejen jeho společenský význam, ale také jeho konstituci, dojde k poznání, že rozum je sám v rozporu se sebou. Tak umožní, aby rozum poznal svou svobodu: svou schopnost usilovat o možnost, že to může být jinak, jak již tvrdil Adorno. Postoj k emancipačním požadavkům moderny je stále aktuální otázkou. Postmoderní situace, jak ji popsal francouzský sociolog a literární kritik Jean François Lyotard, se vyznačuje únavou z velkých emancipačních projektů humanismu, osvícenství i marxismu. Adorno však není postmoderním skeptikem. Adorno by pochopil dnešní postmoderní situaci opačně než Lyotard. Podle Adorna lze naši historickou situaci vyložit jako vyprázdnění obsahu moderny nebo jako dobu, v níž emancipační projekty nevznikají

¹⁴³ Srov. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005, s. 216-217.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 220.

spontánně. Adornovo myšlení umožňuje analyzovat postmoderní situaci jako projev dialektiky osvícenství, jako regresivní návrat toho, co bylo potlačené moderní emancipační politikou a kulturou. Kritické myšlení musí zabránit tomu, aby během nového pokusu o uskutečnění emancipace o ní nevznikly nové mýty. „Negativní dialektika může být prostředkem radikální sebereflexe revolučního pohybu.“¹⁴⁵

Český autor nastupující mladé filosofické generace Michael Hauser vidí aktuálnost s dnešní dobou v tom, že v současnosti zmizel odstup mezi kulturní a ekonomickou složkou společnosti. „Nejistota v pojmání moderny a rostoucí rozčarování z interpretačních omezeností jak normativních teorií, tak poststrukturalismu je pravděpodobně jednou z hlavních příčin dnešního zájmu o Adornovo dílo.“¹⁴⁶ Aktuální problém, jak přistupovat k moderně, řeší ve své knize *Adorno: moderna a negativita*, jenž je první českou monografií o Adornovi. Zde interpretuje modernu a západní racionalitu jako kritickou obranu, a jeho myšlenky užívá jako prostředek k vysvětlení převládajících krizových fenoménů dnešního světa. Některá témata jako pozdní kapitalismus, odcizení, patologie každodennosti, kterými se zabývala první generace Frankfurtské školy, vystupují na povrch i dnes. Frankfurtská škola tvrdila, že se v pozdním kapitalismu přeměnila racionalita v racionalitu instrumentální. Ta tvoří společnou formu různých racionalit při procesu zespolečnění.

Adornovy myšlenky vychází z toho, že ve společnosti, kde je hlavním principem vzájemného společenského kontaktu směna zboží, dochází ke standardizaci vědomí. Ačkoli tvrdí, že existují různé typy racionality jako ekonomická či politická, všechny jsou sjednocené stejným principem. Na tomto základě Adorna interpretuje i americký filosof J. M. Bernstein.

Na konci padesátých let se Adorno zaměřil na problematiku

¹⁴⁵ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 212-215.

¹⁴⁶ *Ibid*, s. 10.

týkající se rozkladu vzdělanosti v pozdním kapitalismu, tzv. teorie polovzdělanosti. Na tuto teorii navázal Konrad Liessmann knihou *Teorie nevzdělanosti*, ve které řeší stav vzdělání v době vlády neoliberalismu. Liessmann popisuje neoliberalismus s rozvíjející se směnou jako ekonomické podloží nevzdělanosti. Neoliberalismus dokončuje proces, který Adorno nazýval polovzdělaností, a vytváří společnost nevzdělanosti, kde se vytrácí snaha něco pochopit, mizí reflexe a sebereflexe. Naráží na problematiku dnešních univerzit, které brání rozvoji kritické reflexe.

