

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Studijní obor: Estetika

Disertační práce

Mgr. Sabrina Muchová

Estetická syntéza Theodora W. Adorna

Subverzivní aspekt umění a jeho sociální rozměr

Theodor W. Adorno's Aesthetic Synthesis

The Subversive Aspect of Art and Its Social Dimension

Vedoucí práce Mgr. Jakub Bulvas Stejskal, Ph.D.

2024

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. 2. 2024

Mgr. Sabrina Muchová, v. r.

Poděkování

Ráda bych poděkovala především školiteli, doktoru Jakubu Stejskalovi, a to v první řadě za vstřícnost, s jakou se vedení práce ujal. Neméně pak děkuji za inspirativní komentáře, které mě podněcovaly k dalšímu přemýšlení a do značné míry mi pomáhaly formulovat téma práce i její výslednou podobu. Velkou pomocí mi byly i cenné rady, které mi umožnily lépe se zorientovat v chodu akademické práce, ať už šlo o psaní článků nebo o motivaci hlásit se na zahraniční konference.

Velký dík patří také všem organizátorům, účastníkům a účastnicím různých podob oficiálních i méně oficiálních seminářů, všem, kteří se značnou laskavostí četli texty v různých fázích propracovanosti, ačkoliv to mnohdy nebylo jejich povinností, za jejich komentáře a otázky, díky nimž jsem si mohla ujasnit předmět této disertační práce a najít nejvhodnější postup, jak jeho zpracování docílit. Na tomto místě bych chtěla poděkovat především profesoru Tomáši Hlobilovi, za jeho lidský a laskavý přístup i za rady a poznámky, které byly nejen užitečné co do strukturace disertace a jejího tématu, ale také mě vždy povzbudily k další práci. Dále bych ráda poděkovala doktorce Tereze Hadravové, která mi umožnila vyzkoušet si stáž v časopise *Estetika*, zapojit se do mezinárodního grantu, napsat společně článek a zorganizovala online setkávání v době pandemie covid-19, kdy byl jakýkoliv kontakt obzvlášť cenný.

Obrovský dík pak patří mamince a babičce, bez jejichž podpory bych doktorské studium nezvládla.

Abstrakt

Předmětem této práce je zkoumání problematiky sociálně-kritického významu umění v estetické koncepci Theodora W. Adorna. K tématu přistupuji prostřednictvím rekonstrukce pojmu estetické syntézy; ten se sice v Adornově *Estetické teorii* i v interpretacích Adornovy estetiky objevuje spíše okrajově, ve své práci však ukazují, že velmi dobře zastřešuje dvě linie Adornova uvažování o způsobech, jakými se umělecká díla mohou kriticky vymezovat vůči společnosti. Zaprvé jde o Adornovo tvrzení, že umělecká díla kritizují společenský systém skrze svůj vlastní rozum. Zadruhé se jedná o Adornovo přesvědčení, že svého sociálního významu dosahují umělecká díla výhradně skrze své formální, estetické prostředky. Z perspektivy estetické syntézy coby principu vlastního uměleckým dílu pak v práci vysvětlují Adornovo chápání utopického a subverzivního aspektu umění.

Klíčová slova

Theodor W. Adorno; kritická teorie; estetická syntéza; utopie; umění a společnost

Abstract

This dissertation thesis concerns itself with the problem of the social-critical meaning of art in the aesthetic conception of Theodor W. Adorno. I approach this topic by reconstructing the notion of aesthetic synthesis; while marginal in Adorno's *Aesthetic Theory* and interpretations of his aesthetics, I argue that it can encompass two lines of Adorno's thinking about the possibilities of the artwork's critical stance towards society. Firstly, Adorno claims that artworks criticize the social system via their reason. Secondly, Adorno believes that works of art can achieve their social meaning only through their formal, aesthetic means. In the final part of the thesis, I explain Adorno's understanding of the utopian and subversive aspects of art from the viewpoint of aesthetic synthesis.

Keywords

Theodor W. Adorno; critical theory; aesthetic synthesis; utopia; art and society

Obsah

Úvod...	6
I. Kontury sociálního rozumu...	14
I.1 Sociální úloha rozumu...	15
I.2 Obecnost a ovládnání...	18
I.3 Normativní závazek rozumu...	24
I.4 Vliv kapitalismu...	28
I.5 Princip syntézy ve společnosti...	33
II. Stínový rozum v uměleckých dílech...	40
II.1 Umělecká díla jako racionální objekty...	42
II.2 Vnitřní formální procesy uměleckých děl...	46
II.3 Estetická modifikace rozumu...	52
III. Estetická syntéza jako rozumový princip...	57
III.1 Imanentní princip organizování...	58
III.2 Koherence a sebeurčování uměleckých děl...	63
III.3 Nepojmová a nesoudící estetická syntéza...	69
IV. Estetická syntéza jako paradoxní proces...	77
IV.1 Otevřenost vůči zvláštnímu...	78
IV.2 Vnitřní rozpornost v procesu estetické syntézy...	80
V. Sociální význam estetické syntézy...	88
V.1 Estetická syntéza jako utopický model v interpretaci Albrechta Wellmera...	89
V.2 Limity utopického potenciálu estetické syntézy...	95
V.3 Subverzivní rozměr estetické syntézy...	102
Závěr...	114
Seznam literatury...	121

„Neboť tato síla uměleckých děl odcizovat nás od odcizeného světa je sama momentem zdání (*Schein*). Tento skutečný svět, od kterého se stáváme odcizenými, není zrušen (*aufgehoben*) ve svém odcizeném charakteru, ale v určitém smyslu ponechán přesně v tomto stavu, protože se od něj odvracíme. A skutečně zde spočívá rozpor, mohu-li to vyjádřit poněkud velkolepými slovy, mezi morálním, jmenovitě nárokem změnit svět, a specificky estetickým, jmenovitě netolerováním (*Unerträglichkeit*) světa, jaký je.“

Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1958-59)

„Estetická perspektiva je důležitá proto, že naznačuje, jak mohou být konfliktní formy artikulace a konfliktní perspektivy uvedeny do vzájemného kontaktu, aniž bychom předpokládali, že může dojít k finálnímu vyřešení těchto konfliktů. [...] Jakmile se zabýváme jakoukoliv významnou věcí, vzniklé kontradikce mohou odhalovat víc, než pokus je vyřešit. Idea vzniklá v souvislosti s uměním, podle níž je snaha dojít k uzavřenosti jak nutná, tak i odsouzena k neúspěchu, formuje veškerý Adornův přístup k filozofii.“

Andrew Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*

Úvod

Umění má odhalovat, co moderní kapitalistická společnost potlačuje, a poukazovat na utopický horizont, který ji překračuje. Tak by bylo možné shrnout hlavní myšlenku, kterou Theodor Wiesengrund Adorno, jeden z předních představitelů německé kritické teorie, vyjadřuje v posmrtně vydané *Estetické teorii*. Takový společenský závazek klade na umění nemalé nároky, nadto jej umělecká díla mohou podle Adorna naplňovat výhradně specifickými estetickými prostředky.

V odkrývání represivní povahy kapitalistické¹ společenské reality a jejím překračování směrem k neexistující utopii lepšího stavu spočívá podle Adorna schopnost umění vypovídat o jejích nedostatcích. Tkví v ní sociální nebo přesněji sociálně-kritický význam umění. Tento dvojitý akt odhalování stávajících problémů společnosti a poukazu na utopický horizont lepší společnosti v sobě nese aspekt, který můžeme nazývat kritickým, polemickým či dokonce subverzivním. Důvody pro toto Adornovo přesvědčení vycházejí z jeho filozofických premis, ačkoliv úspěšnost, s jakou umělecká díla mohou naplnit sociálně-kritický potenciál, závisí podle Adorna výhradně na jejich estetických prostředcích a estetickém charakteru. Výsledkem je estetická koncepce, ve které se velmi úzce – a velmi svébytným způsobem – prolínají estetické úvahy a kategorie s tezemi a pojmy sociální filozofie.

Propojení estetiky a sociální filozofie vyžaduje, abychom se při zkoumání Adornova pojetí sociálního významu umění alespoň do určité míry zabývali jeho pojetím rozumu. Rozum pro Adorna představuje hlavní úběžník jeho úvah o společnosti, jejích nedostatcích i možnostech její změny. Jestliže umělecká díla mají kritizovat nedostatky společenského systému, musí kritizovat také nedostatky rozumu, který za tímto systémem stojí. Konkrétní myšlenkou, kterou lze najít napříč *Estetickou teorií* a kterou tato práce bude sledovat, je teze, podle níž se umělecká díla nestaví proti rozumu tak, že by se sama nacházela mimo něj, že by byla něco ne-rozumového nebo rozumu vnějšího. Naopak umělecká díla si osvojují rysy

¹ V souvislosti s Adornovým pojetím kapitalismu se často používá spojení „pozdní kapitalismus“, které odkazuje k období od čtyřicátých let dvacátého století dále. Adorno sám toto označení používá (např. ve článku „Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?“), v *Estetické teorii* však nikoliv systematicky. Jelikož předmětem této práce není Adornovo pojetí kapitalismu, budu nadále používat pojem „kapitalismus“ jako označení ekonomicko-sociální struktury společnosti založené na specifické kombinaci koncentrace kapitálu v rukách menšiny, vykořisťování a principu směny. Srov. Theodor W. Adorno, „Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?“ in *Soziologische Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, s. 354-370). Dále k pozdnímu kapitalismu u Adorna např. Deborah Cook, „Adorno on Late Capitalism. Totalitarianism and the Welfare State,“ *Radical Philosophy* 89 (May/June 1998), s. 16-26). Fabian Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism: Negative, Explanatory and Practical,“ in *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*, ed. Karin de Boer, Ruth Sonderegger (London: Palgrave Macmillan, 2012), s. 175-192.

rozumu, jeho postupy, avšak podrobují je kvalitativní proměně, což jim umožňuje kriticky je reflektovat.

Tvrzení, že umělecká díla mají svůj vlastní rozum, vyznívá poměrně kontroverzně. Jde proti naší intuici, protože zpravidla nepředpokládáme, že by neživé předměty disponovaly rozumovými schopnostmi. Adorno navíc odmítá jakoukoliv návaznost rozumu uměleckých děl na záměry a přínos tvůrce či tvůrkyně díla; rozum uměleckých děl považuje za jejich vlastní výkon. Zkoumání Adornova pojetí kritického potenciálu umění vůči společenskému systému se tak hned na začátku ocitá před několika výzvami. V Adornově uvažování o sociálně-kritickém významu umění se prolínají tvrzení o rozumu uměleckých děl jako nástroji sociální kritiky s důrazem na výlučně estetické, formální prostředky, jimiž umělecká díla společenský systém kritizují. Adornovo odmítnutí estetické zkušenosti a role recipienta ve formulování sociálně-kritického významu umění navíc vede k pochybám, zhusta vyjadřovaným v sekundární literatuře,² zda Adornova estetická koncepce vůbec ponechává umění prostor pro naplnění jeho sociálně-kritické role.

Aby bylo možné Adornova stanoviska přiblížit, je potřeba najít přístup k jeho estetické teorii i k *Estetické teorii*, který jednak vysvětlí, co se míní rozumem uměleckých děl, a jednak se vztáhne k estetické povaze vnitřních formálních procesů uměleckých děl. Jestliže se pro Adorna sociálně-kritický potenciál uměleckých děl koncentruje právě ve formálních požadavcích a niterných procesech uměleckých děl, je nutné ověřit, zda skutečně jsou základem společenské relevance umění. Zároveň je potřeba objasnit vztah mezi estetickým a rozumovým v uměleckých dílech, neboť oba aspekty v Adornově uvažování o sociálně-kritickém významu umění hrají zásadní roli.

V Adornově *Estetické teorii* se nachází konkrétní pojem, který těmto požadavkům odpovídá a jehož zkoumání je předmětem předložené disertace: pojem estetické syntézy. Abych byla přesnější, spojení estetická syntéza najdeme v *Estetické teorii* pouze na jednom místě.³ Na několika dalších místech, byť nejde obecně vzato o příliš frekventovaný pojem, Adorno mluví o syntéze uměleckých děl anebo o tom, že mají schopnost syntetizovat. Vynechává označení „estetická“, jedná se ale stále o tentýž pojem: Adorno má zjevně na

² Z nedávných publikací srov. např. Espen Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015). Owen Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth* (New York: Columbia University Press, 2016).

³ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, přel. D. Prokop (Praha: Oikoyomenh, 2019), str. 252. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016), s. 278.

Ve zbytku této práce budu používat zkratku ET pro označení českého překladu *Estetické teorie* a ÄT pro označení německého originálu.

mysli specifický typ syntézy, který přívlastek estetická dobře vystihuje. Navzdory tomu, že Adorno sám to nedělá, budu proto nadále používat spojení estetická syntéza; bližší opodstatnění tohoto kroku nabídne jednak zbývající část tohoto úvodu, a jednak sama tato práce. Cílem této disertační práce totiž je – možná poněkud paradoxně – přistoupit k problematice Adornova pojetí sociálně-kritického významu umění právě prostřednictvím pojmu estetické syntézy. Jak práce ukáže, umožňuje tento pojem dobře pojmenovat princip, který stojí v pozadí Adornových úvah o umění a který poskytuje důležité hledisko Adornova formulování sociálně-kritického významu umění. Slouží k přehlednějšímu uchopení motivu vnitřního fungování uměleckých děl, který se v roztroušených poznámkách objevuje napříč celou *Estetickou teorií*.⁴

Adorno chápe estetickou syntézu jako rozumový princip, jež se v esteticky modifikované podobě projevuje v uměleckých dílech. Tato návaznost na rozum ve spojení se specificky estetickou povahou umožňuje do větší hloubky prozkoumat vztah mezi rozumovým a estetickým ve vnitřním fungování uměleckých děl a způsob, jakým se promítá do Adornova chápání sociálně-kritického významu umění. Krom toho postihuje estetická syntéza i princip vztahování se ke zvláštnímu a jeho organizování do koherentního celku. Problematika zvláštního, tedy jedinečnosti a různorodosti vlastní veškeré skutečnosti i subjektům, má v Adornově uvažování mimořádné postavení. Klíčovým tématem jeho sociální filozofie je totiž otázka systematického potlačování zvláštního ze strany soudobého kapitalistického sociálního řádu, které stojí v jádru veškerých problémů, s nimiž se moderní společnost potýká.⁵ Zařazení pojmu syntézy do *Estetické teorie* jakožto estetického principu uměleckých děl tak naznačuje styčný bod mezi uměním a společností, který může být východiskem pro vysvětlení sociálně-kritického významu umění.

Zkoumání estetické syntézy s sebou nese četná úskalí. Předně se nejedná o pojem, kterému by Adorno věnoval v *Estetické teorii* systematictější pozornost. Jakkoliv se ale estetická syntéza neobjevuje na mnoha místech *Estetické teorie*, pasáže, kde o ní Adorno píše, jsou dostatečně nosné na to, aby bylo možné zachytit, jaký význam této koncepci přikládá.

⁴ Pojem syntézy uměleckých děl se objevuje také v Adornových textech věnovaných hudbě, avšak spíše okrajově. O „nepojmové syntéze“ Adorno mluví také ve své eseji „Parataxis: K Hölderlinově pozdnímu básnictví,“ ani zde ale není tato koncepce tolik propracovaná. V obou případech navíc Adorno syntézu omezuje na daný umělecký druh či dokonce konkrétní Hölderlinovu tvorbu, neuvažuje o ní jako o obecném principu uměleckých děl jako je tomu v *Estetické teorii*. Srov. např. Theodor W. Adorno, „Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins,“ in *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), s. 447-491.

⁵ Za klíčové téma Adornovy filozofie označuje potlačování zvláštního např. Brian O'Connor. Srov. Brian O'Connor, *Adorno* (New York: Routledge, 2013), s. 12. Brian O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic. Philosophy and the Possibility of Critical Rationality* (Cambridge MA; London: The MIT Press, 2004), s. 45.

V této práci ovšem volím postup, který jde ještě o něco dál. Domnívám se, že na základě důkladnějšího pohledu na aspekty, které Adorno estetické syntéze přímo připisuje, lze tento pojem propojit s řadou dalších míst, na nichž jej nepoužívá. Jedná se o pasáže spojené s otázkou vnitřního formování či organizování uměleckých děl, s procesem, který se v nich podle Adorna odehrává. Budu proto spojení estetická syntéza používat pro pojmenování principu, o němž Adorno uvažuje všude tam, kde zmiňuje syntézu uměleckých děl, jejich vnitřní organizování, uspořádání, logiku nebo proces.

Estetická syntéza se prolíná, v některých případech i částečně překrývá, s jinými pojmy *Estetické teorie*, jako je například estetická forma anebo autonomie umění.⁶ Namísto zkoumání příbuznosti mezi estetickou syntézou a těmito pojmy považuji za přehlednější zaměřit se pouze na estetickou syntézu. Pro volbu pojmu estetické syntézy existuje dobrý důvod a tím je, snad poněkud překvapivě, paradoxní povaha estetické syntézy. Její paradoxnost spočívá ve snaze estetické syntézy coby rozumového principu dojít k završení či k uzavřenosti, což zároveň znemožňuje její estetický charakter spojený s otevřeností vůči zvláštnímu. Jak podotýká Andrew Bowie v citátu uvozujícím tuto práci, pozornost bychom měli věnovat právě kontradikcím, stejně tak jako projevu potřeby dosáhnout uzavření, která však nezbytně selhává. Vzniklý paradox estetické syntézy tak vypovídá mnohé o Adornově představě o situaci umění v kapitalistické společnosti; ale také jde o aspekt, u kterého je možné vyzorovat přetrvávající relevanci Adornova myšlení.

Uvědomuji si, že usilovat o pojmovou přehlednost pod hlavičkou jednoho pojmu jde proti Adornově filozofickému přesvědčení. Pro Adorna je typická „terminologická labilita“,⁷ jak píše například Owen Hulatt. Znamená to, že Adorno záměrně používá pro pojmenování jednoho problému různé pojmy, které se vzájemně překrývají a které může být obtížné odlišit. Výklad v *Estetické teorii* není hierarchický, žádná část není podřízena jiné, chybí tradiční podoba argumentace. Témata jednotlivých částí prostupují do dalších částí a vzájemně se prolínají, v některých případech si dokonce i odporují. Jak popisuje Lambert Zuidervaart: „*Estetická teorie* vyžaduje nový způsob čtení, který kontinuálně krouží zpátky sám k sobě.“⁸ Potřeba pevněji uchopit Adornovy pojmy naráží na jeho programové odmítání definic i hutný

⁶ Ke vztahu estetické syntézy a estetické formy srov. Nathan Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience, German Romanticism and Critical Theory* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), s. 196-200.

K autonomii ve vztahu k rozumu umění, ale bez odkazu na estetickou syntézu, srov. např. Hulatt, *Adorno's Theory of Aesthetic and Philosophical Truth*, s. 145-169.

⁷ Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. 145.

⁸ Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), s. 48. Více k Adornově metodě psaní srov. *Ibid.*, s. 44-64.

a spletí ráz *Estetické teorie* budící dojem, že jakákoliv snaha o vysvětlení Adornových myšlenek zůstává původnímu textu něco dlužna.

Tento charakter *Estetické teorie* je částečně daný faktem, že toto Adornovo dílo zůstalo nedokončené, částečně - a to patrně z větší části - jde o Adornovo cílené rozhodnutí. Takový postup se vzpírá definicím, které jsou ztělesněním toho, co Adorno odmítá v celé své filozofii – obecnosti a uzavřenosti. Porozumět fenoménu umění, filozoficky jej přiblížit, nelze jinak než metodou, která nebude usilovat o jeho podřízení předem stanoveným podmínkám, ani nebude předstírat, že plně obsáhla a fixně určila jeho podstatu. Adorno se vydání *Estetické teorie* nedožil, přesto jde i v nezavršené podobě o plnohodnotný text, v němž jsou Adornovy záměry a teze dostatečně patrné. To bylo také motivací editorů, Gretel Adorno a Rolfa Tiedemanna, k vydání knihy.⁹ Ke změnám, posunům, či škrtnům by patrně došlo, můžeme si být ale vcelku jistí, že forma výkladu by se nezměnila.¹⁰

Právě nepříliš častý výskyt pojmu estetické syntézy spolu s obavami z její nestabilní a extrémně paradoxní povahy, o níž již byla řeč, mohou být důvodem nevelkého zájmu o estetickou syntézu v sekundární literatuře.¹¹ Dokladem malé pozornosti, která se tomuto pojmu věnuje, jsou i nejasnosti kolem jeho pojmenování a výsledná nejednotnost ve zvoleném výrazu. Neproblematicky se používá spojení estetická syntéza i syntéza uměleckých děl, bez ohledu na rozkolísanost Adornova užití tohoto pojmu. Kromě označení estetická se v sekundární literatuře objevují také přívlastky neobjektivní, nenásilná, nepojmová a nesoudící. Tyto názvy odrážejí Adornovy úvahy, které v souvislosti s estetickou syntézou v *Estetické teorii* najdeme a které naznačují odlišnost estetické podoby syntézy v uměleckých

⁹ ET, s. 481-487, ÄT, s. 537-544.

¹⁰ To naznačují také nedávno vydané faksimile Adornových poznámek k části rukopisu *Estetické teorie*. Srov. Theodor W. Adorno, *Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der „Kapitel-Ästhetik“*, eds. M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (Berlin; Boston: de Gruyter, 2021). Vzhledem k tomu, že se mi dostaly do rukou příliš pozdě, nebylo již možné zohlednit tento text v předkládané disertační práci. Přesto se domnívám, že Adornovy intence týkající se koncepce estetické syntézy by zůstaly z větší části nezměněny.

¹¹ Jay M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992), s. 195, 197-199. Andrew Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy* (Cambridge: Polity, 2013), s. 157, 159-161. Espen Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), s. 119-120. Simon Jarvis, *Adorno. A Critical Introduction*. (New York: Routledge, 1998), s. 32. Nathan Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience. German Romanticism and Critical Theory* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), s. 196-200. Albrecht Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ in: *Habermas and Modernity*, ed. Richard J. Bernstein (Cambridge: MIT Press, 1985). Albrecht Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität,“ in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2015). Joel Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus. Aesthetic, Psychic and Social Synthesis in Adorno and Wellmer,“ *New German Critique*, n. 58 (1993), s. 51-52. Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), např. s. 119, 143, 155, 167-168.

dílech od projevu syntézy ve společnosti. Albrecht Wellmer, představitel druhé generace kritické teorie, je jediný badatel, který estetickou syntézu vyzdvihuje a připisuje jí zásadní roli v Adornově uvažování o sociálně-kritickém významu umění. Ani on ale tomuto pojmu nevyhradil větší prostor a neusiloval o jeho bližší vysvětlení.

Ačkoliv je pojem estetické syntézy v sekundární literatuře i u Adorna samotného nedoceněný, domnívám se, že je přehlížený neprávem. Nabízí vhodné hledisko ke zkoumání jeho pojetí sociálně-kritického významu umění soustředěné na vnitřní fungování uměleckých děl bez nutnosti přidávat k Adornovu vlastnímu výkladu koncepci estetické zkušenosti, což se zhusta - a téměř automaticky - v interpretacích jeho estetické koncepce děje.¹² Pojem estetické syntézy, byť je ve srovnání s jinými Adornovými pojmy marginální, dává možnost detailně se soustředit na Adornovo promyšlení příčin sociální relevance umění. Úzce vymezené hledisko estetické syntézy má své výhody, protože rozsáhlost a určitá všudypřítomnost tématu sociálního významu umění v *Estetické teorii* totiž hrozí tím, že výsledný popis sociálního významu umění bude příliš široký anebo příliš vágní. Pojem estetické syntézy nepřináší zázračné vysvětlení Adornovy estetické koncepce, ani zcela ojedinělou perspektivu, ze které by se jeho estetická teorie ukázala v dosud nepoznaném světle. Nabízí ale interpretační klíč, který má poměrně pevné ukotvení ve vlastnostech, které Adorno vnitřnímu uspořádání uměleckých děl explicitně připisuje, a skrze něž je pak možné nahlížet smysl jeho prohlášení o sociálně-kritickém významu umění.

Aby bylo možné Adornově estetické koncepci porozumět, je potřeba ji srozumitelně vysvětlit, i když se jedná o postup, který jde proti Adornovým záměrům.¹³ Dalším úkrokem od Adornova postupu je pak i to, že v následující práci odhlížím od Adornova selektivního náhledu na počet uměleckých děl, která jsou schopna kritického postoje vůči společnosti skutečně dosáhnout. Pro Adorna je to pouze hrstka, přesto se domnívám, že o Adornově estetické koncepci lze uvažovat a zabývat se jí i bez ohledu na jeho preference. *Estetická teorie* představuje robustní estetickou koncepci, která ve skutečnosti překračuje Adornův úzce vymezený záběr hodnotných a autentických uměleckých děl.

K otázce, jak mohou podle Adorna umělecká díla coby estetické objekty dosahovat sociálně-kritického významu a být subverzivní vůči společenskému řádu, se tak vztáhnou prostřednictvím pojmu estetické syntézy. Jelikož není zcela zřetelné, co pojem estetické

¹² Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Christoph Menke, *Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012). Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*.

¹³ Ke skrupulím obdobného rázu, se kterými se potýkají patrně všichni interpreti Adornova díla, srov. např. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 44-45.

syntézy v Adornově uvažování znamená, bude potřeba nejprve zrekonstruovat jeho význam a teprve na tomto základě zkoumat sociálně-kritický význam umění. Již samotná rekonstrukce pojmu estetické syntézy napoví mnohé o Adornově promýšlení sociálně-kritického významu umění. Jedná se totiž o pojem natolik úzce spjatý s klíčovými aspekty Adornovy koncepce, jako jsou rozum a postavení zvláštního, že snaha porozumět estetické syntéze nutně vede i k jejich objasňování. Označení subverze, které jsem zde několikrát použila a které je ostatně součástí názvu této disertace, Adorno sice nepoužívá, považuji ale tento výraz za výstižnější a přesvědčivější z toho důvodu, že estetická syntéza je subverzivní sama vůči sobě, jelikož podkopává svou tendenci k uzavřenosti a celistvosti. Tento projev estetické syntézy pak stojí v základu způsobu, jakým se umělecká díla kriticky vymezují vůči společenskému systému. Oproti pojmu kritiky, který se pojí s nezbytností pojmového vyjádření, označení subverze umožňuje lépe postihnout situaci, kdy se umělecká díla proti společnosti staví podobou svého vnitřního uspořádání, bez zohlednění estetické zkušenosti. Subverzivnost estetické syntézy, potažmo uměleckých děl, chápu jako podkopávání, zpochybňování a narušování autority, stability a sebeobrazu rozumu i společenského systému, který ustavuje.

V této práci mi nepůjde o vytvoření vlastní koncepce vycházející z Adornových úvah, ale o přiblížení konkrétní Adornovy myšlenky, která na první pohled může působit příliš banálně anebo příliš paradoxně. Systematické uchopení jednoho momentu *Estetické teorie* umožní předestřít polohy, v jakých Adorno uvažuje o estetických prostředcích uměleckých děl ve vztahu k vývoji a fungování společnosti i o pozici a potenciálu rozumu v soudobých společenských podmínkách. Dovoluje explicitněji, než to vyjadřuje Adorno, formulovat úvahu, že kritičnost či subverzivnost umění se pro Adorna odehrává primárně na rovině vztahu s rozumem a společenskými principy, především principem směny, mimo dosah subjektu. Systematizace koncepce estetické syntézy nakonec také dává možnost poukázat na určitou nejednoznačnost ve výsledném vyznění vztahu mezi estetickým a rozumovým v uměleckých dílech.

Práce je rozdělena na pět kapitol. První kapitola stručně nastíní širší rámec Adornova pojetí rozumu a pozice zvláštního ve společnosti, na jehož pozadí Adorno formuluje své úvahy týkající se sociálně-kritického významu umění i estetické syntézy v *Estetické teorii*. Druhá, třetí a čtvrtá kapitola tvoří jádro disertace a postupně objasní koncepci estetické syntézy. Druhá kapitola pojednává o otázce rozumu uměleckých děl, jehož principem estetická syntéza je. Adornovo pojetí postavení rozumu v uměleckých dílech slouží jako upevnění koncepce estetické syntézy, zároveň ale koncepce estetické syntézy umožňuje upřesnit Adornovu představu o fungování rozumu uměleckých děl a estetické modifikaci,

kteřou prochází. Estetickou syntézu práce představí ve třetí a čtvrté kapitole pomocí charakteristik, které najdeme v sekundární literatuře, ale především prostřednictvím vlastností, které jí Adorno explicitně připisuje: jmenovitě jde o imanentní charakter, nenásilnost a vnitřní rozpornost. V poslední kapitole disertace zodpoví otázku, jak prostřednictvím koncepce estetické syntézy můžeme nahlížet na Adornovo uvažování o sociálně-kritickém významu umění, přičemž se zaměří jednak na vazbu uměleckých děl k utopii, a jednak na jejich schopnost podkopávat rozum a kapitalistický společenský systém.

I. KONTURY SOCIÁLNÍHO ROZUMU

V základu úvah Theodora W. Adorna o sociálně-kritickém významu umění stojí předpoklady ze sociální filozofie. Pojmy rozumu, společnosti a kapitalismu se však v *Estetické teorii* objevují, aniž by Adorno přiblížil agendu v jejich pozadí. Tato kapitola slouží k nastínění základních bodů Adornovy argumentace, přičemž se zaměří na ty části Adornových úvah, které se promítají také do jeho uvažování o estetické syntéze a sociálně-kritickém významu umění. Ústředním pojmem, kterým se kapitola zabývá, je rozum, ačkoliv v Adornově filozofické koncepci najdeme i pojem syntézy. Adorno se ale syntéze věnuje na velmi malém prostoru. Jelikož jde o rozumový princip, odráží se v Adornově pojetí syntézy jeho rozsáhlé úvahy o úloze rozumu ve formování společnosti i lidského vědomí, včetně kritiky, kterou Adorno na soudobou podobu rozumu směřuje. Proto je potřeba začít alespoň stručným nastíněním Adornova chápání rozumu, které je určující pro jeho koncepci syntézy a, jak se dále ukáže, také estetické syntézy uměleckých děl. Pojem rozumu je přitom v Adornově sociální filozofii natolik komplexním tématem, že se prolíná i s problematikou společnosti a kapitalismu.

Plný výklad Adornovy koncepce rozumu přesahuje možnosti této disertační práce.¹⁴ Vycházet proto budu z určitého příběhu vývoje rozumu ve vztahu k umění, který lze z Adornových úvah vyčíst a který lze stručně shrnout následovně. Rozum se dějinným postupem oddělil od zájmů subjektů a začal fungovat bez ohledu na jejich potřeby. V uměleckých dílech se tento proces projevuje kvalitativně odlišně, protože v nich přetrvává reziduum archaického chování,¹⁵ které se vyznačuje otevřeností vůči zvláštnímu a které společenským přístupem přešlo na estetické. Proto mohou umělecká díla ukazovat něco relevantního o společnosti.

Kapitola nejprve přiblíží Adornovo poměrně specifické chápání rozumu coby sociální síly, v jejímž jádru stojí vztah mezi obecným a zvláštním. Postupně objasní důvody pro Adornovo přesvědčení, že svým dějinným vývojem došel rozum k represivnímu užívání obecnosti i následky, jaké podle Adorna plynou ze systematického potlačování zvláštního, jež

¹⁴ K pojmu rozumu nejen v Adornově myšlení, ale i v celkovém kontextu kritické teorie a jejích zdrojů srov. např. Martin Jay, *Reason after Its Eclipse. On Late Critical Theory* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016).

¹⁵ Mám na mysli Adornův pojem mimesis. Vzhledem k tomu, jak složitá tato koncepce v Adornově filozofii je, není možné ji v této práci plně postihnout. Zajímat mě z ní bude ostatně jen jedna část, a to otevřenost a citlivost vůči zvláštnímu v uměleckých dílech. Více k pojmu mimesis např. Owen Hulatt, „Reason, Mimesis, and Self-Preservation,“ *Journal of the History of Philosophy* 54, no. 1 (January, 2016), s. 135-151.

je důsledkem této dominance obecnosti. Následně kapitola načrtne Adornovu představu o propojení represivních sklonů rozumu s projevy kapitalismu, což jsou dva fenomény, které v Adornově uvažování tvoří, zjednodušeně řečeno, soudobou společenskou situaci, v níž je umění zasazeno a vůči níž se musí kriticky vymezovat. Nakonec kapitola vyloží pojem syntézy, coby konkrétního příkladu nástroje, ve kterém se projevuje problematičnost, kterou Adorno nachází v přílišné dominanci zobecňování a v ideálu systematické uspořádanosti.

I. 1 Sociální úloha rozumu

Tato část kapitoly vysvětlí, co znamená Adornovo pojetí rozumu jako sociální síly strukturující společenské vztahy a procesy, spíše než jako individuální myšlenkové schopnosti. Předestření této základní struktury fungování rozumu následně umožní lépe ukázat normativní charakter Adornovy koncepce rozumu i dějinný vývoj, který mu Adorno připisuje. Všechny tři roviny Adornova uvažování o rozumu se totiž protínají v problematice vztahu mezi obecným a zvláštním.

Rozum má v Adornově uvažování, jak jsem naznačila, poměrně široký význam. Espen Hammer například shrnuje, že rozum pro Adorna označuje „nejen schopnost vyvozovat závěry, činit objektivní soudy či být vnímavý vůči zdůvodňování, ale také myriády způsobů, jakými se odehrávají transakce mezi jakoukoliv formou agence či subjektem (individuálním nebo kolektivním) a objektem.“¹⁶ Hammer poukazuje na sociální přesah Adornova pojetí rozumu v tom smyslu, že rozum charakterizuje jako určité pojivo epistemických a sociálních vztahů, které stojí za veškerou dynamikou prostupující společenským celkem. Rozum si z tohoto hlediska lze představit jako určující sílu, která působí na uskutečňování veškerých sociálních interakcí, způsobů chování nebo společenských norem.

V pozadí interakce subjektu, i když půjde o subjekt kolektivní, tedy například určitou společenskou skupinu, a objektu, ale můžeme rozpoznat ještě fundamentálnější vztah, který Adorno s pojmem rozumu spojuje. Dobré vodítko v tomto ohledu poskytuje Brian O'Connor: ten ve svém výkladu poukazuje na to, že v jádru Adornova promyšlení vztahu subjektu a objektu se ve skutečnosti nachází vztah obecného ke zvláštnímu.¹⁷ Podle O'Connora totiž Adorno objekty chápe jako ze své podstaty zvláštní, zatímco subjekty je uchopují

¹⁶ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 43. Obdobný názor má také Brian O'Connor. Srov. O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, např. s. 1, 8.

¹⁷ O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, s. 45.

prostřednictvím pojmů a kategorií, které jsou „esenciální obecniny.“¹⁸ Než o vztahu mezi subjektem a objektem je tak příhodnější mluvit o vztahu mezi zvláštním, které je krom objektů vlastní také subjektům,¹⁹ a obecným, jež se projevuje v rozumem ustavených pojmech a kategoriích. Prostřednictvím pojmů a kategorií přitom fungují veškeré sociální interakce, umožňují smysluplné jednání a stanovování normativních zásad, neboť jejich hlavním projevem je jazyk samotný.²⁰ Podobnou úvahu jako u O’Connora nalezneme také u Martina Jaye, byť detailněji strukturu Adornova pojetí nespécifikuje, předpokládá však, že rozum se v Adornově koncepci týká především vztahování se ke zvláštnímu, přičemž v tomto procesu stojí rozum na straně obecnosti.²¹ Jay zvláštní specifikuje jako smyslovost a přírodu, vůči nimž se rozum od prvopočátku vymezuje.²²

Několikrát jsem zmínila, že zvláštní má v Adornově sociální filozofii zásadní postavení. Co ale zvláštní či zvláštnost znamená? Zatímco obecnost se pojí s pojmy a kategoriemi, zvláštnost se zdá stát na opačném pólu, jakožto nekonečná rozmanitost, různorodost a jedinečnost, dokonce i určitá prchavost a neuchopitelnost, naznačená v Jayově spojení zvláštního s přírodou a smyslovostí. Než mluvit o zvláštnosti výhradně jako o vlastnosti přírody a smyslovosti, je přesnější připsat ji skutečnosti jako celku, jako to navrhuje například Axel Honneth, podle něhož je v pozadí Adornova uvažování fundamentální, byť argumentačně nepodložený, předpoklad, že svět kolem nás je do určité míry daný a nezávislý na subjektu.²³ Znamená to, že předmětná skutečnost, která nás obklopuje, je něčím, na co má subjekt reagovat, ale co už existuje i bez jeho přičinění, proto je něčím „daným“.²⁴ Adorno tím však nemá na mysli to, že by se subjekt na formování podoby objektů a potažmo světa vůbec nepodílel a pouze pasivně přijímal své okolí. Vztah mezi subjektem a objektem má být podle Adorna reciproční: vzájemně se ustavují.²⁵ Objekt má v tomto vztahu prioritu v tom, že jej subjekt nemůže nikdy plně pojmově uchopit. Namísto snahy toto omezení překonat by se s ním měl subjekt smířit a uznat, že část skutečnosti mu bude vždy nedostupná a že je on sám

¹⁸ Ibid., s. 45.

¹⁹ Ibid., s. Srov. také Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018), např. s. 311-313.

²⁰ O’Connor, *Adorno’s Negative Dialectic*, např. s. 17-18. Srov. také Hammer, *Adorno’s Modernism*, např. s. 102. Hulatt, *Adorno’s Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. 6-20.

²¹ Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 103, 107-108.

²² Ibid., s. 107-108.

²³ Axel Honneth, „Výkon spravedlnosti. Adornův „Úvod“ do „Negativní dialektiky“,“ in *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*, přel. A. Bakešová (Praha: Filosofia, 2011), s. 115-125. Srov. také O’Connor, *Adorno’s Negative Dialectic*, s. 52, 71-98. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 142, 185.

²⁴ Srov. O’Connor, *Adorno’s Negative Dialectic*, s. 52, 59-60. Adorno. *Negative Dialektik*, s. 295.

²⁵ O’Connor, *Adorno’s Negative Dialectic*, s. 18-19, 45-60.

skutečností spolu-utvářen a prostředkován.²⁶ Ztráta centrální role subjektu v určování smyslu s sebou z Adornova hlediska nese pozitiva nejen ve vztahu k objektu, který si může zachovat svou individuální zvláštnost, ale i k subjektu samotnému. Otevřenost a citlivost vůči objektům totiž současně znamená větší důvěru vůči vlastním individuálním zkušenostem a pocitům, které překračují schematičnost pojmových určení.²⁷

Podle Honnetha je pro Adorna skutečnost „sumou kvalitativně 'jednotlivého', 'zvláštního' nebo 'heterogenního'“.²⁸ V podobném duchu popisuje Martin Ritter Adornovo pojetí skutečnosti jako něčeho „mimo pojmy.“²⁹ Jak Honneth, tak i Ritter poukazují na Adornovo přesvědčení, že charakter skutečnosti je nekonečně a neredukovatelně rozmanitý a různorodý; a tedy bytostně zvláštní.³⁰ Jakákoliv snaha plně jej vystihnout pomocí pojmů je přinejlepším nedostatečná, přinejhorším vyloženě zkreslující.³¹ V této souvislosti je potřeba zmínit Adornův pojem neidentity či neidentického, který je pojmu zvláštního podobný v tom, že jde rovněž o Adornův popis faktu, že obecné pojmy nemohou plně postihnout heterogenní skutečnost.³² Neidentita pro Adorna vyjadřuje, zhruba řečeno, přebytek vzniklý při aplikaci obecného pojmu na objekt, který ze své podstaty disponuje komplexnější škálou vlastností, než lze obecností zachytit. Neidentita není ale niternou charakteristikou objektů, tak jako zvláštnost; je spíše vyjádřením konfliktu a nepoměru, který mezi objektem a identifikací vyvstává.

Dynamika obecného a zvláštního ukazuje, že sociální je rozum v Adornově pojetí tím, že se projevuje v nadindividuálních strukturách, které přesahují jednotlivé výkony a rozhodnutí konkrétních subjektů, jako jsou například právě jazyk nebo systém zákonodárství, ale také procesy, které ustavují způsob zacházení s přírodou, formování vlastní identity, epistemické rámce vztahování se ke skutečnosti nebo podmínky zdařilého života. Přechod mezi rozumem coby schopností jednotlivce a rozumem, který jednotlivce přesahuje, jenž v Adornově uvažování vyvstává, není snadné postihnout. Zjednodušeně bychom mohli říct, že

²⁶ Honneth, „Výkon spravedlnosti,“ s. 116-118.

²⁷ Ibid., s. 119.

²⁸ Ibid., s. 114-115. Obdobný názor zastávají např. také Hulatt a O'Connor. Srov. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. x-xi. O'Connor, *Adorno*, např. s. 15, 20. O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, s. 45, 58.

²⁹ Martin Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci,“ in *Myšlení hranice – hranice myšlení: k životnímu jubileu Miroslava Petříčka*, eds. Petr Prášek, Alena Roreitnerová (Praha: Karolinum, 2021), s. 15.

³⁰ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 17, 18, 20. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství. Filozofické fragmenty*, přel. M. Hauser a M. Váňa (Praha: Oikoyomenh, 2009), např. s. 21, 23, 90, 185.

³¹ Srov. Honneth, „Výkon spravedlnosti,“ s. 115. Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci,“ s. 16, 20.

³² K neidentitě srov. např. Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci.“ Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*.

osamostatňování rozumu se pojí s Adornovým přesvědčením o postupném narůstání nedůvěry vůči zvláštnímu a větší potřebě zobecnování, která měla zajistit lepší kontrolu vlastního okolí a tudíž i lepší možnosti přežití.³³ Než individuální způsobilostí uplatňovanou při individuálních zkušenostech se světem prostoupil rozum prostřednictvím důrazu na obecnost, abstrakci a ovládání do podoby společenských forem. Tento krok přitom pro Adorna dokládá především propojení rozumu se škodlivou až excesivní podobou kontroly,³⁴ ke kterému se podrobněji vrátím v následující podkapitole. Sociální rozum si lze představit jako sílu přítomnou ve výstavbě společnosti;³⁵ rozum je hybatelem, který určuje osud společnosti. Adornovo přesvědčení o sociální povaze rozumu je patrné například v jeho popisu „společenského celku“ jako „účinkování jemu imanentního rozumu.“³⁶

Takové formulace vedou Honnetha k charakterizaci Adornovy koncepce rozumu přímo jako „společensky působícího rozumu.“³⁷ Znamená to, že se rozum realizuje ve společenské praxi, institucích a způsobech chování. Zároveň se rozum uskutečňuje *skrze* společenské procesy, tudíž je možné rozpoznat podobu rozumu prostřednictvím jejich fungování. Jestliže sociální procesy, jako jsou např. mezilidská komunikace, pracovní podmínky nebo postavení určité skupiny lidí ve společnosti, vykazují nedostatky, jedná se pro Adorna, jak poukazuje Honneth, o symptomy defektů rozumu.³⁸

I. 2 Obecnost a ovládání

Jako zdroj problémů, se kterými se rozum, a v návaznosti na něj i společnost, potýkají, můžeme chápat nevyrovnaný vztah mezi obecným a zvláštním, přesněji řečeno systematické potlačování zvláštního a dominanci obecnosti. V Adornově uvažování má potlačování zvláštního poměrně dalekosáhlé následky, neboť se pojí například s bezohledným ničením přírody, přehlížením přirozených lidských potřeb, ale také odsouzením skupiny lidí k likvidaci nacistickou ideologií. Vznik této situace není v Adornově uvažování dějinnou

³³ Srov. Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 34, 43, 46, 47. Hulatt, „Reason, Mimesis, and Self-Preservation,“ s. 145.

³⁴ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 33-34, 47.

³⁵ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 13, 34. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 32, 34, 36, 44.

³⁶ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 34.

³⁷ Honneth, „Sociální patologie rozumu. K intelektuálnímu dědictví kritické teorie,“ in *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*, přel. A. Bakešová (Praha: Filosofia, 2011), s. 35, 39, 43.

³⁸ Honneth, „Sociální patologie rozumu,“ s. 48-52. Honneth, „Fyziognomie kapitalistického způsobu života. Nástin Adornovy teorie společnosti,“ in *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*, přel. A. Bakešová (Praha: Filosofia, 2011), s. 93-94.

nutností, které se nelze vyhnout, ale následkem konkrétního dějinného vývoje, pro který existují přesně určitelné důvody. Tyto důvody přiblíží následující část.

Adorno k objasnění dějinného postupu rozumu přistupuje specifickým způsobem, protože vychází ze stavu, v jakém se rozum nachází v soudobé společenské situaci. Jeho cílem je nalézt příčiny společenské situace, jejíž vyhlášený pokrok a racionalita vedly ke katastrofálním důsledkům, včetně nástupu nacismu. Před očima má dvě různá hlediska, ke kterým přihlíží: jednak jsou to právě problémy soudobé společnosti, a jednak představa správné podoby rozumu, resp. správného naplnění úlohy rozumu.³⁹ Do Adornovy koncepce se tak dostává normativní aspekt, který má vliv nejen na to, jak Adorno fungování rozumu formuluje, ale i na tematizaci selhání a možností, která rozumu připisuje.

Zrod rozumu Adorno datuje do dávné minulosti, kdy vznikala první lidská společenství, a váže jej na potřebu člověka orientovat se ve svém prostředí, porozumět mu a přežít v něm.⁴⁰ Pud sebezáchovy má v Adornově uvažování specifický, v důsledku až negativní význam, neboť neoznačuje pouze přirozenou lidskou potřebu přežít, ale spíše hypostazovaný zájem o sebe sama i na úkor ostatních, přírody nebo vlastních skutečných potřeb.⁴¹ Prvotním zájmem rozumu je touha vymanit se z područí přírody a osvobodit se od nadvlády pudů.⁴² Rozum se s tímto úkolem vyrovnává tak, že se uchyluje k nahlížení skutečnosti prostřednictvím zobecňujících rámců, vytyčuje soubory vlastností, které napomáhají různorodé kvality spojovat do sdružených celků a rozpoznávat individuální fenomény jako projevy téhož. To umožňuje lépe se na ně připravit a také s nimi účinněji zacházet, čímž se do postupů rozumu vkrádá utilitární až manipulativní zájem. Přirozená náchylnost rozumu k potřebě ovládat skutečnost ve smyslu poznání a uchopení se podle Adorna postupně mění na ovládání ve smyslu opanování a uplatnění moci. Adorno pro označení mocenské tendence používá pojem panství (*Herrschaft*), který můžeme chápat jako projev nadvlády či kontroly nad určitým objektem, přírodou nebo člověkem.⁴³ Pro Adorna panství existuje v podstatě od počátku lidské civilizace, v plné míře se však rozvíjí zejména v kapitalistických společnostech.⁴⁴ Namísto zbavení se strachu z přírody nakonec přetrvává

³⁹ Srov. např. Seyla Benhabib, *Critique, Norm and Utopia. A Study of the Foundations of Critical Theory* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 171. Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 103. Honneth, „Sociální patologie rozumu,“ s. 40-44.

⁴⁰ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 17, 185. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 30, 87, 158. Srov. také Michael Hauser, *Adorno. Moderna a negativita* (Praha: Filosofia, 2005), s. 22-23.

⁴¹ Hulatt, „Reason, Self-Preservation and Mimesis,“ s. 141, 145.

⁴² Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 17, 43.

⁴³ *Ibid.*, např. s. 25-27, 33-34.