Znaky výše zmiňované teorie polovzdělanosti lze najít i u amerického literárního kritika Fredrica Jamesona, který píše o postmodernismu jako o vládnoucí kultuře dnešní doby. Dovolává se právě Adorna a tvrdí, že postmodernismus vyrůstá z polovzdělanosti. Naopak britský filozof Peter Dews nebo již zmíněný F. J. Lyotard považovali Adornovo myšlení za balancování na okraji postmoderny.

Dalším významným autorem, který se zabývá odkazem Adornova myšlení, se stal německý filosof Albrecht Wellmer, který patří k mladší generaci Frankfurtské školy. V knize *K dialektice moderny a postmoderny* se věnuje především hlavním tezím moderny a postmoderního myšlení. Dále pak na Adorna navazuje francouzský filosof, spisovatel a filmař Guy Ernest Debord, který je považován za marxistického teoretika. Klíčovým bodem Debordova myšlení byla radikalisticky levicová kritika pozdně kapitalistické společnosti, přičemž vychází z myšlenek klasického marxismu, který namířil na západoevropskou společnost šedesátých let.

V padesátých letech, v důsledku proměny společensko-politické struktury a příchodu totalitarismu, již není cílovou skupinou Adornovy kritické teorie „buržoazie“, ale celá střední vrstva. Od této doby je Adornova práce myšlena především na pozadí totality. Nadále se věnuje teorii kulturního průmyslu a zastává názor, že civilizace staví vše na stejnou úroveň a propojuje jednotlivá odvětví. Již

Frankfurtská škola, v čele s Adornem, přestala oddělovat estetickou složku od sociálních činitelů, protože umění spojené s průmyslem pozměnilo svůj charakter. Proto Hauser v návaznosti na Adorna přichází s tím, že dnes již nejde o to vytvořit prázdné místo, které by mohlo umění vyplnit. „Nejde o začlenění umění do společnosti, protože umění či spíše „estetika“, je už dlouho součástí ekonomicko-kulturního provozu, ani sebevětší perverze a dekadence už nepůsobí jako akt vyčlenění z nějaké měšťácké morálky.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 138.

Závěr

Cílem práce bylo zodpovědět otázku, zda moderní umění může transformovat danou pozdně kapitalistickou formu společnosti v dílech Theodora W. Adorna. V důsledku toho, bylo třeba se seznámit s touto významnou osobností působící na poli filosofie, sociologie, psychologie, estetiky a hudebních věd. Adorno je považován za jednoho z předních filozofů a kritiků společnosti v Německu po druhé světové válce. Sehrál klíčovou roli v debatách o restrukturalizaci německých univerzit a při sporech mezi studentskými aktivisty a jejich pravicovými protivníky. Proto na jednu stranu vyvolává Adorno odpor levicových radikálů, protože hlásá „otevřené myšlení“, které má sílu odporu a kritiky samo o sobě. Na druhou stranu odpor pravicových extrémistů, že poskytl teoretický podklad pro levicové násilí. Adornův přínos vychází z interdisciplinárního charakteru, jeho společenského výzkumu, dále ze studia Kanta a radikální kritiky moderní západní společnosti. Díla *Dialektika Osvícenství*, jejímž spoluautorem byl Max Horkheimer, *Minima moralia*, *Estetická teorie*, jež se staly stěžejními pro tuto práci, sepsal v emigraci ve Spojených státech. V tomto období přichází i se svou kritikou masové kultury a kulturního průmyslu. Frankfurtská škola, do níž se Adorno řadí a kde se stal vedoucím členem první generace, obrátila pozornost k marxismu a definovala mnohé stránky krize soudobé společnosti, její ideologie, kultury a umění. Základním pilířem této školy, je „kritická teorie“.

I když v Adornově myšlení hraje pojem dialektika důležitou roli a v pozdních pracích je pojata jako negativní, podkapitoly pojednávající o dialektice osvícenství a o krásnu přírodním a uměleckém slouží jen jako souhrnný nástin, neboť je tato práce zaměřena především na jeho poznatky týkající se moderního umění v kapitalistické společnosti. Ačkoli se podle Adorna každé umění

podílí na dialektice osvícenství, moderní umění se proti této dialektice postavilo estetickou koncepcí „antiumění“.