⁴⁴ Více k tématu panství u Adorna srov. např. Hauser, Adorno, s. 22-25.

hrozba kolapsu do opětovného splynutí s přírodou a rozšiřuje se na strach z čehokoliv odlišného a neznámého.⁴⁵ Z potřeby ovládat, v tomto kontextu i ve smyslu vládnout sám sebou, se tak stává spíše potřeba restrikce.⁴⁶

V propojení rozumu s tendencí k ovládnutí nachází Adorno příčiny situace, ve které se zvláštní stává pro rozum nepřítelem, protože ohrožuje stabilitu rozumu, jím ustavených pravidel funkční společnosti i jednoty Já. Hulatt popisuje tuto Adornovu úvahu jako odmítavý postoj rozumu ke světu:

„Rozum odmítá zvláštnost objektů – kvality a vlastnosti, které jsou jedinečné pro daný objekt a nelze je najít v žádném jiném - a váže se ke světu pouze prostřednictvím abstraktních obecných vlastností. Dochází k tomu, že o světě přemýšlíme a zakoušíme jej (a sebe navzájem) v neflexibilních konceptuálních vzorcích. To nám umožňuje [objekty] lépe kontrolovat, předvídat jejich chování a mít pocit, že máme plné poznání světa.“⁴⁷

Postoj odmítnutí, který podle Hulatta rozum v Adornově koncepci vůči skutečnosti zaujímá, je tak především odmítnutím zvláštnosti. Namísto otevřenosti vůči zvláštnímu, potažmo skutečnosti jako takové, rozum ve svém vývoji stále víc upřednostňuje abstraktní zobecňování, které jej od světa oddaluje, ale příhodně roztrídí subjekty i objekty, které jej obývají, do kategorií, které zároveň slouží jako návod pro typ chování, jež máme vůči tomu kterému fenoménu, objektu i subjektu uplatňovat. Hlavními důsledky, které pro Adorna v dějinném postupu rozumu vyvstávají, jsou tak narůstající vylučování zvláštnosti a strnulost v interakci se světem.

Mohlo by se zdát, že Adornova argumentace směřuje k odůvodnění nedostatků rozumu vnějšími okolnostmi, to ale Adorno říct nechce. Tendence k ovládnutí, která stojí v základu všech problémů rozumu, je rozumu vlastní a jen velmi těžko překonatelná.⁴⁸

⁴⁵ Adorno s Horkheimerem demonstrují tento výkon rozumu na příkladu mýtu o Odysseovi, který reprezentuje rozum a rozumem ustavené Já proti silám a bytostem, které jej ohrožují, jako jsou Sirény, kouzelnice Kirké, Lótofagové nebo Kyklóp. Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 70-71.

⁴⁶ Tento postup rozumu můžeme chápat jako součást Adornova pojetí osvícenství, které nevnímá jako historicky ohraničené období, ale spíše jako projev určitého myšlení, spojeného se snahou nevztahovat se ke světu prostřednictvím mýtu, ale právě na základě rozumu. Více k Adornovu pojetí osvícenství např. Hauser, *Adorno*, např. s. 22-52.

⁴⁷ Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. xi.

⁴⁸ S přesvědčením, že problémy rozumu jsou způsobené jeho vlastními vnitřními tendencemi, především tendencí k ovládnutí přírody, přichází Max Horkheimer. Podrobně tuto úvahu rozvíjí spolu s Adornem v *Dialektice osvícenství*, v níž se ovšem vedle kritiky rozumu objevuje také přetrvávající víra v emancipační potenciál rozumu. Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. Srov. také Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 23, 33-34. Srov. také Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 103.

Andrew Bowie například naznačuje, že Adornovo prohlášení z *Negativní dialektiky* „Myslet znamená identifikovat“,⁴⁹ můžeme chápat jako potvrzení niterného sklonu rozumu k ovládnání, ale zároveň jako poukaz na represivní podobu, jakou postupně získává v moderní společnosti.⁵⁰ Identifikace či identifikování značí na obecné rovině proces rozpoznávání a určování objektů. Zejména v *Negativní dialektice* Adorno ale rozvíjí své přesvědčení, že identifikace se stává represivní a zkreslující, protože ustavuje identitu mezi objektem a obecným pojmem či kategorií, což jsou ovšem ze své podstaty odlišné entity.⁵¹ Bez identifikování svého okolí bychom se velmi těžko obešli, pro Adorna ale vyvstává problém ve faktu, že z přirozené a potřebné vlastnosti rozumu se velmi snadno stává „první krok k něčemu otřesnému.“⁵²

Proč je ale potřeba ovládnání či identifikace spojená s obecností pro Adorna tak problematická a dokonce až hroživá? Určité zdůvodnění už jsem naznačila: dochází tím k potlačení zvláštního, což už na první pohled může vést k jistému zploštění a uniformizaci skutečnosti, která ale ani plochá, ani uniformní není. V Adornově argumentaci se přitom zdají být dva různé aspekty, odlišné co do míry závažnosti: na jedné straně může být zobecňování zkreslující, protože budí dojem, že skutečnost je jednodušší a srozumitelnější než opravdu je. Jak jsme viděli, určité míře zjednodušování se v interakci se světem nedá vyhnout a je nezbytná, ovšem za předpokladu, že subjekt omezenost svých poznávacích prostředků uzná. Na druhé straně ale může být zobecňování nebezpečné, protože může vést k manipulativnímu jednání, jakmile se rozhodneme posuzovat věci i jiné subjekty pouze z hlediska obecných kategorií, bez ohledu na jejich individualitu a individuální potřeby.

Bowie uvádí jako názorný a obzvlášť palčivý příklad situace, kdy se zobecnění stává problematickým, kategorizaci lidí podle etnika, jazyka a podobných kritérií,⁵³ můžeme dodat třeba podle sexuální orientace, genderu nebo náboženské víry. Od zjednodušení k represivní diskriminaci a dehumanizaci vede v těchto případech mnohdy velmi krátká cesta. Příkladem mohou být například obecné kategorie jako „Ukrajinci“, „migranti“ nebo „Romové“. Jejich automatizované a necitlivé či nereflektované užívání může vést k tomu, že se k jednotlivým lidem nepřístupuje jako k individuálním jedincům s vlastními potřebami a příběhem, ale jako k jednomu případu anonymizované masy, posuzovanému na základě obecných stanovisek

⁴⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 17.

⁵⁰ Andrew Bowie, *Aesthetic Dimension of Modern Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2022), s. 175-176.

⁵¹ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 16-17, 309.

⁵² Bowie, *Aesthetic Dimension of Modern Philosophy*, s. 176.

⁵³ *Ibid.*, s. 176.

dané kategorie, která nemusí být pro konkrétní jedince platná a která může být ovlivněna předsudky.

Problém identifikace považuje Adorno za natolik určující pro charakter moderní společnosti, že zejména v *Negativní dialektice* mluví o „identifikujícím rozumu“ či „identifikujícím myšlení“, jakožto podobě rozumu zaměřené primárně právě na úkon určování a zařazení daného objektu, fenoménu či subjektu prostřednictvím aplikace určitého obecného pojmu či kategorie.⁵⁴ Problémem není pro Adorna to, že obecnost nedokáže plně postihnout zvláštnost a rozmanitost skutečnosti; fakt, že pojmy (či kategorie) nejsou totožné jako objekty a subjekty se může zdát být, jak podotýká například Martin Ritter, „banální.“⁵⁵ Zásadní nedostatek na obecnosti založených postupů rozumu spočívá pro Adorna v tom, že si namlouvají, že tak činí a že skutečnost plně postihují. Nejen že tím z Adornova hlediska dochází ke kvalitativní ztrátě a přehlížení části skutečnosti, tyto obecné pojmy a kategorie zároveň také určují způsob, jakým se k daným fenoménům, objektům i subjektům chovat, přičemž často svým postupem zcela přehlíží jejich vlastní rozmanitost i jejich vlastní potřeby.

Hlavním nástrojem uplatňování zobecňujícího postupu rozumu, který si v Adornově filozofické koncepci vytáhl příslovečného Černého Petra, jsou již několikrát zmiňované pojmy. Ze své podstaty jsou obecné - a zobecňující - zároveň jsou ale nezbytným prostředkem vztahování se ke skutečnosti. Samy o sobě nejsou pojmy pro Adorna represivní, problematický je způsob jejich užívání v soudobé společnosti.⁵⁶ Dopředu si určují, jaké vlastnosti či kvality má ten který fenomén vykazovat, aby bylo možné jej správně rozpoznat a zařadit do příslušné kategorie.⁵⁷ Podstatnou měrou tak přispívají ke zkreslování skutečnosti i k represivním důsledkům, jaké zobecňování může mít. Adornovu představu přehledně vysvětluje Espen Hammer:

„Ačkoliv žádná apriorní ‚logika‘ nediktuje, že by takováto tendence měla vyvstávat, moderní agenti jsou náchylní k užívání pojmů přehnaně podřazujícími způsoby, které se soustředí na obecnost, ale zlehčují, v některých případech závorkují, zvláštní. Nedělají to proto, že by je k tomu nutila povaha jazyka, ale spíše proto, že společenské a ekonomické tlaky jako jsou kvantifikace, orientace na

⁵⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 149-151, 156, 174.

⁵⁵ Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci,“ s. 14. Srov. také Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 15.

⁵⁶ Tento výklad Adornova pojetí pojmů v současné době převažuje. Mnozí interpreti zároveň poukazují na to, že pro Adorna mají pojmy samy i svůj utopický rozměr, skrze nějž je potřeba uskutečnit společenskou změnu k lepšímu. Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 103-110, Hauser, *Adorno*, s. 76, 146-7, 200. Honneth, „Výkon spravedlnosti,“ s. 115-117. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. 6-26.

⁵⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 185. Srov. také O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, s. 53. Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci,“ s. 14.

směnnou hodnotu, komodifikace, kalkulace a tak dále, jsou privilegovány (jak epistemicky, tak i v širším sociálním a každodenním ohledu) oproti pozornosti vůči zvláštnímu (alespoň pro něj samé).⁵⁸

Hammerův poukaz na vliv kapitalismu, patrný v dominanci kvantifikace, směnné hodnoty či komodifikace, ponechám pro tuto chvíli stranou. Je nicméně patrné, že pojmy a potažmo můžeme dodat, že i obecnost a tendence rozumu k identifikaci, potlačují a přehlížejí zvláštní v důsledku komplexní škály společenských vlivů, které posilují verzi uchopování skutečnosti primárně prostřednictvím obecnosti a primárně za účelem jejího opanování a využití.

Rozkol mezi obecností rozumu a zvláštností skutečnosti ukazuje například následující Adornovo prohlášení z *Negativní dialektiky*: „V obecnosti ratia, které ratifikuje nouzi (*Bedürftigkeit*) veškerého zvláštního, jeho závislost na celku, se vyvíjí jeho [tj. rozumu, pozn. S. M.] protikladnost vůči zvláštnímu prostřednictvím procesu abstrakce, na němž spočívá.“⁵⁹ Původní niterná potřeba rozumu ovládat a identifikovat tak jednak dává vzniknout společenskému podhoubí, kde se primárně uplatňují právě ty přístupy, které využívají obecnost a potlačují zvláštnost, a jednak se tím rozum sám dostává do pastí, protože tyto přístupy se stávají natolik dominantními, že blokují rozvoj jiných projevů rozumu. Pro Adorna jsou těmito na obecnost a využitelnost orientovanými přístupy především postupy kapitalismu, založené na principu směny, jak ve výše uvedené citaci konstatuje Hammer, ale třeba také přírodovědné teorie.⁶⁰ Ve všech těchto případech obecnost značí především odstup od skutečnosti, jak naznačuje odkaz na proces abstrakce. „Abstrakce,“ uvádí Adorno v *Dialektice osvícenství*, „se ke svým objektům chová [...] jako likvidace.“⁶¹

Tento vývoj rozumu stvrzuje podle Adorna ortel nad zvláštním, které rozum nedokáže uchopit jinak než v pojmech nastavených obecností, tedy principiálně nedokáže uchopit - či alespoň přijmout - zvláštní jakožto zvláštní.⁶² Odtud také špatné postavení zvláštního, které v Adornově výše uvedeném vyjádření zaznívá, způsobené tím, že zvláštnímu není v rozumem ustavených podmínkách umožněno projevovat se samo o sobě, ale je vždy determinováno obecností. Adorno dochází k závěru, že nechotou si připustit, že není možné rozumově uchopit veškerou podstatu reality, objektů i subjektů, se posiluje iluze, že subjekty i objekty

⁵⁸ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 109.

⁵⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 312.

⁶⁰ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 18, 21. Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 22, 34. Srov. také Bowie, *Aesthetic Dimension of Modern Philosophy*, s. 175-176.

⁶¹ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 26.

⁶² Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 16-17.

jsou totožné se svými pojmovými určeními, s obecnými charakteristikami, které se jim připisují.⁶³ Do extrému dovedená potřeba ovládat skutečnost vede rozum k touze „prosadit se jako systém“,⁶⁴ a to jako systém, „z něhož vyplývá vše a každý“.⁶⁵ To, co je partikulární, rozmanité či prehavé, se proto skrze toto hledisko jeví jako chaotické a děsivé, ohrožující uspořádanost prosazovanou rozumem jako žádoucí.⁶⁶ Jak dále Adorno upřesňuje, v rozumem nastavených sociálních strukturách se „různorodé [činí] srovnatelným redukcí na abstraktní veličiny“.⁶⁷ Pro otevřenost vůči zvláštnímu nezůstává v soudobých podmínkách z Adorna hlediska téměř žádné místo.

I. 3 Normativní závazek rozumu

Uvedla jsem, že v Adornově uvažování o společenské úloze rozumu můžeme rozpoznat určitý normativní aspekt, patrný v předpokladu, že projevy rozumu spojené s represivním zobecňováním a potlačováním zvláštního jsou vysoce problematické nejen samy o sobě, ale že jsou především v rozporu s tím, co by měl rozum ve skutečnosti dělat. Jedná se o jistý normativní závazek rozumu, tedy Adornovu představu o správné podobě rozumu, která by mu umožňovala naplňovat svůj pravý účel. Vysvětlit tento normativní závazek rozumu je předmětem následující části.

V dosavadním stručném náčrtu Adornovy koncepce se mohlo zdát, že Adorno rozum plně zatracuje coby příčinu veškerého společenského útlaku. Adorno ale nekritizuje rozum jako takový, nýbrž jeho soudobou represivní podobu, která je v rozporu s emancipačním potenciálem, jakým rozum podle něj disponuje. V čem tedy skutečný účel rozumu podle Adorna spočívá? Částečně jsem jej již naznačila v předešlé části této kapitoly: prvotním úkolem rozumu je vymanit člověka z područí pudů a učinit jej svobodným. Tento úkol rozumu se u Adorna rozrůstá do komplexní, byť mnohdy poněkud abstraktně popsané, ideje ustavení svobody, možnosti seberealizace, uspokojení skutečných lidských potřeb a snížení zbytečného utrpení. Dobrá podoba společnosti by měla být rozumná podoba společnosti, tj. „uskupení svobodných jedinců, v němž každý požívá stejné možnosti pro seberealizaci a

⁶³ Ibid., např. s. 16-17.

⁶⁴ Ibid., s. 32. Srov. také s. 32, 34, 36.

⁶⁵ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 20.

⁶⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 17, 18, 20.

⁶⁷ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 21.

sebeurčení jako ostatní“.⁶⁸ I z takto hrubého náčrtu je patrné, že jde v podstatě o pravý opak vnuceného a excesivního zobecňování na úkor zvláštního. Správný postup rozumu by měl naopak spočívat v zohlednění zvláštnosti objektů i subjektů, tedy soustředění pozornosti na jejich kvalitativní vlastnosti, otevřenost a vnímavost vůči jejich odlišnosti a individualitě.⁶⁹

Adornova představa správné podoby rozumu se prolíná s jeho koncepcí smíření (*Versöhnung*).⁷⁰ Zatímco správná podoba rozumu se v Adornově uvažování koncentruje do několika konkrétních požadavků či kroků, které je potřeba uskutečnit, smíření značí utopický, normativní horizont jejich naplnění. Ideální, smířený stav společnosti by pak byl stavem, ve kterém by rozum naplnil svůj účel. Přesnému popisu toho, jak by mělo smíření či smířená společnost vypadat, se ale Adorno záměrně vyhýbá.⁷¹ Definice by totiž podobu smíření omezila, navíc by z Adornova hlediska hrozilo, že konkretizované formulování smířené společnosti by se stalo snadným cílem pro postupy kapitalismu a namísto emancipačního potenciálu by se představa smířené společnosti přizpůsobila potřebám kapitalistické společnosti.⁷² V soudobých podmínkách si krom toho ani přesnější podobu takového stavu podle Adorna neumíme představit.⁷³

Z hlediska normativního závazku rozumu je pro Adorna určující, jak dobře nebo špatně zohledňuje rozum potřeby subjektů, objektů i přírody, přičemž existující - a přetrvávající - společenské problémy jsou dokladem špatného postupu rozumu. V Adornově argumentaci a kritickém posuzování soudobého stavu společnosti vyvstává „ne právě zřejmá souvislost, která má existovat mezi společenskou patologií a nedostatečnou racionalitou“.⁷⁴ Problémy, které Adorno v soudobé společnosti nachází, jsou totiž vyvolané především procesy a postupy, jež jsou distancované od skutečných potřeb jedinců (ale i objektů a přírody). Prostředky, jejichž původním účelem bylo napomáhat smysluplnému uspořádání společnosti a orientaci člověka ve svém prostředí, povýšil rozum na účel sám o sobě, takže se

⁶⁸ Deborah Cook, *Adorno, Habermas and the Search for a Rational Society* (London; New York: Routledge, 2004), s. 1. Srov. také Honneth, „Sociální patologie rozumu,“ s. 40-42.

⁶⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 53, 62. Srov. také Honneth, „Výkon spravedlnosti,“ s. 115-116. O'Connor, *Adorno*, s. 20.

⁷⁰ Pojem smíření má složitou historii spojenou zejména s filozofickým modernismem a otázkou ustavení takové společenské konstelace, v níž by bylo možné nalézt soulad mezi smyslovostí a rozumem. Patrně své nejvýznamnější vyjádření má pojem smíření ve filozofii G. W. F. Hegela, pro kterého značí schopnost subjektu inkorporovat zvnějšku dané závazky, normy a sociální role jako své vlastní. Více k tématu např. Todd *and Reification. Freedom's Semblance and Actuality from Hegel to Contemporary Critical Theory* (New York: Oxford University Press, 2019).

⁷¹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 149, 162.

⁷² Srov. např. Theodor W. Adorno, „Gesellschaft,“ in *Soziologische Schriften I.*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), s. 18-19.

⁷³ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 229, 374, 382.

⁷⁴ Honneth, „Sociální patologie rozumu,“ s. 38.

uplatňují bez ohledu na uskutečnění cílů, ke kterým měly původně sloužit, čímž naopak svůj smysl ztrácejí. Důsledkem je, že se valná většina sociálních procesů, které řídí sociální instituce i běžné jednání, stává rigidními, mechanickými a rutinními. Rozum je tak přinejmenším do určité míry nezávislý na vůli jednotlivých sociálních aktérů, protože se realizuje v sociálních procesech, které dávno přestaly brát ohledy na subjekty i objekty, jichž se týkají. Honneth uvádí jako příklad Adornovy představy o tomto stavu společnosti narůstající pocit bezmoci vůči byrokratickým systémům, jejichž mechanismy se mnohdy odehrávají tak, že vyvolávají dojem, že na jejich chod nemají lidé ve skutečnosti vůbec žádný vliv.⁷⁵

Takto popsaná situace rozumu vyvolává otázku, jak se vůbec tyto defekty uchopují a kdo je uchopuje. Fabian Freyenhagen shrnuje, že Adornova radikální „kritika všeho“ působí dojmem, že podkopává sama sebe, protože nenechává pro její vyjádření žádný prostor.⁷⁶ Jinak řečeno, jestliže je v soudobé podobě rozum deformovaný, je otázkou, z jaké pozice je vůbec obhajitelné na jeho nedostatky upozorňovat a jakými prostředky, jestliže ne rozumovými. Adornova odpověď by ale zněla, jak podotýká Freyenhagen, ale také třeba zmiňovaný Honneth, že kritiku rozumu a společenských poměrů, které ustavuje, máme provádět právě rozumem a že existují skuliny i v soudobých společenských poměrech, které umožňují emancipaci; a také privilegovaných „několik málo šťastných“, kteří jsou schopni kriticky nahlížet na stav společnosti.⁷⁷ Nakolik je taková pozice přijatelná, není možné v této práci zkoumat, byť lze alespoň zopakovat Freyenhagenem vyjádřenou naději, že touto skupinou šťastných nemusí nutně být pouze „bílé muži z privilegovaného prostředí, kteří jsou vzdělání v modernistické vysoké kultuře“.⁷⁸ Podstatné je zde zdůraznit, že Adornova argumentace nemá vést k radikálnímu odmítnutí rozumu jako takového, ale k odsouzení podoby rozumu, jejíž nepřijatelnost dokládají zásadní společenské problémy a nesmyslné lidské utrpení. Adorno ve svém uvažování používá tzv. imanentní kritiku, což znamená, že rozum a společnost konfrontuje s jejich vlastními normami.⁷⁹ Jelikož jim nedostávají, vzniká tím prostor pro kritický odstup, který umožňuje společenské nedostatky a defekty rozumu reflektovat.

⁷⁵ Honneth, „Fyziognomie kapitalistického způsobu života,“ s. 95-97.

⁷⁶ Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism,“ s. 175-177.

⁷⁷ Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism,“ s. 177, 191. Honneth, „Fyziognomie kapitalistického způsobu života,“ s. 99-103. Srov. také O'Connor, *Adorno*, s. 28.

⁷⁸ Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism,“ s. 192.

⁷⁹ Srov. např. Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism,“ s. 177. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 16.

Soudobá společnost vykazuje podle Adorna charakteristiky, které jsou přesným opakem toho, čeho měl rozum dosáhnout, tedy projevuje se nesvobodou, utrpením a útlakem. Rozum „zapomíná“ na nepřekonatelnou zvláštnost skutečnosti, všeho toho, k čemu se vztahuje a co chce uchopit a poznat, a namísto toho „hypostazuje své vlastní výtvoř, abstrakce, v protikladu k významu myšlení“.⁸⁰ Zpronevřuje se tak svému primárnímu účelu, namísto svobody a emancipace se projevuje represivně, což Adorna vede k tvrzení, že je rozum sám iracionální či nerozumný.⁸¹ Přířým důsledkem iracionality rozumu je pak iracionalita společnosti. Brian O'Connor charakterizuje Adornovo chápání iracionality společnosti jako takovou podobu společnosti, která je současně „nekonzistentní i normativně napadnutelná“.⁸² Znamená to, že protirečí svému účelu, jelikož namísto ochrany jedinců je utlačuje. Společenské procesy, které v ní probíhají, ve skutečnosti neprospívají nikomu, pouze udržují společnost v její stávající neutěšené podobě.⁸³

Jelikož rozum činí opak toho, co je jeho posláním, ale zároveň na svou úlohu, jak je Adorno přesvědčen, nezapomíná, vyvstává v jeho nitru kontradikce.⁸⁴ Upřednostněním obecnosti a manipulace rozum omezuje sám sebe, protože nerozvíjí veškerý svůj potenciál, naopak jej spíše podkopává.⁸⁵ Rozpornost či antagonismy rozumu, jak je Adorno nazývá, se přenáší také do společnosti, která svými procesy reprodukuje represivní vzorce chování i institucionální či normativní postupy.⁸⁶ Antagonistická, iracionální společnost pro Adorna značí především společnost, která je vůči svým obyvatelům, ale i přírodě a neživým předmětům, nepřátelská, aniž by si toho však sami její členové - alespoň z větší části - byli vědomi.⁸⁷

V důsledku jednostranného vývoje rozumu a hypostazování obecnosti „se stáváme stále víc zběhlými v ovládání našeho prostředí, i sebe navzájem,“ shrnuje Adornovu pozici Hulatt, „ale přesto máme stále chabější schopnost poznávat, jaké naše prostředí skutečně je i jací jsme my. [...] Jsme stále víc odříznuti od potřeb a hodnot věcí a stále víc odříznuti od znalosti toho, co je nezbytné pro skutečný blahobyt těchto věcí.“⁸⁸ Nedostatečné poznání skutečnosti se v Adornově uvažování pojí s prohřeškem až etického rázu, jak v podobném

⁸⁰ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 44.

⁸¹ *Ibid.*, např. s. 44, 55, 258.

⁸² O'Connor, *Adorno*, s. 47.

⁸³ *Ibid.*, s. 47-48. Srov. např. Adorno, „Gesellschaft,“ s. 14.

⁸⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 312-313.

⁸⁵ *Ibid.*, např. s. 312.

⁸⁶ Srov. např. Adorno, „Gesellschaft,“ s. 15.

⁸⁷ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 39-40, 44.

⁸⁸ Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. xi.

duchu jako Hulatt dodává například Honneth.⁸⁹ Skrze obecné pojmy, navíc primárně orientované na využitelnost, podává rozum neúplné a zkreslující poznání skutečnosti, což způsobuje, že se s objekty i subjekty špatně zachází. Tento etický rozměr byl patrný na příkladu přístupu k lidem skrze obecné kategorie, které mohou mnohdy obsahovat předsudky a usnadňovat dehumanizaci konkrétních jedinců. V Adornově výkladu je ale eticky sporným už i samotné zkreslené a omezené vnímání skutečnosti, protože může snadno způsobovat slepotu vůči hrozivějším problémům, jako je například lidské utrpení, na kterém stojí náš ekonomický systém,⁹⁰ nebo stále aktuálnější ekologická katastrofa.⁹¹

Pro Adorna vyvstává v postupu rozumu určitý paradox, protože zamýšleného pokroku a osvobození, které pojí s jeho účelem, rozum do jisté míry dosahuje – západní společnosti jsou v současné době přinejmenším demokratické -, ale současně tytéž prostředky vedou k hrozivým koncům, nesvobodě a utrpení.⁹² Adornovi se rozum jeví jako strůjce svého vlastního selhání; ale také jako jediný prostředek uskutečnění společenské změny, která by mohla vést k ustavení lepší podoby společnosti.⁹³ Možnost společenské změny vidí Adorno ve změně postoje: v otevřenosti vůči zvláštnosti, kvalitativní rozmanitosti a pojmově neuchopitelné podstatě skutečnosti, ale také v uznání limitů rozumu. Praktiky, které by komplexnější poznání skutečnosti a větší ohleduplnost vůči jinakosti zajišťovaly, ale jsou podle Adorna soudobou společností devalvovány.⁹⁴ Krom vlastních sklonů rozumu k ovládnutí je však podle Adorna hlavním viníkem špatné situace moderních společností – a také viníkem špatného stavu rozumu – kapitalismus.

I. 4 Vliv kapitalismu

Kapitalismus představuje pro Adorna historicky podmíněnou společensko-ekonomickou strukturu založenou na principu směny, která charakterizuje soudobé životní podmínky. Je také terčem Adornovy nesmiřitelné kritiky. Na rozdíl od rozumu nepovažuje Adorno nápravu kapitalismu za možnou; jedinou cestou jak změnit chod společnosti by bylo kapitalismus

⁸⁹ Honneth, „Výkon spravedlnosti,“ s. 116.

⁹⁰ Srov. např. O'Connor, *Adorno*, s. 29-34.

⁹¹ Srov. např. Freyenhagen, „Adorno's Critique of Late Capitalism,“ s. 185. Ritter, „Pravda za hranicí pojmu (a) věci,“ s. 21.

⁹² Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 49-50, 76, 169, 216.

⁹³ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 21, 24-27.

⁹⁴ Např. Adorno, „Gesellschaft,“ s. 18.

zrušit. V Adornově promýšlení propojení rozumu a kapitalismu se následující část kapitoly zaměří na jeden konkrétní bod, a to způsob, jakým kapitalismus přispívá k systematickému potlačování zvláštního prostřednictvím rozšíření principu směny a všeobecné orientace na ekonomickou využitelnost.⁹⁵

Aby bylo možné lépe si představit, co kapitalismus označuje, využiji charakteristiku tohoto fenoménu z pera Rahel Jaeggi, současné představitelky kritické teorie. Jaeggi popisuje kapitalismus jako „ekonomický a sociální řád“, jenž má svůj původ v Evropě a vzniká spolu s rozpadem feudalismu, následně se během osmnáctého a devatenáctého století rozšiřuje do celého světa s pomocí technologického pokroku.⁹⁶ Kapitalismus a společenské podmínky, které ustavuje, se podle Jaeggi vyznačují především soukromým vlastnictvím prostředků výroby, což vede k akumulaci kapitálu v rukách menšiny a oddělení výrobců od prostředků výroby.⁹⁷ Následkem shromažďování kapitálu je ovšem vykořisťování, protože dochází k upřednostňování zisku před potřebami jak lidí, tak i přírody.⁹⁸ Krom toho už není cílem kapitál využit k další spotřebě nebo k získání vlastního živobytí, ale pouze k jeho udržování a navyšování.⁹⁹ Nakonec Jaeggi uvádí, že kapitalismus sice ustavuje svobodný trh, který ale v rámci kapitalismu funguje jako koordinační mechanismus pro přidělení i distribuci zboží, takže kapitalismus a tržní ekonomika jsou úzce propojeny.¹⁰⁰

V Adornově uvažování - s ohledem na téma této práce - rezonují především společenské aspekty výčtu, který Jaeggi uvádí. Jedná se primárně o upřednostňování zisku před potřebami jedinců i objektů a přírody, spojené s vykořisťováním. Rozpoznat ale můžeme i další rysy, které Jaeggi sice přímo nepojmenovává, které ale z jejího popisu vyplývají, a to narůstající ztrátu vlivu subjektů na chod kapitalistických mechanismů, spolu s narůstající samoučelností těchto mechanismů. To je patrné v tendenci získat kapitál pouze z toho

⁹⁵ Je potřeba mít na paměti, že Adornovo pojetí kapitalismu je historicky podmíněné i historicky ohraničené a popisuje podobu kapitalismu především čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století. V pozdějších fázích kapitalismu se naopak klade větší důraz na individualitu i s tím spojenou zvláštnost, nicméně přetrvává jeho integrační působnost, která vše přizpůsobuje potřebám kapitalismu, a je pak otázkou, nakolik je deklarovaná individualita pouze iluzí. Promýšlení Adornova pojetí kapitalismu ve srovnání se současnou tematizací kapitalismu však není tématem této práce. Srov. např. Nancy Fraser, Rahel Jaeggi, *Capitalism. A Conversation in Critical Theory* (Cambridge, Polity Press: 2018), s. 136-138. Espen Hammer, *Adorno and the Political* (London; New York: Routledge, 2006), s. 16-17.

⁹⁶ Rahel Jaeggi, „What (If Anything) Is Wrong With Capitalism?,“ *The Southern Journal of Philosophy* 54 (2016), s. 46.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 46.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 46.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 46.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 46.

důvodu, aby jej bylo možné dále samoúčelně udržovat, bez jakéhokoliv dalšího využití, i v řízení rozdělování zboží ekonomickými a tržními zájmy, které Jaeggi popisuje.

Adornův přístup ke kapitalismu se velmi úzce prolíná s jeho promyšlením problematiky vývoje rozumu i jeho deformace. Adorno zkoumá tendence rozumu, které jsou korelativní vůči projevům kapitalismu, poškození a omezení rozumu daná vlivem kapitalistického zřízení i možnosti, jaké rozum má, aby se z této pasti vymanil. Okolnosti nástupu kapitalismu přitom Adorno pojí s orientací rozumu na využitelnost a s posilováním jeho mocenské tendence, které jsem popsala v předchozích částech této kapitoly. Níterný sklon rozumu k ovládnání, ustavení jednoty, systému a koherence posiluje vznik společenských forem jednání, které mu odpovídají a upřednostňují efektivitu, utilitárnost a obecnost.¹⁰¹ Nejúčinněji se podle Adorna prosazuje princip směny, tedy postup, který kvalitativně různorodé objekty, ale také činnosti, jako je lidská práce, převádí na stejnou, v tomto případě peněžní či užitkovou, hodnotu.¹⁰² Podle Adorna se však v důsledku této operace původní kvalitativní odlišnosti a pestrost, jedinečná hodnota každého objektu nebo fenoménu, tedy jinak řečeno, jejich zvláštnost, vytrácí.¹⁰³

Stěžejním problémem, který Adorno v soudobé společenské situaci spatřuje, je to, že princip směny podle něj prostupuje všemi oblastmi lidského života.¹⁰⁴ Jelikož žádný objekt, příroda nebo lidská práce nemají z tohoto hlediska hodnotu samy o sobě, ale pouze jako prostředky výměny za peníze nebo jiné objekty či služby, klade se v zacházení s nimi důraz výhradně na jejich využitelnost pro směnu.¹⁰⁵ Adorno je přesvědčen, že tento typ jednání či motivace se projevuje ve veškerých společenských procesech, institucích, mezilidských vztazích, interakcích s objekty i přírodou, ale i v tělesných projevech.¹⁰⁶ Z ekonomického principu, jehož logika je určena pro zájmy trhu, se z Adornova hlediska stává princip sociální, který určuje povahu společenského uspořádání i lidského chování.

Axel Honneth vysvětluje, že u Adorna vyvstává mezi nedostatky rozumu a kapitalismem spojitost, kdy „rozšíření směny zboží představuje zároveň proces deformování

¹⁰¹ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 21, 163. Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 22, 34, 57.

¹⁰² Původ pojmu principu směny, resp. směnné hodnoty, je v myšlení Karla Marxe. Také Marx, podobně jako Adorno, poukazuje na kvalitativní ztrátu, která principem směny vzniká, jelikož se při ní nezohledňují jednotlivé odlišnosti mezi danými objekty či fenomény. Srov. Karel Marx, *Kapitál. Kritika politické ekonomie*. Díl 1, kniha 1: Výrobní proces kapitálu (Praha, Svoboda: 1978), např. s. 11-13.

¹⁰³ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 21, 23, 158.

¹⁰⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 22, 34, 57.

¹⁰⁵ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 158.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 39-40. Srov. také O'Connor, *Adorno*, s. 31.

rozumu.“¹⁰⁷ Ještě přesnější by bylo říct, že mezi deformací rozumu a dominancí principu směny vzniká pro Adorna svým způsobem reciprocita, protože příčinou vzestupu kapitalismu je právě důraz rozumu na ovládnutí. Kapitalismus se ovšem stává natolik invazivním, že možnosti rozvoje rozumu jinými směry než za účelem využitelnosti a obecnosti efektivně blokuje. Honneth podotýká, že „vzory chování, které prezentují jednání čistě zaměřené na směnnou hodnotu, mají ukázat, do jaké míry si kapitalistický způsob života vynucuje pouze instrumentální, egocentrické použití našich racionálních schopností.“¹⁰⁸ Adornovo přesvědčení o všudypřítomnosti utilitárních zájmů a principu směny Honneth dokládá odkazem na příklad z Adornovy knihy *Minima Moralia*, a to na aforismus, ve kterém Adorno upozorňuje na způsob, jakým kapitalismus ovlivňuje gesta.¹⁰⁹ Podle Adorna jsou naše gesta, jako například klepání, otevírání a zavírání dveří či oken nebo řízení auta, technizovaná, účelná a násilná, a postrádají „veškerou váhavost, veškerou obezřetnost a civilizovanost“.¹¹⁰ Objekty jsou konstruovány tak, že umožňují pouze manipulaci, která pak v chování lidí převládá, „nestrpí nic navíc – ani ve svobodě reakce, ani v samostatnosti věci“.¹¹¹ Problém pro Adorna nastává ve chvíli, kdy se dominance účelnosti a snadné využitelnosti standardizuje a prostoupí do všech vrstev společnosti, čímž nutně dochází k ochuzení možného zakoušení světa a k narůstající tendenci k využívání – v negativním slova smyslu – všeho a všech.

Výše zmíněný článek Rahel Jaeggi nabízí ještě jeden podnět, který lze využít jako rámec pro Adornovo uvažování o kapitalismu. Jaeggi uvádí tři možné typy kritiky kapitalismu: první je funkcionální kritika, podle které kapitalismus není ve skutečnosti funkční jakožto sociální a ekonomický systém, druhá je morální (či na spravedlnost orientovaná) kritika, která odsuzuje kapitalismus coby založený na vykořisťování, zatřetí je to pak etická kritika, která kapitalismu vyčítá to, že v jeho podmínkách existuje pouze špatný život.¹¹² Důležitý je zde druhý a třetí typ kritiky, které je možné spojit s Adornovou pozicí. Jaeggi přibližuje, že podle morální kritiky ustavuje kapitalismus esenciálně nespravedlivý sociální řád, který z lidí činí pouze služebníky systému, čili obecněji řečeno „kapitalismus je

¹⁰⁷ Honneth, „Fyziognomie kapitalistického způsobu života,“ s. 91.

¹⁰⁸ Ibid., s. 92.

¹⁰⁹ Honneth, „Fyziognomie kapitalistického způsobu života,“ s. 94. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*. Přel. M. Ritter (Praha: Academia, 2009), s. 41-42.

¹¹⁰ Adorno, *Minima Moralia*, s. 41-42.

¹¹¹ Ibid., s. 42.

¹¹² Jaeggi, „What (If Anything) Is Wrong With Capitalism?,“ s. 47.

buďto založen na *nespravedlivé* a vykořisťující sociální struktuře, anebo ji vytváří“.¹¹³ Etická kritika pak tvrdí, že kapitalismus vede k typu života, který je „ochuzený, beze smyslu či prázdný a ničí zásadní komponenty naplněného, šťastného a – především – ‚skutečně svobodného‘ lidského života“.¹¹⁴

Předpoklady etické a morální kritiky dobře vystihují Adornův přístup. Kapitalismus odsuzuje coby sociální strukturu, která znemožňuje žít dobrý život, *protože* je založen na esenciálně vykořisťujícím a ochuzujícím principu směny; transakce, které se v rámci principu směny odehrávají, nejsou podle Adorna z tohoto hlediska ani morálně, ani eticky neutrální.¹¹⁵ Násilnost a mocenský aspekt rozumu se v tomto ohledu s kapitalismem protínají, ačkoliv existují nezávisle na něm, přesněji řečeno, kapitalismus utváří prostředí, ve kterém se násilný a mocenský aspekt mohou plně prosazovat.¹¹⁶ Struktura kapitalistické společnosti, prostoupená a řízená principem směny, ovládá objekty i subjekty s ohledem na ekonomické zájmy, ale bez ohledu na jejich vlastní zájmy.¹¹⁷ Ve skutečnosti jsou to samy kapitalismem určené sociální procesy, normy a instituce, co brání lidem realizovat dobrý život, zakoušet štěstí a svobodu, a co znemožňuje důstojnou existenci objektům i přírodě. Kapitalismus nezohledňuje individuální potřeby, ani blahobyt celé společnosti, nýbrž se orientuje pouze na zisk, ze kterého však v důsledku netěží vůbec nikdo, a proto se stává, jak popisuje Lambert Zuidervaart, „nelidským“.¹¹⁸

Poněkud hyperbolicky by se dalo říct, že zatímco rozum dává vzniknout podmínkám, které preferují obecnost a potlačují zvláštnost, kapitalismus si tento postup bere za svůj a přetváří jej ve společenský systém, který nakonec blokuje i rozum samotný. Sklon rozumu k abstrakci a obecnosti konvenuje principu směny, a proto se prosazuje jako určující princip v pozadí všech sociálních procesů. Kapitalismus tak z Adornova hlediska v podstatě zneužívá a podněcuje niternou tendenci rozumu k ovládnutí a funguje jako vnější okolnost, která k výsledné deformaci rozumu přispívá. Zároveň představuje kapitalismus pro Adorna hlavní překážku pro nápravu rozumu a dosažení společenské změny, neboť jeho všeprostupující vliv

¹¹³ Ibid., s. 47.

¹¹⁴ Ibid., s. 47.

¹¹⁵ Srov. Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 15, 168.

Na tento rys v rámci etické kritiky upozorňuje Rahel Jaeggi. Jaeggi, „What (If Anything) Is Wrong With Capitalism?“, s. 61-62.

¹¹⁶ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 33-34. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 168. Srov. také Hauser, *Adorno*, s. 22-25.

¹¹⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 199-200, 258-262, 315-316. Srov. také O'Connor, *Adorno*, s. 34-39.

¹¹⁸ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 87.

spolu se schopností fungovat jako clona, která zamezuje rozpoznání škodlivosti kapitalismu, téměř znemožňuje jakoukoliv formu rezistence.

I. 5 Princip syntézy ve společnosti

V kontextu represivního zobecňování ze strany rozumu i kapitalistického principu směny se v Adornově uvažování objevuje také pojem syntézy, který značí rozumový princip, jenž přispívá k všeobecnému uplatňování obecnosti a jednoty. Adorno toho však o syntéze mnoho neříká, ani přesný význam svého pojetí tohoto pojmu nedefinuje, a proto je potřeba jej spíše domyslet na základě způsobu, jakým s tímto pojmem pracuje. Vysvětlení pojmu syntézy a jeho pozice v rámci Adornovy sociální filozofie je předmětem následující části kapitoly.

Adorno sice navazuje na tradici používání pojmu syntézy německé idealistické filozofie, přikládá mu ale vlastní, specifický význam.¹¹⁹ Christian Thein upřesňuje, že Adorno k myšlenkovým motivům německé idealistické filozofie, v nichž se pojem syntézy objevuje, přistupuje kriticky a využívá je k reflexi sociálních problémů, do jejichž kontextu je zasazuje; nelze tedy říct, že by je plně přejímal, protože jim dodává nový smysl.¹²⁰ Pojem syntézy se zpravidla objevuje v kontextu zkoumání Adornových úvah o rozumu,¹²¹ jako nástroj či princip rozumu, který podřazuje zvláštní pod obecné, ať už jsou to jednotlivé prvky, objekty, příroda, lidská přirozenost či lidské nitro coby zvláštnost, a pojmy, kategorie, schémata nebo systémy jakožto obecnost.¹²² Podřazování zvláštního pod obecné se pak mnohdy považuje za

¹¹⁹ Pod hlavičkou označení tradice německé idealistické filozofie, jejíž přesnější vymezení dalece přesahuje možnosti této práce, se skrývá poměrně různorodá škála autorů a myšlenkových schémat. Pojtkem mezi nimi, v jehož kontextu se objevuje také pojem syntézy, je promyšlený způsob, jakým se subjekt vztahuje ke světu, jak uchopuje objekty. Tato problematika pak úzce souvisí s hledáním souladu mezi přírodou a svobodou, smyslovostí a rozumem, které se snoubí jak v lidském zasazení do skutečnosti, tak i uvnitř lidského nitra samotného. Pojem syntézy nalezneme u takových autorů, jako jsou Immanuel Kant, Johann G. Fichte, Friedrich W. J. Schelling nebo Georg W. F. Hegel. K tématu srov. např. Christian Thein, *Subjekt und Synthesis: eine kritische Studie zum Idealismus und seiner Rezeption bei Adorno, Habermas und Brandom* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013).

¹²⁰ Thein, *Subjekt und Synthesis*, s. 20-21.

¹²¹ Výjimkou jsou zde texty Josefa Früchtla a Christiana Theina, kteří Adornovo pojetí syntézy rozebírají podrobněji, nicméně se jím zabývají v kontextu širší problematiky: v Theinově případě jde o Adornovo pojetí subjektu a epistemologie, ve Früchtlově pak o koncepci mimesis. Ani jeden z autorů se ve větší míře nezabývá otázkou syntézy v uměleckých dílech. Srov. Josef Früchtel, *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986), s. 222-240. Thein, *Subjekt und Synthesis*, s. 291-388.

¹²² Srov. Jarvis, *Adorno*, s. 32. Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48. Albrecht Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute. Fünf Thesen,“ in *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), s. 233. Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 47.

úkon, který se v Adornově uvažování překrývá se sjednocováním a výsledná syntéza s jednotou či celkem.¹²³

Vzhledem k tomu, jak málo se pojem syntézy v Adornově argumentaci vyskytuje, je poměrně zajímavé, že se setkáme s náhledem, který právě syntézu staví do základu Adornových premis formujících jeho kritiku společnosti. Toto stanovisko najdeme především u Joela Whitebooka a Albrechta Wellmera. Podle Wellmera představuje syntéza pro Adorna základní princip „v uchopování reality a porozumění sobě samým“.¹²⁴ Whitebook pak zdůrazňuje negativní konotace, které se v Adornově myšlení se syntézou pojí:

„Za Adornovou kritikou instrumentální racionality a jejího korelátu, autokratického subjektu, [...] se nachází hluboká nedůvěra vůči syntéze. Vskutku, koncept v základu osvícenství, který je kritizován v *Dialektice osvícenství*, můžeme identifikovat jako *násilné sjednocení* či *vnucenou syntézu*.“¹²⁵

V obou případech můžeme rozpoznat přesvědčení, že syntéza má v Adornově sociální filozofii roli fundamentálního principu, který ale spočívá jaksí implicitně v pozadí Adornových úvah. To platí jak v případě více neutrálního Wellmerova popisu, který ponechává prostor i pro pozitivní variantu syntézy,¹²⁶ tak i ve vyjádření Whitebooka, který syntéze v Adornově uvažování připisuje ryze negativní význam. Důvod, proč tomu tak je, naznačují obě stanoviska: syntéza má pro Adorna smysl základní operace, jejímž prostřednictvím se člověk vztahuje ke skutečnosti i k sobě samému a jež vzhledem k tomu, jak Adorno chápe souvztažnost rozumu a společnosti, prostupuje i fungováním veškerých sociálních institucí a praktik. Ve Whitebookově charakteristice pak zaznívá, že podoba zobecnění či sjednocení, které syntéza přináší, je pro Adorna v soudobé situaci především represivní, takže syntéza není pouze potřebným nástrojem pro porozumění skutečnosti, ale spíše hrozbou.

Jak jsem uvedla, Adornovy vlastní poznámky o syntéze nejsou ani četné, ani nevysvětlují, co přesně se tímto pojmem míní. Objevují se především v kontextech, které se zabývají vztahováním se ke skutečnosti, resp. ke zvláštnímu.¹²⁷ V Adornových vyjádřeních přitom můžeme rozpoznat dva různé přístupy ke koncepci syntézy: na jedné straně jen velmi

¹²³ Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119-120. Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 46-47.

¹²⁴ Wellmer, „The Significance of the Frankfurt School Today,“ s. 260.

¹²⁵ Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 46.

¹²⁶ Více k Wellmerově názoru, že Adornovo uvažování připouští i pozitivní variantu syntézy, ztělesněnou primárně v syntéze estetické, viz pátá kapitola této práce, „Sociální význam estetické syntézy,“ s. 89.

¹²⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 35, 53, 91.

okrajově zmiňovaný pozitivní náhled na syntézu a na straně druhé převažující negativní pojetí syntézy; přičemž se mi nyní jedná o Adornovo uvažování o syntéze *mimo* její estetickou podobu v uměleckých dílech.¹²⁸ Na několika místech Adorno syntéze připisuje schopnost, byť spíše jako potencialitu, zohledňovat a sledovat kvalitativní charakter zvláštního.¹²⁹ Ačkoliv Adorno tuto možnost ve svých sociálně orientovaných úvahách dále nerozvíjí, naznačují jeho poznámky, ač sporadické, že syntézu vnímá jako širší princip, než je výhradně podřazování zvláštního pod obecné, neboť zvažuje i tuto jinou eventualitu přístupu ke zvláštnímu.¹³⁰

Pojetí syntézy v širším smyslu lze dle mého názoru vystopovat také v případech, kdy Adorno o syntéze uvažuje kriticky.¹³¹ V nich syntézu spojuje s operacemi, ať už myšlenkovými nebo sociálními, které lze charakterizovat jako způsoby prostředkování zvláštního či vztahování se ke zvláštnímu: Adorno mluví o „syntéz[e] toho, [...], co bylo považováno za chaotickou polyvalenci,¹³² o „syntéz[e] mnohosti,¹³³ nebo o nemožnosti uskutečnění syntézy „pokud vztah prvků neodpovídá této syntéze“.¹³⁴ Ačkoliv tyto poznámky nespecifikují, co přesně syntéza podle Adorna je, naznačují, že má co do činění s uchopováním různorodých, rozmanitých prvků. Mnohost, polyvalenci či chaotičnost lze považovat za jiný popis zvláštního, které se těmito rysy vyznačuje.