Dále se práce zabývala otázkou, jak Adorno chápe umění. Moderní umění pokládá za racionalitu vymykající se racionalitě kapitalistické tak, že ji kritizuje. Popisuje modernu v umění jako to, co přináší neustálé napětí, které pramení v inovaci a destruktivitě formy. Modernu tedy pojímá jako určitou novost a „antitradici“, jenž je negací tradice. Moderní umění je neodmyslitelně spjato s negací svého smyslu. Podle Adorna skutečné umění má za cíl svůj vlastní konec, který si přivodí negací sama sebe. Výsledkem této vlastní negace je přežít skrze svou smrt. Dle Adorna tato sebedestrukce pohání moderní umění k neklamnému obrazu krásy. Adorno připouští, že umělecké dílo může přetrvat v kapitalistické společnosti. Avšak pouze za podmínky, že nové moderní umění absolutně neodmítá tradici, při níž by přišlo o záštitu, kterou mu poskytuje. Z toho důvodu musí do sebe pojímat to, co je stálé a samo trvalost nese, tedy obsah, přičemž nová forma moderního umění je z estetického hlediska odstraněním starých a opotřebovaných postupů.

Kapitola o kulturním průmyslu má představit a ukázat stav kultury, v jejíž opozici moderní umění vzniká. Kulturní průmysl Adorno vystihuje tak, že vytváří falešné potřeby nahrazující ty skutečné, jako svobodu či projev lidské kreativity, a tzv. „fetišizaci“ zboží. Adorno ve své práci dokazuje, že mezi společnostmi, jež tíhla k nutnosti po změně, a uměním či kulturními výtvoři existuje vzájemný vztah. Umění je nejen výrazem doby, ale také protikladem společnosti. Tento vztah umění a skutečnosti Adorno chápe jako negaci, která představuje protiklad ke skutečnosti či kritiku jsoícího. Umělecké dílo reflektuje náš empirický svět v protikladu, a tím vytváří svůj vlastní nový svět. Přichází tak s teorií o možnosti, která tvrdí: mohlo by to být i jinak. Avantgarda i Adorno, stejně jako neo

i post marxisté považovali umělecká díla za prostředek v zápase o změnu reality. Díla jsou schopna ukázat schémata vytváření „správného“ života, vytvářet prostor, kde lze spatřit soudobé společenské problémy a zároveň představit jejich alternativní opatření. Pak tedy lze dle Adorna považovat moderní umění za prostředek společenské změny.

Resumé

Theodor W. Adorno byl jeden z předních myslitelů a kritiků společnosti v Německu po druhé světové válce. Jeho práce se pohybují na pomezí filosofie, sociologie, psychologie, estetiky a hudebních věd. Často je kritizován jak levicovými radikály, protože hlásá otevřené myšlení, které má sílu odporu a kritiky, na druhou stranu pravici, že poskytl teoretický podklad pro levicové násilí. Adornův přínos pramení z jeho společenského výzkumu a studia filosofie Kanta. Je znám pro svou radikální kritiku moderní společnosti, která vychází z reflexe umění, masové kultury a kulturního průmyslu. Ve svém díle *Estetická teorie* zaznamenal celou řadu významných myšlenek o moderním umění. Modernu v umění zde popisuje jako inovaci a destruktivitu formy, pojímá ji jako určitou novost a antitradici, jejímž principem je negace smyslu. Adorno připouští, že umělecké dílo může přetrvat v kapitalistické společnosti, pokud nové umění absolutně neodmítá tradici, tedy obsah, a jeho forma je z estetického hlediska inovací. Takové dílo reflektuje náš empirický svět v protikladu, a tím vytváří svůj vlastní nový svět, prostor, kde lze spatřit soudobé společenské problémy a zároveň představit jejich alternativní opatření. A právě z toho důvodu Adorno považuje moderní umění za prostředek změny kapitalistické společenské formy.