Bližší specifikovat, jakou úlohu Adorno syntéze připisuje, je možné s ohledem na to, v jakých souvislostech se tyto zmínky objevují. Jedná se o problematiku systematizace, tedy ustavování sociálního i epistemického řádu na základě schematického zařazování do vytyčených kategorií,¹³⁵ a dále pak o postavení objektu v procesu poznávání, které je podle

¹²⁸ V sekundární literatuře jsou zastoupeny obě interpretace Adornova pojetí syntézy. To, že se u Adorna objevuje pozitivní vnímání syntézy, zdůrazňuje Früchtl (jako příklad uvádí jazyk a komunikaci) a s touto variantou počítá také již zmiňovaný Wellmer. Mnohem obvyklejší je však interpretace, podle níž Adorno syntézu chápe veskrze kriticky (např. Thein, Whitebook). Srov. Früchtl, *Mimesis*, s. 226, 228. Albrecht Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*. Přel. David Mik (Praha: Dauphin, 2004), s. 114. Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute,“ s. 232-234. Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 46.

¹²⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 30, 53. Theodor W. Adorno, *Lectures on Negative Dialectics. Fragments of a Lecture Course 1965/1966*. Přel. Rodney Livingstone (Cambridge: Polity Press, 2008), s. 162. Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 196.

¹³⁰ Určité širší pojetí Adornovy koncepce syntézy naznačují některá Wellmerova vyjádření. Srov. např. Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute,“ s. 232-234. Dále pak Früchtlův výklad spojuje syntézu s pojmem nápodoby (*Nachahmung*) a spíše než jako princip organizace a integrace ji interpretuje jako princip korespondence, což dle mého názoru Adornovo pojetí syntézy plně nevystihuje. Srov. Früchtl, *Mimesis*, s. 226-228.

¹³¹ Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 30, 31, 53, 87, 91.

¹³² Ibid., s. 31.

¹³³ Ibid., s. 189.

¹³⁴ Ibid., s. 87.

¹³⁵ Ibid., s. 31-33.

Adorna ovlivněno předem stanovenými pojmy a nepřihlíží proto k jeho skutečné povaze.¹³⁶ Ve všech těchto případech Adorno rozvíjí svou ústřední otázku, totiž co se děje s nekonečně heterogenní a partikulární skutečností, včetně subjektů, jakmile usilujeme o její poznání a o vytvoření společenského uspořádání, ve kterém mohou jedinci fungovat a přežívat. Adorno na jednu stranu staví svůj předpoklad o rozmanitosti a zvláštnosti skutečnosti, objektů i subjektů, a na stranu druhou své přesvědčení, že dominantním přístupem k ní, který si západní společnost zvolila, je cesta ovládnutí a rigidního rozřídění. Adornem popisované operace udržování sociálního systému i poznávání objektu mají v jeho uvažování jasně danou podobu: řídí se pomocí obecných schémat a kategorií, které určují vlastnosti a postavení všeho, co pod ně spadá. Z takto postavených systémů podle Adorna nutně vypadá zvláštnost, neboť jsou založeny na hledání společných znaků sdružujících různé prvky, objekty či subjekty do sdílené kategorie, podle níž se pak odvíjí jejich postavení i způsob, jakým se s nimi zachází.¹³⁷

Syntéza k těmto postupům přispívá. Jelikož se podle Adorna vztahuje k chaotické polyvalenci a mnohosti, čili ke zvláštnímu, ukazuje kontext, v němž syntézu zmiňuje, že se jedná o princip či proces, který organizuje, integruje a shromažďuje prvky do určitého koherentního celku, který lze uchopit a lze s ním dále manipulovat.¹³⁸ Na funkci syntézy jako uspořádání a zpřehlednění zvláštního ukazují také místa, ve kterých Adorno staví syntézu jako protiklad chaosu,¹³⁹ disintegrace¹⁴⁰ a dokonce subverze.¹⁴¹ Vnucený a do jisté míry umělý charakter syntézy je patrný v Adornově vyjádření z jeho „Úvodu“ ke sborníku „Pozitivistický spor v německé sociologii“ z roku 1961.¹⁴² Syntéza se v tomto textu objevuje jako označení organizačního principu společnosti: „Společnost je systém ve smyslu syntézy atomizované plurality, ve smyslu skutečné, avšak abstraktní asambláže toho, co není v žádném ohledu bezprostředně či ‚organicky‘ sjednoceno.“¹⁴³ Odlišení syntézy od bezprostředního či organického sjednocení naznačuje, že pro Adorna nejde o přirozené a prospěšné uspořádání, které by vyplývalo z povahy prvků, které organizuje, ale že má především represivní charakter a přispívá k potlačování zvláštního za účelem lepšího ovládnutí skutečnosti i

¹³⁶ Ibid., s. 87-90, 187-190,

¹³⁷ Ibid., např. s. 32,

¹³⁸ Ibid., s. 35, 53, 91.

¹³⁹ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 19. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 31.

¹⁴⁰ Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 6. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 158.

¹⁴¹ Adorno, *Lectures on Negative Dialectics.*, s. 156.

¹⁴² Theodor W. Adorno, „Introduction,“ in *The Positivist Dispute in German Sociology*, eds. G. Adey, D. Frisby (London: Heinemann Educational Books, 1976), s. 32-33, 37.

¹⁴³ Adorno, „Introduction“, s. 37.

subjektů. Znovu se zde objevuje abstrakce ve smyslu vzdálenosti od skutečné povahy skutečnosti a skutečných potřeb subjektů i objektů; sjednocení, uspořádání či integrace, ke kterým dochází syntézou, přispívají k neutěšené situaci ztráty kontaktu s pravou povahou skutečnosti.

Navzdory kritickému postoji, který v Adornově promýšlení syntézy převládá a který by naznačoval, že syntéza má pro Adorna skutečně význam (násilného) podřazování zvláštního pod obecné, považují za výstižnější tento pojem charakterizovat jako princip organizování. Toto označení zahrnuje různé způsoby vztahování se zvláštních, jednotlivých prvků k celku, včetně podřazování zvláštního pod obecné, dále akty integrace a shromáždění prvků, i jejich uspořádání do koherentní podoby. Domnívám se, že vysvětlení syntézy jako principu organizování lépe odpovídá způsobu, jakým Adorno s pojmem syntézy pracuje. Neznamená to, že by tím mizel negativní, represivní aspekt syntézy, jako spíše to, že není aspektem, který by význam tohoto pojmu v Adornově uvažování vyčerpával.

Jestliže Adornovo pojetí syntézy chápeme jako princip organizování zvláštního do koherentního celku, což je pro Adorna akt zásadní při jakémkoliv vztahování se ke skutečnosti a budování funkčního společenského systému, je zřetelnější, jak by koncepce syntézy mohla být základním principem v pozadí Adornovy argumentace, jak naznačuje Wellmer. S ohledem na Adornův výrazně kritický postoj vůči soudobé podobě zacházení se zvláštním a represivní povaze vytváření koherentních, sjednocených celků, je také patrnější, proč by syntéza měla být v základu Adornova kritického postoje vůči soudobým postupům rozumu a společnosti, jak tvrdí Whitebook.

Možnost výkladu Adornova pojetí syntézy jako principu v pozadí sociálních operací i individuálního vnímání skutečnosti naznačuje Adornovo tvrzení, že syntézu nechápe pouze jako „individuální myšlenkový akt, který spojuje oddělené momenty do jejich souvztažnosti (*Beziehung*)“, ale jako „řídící a nejvyšší ideu“.¹⁴⁴ Podobně jako rozum, také syntéza má pro Adorna význam nad-individuálního principu, nikoliv pouze myšlenkového výkonu jednotlivců. Syntéza v Adornově uvažování funguje spíše jako sociálně strukturující princip, protože se osvědčuje jako (zdánlivě) výhodnější pro přežití lidského druhu a stabilizaci společnosti, ve skutečnosti ale především odpovídá mocenským zájmům rozumu a potažmo i kapitalismu.

Problém, který pro Adorna s projevem syntézy v soudobých společnostech nastává, je v mnoha ohledech analogický jeho výkladu vývoje rozumu. Z původně užitečného nástroje

¹⁴⁴ Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 158.

zajišťujícího inteligibilní vnímání světa kolem nás, se stává spíše nástroj klamu. Syntéza podle Adorna významně přispívá k ustavování korespondence mezi rozumem utvořenými pojmy či kategoriemi a skutečností.¹⁴⁵ V tomto ohledu se plně projevuje negativní Adornovo pojetí syntézy, které v jeho uvažování o tomto pojmu převládá. Jelikož syntéza je právě tím principem, který zvláštní, rozmanité, různorodé prvky integruje a uspořádává do koherentního celku, je její úloha v takovýchto společenských podmínkách neopominutelná.

Tento skeptický náhled na syntézu je patrný, když Adorno spolu s Horkheimerem konstatují v *Dialektice osvícenství*, že „[s]vět se stává chaosem a syntéza záchranou,“¹⁴⁶ v *Negativní dialektice* pak Adorno v podobném duchu, tvrdí že „syntéza je hradbou proti rozkladu“.¹⁴⁷ Ještě expresivněji se Adorno vyjadřuje ve svých přednáškách k negativní dialektice, ve kterých explicitně prohlašuje, že „vůči pojmu syntézy jsem vždy cítil prudkou antipatii“.¹⁴⁸ Syntéza ve své represivní podobě převládající v soudobých společenských podmínkách prosazuje sjednocenost i za cenu potlačení kvalitativní komplexity věcí. Nezohledňuje původní zvláštnost, ale uzpůsobuje skutečnost - včetně lidského nitra -¹⁴⁹ požadavkům systému. Adorno tento proces popisuje jako „redukcí objektu na pouhý materiál“, čímž z něj syntéza „vysává [...] veškerou dynamiku.“¹⁵⁰ V tom zaznívá jednak utilitární hledisko, podle něhož se ze všeho činí materiál vhodný pro ekonomickou využitelnost, a jednak Adornovo přesvědčení o ochuzujícím a zplošťujícím charakteru přístupu, který se řídí pouze obecnými kategoriemi a přehlíží zvláštnost.

Inteligibilní a organizující působnost syntézy se tak v Adornových úvahách stává spíše zlověstným projevem všudypřítomné tendence k ovládnání a útlaku. Adorno mluví o „násilí, [které myšlení činí] tomu, na co uplatňuje své syntézy“.¹⁵¹ Z Adornova uvažování o syntéze vyplývá, že represivní charakter syntézy je daný především tím, že je *vnučená*, jak podotýkal také Whitebook,¹⁵² tedy že není vůči zvláštnosti prvků otevřená, nezohledňuje jejich potřeby a nevychází z nich samotných. Ačkoliv Adorno explicitně o vnucování syntézy nehovoří, domnívám se, že takovému čtení nasvědčuje Adornovo spojení syntézy s represivním aplikováním pojmů na zvláštní, které nezohledňuje jeho povahu coby zvláštního.

¹⁴⁵ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 87. Srov. také např. s. 91. Srov. také Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 7-8.

¹⁴⁶ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 19.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 158.

¹⁴⁸ Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 29.

¹⁴⁹ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 185. Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 156.

¹⁵⁰ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 97.

¹⁵¹ *Ibid.*, s. 30.

¹⁵² Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 46.

Krom toho, že v Adornově pojetí je syntéza represivní, či alespoň primárně represivní, je možné její projev charakterizovat z jiného úhlu pohledu také jako afirmativní, a to v tom slova smyslu, že přispívá ke stvrzování předpokladů postavených s ohledem na obecnost a vedených potřebou ovládnout realitu. Potvrzuje – podle Adorna zásadně falešný – sebeobraz, jaký si soudobá společnost sama o sobě vytváří. Falešný je proto, že neuznává komplexitu a nepostihnutelnost skutečnosti, a naopak postuluje její plné poznání a ovládnutí.¹⁵³ Postup syntézy, která zajišťuje sjednocené a uzavřené, a tím pádem také snadno zařaditelné, objekty či subjekty,¹⁵⁴ však nepovažuje Adorno za bezvýhradně nezbytný pro poznání a smysluplnou interakci se světem, ani za postup jediný a vyčerpávající možnosti poznání světa a interakce s ním.¹⁵⁵ Problémem podle Adorna je to, že se s nemalou pomocí syntézy ustavuje ideál celistvosti a ohraničenosti, kterým jsou vedeny veškeré lidské činnosti i fungování sociálních institucí či norem, což pak vede k „nesmyslnosti systému“ a „excesivní organizaci“.¹⁵⁶ Ke zkreslení dochází také proto, že prostřednictvím syntézy s jejím požadavkem uchopitelné a pojmům odpovídající jednoty se z Adornova hlediska nemůže v objektech či subjektech nacházet nic jiného než to, co od nich syntéza předem očekává a co do nich sama vkládá: dominance jednoty a koherence znamená, že to, co by tuto potřebu narušovalo, bude vyloučeno.¹⁵⁷

¹⁵³ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 20. Adorno, *Negative Dialektik*, např. s. 16-17.

¹⁵⁴ Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 185. Adorno, *Negative Dialektik*, s. 18, 53.

¹⁵⁵ Srov. např. Bernstein, *The Fate of Art*, s. 195. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 5.

¹⁵⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 32.

¹⁵⁷ *Ibid.*, např. s. 17, 18, 21.

II. STÍNOVÝ ROZUM V UMĚLECKÝCH DÍLECH

Ve světle byť i stručného načrtnutí Adornova uvažování o povaze rozumu a stávající společenské situace se jeho tvrzení, že umělecká díla mají schopnost nedostatky kapitalistického společenského systému kriticky odhalovat, jeví jako ještě závažnější – a také jako hůře obhajitelné. Problémy, které Adorno nachází v soudobé podobě rozumu i v kapitalistické společnosti, se odrážejí také v jeho úvahách o umění v *Estetické teorii*. Hlavní námítkou, která zaznívá napříč *Estetickou teorií*, je Adornovo přesvědčení, nastíněné v předcházející kapitole, totiž že rozum ve své orientaci na účelnost, využitelnost a ovládnutí svého okolí zapomíná na svůj původní cíl, kterým je zajištění svobody a možnosti seberealizace všem jednotlivcům, snížení utrpení a uspokojení přirozených potřeb všech živých tvorů i určitý respekt vůči neživým objektům.¹⁵⁸ Toto Adornovo stanovisko se z jeho sociální filozofie do jeho estetiky propisuje v následujícím, poněkud kontroverzním tvrzení: umělecká díla nejen že sama disponují rozumem - jak jsem naznačila v úvodu k této práci -, ale díky svému rozumu mohou rozum kritizovat, resp. odhalovat právě ty jeho nedostatky, které způsobují neutěšenou situaci soudobých společností. Kontroverzní je tato Adornova teze jednak proto, že připisuje uměleckým dílům, tedy neživým předmětům, rozum, a jednak proto, že v nich spatřuje vcelku mimořádný prostředek pro odkrývání fundamentálních problémů rozumu a tím i fundamentálních problémů společnosti.¹⁵⁹ Rozum – a tudíž i schopnost společenské kritiky – uměleckých děl přitom Adorno spojuje s jejich formálními aspekty. Umělecká díla totiž nekritizují stav rozumu a společnosti svými náměty či obsahem, vyjadřováním určitých postojů nebo společensky a politicky progresivních myšlenek, ale způsobem svého vnitřního uspořádání.

Tato kapitola se zaměří na objasnění toho, jak a proč se v Adornově koncepci rozum uměleckých děl pojí s jejich formálními aspekty či procesy. Tento rozumový aspekt uměleckých děl svým způsobem otevírá otázku Adornova promyšlení vztahu vnitřních formálních procesů uměleckých děl a jejich sociálně-kritického významu. Zároveň mi poslouží jako základ pro následné podrobnější vysvětlení této problematiky prostřednictvím

¹⁵⁸ ET, např. s. 66, 166, 386. ÄT, s. 71, 181, 429.

¹⁵⁹ Nejsou to pouze umělecká díla, co podle Adorna umožňuje kritiku či kritickou reflexi stávajících problémů rozumu a společnosti, druhou takovou oblastí je filozofie, resp. negativní dialektika. Cílem negativní dialektiky je užívat pojmy tak, aby neupadly do pasti represivní identifikace, ale naopak umožňovaly nahlédnout i to, co pojmově plně uchopit nelze, tedy zvláštní a neidentické. K blízkosti umění a filozofie blíže Owen Hualatt. Hualatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*.

pojmu estetické syntézy. Ostatně s ohledem na to, že estetická syntéza je stejně jako syntéza působící ve společnosti rozumovým principem, je dobré nejprve vysvětlit, jak se vůbec podle Adorna projevuje rozum v uměleckých dílech.

Kapitola nejprve pojedná o tom, v čem podle Adorna rozum uměleckých děl spočívá, tedy jinak řečeno, v jakých ohledech jsou projevy uměleckých děl stejné jako projevy rozumu ve společnosti, a tudíž je lze jako racionální vůbec charakterizovat. Následně objasní, v čem se naopak rozum uměleckých děl odlišuje, tedy co jej činí estetickým, resp. esteticky modifikovaným. Sociálně-kritický význam uměleckých děl přitom spočívá jak na podobnosti, tak i na kvalitativní odlišnosti projevu rozumu v uměleckých dílech oproti projevu rozumu ve společnosti. V Adornově tematizaci rozumu uměleckých děl můžeme rozpoznat dvě základní roviny, které se ovšem v mnoha ohledech vzájemně propojují. Zaprvé se rozum uměleckých děl v Adornově uvažování pojí s jeho přesvědčením, že umělecká díla mají schopnost vykazovat vlastní organizující principy, čímž se v nich projevuje něco, co přesahuje záměry a počiny tvůrce nebo tvůrkyně díla. Zároveň ukotvuje umělecká díla ve společnosti; rozum uměleckých děl je tudíž činí na jednu stranu do jisté míry samostatnými či autonomními, na druhou stranu bytostně společenskými.

Ve svém výkladu budu v této i v následujících kapitolách vycházet především z *Estetické teorie*, neboť představuje vyústění i vrchol Adornových úvah o estetice a umění. Přihlížet však budu také k Adornovým přednáškám z estetiky, které byly publikované pod názvem *Estetika*. V době přednášek, které se uskutečnily v akademickém roce 1958-1959, Adorno již pracoval na svém velkém díle o estetice.¹⁶⁰ Úvahy o rozumu a syntéze v uměleckých dílech, které Adorno plně formuluje v *Estetické teorii*, se proto objevují i v jeho přednáškách a v mnoha ohledech doplňují či posilují Adornovy teze z *Estetické teorie*. Jak konstatuje Andrew Bowie: „[t]émata, která jsou v knihách často kryptická, nevysvětlená, zbytečně přehnaná, se velmi často objevují v jasné, rozvinuté formě v přednáškách.“¹⁶¹ Při objasňování Adornovy koncepce rozumu v uměleckých dílech i estetické syntézy v uměleckých dílech se tak budu opírat, byť v menší míře, také o *Estetiku*.

¹⁶⁰ Editor publikovaných přednášek, Eberhard Ortland, podotýká v editorském doslovu, že Adorno začal systematicky plánovat knihu o estetice již v roce 1956. Nermalou roli ve formulování myšlenek, které se nakonec objevily v Adornově opus magnum, *Estetické teorii*, sehrály právě jeho přednášky z estetiky. Dohromady odučil těchto kurzů Adorno šest, a to v období mezi lety 1950 a 1968. Publikované přednášky byly v pořadí čtvrtým kurzem a dochovaly se jak Adornovy poznámky, včetně pasáží, které si sám označil jako důležité, tak i zvukový záznam. Adorno, *Ästhetik*, s. 505-507.

¹⁶¹ Andrew Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy* (Cambridge: Polity, 2013), s. 10-11.

II. 1 Umělecká díla jako racionální objekty

Téma estetické podoby rozumu v uměleckých dílech se objevuje téměř ve všech textech věnovaných Adornově estetické koncepci, byť málokdy jako téma hlavní.¹⁶² Kontexty, v nichž se o Adornově chápání rozumu v uměleckých dílech uvažuje, lze zhruba rozdělit na dvě základní skupiny. Zaprvé se rozum spojuje s otázkou po epistemickém významu umění, tj. otázkou toho, jaký typ poznání umělecká díla podle Adorna přinášejí; rozum v uměleckých dílech pak sehrává diagnostickou nebo upomínkovou roli.¹⁶³ Podle této interpretace v Adornově pojetí rozum v uměleckých dílech především odhaluje omezenost a deformaci rozumu způsobené jeho jednostranným zaměřením v podmínkách kapitalismu. Druhé hledisko z epistemického vychází, ale přidává k němu normativní rozměr.¹⁶⁴ Podle tohoto čtení rozum ve své estetické formě v uměleckých dílech představuje pro Adorna ideální formu rozumu, a to v tom slova smyslu, že je modelem či vzorem, který by společnost měla napodobit, aby dosáhla změny k lepšímu. K tomuto závěru se přistupuje zpravidla kriticky: námitkou, která nejčastěji zaznívá, je, že takový krok odvádí naději na možnost společenské změny pryč z prostoru sociálních praktik a jednání, čímž činí dosažení jakékoliv transformace neuskutečnitelným.¹⁶⁵

Oba přístupy spíše krouží kolem otázky, co přesně činí umělecká díla z Adornova hlediska racionálními, nebo řečeno jinak, v jakých projevech a procesech uměleckých děl můžeme najít odůvodnění pro Adornovo tvrzení, že umělecká díla mají svůj vlastní rozum – a jakou podobu takový rozum vlastně má. Poměrně překvapivá je také samozřejmost, s jakou se

¹⁶² Větší pozornost věnuje problematice Adornova pojetí rozumu v uměleckých dílech Owen Hulatt ve své knize *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, nicméně určujícím motivem jeho úvah je otázka pravdy umění, resp. pravdivostního obsahu umění. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*.

¹⁶³ Tento přístup je typický zejména v angloamerické oblasti. Srov. např. Bernstein, *The Fate of Art*. Hammer, *Adorno's Modernism*. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*.

¹⁶⁴ Oba přístupy se v některých případech překrývají, např. u Zuidervaarta. Srov. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 113, 130, 140, 169. Srov. také Richard Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation. A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory,“ *Representations*, n. 32 (Autumn, 1990), s. 33-49. Nejčastěji však toto čtení Adorna najdeme v německé provenienci, zejména v prvních dekádách po vydání *Estetické teorie*. Srov. např. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), s. 130-157. T. Koch, K. - M. Kodalle, H. Schweppenhäuser (eds.), *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung: eine Kontroverse über Theodor W. Adorno* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1973). Menke, *Die Souveränität der Kunst*. Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*. Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung.“ Albrecht Wellmer, „Reason, Utopia, and the *Dialectic of Enlightenment*.“

¹⁶⁵ Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung“. Wellmer, „Reason, Utopia, and the *Dialectic of Enlightenment*.“

obvykle Adornovo přesvědčení, že umělecká díla disponují rozumem, přijímá, ačkoliv se taková představa může na první pohled jevit přinejmenším poněkud neobvyklá. Na kontroverznost Adornovy teze a obtíže, které z ní plynou, poukazuje jako jeden z mála Owen Hulatt:

„S ohledem na to, že konstrukce uměleckého díla je výhradně formální proces bez odkazu k záměrům autora nad rámec notace [*notation*] a řešení formálních problémů, je zcela nejasné, jak tato procedura formální konstrukce může vyústit v racionální kritiku společenského řádu. Máme zde tvrzení, že umělecká díla jsou v kontaktu s oblastí fenoménů (společenským řádem, standardem racionality) a mají schopnosti (provádět racionální kritiku) na základě tohoto kontaktu, a přesto se Adornovo pojetí konstituce a vzniku uměleckého díla jeví jako zcela zabraňující možnosti takového kontaktu, a tedy i výkonu takovýchto schopností.“¹⁶⁶

Hulatt si všímá, že Adornovo samo o sobě poněkud radikální tvrzení nemá zdaleka jednoznačnou oporu v jeho argumentaci, jelikož není zřetelné, jak umělecká díla své rozumové schopnosti nabývají, ani to, jakým způsobem ji mohou vůči společnosti, nadto kriticky, uplatňovat. Překážkou v Adornově vlastní koncepci, na kterou Hulatt naráží, je opakovaná charakteristika uměleckých děl jako oddělených či distancovaných od sociální reality, uzavřených do sebe sama a rezignujících na komunikaci.¹⁶⁷ Jakákoliv kritika stavu společnosti a rozumu se musí odehrávat nepřímo, tedy nikoliv v podobě hesel, stanovisek nebo kopírování reality; takovým uměleckým dílům hrozí ztráta jejich kritického potenciálu a status vyprázdňené a neúčinné didaktiky.¹⁶⁸ Zároveň ale s ohledem na Adornova opakovaná tvrzení, že umělecká díla kritizují stávající podobu rozumu a společnosti,¹⁶⁹ musí jejich kritický potenciál vycházet z nějaké podoby kontaktu se společností.