Summary

Theodor W. Adorno was one of the leading thinkers and critic of the society in Germany after the Second World War. His works includes disciplines as philosophy, sociology, psychology, aesthetics and musicology. He is often criticized by left radicals because he preaches open mind idea, which has the power of resistance and criticism. On the other hand he is criticized right-wing political parties too because he provided a theoretical basis for the left-wing violence. Adorno's contribution comes from the social research and studying of the philosophy of Kant. He is known for his radical critique of modern society, which is based on the reflection of art, of mass culture and of cultural industries. In his book *The Aesthetic Theory* noted a number of important ideas about modern art. The modern art is described here as form-innovation and form-destructiveness, he conceives it as a novelty and "antitradition", which is a negation of the principle of sense. Adorno admits that the modern art can survive in the capitalist society when that art doesn't rejects tradition, the content, and its form is innovation of aesthetic point of view. Such art reflects our empirical world as a negation, and thus creates its own new world, space where you can see contemporary social problems and their alternative provisions. For this Adorno is considering modern art as a possible way how to transform capitalistic social.

Bibliografie

ADORNO, Theodor W. *Angažovanost*. Čas. Divadlo. 1969, č. 8, 3-13 s.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009, 247 s.

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, 581 s.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, 250 s.

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 2009, 62 s.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1979, 428 s.

BERNSTEIN, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. 1st pub. Cambridge: Polity, 1993, 292 s.

BLECHA, Ivan. Sombart Werner. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 376 s.

GRISWOLD, Charles L. Plato on Rhetoric and Poetry. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.), [cit. 1. května 2013]. URL: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/plato-rhetoric/>>.

HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005, 230 s.

HAUSER, Michael. *Kapitalismus jako zombie, neboli, Proč žijeme ve světě přízraků*. Praha: Rybka, 2012, 362 s.

HAUSER, Michael. *Prolegomena k filosofii současnosti*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2007, 198 s.

HORYNA, Břetislav. Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund. In: BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 13 s.

- HORYNA, Břetislav; KUČÍREK, Jiří. Škola frankfurtská. In: BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 395 s.
- JAVŮREK, Zdeněk. *Filosofie a ideologie frankfurtské školy: (kritika některých koncepcí)*. Praha: Academia, 1976, 447 s.
- MINAŘÍK, Karel. *Exaktní fantazie. Umění jako kritika a záchrana skutečnosti v Adornově Estetické teorii* [online]. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2002, [cit. 1. května 2013]. URL: <<http://data.karmi.cz/texty/Adorno2.html>>.
- O'CONNOR, Brian. *The Adorno reader*. 1st pub. Malden: Blackwell, 2000, 368 s.
- ROSS, Stephen David. Beauty. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics*. Volume 1. New York: Oxford University Press, 1998, 237-251 s.
- SCHUMPETER, Joseph Alois. *Kapitalismus, socialismus a demokracie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004, 470 s.
- ŠTEFLOVÁ, Martina. *Moderny v moderně: Šalda, Baudelaire, Adorno*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2011, 100 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Rostislav Niederle, PhD.
- WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: Kritika rozumu po Adornovi*. Praha: Dauphin, 2004, 117 s.
- WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. 1st pub. London: Routledge, 2007, 141 s.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *The Frankfurt School: its history, theories, and political significance*. Cambridge: Polity Press, 1994, 787 s.

ZUIDERVAART, Lambert; MENKE, Christoph; HUHN, Tom. Adorno, Theodor Wiesengrund. In: KELLY, Michael (ed.).

Encyclopedia of aesthetics. Volume 1. New York: Oxford University Press, 1998, 16-32 s.

ZUIDERVAART, Lambert. Theodor W. Adorno, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition) [online], Edward N. Zalta (ed.), [cit. 1. května 2013]. URL:

<<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/adorno/>>.