Hulatt v uvedené citaci naznačuje, že rozum uměleckých děl se v Adornově uvažování pojí s formálními procesy či postupy uměleckých děl, které ovšem nejsou výsledkem záměrů umělce nebo umělkyně, ale výkonem děl samotných. Spojení rozumu uměleckých děl s vnitřními, formálními procesy uměleckých děl by ostatně dobře odpovídalo Adornově pojetí fungování rozumu ve společnosti, v němž se rozum projevoval jako nad-individuální síla

¹⁶⁶ Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. 137.

¹⁶⁷ ET, např. s. 92, 111, 325. ÄT, s. 99, 120-121, 360.

¹⁶⁸ To se podle Adorna stalo např. Bertoldu Brechtovi. „Naopak dílo Brechtovo, které chtělo, nejpozději od Johanky, vyvolat změnu společnosti, bylo společensky bezmocné, a tak chytrý člověk v tom stěží mohl klatat sama sebe. Na působení jeho díla se hodí anglosaský obrat *preaching to the saved*.“ ET, s. 324. ÄT, 360.

¹⁶⁹ ET, např. s. 17, 66, 80. ÄT, s. 15, 71, 86.

v sociálních strukturách. Nabízí se proto blíže se podívat na formální procesy uměleckých děl a položit si otázku, zda Adornův výklad vysvětluje, v čem jsou tyto procesy racionální – a jak vůbec mohou fungovat nezávisle na tvůrcích i recipientech.

Ačkoliv Adorno svým prohlášením, že „[u]mění je racionalita, která racionalitu kritizuje, aniž se jí vymyká; není nic předracionálního ani iracionálního“,¹⁷⁰ vnáší do estetiky poměrně zásadní téma, své stanovisko příliš nevysvětluje. Jasně není ani samotné pojmenování rozumu uměleckých děl, neboť Adorno synonymně používá označení „estetická racionalita“ a racionalita či rozum uměleckých děl.¹⁷¹ Pro větší přehlednost budu nadále používat označení rozum uměleckých děl; nakolik a v čem se rozum esteticky modifikuje, totiž poněkud komplikuje Adornovo pojetí estetické syntézy, jak uvidíme v následujících kapitolách. Ačkoliv rozum v uměleckých dílech prochází kvalitativní změnou, nepřestává být rozumem, tudíž musí existovat vlastnosti, které i v estetické podobě rozumu v uměleckých dílech přetrvávají a coby rozum jej charakterizují.

Základní obtíž spojená s tázáním se po Adornově chápání rozumu v uměleckých dílech vyvstává v tom, že není zcela jasné, kde se v uměleckých dílech něco, co můžeme nazývat rozumem, vůbec bere. Ačkoliv Adorno tuto otázku přímo netematizuje, zmiňuje návaznost umění na procesy racionalizace probíhající ve společnosti:¹⁷² rozum uměleckých děl je „pokračováním“¹⁷³ rozumu působícího ve společnosti. To nám naznačuje, že umění je součástí dějinného procesu, ve kterém se rozum ustanovil jako samostatná, sociálně působící síla; a že rozum v uměleckých dílech je nezávislý na intencích umělců a umělkyně zkrátka proto, že takto nezávisle se rozum projevuje ve veškerých společenských strukturách.

Tento výklad lze s ohledem na další Adornovy poznámky ještě prohloubit. Ačkoliv Adorno odmítá spojovat rozumové projevy uměleckých děl s výkony umělců,¹⁷⁴ nepopírá, že jsou to lidmi vytvořené objekty, které proto mají nutně společenský charakter. V uměleckých dílech se z Adornova hlediska nezbytně odráží (rozumové) procesy, které se odehrávají také ve společnosti; vstupují do nich nejen takřikajíc rukama umělců a umělkyně, ale také jako součást materiálů, které používají.

Materiál Adorno chápe velmi široce, takže například Espen Hammer jej charakterizuje jako „multidimenzionální koncept“.¹⁷⁵ Důvodem je to, že Adorno pod pojem materiálu

¹⁷⁰ ET, s. 81. ÄT, s. 87.

¹⁷¹ ET, s. 55, 96, 387. ÄT, s. 58-59, 104, 430.

¹⁷² ET, s. 80. ÄT, s. 86.

¹⁷³ ET, s. 386, 407. ÄT, s. 430, 453.

¹⁷⁴ ET, např. s. 82, 84, 166, 292. ÄT, s. 88, 91, 181, 323.

¹⁷⁵ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 182.

zahrnuje celou škálu různorodých jevů, nejen barvy, zvuky nebo slova, ale také umělecké postupy jako jsou perspektiva nebo vyprávění v první osobě:¹⁷⁶ „materiál je to, s čím umělci zacházejí: co se jim nabízí celkově ve slovech, barvách, zvucích až po spojení všeho druhu a až po vždy rozvíjené postupy: potud se mohou stát materiálem i formy.“¹⁷⁷ Materiál Adorno nepovažuje za neutrální, nýbrž za historicky a sociálně určený.¹⁷⁸ Nese v sobě veškerou vývojovou tradici umění a práce s daným materiálem, zároveň jsou v něm obsaženy otisky dobových norem, závazků nebo očekávání, a to nejen těch uměleckých či estetických, ale i sociálních.¹⁷⁹ Nejen to, v materiálu se podle Adorna uchovávají také selhání a neúspěchy předcházejících uměleckých děl a jejich postupů, s nimiž se každé nové dílo musí vyrovnat a pokusit se je překonat.¹⁸⁰ Specifická je také pozice umělce vůči materiálu, který se mu „nabízí“.¹⁸¹ Úkolem umělce totiž pro Adorna je především správně rozpoznat požadavky materiálu samotného a svou prací je naplnit.¹⁸²

Hammer upozorňuje na dva problémy, které dle jeho názoru v Adornově pojetí materiálu vyvstávají. Zaprvé, Adorno předpokládá, že existuje jediné správné řešení odpovídající požadavkům materiálu, zadruhé pak trvá na tom, že toto řešení musí být progresivní, a to i ve smyslu sociálně-politické progresivity.¹⁸³ Podle Hammera tím však neúměrně omezuje a ochuzuje soubor možných kvalitních uměleckých děl, neboť ne vždy musí být pouze jedna adekvátní odpověď na požadavky materiálu a ne vždy musí umělec volit nejpokrokovější postup práce s materiálem, nemluvě o tom, že se progresivita určitého přístupu může projevit až po delší době. Jako příklad Hammer volí díla Louise-Ferdinanda Céline, jehož romány nesou stopy antisemitismu, ale přitom je nelze zcela zavrhnout, protože zároveň podstatným způsobem ohledávají úskalí, která s sebou přináší formování lidské subjektivity.¹⁸⁴

Navzdory tomuto sklonu k určitému omezování a přílišné selektivnosti, na který upozorňuje Hammer, ukazuje Adornovo pojetí materiálu, že v uměleckých dílech se touto cestou nezbytně odráží společenské problémy a procesy, aniž by to bylo cíleným úsilím

¹⁷⁶ ET, např. s. 31, 57-58, 203-204.

¹⁷⁷ ET, s. 203.

¹⁷⁸ ET, např. s. 204.

¹⁷⁹ Srov. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 182-192.

¹⁸⁰ ET, např. s. 55-56. ÄT, s. 57-59.

¹⁸¹ ET, s. 203. ÄT, s. 223.

¹⁸² ET, např. s. 55-58. ÄT, s. 58-61.

¹⁸³ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 187-191.

¹⁸⁴ Hammer se zde odkazuje na interpretaci Julie Kristevy. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 187-188. Srov. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Přel. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), s. 133-139.

umělců a umělkyně. Například Zuidervaart vysvětluje, že společensko-historické zkušenosti, které jsou nevědomé a nezáměrné, vstupují do umělecké tvorby, ale nikoliv jako individuální zkušenosti, nýbrž v podobě formálních a technických problémů, které umělci musí řešit.¹⁸⁵ Adornovu ideu umělecké tvorby můžeme chápat jako určité přetváření vnějších, společenských procesů do vnitřních, formálních procesů uměleckých děl, ke kterému dochází bezděčně skrze práci umělce nebo umělkyně.

Adornovo tvrzení o přítomnosti rozumu v uměleckých dílech tak lze nejlépe vysvětlit jako nevyhnutelné zakořenění uměleckých děl ve společenských procesech, které jsou samy řízeny rozumem. Materiál uměleckých děl zahrnuje také racionální mechanismy, jež se prostřednictvím procesu umělecké práce s materiálem dostávají do uměleckých děl. Umělci a umělkyně nad nimi sice nemají plnou kontrolu, jelikož tyto mechanismy prostupují celou společností a plnou kontrolu nad nimi podle Adornova přesvědčení ani mít nelze. Můžeme k tomu ale dodat, že naplnění zvoleného řešení, které navíc musí umělec vymyslet v souladu s požadavky materiálu samotného, už se odehrává v dílech samotných. Do jisté míry se tím vysvětluje Adornovo chápání rozumu uměleckých děl jako jejich vlastního výkonu, nejasné ale zůstává, jak mohou umělecká díla svým rozumem poskytovat radikální kritiku rozumu a společnosti, jestliže za svůj rozum vděčí právě svému společenskému ukotvení.

II. 2 Vnitřní formální procesy uměleckých děl

O něco přesnější představu o povaze rozumu uměleckých děl a jeho sociálně-kritickém potenciálu můžeme získat z Adornových četnějších úvah o projevech uměleckých děl, které připisuje také rozumu působícímu ve společnosti a které umělecká díla z rozumu přejímají.¹⁸⁶ Jedná se o aspekty, které můžeme souhrnně nazvat formálními, neboť se týkají toho, jakou mají umělecká díla formu; tedy jak jsou uspořádána a jak dosahují své soudržnosti, celistvosti a koherence. Adorno na jedné straně mluví o poměrně konkrétních a specifických postupech či úkonech jako jsou „imanentní dispozice s materiály“,¹⁸⁷ „logický princip konsekvence“,¹⁸⁸

¹⁸⁵ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 114, 116. Srov. také Owen Hulatt, „Critique Through Autonomy. On Monads and Mediation in Adorno's *Aesthetic Theory*,“ in *Aesthetic and Artistic Autonomy*, ed. Owen Hulatt (London: Bloomsbury, 2013), s. 183.

¹⁸⁶ ET, s. 80, 386. ÄT, s. 86, 429-430.

¹⁸⁷ ET, s. 96. ÄT, s. 104.

¹⁸⁸ ET, s. 188. ÄT, s. 205.

„technika“,¹⁸⁹ nebo „vnitřní propracování“.¹⁹⁰ Na straně druhé popisuje rozum uměleckých děl obecněji: „Racionalita tvoří v uměleckém díle organizující a jednotu zakládající moment, nikoliv bez relace k racionalitě panující vně umění.“¹⁹¹ Na obou rovinách Adornových poznámek je patrné, že rozum uměleckých děl považuje za projev jejich schopnosti se strukturovat. Adorno předpokládá, že jednotlivé části či aspekty uměleckých děl mají ve vzájemných vztazích vlastní dynamiku, která přesahuje záměry umělce nebo umělkyně. Zdařilá umělecká díla působí tak, že je v nich vše uspořádané správně, nikoliv nahodile a bez významu.

Bylo by možné namítat, že např. posloupnost jednotlivých not hudební skladby nebo jednotlivých slov v básni je výsledkem rozhodnutí a práce autora či autorky. Adornovým záměrem ale není snižovat nebo popírat um autora. Jeho úvahu můžeme chápat spíše tak, že význam uměleckých děl se nevyčerpává dovednostmi autora; v uměleckých dílech je vždy něco víc, co přesahuje záměry umělce, co se zdá vycházet z nich samých. Byť jsem doposud nezmínila recepční stránku fungování uměleckých děl, je na tomto místě potřeba alespoň stručně poznamenat, že totéž se v Adornově uvažování vztahuje i na estetickou zkušenost, tedy přesněji řečeno, význam uměleckých děl nelze redukovat na způsob, jakým jej vnímají recipienti. K tomu tématu se blíže vrátím ve třetí kapitole.¹⁹²

Abych přiblížila, jak si představit fungování vnitřních formálních procesů jako výkonu uměleckých děl samotných, využiji povídku Edgara Allana Poea *Zrádné srdce*. Nejedná se o Adornův vlastní příklad, na Poea ale v souvislosti s rozumem uměleckých děl v *Estetické teorii* dvakrát odkazuje.¹⁹³ Adorno v *Estetické teorii* sice často zmiňuje umělecká díla, nepoužívá je však k ilustrování teoretických problémů, kterými se zabývá. Stojí spíše na stejné úrovni jako Adornovy teoretické argumenty a teze. Žádné podrobné rozборы uměleckých děl proto v *Estetické teorii* nenalezneme. Nicméně ani ve svých jiných textech, ve kterých se výkladem uměleckých děl zabývá, jako jsou například studie shromážděné v publikaci *Poznámky k literatuře*¹⁹⁴ nebo kniha *Filozofie nové hudby*,¹⁹⁵ nepostupuje Adorno tak, že by jednoduše aplikoval své estetické teze na konkrétní díla. Ke každému uměleckému dílu přistupuje Adorno s ohledem na jeho jedinečnost a soustředí se na mnohem komplexnější

¹⁸⁹ ET, s. 292, 294. ÄT, s. 323, 325.

¹⁹⁰ ET, s. 386. ÄT, s. 430.

¹⁹¹ ET, s. 82. ÄT, s. 88.

¹⁹² Viz „Estetická syntéza jako rozumový princip,“ s. 67.

¹⁹³ ET, s. 37, 184. ÄT, s. 38, 201.

¹⁹⁴ Theodor W. Adorno, *Noten zu Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno, *Filozofie nové hudby*. Přel. Daniela Petříčková, Jan Petříček (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018).

škálu aspektů, než je například pouze rozbor formálních principů. Mým záměrem zde není postupovat jako Adorno, ale naopak spíše na příkladu Poeovy povídky přiblížit Adornovu myšlenku, že fungování rozumu uměleckých děl je založené na jejich vnitřních formálních procesech.

V povídce *Zrádné srdce* (*The Tell-Tale Heart*) nespécifikovaný vypravěč – neznáme například jeho pohlaví, ačkoliv český překlad používá mužský rod¹⁹⁶ – popisuje okolnosti vraždy „starce“, to, co jí předcházelo, i jak došlo k jejímu odhalení.¹⁹⁷ Vypravěč přitom neuvádí vysvětlení pro své jednání, naopak sám upozorňuje na to, že „[ž]ádný cíl [vraždou] nesledoval“.¹⁹⁸ Jediným důvodem, který pro své činy nachází, je starcovo oko: slepé oko, které se „podobalo oku supa“¹⁹⁹ a které bylo „uhrančivé“.²⁰⁰ To vede vypravěče k tomu, že se po určitou dobu každou noc o půlnoci vkrádá do starcovy ložnice a jediný paprsek světla své svítilny namíří na starcovo oko, až do osudné osmé noci vždy zavřené. Jakmile však světlo dopadne na vypravěčem nenáviděné „supí oko“, starce v prudkém návalu zlosti zavraždí, a jeho mrtvolu uschová pod prkna starcovy vlastní ložnice. K tomuto činu se pak v závěru povídky přiznává policejním komisařům v domnění, že slyší hlasitě bít starcovo srdce.

Vnitřní konstrukce a dynamika této povídky jsou velmi propracované, přičemž se jedná právě o *formální* postupy, skrze něž se odvíjí děj i děsivost *Zrádného srdce*. Literární teoretička Susan Elisabeth Sweeney ve svém článku „Hrůza z vyfocení v Poeově ‚Zrádném srdci‘“, poukazuje na několik určujících formálních aspektů, jež se v textu projevují: opakování, nadužívání příslovce, kontrasty, narušování syntaktické posloupnosti.²⁰¹ Vypravěč tak například mnohokrát zdůrazňuje, že není šílený – zopakuje to pětkrát – a že si naopak

¹⁹⁶ Na nejasnost pohlaví poukazuje s využitím psychoanalytických postupů například Gita Rajan. Gita Rajan, „A Feminist Rereading of Poe’s „The Tell-Tale Heart“,“ *Papers on Language and Literature*, 24, no. 3 (1988), s. 283-300.

¹⁹⁷ Edgar Allan Poe, „Zrádné srdce,“ *Démon zvrácenosti*. Přel. J. Schwarz a B. Grögerová (Praha: Argo, 2013), s. 16-21.

¹⁹⁸ Poe, „Zrádné srdce,“ s. 16.

¹⁹⁹ *Ibid.*, s. 16.

²⁰⁰ *Ibid.*, s. 17. V originále je to „Evil Eye“, což odpovídá spíše českému uhranutí nebo uřknutí, zlému pohledu, spojenému především s čarodějnicemi, které pouhým okem mohou člověku ublížit a přivolat na něj neštěstí. Více k tomuto motivu v Poeově povídce srov. B. D. Tucker, „The Tell-Tale Heart and the „Evil Eye,“ *The Southern Literary Journal*, 13, no. 2 (Spring, 1981), s. 92-98. Podle Tuckera je to však spíše slovní hříčka „the evil I“, která naznačuje, že vypravěč toužil zabít svého dvojníka a že důležitým motivem povídky je vina, sugerovaná také pasážemi, v nichž vypravěč přiznává pocíťovanou spřízněnost se starcem („Věděl jsem, jak starci je.“) a tlukot starcova mrtvého srdce mu splývá s tlukotem jeho vlastního srdce v samotném závěru povídky.

²⁰¹ Článek Sweeney je pro mé účely vhodný především proto, že se v něm autorka věnuje výhradně formálním postupům povídky, nikoliv např. rozboru možných skrytých motivů jednání vypravěče. Susan Elisabeth Sweeney, „The Horror of Taking a Picture in Poe’s „Tell-Tale Heart“,“ *The Edgar Allan Poe Review*, 18, no. 2 (Autumn, 2007), s. 142-162.

počíná „rozumně“,²⁰² „prozíravě“,²⁰³ „nenuceně“.²⁰⁴ Tato deklarovaná racionalita jeho jednání je v ostrém rozporu nejen s tím, že se dopustí vraždy - zdánlivě nemotivované nebo motivované iracionálně -,²⁰⁵ ale i s tím, že vykazuje monomaniakální rysy, tj. chorobnou pozornost zaměřenou na jeden předmět, v tomto případě starcovo oko.²⁰⁶ Časté užívání příslovce, například „a pak“, jak upozorňuje Sweeney, navozuje dojem chorobného nutkání a posedlosti, podobně jako časté zmínky čísel a pravidelnosti („A tak jsem to prováděl noc co noc přesně o dvanácté po sedm dlouhých nocí.“).²⁰⁷ Podobně v textu funguje také velmi časté „ted“, které sice Sweeney nezmiňuje, odpovídá ale jejímu čtení, kdy nadměrné – a zbytečné – opakování posiluje obsesivní charakter vypravěčova počínání. Zároveň kontrastuje s pomalou pečlivostí vypravěčových pohybů, když se pravidelně vkrádá do starcovy ložnice; přičemž tuto pomalou pečlivost demonstruje, jak upozorňuje Sweeney, text samotný.²⁰⁸ Patrné je to např. v následující pasáži: „Sunul jsem [svítilnu] pomalu, nesmírně pomalu, abych nevyrušil starce ze spánku (*I moved it slowly – very, very slowly, so that I might not disturb the old man's sleep.*).“²⁰⁹

Podle Sweeney je postup jednání vypravěče analogický postupu daguerrotypie,²¹⁰ přičemž vypravěč sám sehrává roli *camery obscury*: vstupuje totiž do temné ložnice jakožto „jediný paprsek světla“,²¹¹ kterého dosahuje specifickou „zatemnělou, docela uzavřenou“ svítilnou (*dark lantern*).²¹² Temná svítilna, krom toho, že je oxymóronem, nese hlubší význam; exemplifikuje totiž, jak ukazuje Sweeney, klíčové protiklady rozpoznatelné v celé

²⁰² Poe, „Zrádné srdce“, s. 16.

²⁰³ Ibid., s. 20.

²⁰⁴ Ibid., s. 21.

²⁰⁵ Např. Robert M. Kachur interpretuje povídku *Zrádné srdce* jako pojednávající o incestu, jehož se měl stařec dopustit na vypravěči, svém synovi. Podle Kachura Poe využívá alegorické prostředky k vyjádření deviace, která je tak hrůzná, že si ji společnost odmítá připustit. Neschopnost trauma popsat, spolu s nutkáním být viděn a slyšen (a potrestán za svůj čin), ukazuje podle něj na typický projev oběti incestu. Kachur je dále přesvědčen, že potřeba vypravěče vyvolat ve starci stejnou hrůzu jakou, dle svých slov, prožíval sám každou noc, je potřeba chápat jako akt znovu-uskutečnění traumatu incestu, vrcholící v tomto případě vraždou, a to vraždou, jejímž nástrojem je postel, kterou vypravěč svrhne na starce a tím jej zabije. Robert M. Kachur, „Buried in the Bedroom: Bearing Witness to Incest in Poe's Tell-Tale Heart“, *Mosaic*, 41, no. 1 (2008), s. 43-59.

²⁰⁶ Motiv monomaniaka se objevuje také v povídce *Berenice*, ve které vypravěč Egeus, jak se ukáže v hrůzném vyvrcholení povídky, vytrhá své předčasně pohřbené sestřenci Berenice všechny zuby. Edgar Allan Poe, „Berenice“, *Démon zvrácenosti*, s. 435-443.

²⁰⁷ Sweeney, „The Horror of Taking a Picture in Poe's „Tell-Tale Heart“,“ s. 147, 150, 157.

²⁰⁸ Ibid., s. 150.

²⁰⁹ Poe, „Zrádné srdce“, s. 16. Srov. Edgar Allan Poe, *Some Tales of Mystery and Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1944), s. 131.

²¹⁰ Sweeney upozorňuje na to, že Poe byl s principem daguerrotypie velmi dobře obeznámen, sám se také nechal několikrát touto metodou vyfotografovat, ne všechny snímky se však dochovaly. Sweeney, „The Horror of Taking a Picture in Poe's „Tell-Tale Heart“,“ s. 143-147.

²¹¹ Ibid., s. 147.

²¹² Poe, „Zrádné srdce“, s. 16.

povídce, zejména v její první části, v níž se popisuje zdlouhavý a pečlivý proces, jakým se vypravěč dostává do starcovy ložnice. Jedná se o protiklady světla a tmy, zavřeného a otevřeného, vnějšku a vnitřku, zatemnění a viditelnosti.²¹³ Tyto protiklady, spolu s metaforou temné svítilny, zároveň charakterizují stav vypravěčovy mysli,²¹⁴ který mnohé odhaluje, ale mnohé také skrývá, ve své obezřetnosti se projevuje rozumně, ale ve svém jednání šíleně. Precizní a opatrné kroky vypravěče, které jej vedou do starcovy ložnice - pomalé otevírání dveří, postupné vsouvání vlastní hlavy do místnosti a následné vsouvání svítilny do místnosti – jsou podle Sweeney srovnatelné s nezbytnou precizností kroků potřebných pro daguerrotypii.²¹⁵ Obdobně proces daguerrotypie vyžaduje pečlivou kalkulaci času, na kterou je kladen důraz i v povídce *Zrádné srdce*, kdy vypravěč odkazuje na tikot hodin. Odkrývání uzávěru svítilny, namíření úzkého paprsku na jeden bod pak odpovídá dalším fázím daguerrotypie.²¹⁶ V okamžiku, kdy se stařec probudí a světlo z lampy vypravěče skutečně zachytí „obraz“ jeho slepého oka, celá scéna se – na hodinu, jak nás informuje vypravěč – zastaví. V anglickém originále se přitom dvakrát objevuje slovo „still“, které znamená jak „stále“, tak i „nehybný.“ Sweeney podotýká, že i to lze vztáhnout k daguerrotypii: dlouhá doba expozice totiž vyžadovala od zobrazených osob, aby se po desítky minut nehýbaly, k čemuž se používaly různé držáky a nástroje, které zvyšovaly celkové nepohodlí.²¹⁷ Ačkoliv v druhé polovině povídky, která popisuje, jak se vypravěč zbavil mrtvoly i jak se ke svému činu nakonec doznal, se soustředí oproti první, primárně vizuálně laděné polovině, na zvuk, odkazy k vizualitě přetrvávají.²¹⁸ Zůstává totiž motiv toho být a nebýt viděn, protichůdný ve vypravěčově počínání, kdy se odvolává na to, že „žádné lidské oko – ani to jeho!“²¹⁹ nemohlo odhalit mrtvolu, ale současně sám místo úkrytu nakonec odkryje.²²⁰ V tomto ohledu se také znovu projevují opozice viděného/neviděného, skrytosti/odhalenosti, které charakterizují také vypravěčovu zatemněnou svítilnu, starcovo slepé oko, a nakonec i motivaci a mysl vypravěče, který toho mnoho prozradí, ale mnohé také zamlčuje nebo si sám ani neuvědomuje.

Na povídce *Zrádné srdce* se ukazuje, jak podstatné pro charakter a vyznění uměleckého díla jsou jeho formální aspekty. Syntax, výběr slov, konstrukce vyprávění - což

²¹³ Sweeney, „The Horror of Taking a Picture in Poe’s „Tell-Tale Heart“,“ s. 149.

²¹⁴ Ibid., s. 149.

²¹⁵ Ibid., s. 150-151.

²¹⁶ Ibid., s. 152-153, 157-158.

²¹⁷ Ibid., s. 153-156.

²¹⁸ Ibid., s. 157.

²¹⁹ Poe, „Zrádné srdce“, s. 20.

²²⁰ Sweeney, „The Horror of Taking a Picture in Poe’s „Tell-Tale Heart“,“ s. 157.

jsou složky, jejichž vzájemnou dynamiku Adorno v důsledku považuje za vnitřní procesy v gesci uměleckých děl samotných - nejsou náhodné, ale naopak smysluplné a podstatně přispívají k celkovému významu povídky. Navzdory Poeovým vlastním textům, ve kterých vysvětluje své až vykalkulované postupy při psaní,²²¹ můžeme analogii s postupem daguerrotypie v povídce *Zrádné srdce* chápat jako nevědomý projev reflektující dobově aktuální a pokrokový postup zachycování obrazu. Tímto způsobem by se vnější procesy překládaly do vnitřní struktury a logiky díla, které autorskou intenci mohou ignorovat. Postup daguerrotypie se zde navíc objevuje poněkud nečekaně, ale inovativně, v hororové povídce. Fixace podoby jedince, nová technologie vytvořená za účelem zachycení jinak nevyhnutelné prchavosti člověka, se zde promítá do hrůzy z pohledu druhého. Nelogičnost v nadbytečném opakování, nejen slov, ale i myšlenek, neustálé prokládání popisu děje expresivními vsuvkami vypravěče, ve kterých se dovolává souhlasu čtenáře, zdůrazňuje vlastní počínání a ujišťuje o svém zdravém rozumu, poukazují na to, jak zdánlivá je logičnost v sociálních vztazích i komunikaci. Hrůza vychází ve *Zrádném srdci* zevnitř, z myslí vypravěče a hrozby rozpadu racionálního Já, ke kterému v jeho případě dochází, ale i zvnější, z děsivosti toho být neustále viděn, byť neviditelným – a nevidoucím – okem. Pravidlům, která člověk sám na sebe uvaluje a která fungují v područí pravidel stanovených společností, nakonec nelze uniknout, jakkoliv drastickými metodami, a vypravěč se tak sám vydává do rukou mužů zákona.

Adornovo soustředění pozornosti na vnitřní formální procesy uměleckých děl značí, že jejich rozum se nedemonstruje tím, že by prováděla určité myšlenkové operace, činila rozhodnutí, ba dokonce ani kvůli tomu, že by vyslovovala určité názory. Rozum je v uměleckých dílech proto, že jsou vnitřně strukturovaná, že v nich dochází k interakci mezi jednotlivými složkami, že sama ustavují svou sjednocenost; což jsou všechno pro Adorna doklady návaznosti rozumu uměleckých děl na sociální rozum. Tímto krokem Adorno také otevírá cestu k argumentu, že umělecká díla nemusí být otevřeně angažovaná pro to, aby měla podstatný – a subverzivní – sociální význam. Podstatnou součástí schopnosti uměleckých děl disponovat vlastním rozumem a kriticky reflektovat jeho stávající podobu i stav společnosti se v Adornově argumentaci ukazuje být čerpání uměleckých děl ze sociálního rozumu. Tím se ale projev rozumu v uměleckých dílech nevyčerpává, neméně důležitá je také snaha uměleckých děl postupům sociálního rozumu se vzpírat.

²²¹ Edgar Allan Poe, „Filosofie básnické skladby,“ in *Havran* (Praha: Mladá fronta, 1959), s. 7-28. Edgar Allan Poe, „Kterak psáti článek pro Blackwood,“ in *Vraždy a jiné zběsilosti* (Praha: Volvox Globator, 2019), s. 214-225.

II. 3 Estetická modifikace rozumu

Rozum uměleckých děl sice Adorno pokládá za pokračování sociálního rozumu, zároveň ale zdůrazňuje, že jde o jeho modifikaci.²²² Rozum uměleckých děl „neodráží [...] kategoriální řád“²²³ rozumu, který působí ve společnosti, tedy jinak řečeno, není tak represivní a omezený. Tato podkapitola přiblíží, v čem změna projevu rozumu v uměleckých dílech pro Adorna spočívá.

Samotný Adorno předpokládá, že rozum uměleckých děl je pokračováním sociálního rozumu, mohl vyvolávat otázku, zda tím pádem umělecká díla nepřejímají také negativní aspekty, které Adorno se soudobou podobou rozumu spojuje. Schopnost organizovat a sjednocovat totiž v případě rozumu působícího ve společnosti měla v Adornově uvažování negativní podobu spojenou s mocenskými tendencemi rozumu, násilností a reduktivním přístupem ke skutečnosti i k subjektům.

V *Estetické teorii* najdeme zmínky o určitém mocenském projevu rozumu v uměleckých dílech, resp. právě o návaznosti rozumu uměleckých děl na mocenský projev sociálního rozumu, a to především v souvislosti s problematikou ovládnutí či zpracování materiálu, ke kterému v uměleckých dílech dochází.²²⁴ Jelikož jde o vnitřní proces uskutečňovaný díly samotnými, nejde říct, že by se jednalo jednoduše o přístup umělce či umělkyně ovlivněný represivním charakterem rozumu ve společnosti. Přesnější by bylo říct, že snaha umělce sjednotit dílo – a tím vůči materiálu postupovat více či méně násilně – je spíše vnitřním požadavkem díla samotného, kterému se umělec přizpůsobuje. Ovládnutí materiálu značí především nutnou vnitřní strukturaci, která zaručuje, že umělecké dílo nebude pouze shlukem náhodných prvků, ale že dospěje ke koherentnímu smyslu. Vystává tak otázka, zda se rozum uměleckých děl nekompromituje stejně jako rozum působící ve společnosti. Tuto obavu vyjadřuje například Owen Hualatt:

„Aby se umělecká díla mohla [...] konstituovat jako sjednocená, musí formálně manipulovat své konstituující části. [...] [U]mělecká díla jsou nucena k tomu být formální jednotou, aby mohla ukázat svou autonomii a odlišnost od světa, tím ale rekapitulují vnitřní strukturu světa, od něhož se snaží odlišit, a to tak, že vůči svým estetickým materiálům uplatňují ovládající manipulaci.“²²⁵

²²² ET, s. 82, 407-408, 423. ÄT, s. 88, 453, 469.

²²³ ET, s. 82. ÄT, s. 88.

²²⁴ ET, např. s. 96, 386. ÄT, s. 104, 429.

²²⁵ Hualatt, *Adorno's Theory of Aesthetic and Philosophical Truth*, s. 157-158.

Hulattem popsaná svízelnost situace umění naznačuje, že pro dosažení svého sociálně-kritického významu nemají umělecká díla v podstatě jinou možnost, než postupovat stejně problematickým způsobem jako rozum ve společnosti. Rozum uměleckých děl je jejich vlastním výkonem, což je základem pro jejich schopnost sociální kritiky, protože se svým postupem liší od ostatních postupů ve společnosti; což je spojitost, ke které se podrobněji vrátím v dalších částech této práce. Vypadá to ale, že ani v uměleckých dílech se rozum nezbavuje své represivní tendence.

Právě obrat dovnitř v uplatňování rozumových principů a postupů ale může být příčinou vytrácení násilného rozměru rozumu.²²⁶ Například Martin Jay podotýká, že působnost rozumu uměleckých děl nesměřuje na skutečnost, ale odehrává se na rovině vnitřní strukturace uměleckých děl, a proto je násilnost spojená s jeho mocenským způsobem organizace pouze „symbolická“.²²⁷ Podoba rozumu v uměleckých dílech by tak dokázala své problematické aspekty usměrnit, ale současně stále operovat jako sjednocující, organizující síla.

Nejasnost ohledně míry násilnosti rozumu uměleckých děl podle mého názoru značí především to, že Adorno ve skutečnosti nepovažuje podobu rozumu v uměleckých dílech za definitivní stav, ale spíše za trvalou snahu ze sebe mocenský aspekt setřást. Rozum v uměleckých dílech „zjednáva jednotu“,²²⁸ tedy usměřňuje jednotlivé části, tak aby vznikl smysluplný a soudržný celek, nikdy ale nevystupuje s takovou násilností a s takovým uplatňováním moci, jako v sociální realitě.²²⁹ Rozum v uměleckých dílech není plným uskutečněním jiného rozumu, ale spíše nevyhnutelnou tendencí danou jejich ukotvením ve společnosti i jejich potřebou organizace a sjednocení:

„Umělecká díla nemohou uniknout tomu, aby v nich nepokračoval kvůli jejich momentu jednoty, který organizuje celek, přírodu ovládající rozum. Ale jejich zřeknutím se reálné moci se tento princip vrací způsobem, jenž je sám metaforický, nicméně jej lze stěží označit jinak než metaforicky jako stínový nebo okleštěný.“²³⁰

²²⁶ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 195, 197. Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 110. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119, 199.

²²⁷ Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 110.

²²⁸ ET, 185. ÄT, s. 202.

²²⁹ ET, např. s. 80, 185, 407-408. ÄT, s. 86, 202, 453.

²³⁰ ET, s. 407-408. ÄT, s. 453.

Povšimnout si můžeme, že Adorno sjednocující, organizující tendenci, která je pokračováním represivní podoby „přírodu ovládajícího“ rozumu, označuje jako moment. Nejde tedy o určující charakteristiku rozumu uměleckých děl (na rozdíl od podoby, jakou rozum má ve společnosti), ale jde o tendenci či aspekt v rámci komplexnějšího procesu, který se uvnitř uměleckých děl odehrává a který je tedy jinými tendencemi korigován. Z toho důvodu není nikdy tak represivní a mocenský jako rozum ve společnosti, ale je „okleštěný“ a „stínový“. Zatímco okleštění evokuje to, že rozum v uměleckých dílech je zbaven své části a učiněn neškodným, stínovost ukazuje na to, že je rozum uměleckých děl pouze odrazem rozumu, který působí ve společenské realitě. Rozum v uměleckých dílech podle Adorna přichází o skutečnou, dokonanou násilnost i plně působící mocenský aspekt. Rozum uměleckých děl a jeho způsob vnitřní strukturace je však vhodnější označit za nenásilný, což je adjektivum, které používá sám Adorno, než za neškodný.²³¹

Rozum uměleckých děl je odrazem, stínem rozumu, neboť z něj přejímá pouze jeho organizující a sjednocující tendenci. Ve výše uvedené citaci Adorno mluví také o tom, že „se tento princip vrací způsobem, jenž je sám metaforický,“²³² čímž má na mysli právě princip sjednocování a organizace. To naznačuje, že ani jednota uměleckých děl nemusí být úplná, ale že se v určitém slova smyslu jednotě pouze podobá. Jinak řečeno, jelikož rozum uměleckých děl je nenásilný, jednoty, o kterou usiluje, nemůže nikdy zcela dosáhnout, neboť by to znamenalo represivní potlačení zvláštnosti jednotlivých prvků, které rozum organizuje ve vnitřních procesech díla. Tuto úvahu podporuje také Adornovo tvrzení, že rozum současně se zajišťováním jednoty uměleckých děl znamená i „rozpad,“²³³ tedy zcela opačný princip než je uspořádanost, koherence a celistvost. Jak Adorno dodává, tím také estetický rozum „rezignuje na zásah do skutečnosti, na reálné panství a získává něco bez viny.“²³⁴

Vstupem do uměleckých děl získává rozum v Adornově uvažování nečekaně silný sociálně-kritický náboj. Vzdává se mocenského aspektu, čímž získává alespoň částečný odstup od sociální reality i od provinění rozumu. Otevírá se tím možnost komplexnějších, různorodějších, otevřenějších vztahů a interakcí mezi prvky v uměleckých dílech, protože umění „využívá neomezenou racionalitu ve svých postupech,“ zatímco ve společnosti zůstává

²³¹ ET, např. s. 82, 158, 195. ÄT, s. 88, 173, 213.

²³² ET, s. 407. ÄT, s. 453.

²³³ ET, s. 185. ÄT, s. 202.

²³⁴ ET, s. 185. ÄT, s. 202.

racionalita „omezená, sama iracionální“.²³⁵ Stínový rozum uměleckých děl je něco „pevného i uvolněného zároveň“.²³⁶

Tím, že ruší – revokuje, jak píše Adorno – „násilný čin racionality“,²³⁷ umožňuje rozum uměleckých děl „aby se tomu, co je potlačeno, dostalo to, co mu patří“,²³⁸ přesněji řečeno tomu napomáhá. Jinak řečeno, nechává prostor pro zachování zvláštního jakožto zvláštního i v rámci – do jisté míry – sjednoceného, koherentního celku. Adorno píše, že „estetická racionalita chce napravit škody, které způsobila racionalita ovládající vnější přírodu“,²³⁹ tedy že chce napomoci zvláštnímu od útlaku, se kterým se v sociální realitě soustavně setkává.

V Adornově uvažování o rozumu uměleckých děl však zůstávají některé otázky nezodpovězené anebo je jejich možné řešení pouze naznačeno. Předně zde vystává problém vztahu organizující, sjednocující tendence s tendencí, která jej nutí zbavit se násilnosti a vystupovat vůči zvláštnímu otevřeně. Nebo řečeno přesněji, není úplně jasné, co a proč rozum v uměleckých dílech vede k větší citlivosti vůči zvláštnímu a k odmítnutí mocenského sklonu. V náznaku se zde objevila možnost, že Adornovo promyšlení fungování rozumu uměleckých děl směřuje k tomu, že se jedná o proces, nikoliv o uzavřenou podobu jiného typu rozumu. Jak ale rozum nachází způsob, jak v rámci jednoty a organizování zachovat zvláštní, není zřetelné. Podrobnější vysvětlení si žádá také pouze načrtnutá Adornova představa, že skrze svůj rozum se umělecká díla odlišují od společnosti, tedy že fungování či konstituování uměleckých děl prostřednictvím vlastního principu organizování je činí společenskými (protože jejich rozum je pokračováním sociálního rozumu), ale současně ne-společenskými (protože se díky svému rozumu od společnosti vydělují a získávají odstup potřebný k její kritice).

Nicméně Adornova koncepce rozumu uměleckých děl ukazuje, v jakých mezích se pohybuje Adornova idea sociálně-kritického potenciálu umění. Právě proto, že umělecká díla disponují rozumem, mohou nahlédnout do povahy jeho fungování. Tím, že znovu uskutečňují rozumový akt organizace a sjednocování, odhalují, co je v tomto procesu, resp. co je na projevu rozumu, problematické. V rozumu uměleckých děl, který je současně nenásilný i sjednocující, se odráží problémy a rozpory, které jsou uvnitř společnosti i uvnitř rozumu

²³⁵ ET, s. 386. ÄT, s. 429-430.

²³⁶ ET, s. 189. ÄT, s. 206.

²³⁷ ET, s. 191. ÄT, 209.

²³⁸ ET, s. 191. ÄT, 209. Srov. také Adorno, *Ästhetik*, s. 83-84.

²³⁹ ET, s. 387. ÄT, s. 430. Srov. také Adorno, *Ästhetik*, s. 326-327.

samotného;²⁴⁰ rozumu, který se stal sám iracionálním, když se dal na cestu ovládnutí a dominance, namísto osvobození a vnímavosti. Umělecká díla z Adornova hlediska nepotřebují hlásat o útlaku, o rovnosti a bratrství či sesterství, svůj „rozsudek“²⁴¹ nad rozumem vynášejí tím, že ve své vnitřní formální konstrukci usilují o to zbavit se násilnosti.

²⁴⁰ ET, s. 386. ÄT, s. 429.

²⁴¹ ET, s. 166. ÄT, s. 181. Srov. také ET, s. 80. ÄT, s. 86.

III. ESTETICKÁ SYNTÉZA JAKO ROZUMOVÝ PRINCIP

Objasnit otázku, jak mohou umělecká díla korigovat násilnou tendenci rozumu a být vůči zvláštnímu otevřenější, napomáhá koncepce estetické syntézy. Ačkoliv je pojem rozumu v Adornově uvažování mnohem robustnější než pojem syntézy v tom smyslu, že má větší explanační dosah i normativní význam, pojem estetické syntézy se v kontextu uměleckých děl objevuje v polohách, které napomáhají k získání přesnější představy Adornova propojení vnitřních formálních, organizujících procesů uměleckých děl s jejich sociálně-kritickou schopností; a především napomáhá k prohloubení našeho porozumění tomu, jak přesně tyto procesy samotné probíhají. Cílem této kapitoly je ukázat, jak se estetická syntéza projevuje coby rozumový princip, skrze nějž umělecká díla sebe sama organizují, ale současně nepotlačují zvláštní.

Kapitola postupně vysvětlí způsob, jakým se syntéza – analogicky se syntézou působící ve společnosti - vztahuje v Adornově uvažování ke zvláštním prvkům uměleckých děl jako jejich princip organizování. Rozpoznat v Adornových úvahách ale můžeme aspekt, který je v základu odlišnosti estetické syntézy, a to její imanentní charakter, tj. fakt, že je niterným a vlastním projevem uměleckých děl. Poté, co první část kapitoly předestře, v čem imanentní povaha estetické syntézy spočívá a jakým způsobem tato skutečnost ovlivňuje projev estetické syntézy coby principu organizování, zaměří se na odlišnost estetické syntézy od podoby syntézy ve společnosti. Rozdíl mezi nimi je patrný zejména v Adornově označení estetické syntézy jako bezpojmové a nesoudící.

Jelikož koncepce estetické syntézy nemá v Adornově uvažování plně propracovanou podobu, jak jsem nastínila v úvodu této disertace, v následujících kapitolách mi půjde o to vyložit, jak můžeme chápat koncepci estetické syntézy na základě Adornových explicitních vyjádření v *Estetické teorii* i s přihlédnutím k celkovým intencím Adornovy argumentace. S ohledem na Adornův svébytný způsob psaní v *Estetické teorii* aspekty estetické syntézy velmi úzce prolínají a je mnohdy obtížné je od sebe oddělit. Řada motivů se proto v následujících kapitolách bude opakovat a vracet. Měnit se budou kontexty, které budou klást důraz vždy na určitou konkrétní vlastnost nebo projev Adornova pojetí estetické syntézy. Poněkud kaleidoskopicky se budou proměňovat hlediska na koncepci estetické syntézy, aniž by ale bylo možné odmyslet si všechny rysy, které jí Adorno připisuje.

III. 1 Imanentní princip organizování

V první kapitole jsem charakterizovala Adornovo pojetí syntézy jako princip organizování zvláštních prvků do koherentního, smysluplného celku. Nabízí se otázka, zda se estetická syntéza v uměleckých dílech neprojevuje stejně. Přesněji řečeno, je otázkou, jaká část projevu syntézy přetrvává v její estetické podobě, tedy zda a nakolik estetická syntéza *syntetizuje*. Zodpovězení této otázky je předmětem této podkapitoly.

Jak jsem uvedla v úvodu této disertace, estetická syntéza nepatří k pojmům, kterým interpretace Adornovy estetické koncepce věnují větší pozornost, zmínky o ní ale přece jen najdeme. Domnívám se, že můžeme oprávněně usuzovat, že prvním autorem, který do diskuzí o Adornově estetice, potažmo i sociální filozofii, pojem estetické syntézy vnáší, je Albrecht Wellmer, představitel tzv. druhé generace kritické teorie. Ve svých esejích z osmdesátých let dvacátého století pojem estetické syntézy využívá ke kritické interpretaci Adornovy estetické koncepce.²⁴² Autoři angloamerické provenience, jako jsou Lambert Zuidervart, Joel Whitebook a Jay M. Bernstein, kteří se koncepcí estetické syntézy zabývají o dekádu později, tedy v devadesátých letech dvacátého století, se totiž ve svých textech vyrovnávají i s Wellmerovým čtením Adorna, což značí obeznámenost s jeho texty.²⁴³ Ačkoliv se Wellmer vyjadřuje k několika aspektům Adornova pojetí estetické syntézy, ke kterým se v následujících kapitolách rovněž vztáhnou, kupodivu nikde nevysvětluje, co tento pojem pro Adorna přesně znamená. V podstatě synonymně ji označuje také jako pravdu,²⁴⁴ anebo jako estetickou soudržnost či souhlasnost (*Stimmigkeit*).²⁴⁵ Zatímco první označení se může na první pohled jevit přinejmenším poněkud zarážející, pojetí estetické syntézy jako estetické soudržnosti naznačuje, jakým způsobem máme podle Wellmera tento princip chápat. Z jeho dalších úvah totiž můžeme usuzovat, že Adornovu estetickou syntézu považuje za princip integrace a konfigurace prvků uměleckých děl, přičemž toto vnitřní uspořádání je pravdivé či vykazuje charakter pravdy v tom smyslu, že vypovídá o skutečné povaze stávající společenské reality. Ve Wellmerově výkladu estetické syntézy se tak prolíná způsob organizování uměleckých děl s předpokladem určité vnitřní zákonitosti, zásadní pro sociálně-kritický význam umění.

²⁴² Wellmer, „Wahrheit, Schein und Versöhnung.“ Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*.“

²⁴³ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 244-247, 255-257. Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus.“ Zuidervart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 276-304.

²⁴⁴ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 16.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 16.

Výklad estetické syntézy jako principu sjednocování zvláštních prvků do celku, nebo obecněji principu organizování, jak jej nazývám, je převládající interpretací této koncepce. Můžeme se tak dočíst, že „umělecká díla jsou syntetickými celky; syntetizují mnohost“,²⁴⁶ a že estetická syntéza je „aktem udržování prvků pospolu tak, aby vznikla jednota“.²⁴⁷ Předpoklad estetické syntézy coby principu organizování můžeme rozpoznat i v popisech, které současně zdůrazňují její odlišnost: estetická syntéza „se neřídí standardem předkládání objektivně platného pojetí světa, ale namísto toho se řídí předkládáním koherence prvků, která je nekonečně bohatší a věrná komplexitě zkušenosti“.²⁴⁸ Je principem „zachovávajícím rozmanité a protichůdné impulzy, v některých případech dokonce potlačující sama sebe kvůli rozličnosti obsahu“²⁴⁹ a „sdužuje lišící se, dokonce protikladné, aspekty“.²⁵⁰

Ve všech uvedených charakteristikách zaznívá představa, že estetická syntéza má co do činění s uspořádáním či organizováním různorodých, zvláštních prvků uměleckého díla do podoby určitého celku, jednoty či koherence. Rozlišit zde můžeme dvě různé linie uvažování, které toto pojetí estetické syntézy podkládají. Na jedné straně je tu spíše implicitně patrná návaznost na syntézu působící ve společnosti, ze které estetická syntéza přejímá to, co lze nazvat organizujícím aspektem, tedy schopnost uvádět různorodé prvky do sjednocené, koherentní, celistvé formy. Na druhé straně je to pak akcentovanější odlišnost estetické syntézy od sociální, spojená s tím, že estetická syntéza zachovává zvláštnost prvků i kontradikce mezi nimi. Nathan Ross dokonce zachází tak daleko, že Adornovu estetickou syntézu připodobňuje k postupu syntézy, jak ji popisuje Immanuel Kant, tj. zhruba řečeno, jako sdužování mnohosti do celku.²⁵¹ V uměleckých dílech podle něj dochází k takovému sdužování materiálů uměleckých děl, tedy tónů, barev nebo slov.²⁵² Rozdílem v případě estetické syntézy je pak podle Rosse fakt, že neusiluje o korespondenci mezi pojmem a objektem, nesměřuje od díla ke světu.²⁵³

Takové čtení Adornovy koncepce estetické syntézy je ale dle mého názoru příliš reduktivní; ostatně Ross považuje estetickou syntézu za „negativní“ termín, jehož význam se

²⁴⁶ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 195, 197-199. Srov. také Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, např. s. 119, 143, 155, 167-168.

²⁴⁷ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119.

²⁴⁸ Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 199.

Zajímavé je, že Ross ve svém výkladu estetické syntézy vychází primárně z Adornových přednášek z estetiky, nikoliv z *Estetické teorie*.

²⁴⁹ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 168.

²⁵⁰ Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*, s. 160.

²⁵¹ Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 200.

²⁵² *Ibid.*, s. 200.

²⁵³ *Ibid.*, s. 200.

omezuje pouze na negativní vymezení se vůči syntéze působící ve společnosti.²⁵⁴ Sklon k tomuto čtení estetické syntézy můžeme rozpoznat i v ostatních výše uvedených citacích. Estetická syntéza by se z tohoto hlediska jevila jako prodloužení syntézy působící ve společnosti do uměleckých děl, pouze s tím rozdílem, že se neprojevuje násilně vůči zvláštnímu a stává se tak bezmála kvalitativním opakem represivní syntézy, která se projevuje ve stávajícím společenském systému.

Jakmile se však blíže zaměříme na Adornovo promyšlení estetické syntézy, ukáže se, že situace není zdaleka tak přímočará. Estetická modifikace, ke které v uměleckých dílech dochází, totiž podstatnou měrou proměňuje celkový charakter estetické syntézy. Nejen že tím koncepce estetické syntézy získává vlastní specifický obsah a není pouze negativním termínem v Rossově smyslu, projevuje se navíc, že Adornovo pojetí estetické syntézy nevysvětlíme jednoduše tím, že vyměníme znaménko, čili že násilnost vůči zvláštnímu obrátíme na nenásilnost.

Organizování jako určité jádro estetické syntézy, které přetrvává jak v její podobnosti syntéze působící ve společnosti, tak v její rozdílnosti od ní, můžeme rozpoznat i v Adornových úvahách v *Estetické teorii*. V tomto ohledu se nejvýrazněji projevuje úzká návaznost estetické syntézy na rozum uměleckých děl, přičemž v těchto Adornových poznámkách - pouze několika málo - se estetická syntéza jeví být jistou funkcí nebo projevem rozumu uměleckých děl.²⁵⁵ Na Adornovo přesvědčení o přítomnosti určitého principu organizování v uměleckých dílech ukazují také jeho napříč *Estetickou teorií* roztroušené poznámky o vnitřním organizování uměleckých děl,²⁵⁶ o jejich vlastní konfiguraci a integraci.²⁵⁷ Všechny tyto úvahy směřují k témuž: k určitému aktu uspořádání prvků, k jejich uvedení do souvztažnosti.

Nejbližší určité definici estetické syntézy je následující popis z Adornových přednášek z estetiky:

„[I]ndividuální momenty [uměleckých děl] vstupují do určitého druhu syntézy [...], která navzájem propojuje tyto rozličné vrstvy a tyto rozličné momenty.“²⁵⁸

²⁵⁴ Ibid., s. 196-200.

²⁵⁵ ET, s. 171, 408. ÄT, s. 453, 187.

²⁵⁶ ET, s. 173, 180, 409. ÄT, s. 189, 196, 455.

²⁵⁷ ET, např. s. 19, 193, 316. ÄT, s. 18, 211, 350.

²⁵⁸ Adorno, *Ästhetik*, s. 330. Tento úryvek je součástí pasáže, kterou si Adorno ve svých poznámkách poznačil, což ukazuje na to, že považoval tuto úvahu za důležitou a rozvíjel ji dál i v *Estetické teorii*.

Tato citace je vzácným případem toho, kdy Adorno uvádí, co podle něj estetická syntéza vlastně dělá, tedy že vzájemně propojuje či spojuje jednotlivé prvky, resp. vrstvy a momenty díla. Na jiném místě pak Adorno hovoří o tom, že akt estetické syntézy spočívá ve vztahování se k (*beziehen*)²⁵⁹ prvkům díla a zacházení s nimi či zabývání se (*umgehen*) jimi.²⁶⁰ V projevu estetické syntézy jako určitého uspořádání prvků se ukazuje její návaznost na syntézu působící ve společnosti, kterou Adorno několikrát zmiňuje.²⁶¹ S přihlédnutím k obecnější rovině Adornovy argumentace ale můžeme dodat, že estetická syntéza není její imitací,²⁶² nýbrž je jí příbuzná.²⁶³ Ačkoliv je tak estetická syntéza principem organizování, nemusí nutně působit vůči zvláštnímu stejně represivně, jako syntéza ve společnosti. Povšimnout si můžeme, že operace popsaná Adornem nevyklučuje zachování zvláštnosti prvků. Nejedná se o podřazování prvků do určitého celku nebo jejich přizpůsobení předem určenému záměru, nejde o jejich uzpůsobení, které by zmírňovalo jejich vzájemnou rozpornost. Propojování, jaké má Adorno na mysli, je spíše uváděním do vzájemných vztahů, které mezi prvky vznikají, zachováním jejich dynamiky.

Určité udržení původní dynamiky a vzájemných vztahů mezi prvky naznačuje i Adornovo prohlášení, že „syntéza, kterou dílo uskutečňuje, není jeho prvkům prostě dána; opakuje to, v čem prvky vzájemně komunikují“.²⁶⁴ Takový popis se na první pohled může jevit jako poněkud nesrozumitelný. Nejlépe jej lze vysvětlit právě jako Adornův důraz na zohledňování vlastního charakteru – zvláštnosti – prvků samotných v kontrastu s postupem syntézy ve společnosti. Čím prvky vzájemně komunikují, není jasné a Adorno nikdy žádné vysvětlení neposkytuje. Jestliže ale jde o rozpory, napětí nebo afinity, které mezi jednotlivými prvky ponechanými v jejich zvláštnosti mohou přirozeně vyvstávat, je podstatné především to, že estetická syntéza tyto vztahy zachovává, tedy je v jistém smyslu „opakuje“. Dalo by se říct, že na sebe estetická syntéza spíše bere podobu dynamiky vzniklé mezi prvky, než že by se jim vnucovala a měnila jejich podobu ve snaze uzpůsobit je nějakému předem určenému cíli, jako tomu bylo v případě působení syntézy ve společnosti.

Důraz na zohledňování prvků samotných, který se v Adornových formulacích objevuje, například i v jeho prohlášeních, že prvky do estetické syntézy „vstupují“ a že jim není „dána“, nasvědčují tomu, že estetická syntéza je s prvky velmi úzce spjata, nebo dokonce

²⁵⁹ V českém překladu je na tomto místě použito sloveso „týkat se.“

²⁶⁰ ET, s. 408. ÄT, s. 453.

²⁶¹ ET, s. 118, 171, 408. ÄT, s. 128, 187, 453.

²⁶² ET, s. 17. ÄT, s. 15.

²⁶³ ET, s. 316. ÄT, s. 350.

²⁶⁴ ET, s. 20. ÄT, s. 19.

v nich ukotvena. V *Estetické teorii* najdeme na několika místech vyjádřené Adornovo přesvědčení, že organizování je vlastním výkonem uměleckých děl a že se řídí jejich vnitřním principem:²⁶⁵ „[U]mělecké dílo se má stát uměleckým dílem tím, že se zde organizuje zdola, místo toho, aby se mu organizační principy [*Organisationsprinzipien*] naoktrojovaly.“²⁶⁶

Podobně jako v případě rozumu uměleckých děl i u estetické syntézy se Adorno zdá směřovat k jejímu pojetí jakožto vystávající z materiálu uměleckých děl, ve kterém jsou obsaženy i procesy a principy působící ve společnosti. V tomto smyslu Adorno mluví o estetické syntéze jako o imanentním principu uměleckých děl, tj. jako o principu, který je jim vlastní a vzniká v jejich nitru:

„Jejich [uměleckých děl] syntetická funkce je imanentní, je jednota jich samých, není to bezprostřední vztah k čemukoliv danému a určenému zvnějšku, ale týká se roztroušeného [*zerstreute*], bezpojmového [*begriffslose*], kvazifragmentárního materiálu, s nímž se umělecká díla zabývají ve svém vnitřním prostoru.“²⁶⁷

Ačkoliv Adorno estetickou syntézu za imanentní označuje pouze na tomto jednom místě, staví ji tím do pozice principu, skrze který umělecká díla mohou konstituovat sebe sama coby smysluplné, koherentní celky. Organizující postup estetické syntézy můžeme rozpoznat i v pozadí Adornových dalších poznámek o imanentních procesech uměleckých děl, které jim umožňují řídit se svou vlastní zákonitostí a specifickou logikou.²⁶⁸

V charakterizaci estetické syntézy jako imanentního principu uměleckých děl rezonuje také Adornův důraz na její odlišení od záměrů umělce nebo umělkyně, se kterým jsme se setkali už v případě rozumu uměleckých děl.²⁶⁹ Jak by vypadala zvnějšku vložená estetická syntéza, která by byla výsledkem práce autora nebo autorky díla - a zda by se stále ještě jednalo o syntézu *estetickou* - Adorno neříká. Můžeme ale domyslet, že by taková díla byla příliš schematická či didaktická,²⁷⁰ mechanicky napodobovala vzorce chování převládající ve společnosti,²⁷¹ anebo se blížila propagandě.²⁷² Uplatňovala by se v nich totiž stejná syntéza

²⁶⁵ ET, s. 116, 173, 408. ÄT, s. 125, 188, 453.

²⁶⁶ ET, s. 295. ÄT, s. 327.

²⁶⁷ ET, s. 408. ÄT, s. 453.

²⁶⁸ ET, např. s. 174, 276, 303. ÄT, s. 190, 305, 335.

²⁶⁹ ET, s. 116, 173, 408. ÄT, s. 125, 188, 453.

²⁷⁰ Jako Adorno ukazuje v textu „Angažovanost“. Theodor W. Adorno, „Engagement,“ in *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), s. 409-30.

²⁷¹ Jako to podle Adorna činí díla z populární kultury. Srov. např. Adorno, Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, např. s. 128. 137-144.

²⁷² Srov. např. Adorno, „Engagement,“ s. 418.

jako ve společnosti, což by znamenalo také potlačování zvláštního. Svou odlišnost od podoby syntézy, která se projevuje ve společnosti, získává estetická syntéza právě díky tomu, že je imanentním, vlastním principem uměleckých děl.

Imanentní povaha estetické syntézy zůstává v sekundární literatuře přehlížena, možná i z toho důvodu, že ji Adorno tolik nezdůrazňuje. Tento rys přitom dle mého názoru zásadně ovlivňuje celý projev estetické syntézy, její postavení v Adornově uvažování o umění a nakonec také napomáhá vysvětlit paradox estetické syntézy, která má úlohu organizujícího principu, ale současně má zachovávat zvláštní. Na tomto místě lze objasnění tohoto paradoxu pouze naznačit: jestliže je totiž estetická syntéza sama založena ve zvláštních prvcích uměleckého díla, jen těžko se proti nim může obrátit a jejich zvláštnost zlikvidovat. Právě tento aspekt uniká Rossovi, když Adornovu estetickou syntézu charakterizuje čistě v kontrastu vůči syntéze působící ve společnosti. Imanentní charakter estetické syntézy navíc ukazuje, že ji skutečně můžeme chápat jako bezmála skrytý, ale určující princip v základu konstituování uměleckých děl.

III. 2 Koherence a sebeurčování uměleckých děl

Adornovo pojetí estetické syntézy jako imanentního principu uměleckých děl se v jeho uvažování pojí s přesvědčením o nutnosti či logice, kterou se organizování a formování uměleckých děl projevuje. Byť je estetická syntéza založena ve zvláštních prvcích díla samotných, stále se jedná o princip organizování, který tyto prvky uvádí do určitého koherentního, smysluplného celku či jednoty. Představa, že umělecká díla konstituují sebe sama prostřednictvím vlastní zákonitosti, se může jevit podobně neobvyklá, jako Adornovo tvrzení, že umělecká díla disponují vlastním rozumem. Tato podkapitola se na tento aspekt zákonitosti, která se s organizováním estetické syntézy pojí, zaměří podrobněji.

Adorno podotýká, že v uměleckých dílech je „vnitřní struktura poslušná vnitřní logiky“²⁷³ a „imanentního zákona“.²⁷⁴ Když tyto Adornovy úvahy spojíme s jeho tvrzením, že estetická syntéza je imanentním principem uměleckých děl, nadto principem jejich organizování, lze se oprávněně domnívat, že vnitřní logiku a imanentní zákon vnáší do uměleckých děl právě estetická syntéza. Vnitřní organizování a strukturování uměleckých děl

²⁷³ ET, s. 140. ÄT, s. 152-153.

²⁷⁴ ET, s. 303. ÄT, s. 335.

tudíž není z Adornova hlediska náhodné nebo druhotné vůči práci umělce. Podobným způsobem vysvětlují interpretace estetické syntézy, že tomuto principu nechybí „logika“,²⁷⁵ „preciznost“ (*rigor*),²⁷⁶ ani „nutnost“.²⁷⁷ Postup estetické syntézy v daném uměleckém díle se jeví jako nezbytný, správný či dokonce jediný možný.²⁷⁸

Ve svých přednáškách z estetiky Adorno uvádí, že estetická syntéza „sama o sobě ve svých strukturálních prvcích ve skutečnosti obsahuje všechny prvky logické syntézy“,²⁷⁹ ale liší se tím, že v ní „obecné pod sebe [ne]zahrnuje zvláštní“.²⁸⁰ Estetická syntéza tudíž neztrácí schopnost usilovat o koherenci a smysluplnost – avšak s tím rozdílem, že za tímto účelem nepotlačuje zvláštní. V estetické syntéze přetrvává podle Adorna také tendence dosahovat jednoty, kterou rovněž můžeme chápat jako pozůstatek projevu syntézy působící ve společnosti. V citaci v předešlé části kapitoly bylo patrné, že Adorno spojuje imanentní princip estetické syntézy se schopností uměleckých děl dosahovat „jednoty jich samých“,²⁸¹ což můžeme chápat právě tak, že estetická syntéza svým organizováním prvků napomáhá sjednocenosti uměleckých děl. Na Adornovo chápání jednoty uměleckých děl jako jejich vnitřního aktu, ukotveného v prvcích díla, ukazují další jeho tvrzení, že umělecká díla dosahují své jednoty „podle svého imanentního určení“ a dále že „jednota stoupá z jejich vlastních prvků, z mnohosti“.²⁸² Paralela k projevu estetické syntézy je zde dobře patrná, takže lze konstatovat, že pro Adorna jednota uměleckých děl vychází z jejich imanentního principu estetické syntézy.

Adorno považuje vnitřní organizování a určitou koherenci uměleckých děl za nezbytnou, protože bez vnitřního zpracování by se jednotlivé, zvláštní prvky „rozplynuly“.²⁸³ Ještě explicitněji na spojitost mezi smysluplností díla a jeho vnitřním organizováním poukazuje Adorno ve svých přednáškách, a to pomocí pojmu kontext či souvislost smyslu (*Sinnzusammenhang*). Adorno jej charakterizuje takto:

„V důsledku toho, že řada různých momentů uměleckého díla vstupuje do vzájemného vztahu, který je jednak spojuje, a jednak je uvádí do syntézy, ale na druhé straně je také odlišuje, udržuje jejich

²⁷⁵ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 197. Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 198, 200.

Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48.

²⁷⁶ Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 198, 200.

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 199.

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 200.

²⁷⁹ Adorno, *Ästhetik*, s. 299.

²⁸⁰ *Ibid.*, s. 299.

²⁸¹ ET, s. 408. ÄT, s. 453.

²⁸² ET, s. 252. ÄT, s. 277. Srov. také ET, s. 185, 258. ÄT, s. 202, 285.

²⁸³ ET, s. 253. ÄT, s. 278.

protiklady - ano, někdy mohou být dokonce v explicitní opozici - zakoušíme tudíž umělecké dílo jako něco smysluplného.²⁸⁴

Ponechám nyní stranou Adornův důraz na zachování zvláštních prvků i v jejich protikladnosti, což se na první pohled jeví jako přímý protiklad jakékoliv koherence a sjednocenosti, jelikož tomuto tématu se budu podrobně věnovat v následující kapitole. V Adornových slovech, ačkoliv estetickou syntézu zde přímo se smysluplností uměleckých děl nespojuje, můžeme tuto vazbu rozpoznat. Bez organizování a určité míry koherence by se umělecká díla rozpadla a byla by jen chaotickou juxtapozicí prvků bez jakéhokoliv smyslu.

S ohledem na to, že Adorno považuje estetickou syntézu za vlastní, niterný princip uměleckých děl, který zajišťuje jejich koherenci, logiku a smysluplnost, je možné estetickou syntézu přímo spojit s Adornovými úvahami o schopnosti uměleckých děl sama sebe konstituovat. Podle Adorna umělecká díla vykazují částečnou soběstačnost a uzavřenost do sebe sama, která kontrastuje s vnějším určením objektů a subjektů v kapitalisticky řízené společnosti.²⁸⁵ Díky tomu, že své strukturace dosahují umělecká díla prostřednictvím své vlastní estetické syntézy, vděčí za své sebeurčení primárně sama sobě. V tomto smyslu Adorno hovoří o „objektivaci“²⁸⁶ uměleckých děl a jejich „identitě se sebou samými“.²⁸⁷

Tato pozice může vyznívat až naivně s ohledem na to, že umělecká díla jsou daleka toho, že by unikala vnějším definicím nebo redukci na finanční hodnotu, i s ohledem na to, že se zdá připisovat uměleckých dílům určitou kvazi-subjektivitu. Adorno si je křehkosti postavení umění vědom, stejně jako hrozby ze strany kapitalistických postupů, které z uměleckých děl činí komodity.²⁸⁸ Jeho argumentaci lze proto chápat spíše tak, že umělecká díla konstituují sebe sama coby specifické, *estetické* objekty, nikoliv jako zboží nebo objekty určené pro zábavu nebo užitek. Adorno nepopírá svázanost umění se světem kapitalistické sociální reality, ale poukazuje na specifický efekt, jaký v uměleckých dílech má transformace na člověku nezávislých postupů rozumu na estetický princip.

Organizování a konstituování uměleckých děl podle vlastní zákonitosti souvisí také s Adornovým odmítáním představy uměleckých děl jako subjektivních projekcí, nejen autorů a autorek, jak jsme viděli v předešlé kapitole, ale také recipientů. Estetická zkušenost sice nepředstavuje hlavní zájem Adornových úvah, přesto se k ní v *Estetické teorii* i ve svých

²⁸⁴ Adorno, *Ästhetik*, s. 222.

²⁸⁵ ET, např. s. 124, 173, 252. ÄT, s. 134, 188, 277.

²⁸⁶ ET, s. 371. ÄT, s. 412-413.

²⁸⁷ ET, s. 124. ÄT, s. 134.

²⁸⁸ ET, např. s. 32-34, 307-308. ÄT, s. 32-35, 339-341. Adorno, *Ästhetik*, např. s. 193-194.

přednáškách z estetiky vyjadřuje. Hlavní jádro jeho pojetí estetické zkušenosti zůstává neměnné: estetická zkušenost nespočívá v projekci idejí nebo očekávání recipienta na dílo, ale naopak v potlačení vlastního ega, vstupem do díla a znovu-uskutečněním procesů, které se v něm odehrávají.²⁸⁹ Neznamená to vyřazení vědomí recipienta,²⁹⁰ ale chvilkové vystoupení ze světa praktických, utilitárních cílů.²⁹¹ V Adornově uvažování se opakují motivy jednak zapomenutí na sebe sama či rozplynutí se v díle, a jednak následování a opakování imanentních postupů díla. V přednáškách Adorno dokonce uvádí, že pro adekvátní zakoušení uměleckého díla je potřeba „uskutečnění stejné syntézy“,²⁹² jakou se dílo samo organizuje. Tato myšlenka se v *Estetické teorii* sice už neobjevuje, Adornovo přetrvávající přesvědčení se však transformuje do prohlášení o zakoušení objektivitu díla,²⁹³ podřízení se jeho objektivním kritériím,²⁹⁴ účasti na realizaci díla a jeho strukturální dynamičnosti,²⁹⁵ či podřízení se estetickému formovému zákonu.²⁹⁶

Představa, že umělecká díla jsou schopna alespoň částečně se vyvázat z kapitalistického systému, protože se řídí vlastním principem estetické syntézy, vyznívá na první pohled jako protikladná Adornovým tezím ze sociální filozofie, podle kterých je z kapitalistických postupů téměř nemožné se vymanit. V širším kontextu Adornova pojetí umění, bez odkazu na estetickou syntézu, upozorňuje Espen Hammer, že koncepce sebe-konstituování uměleckých děl implikuje, že kapitalistická společnost umožňuje realizaci svobody, tedy nezávislosti na kapitalistických principech, nadto realizaci svobody bez podílu na proviněních, kterých se kapitalistický systém masivně dopouští.²⁹⁷ To by ovšem umění jednak umisťovalo do sociálního vakua, a jednak by z něj činilo bájný objekt schopný dosáhnout absolutní svobody, nezávislosti a sebeurčení.

Adorno si je však tohoto nebezpečí vědom,²⁹⁸ ačkoliv některými svými formulacemi balancuje na hraně takto radikálního čtení. Procesy v uměleckých dílech jsou sice vnitřními procesy uměleckých děl, které se řídí svou vlastní zákonitostí, svůj původ ale mají v procesech probíhajících ve společnosti. Estetická syntéza je modifikací syntézy odehrávající

²⁸⁹ Adorno, *Ästhetik*, srov. např. s. 90, 149, 188. ET, např. s. 27-28, 33, 175. ÄT, s. 26-28, 33, 191.

²⁹⁰ ET, s. 359, 360. ÄT, s. 400, 401.

²⁹¹ ET, s. 325. ÄT, s. 361. Adorno, *Ästhetik*, s. 146, 192-193.

²⁹² Adorno, *Ästhetik*, s. 294-295. Srov. také s. 301.

²⁹³ ET, např. s. 237, 325, 327. ÄT, s. 261, 361, 363.

²⁹⁴ ET, s. 353. ÄT, s. 396.

²⁹⁵ ET, s. 355. ÄT, s. 396.

²⁹⁶ ET, s. 356. ÄT, s. 396.

²⁹⁷ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 81.

²⁹⁸ V *Estetické teorii* tak např. Adorno jednoznačně popírá, že by umělecká díla byla „absolutněm.“ ET, s. 146, 184. ÄT, s. 159, 201.

se ve společnosti, nikoliv principem zcela odtrženým od jakéhokoliv dění v sociální realitě. Samostatnosti a sebeurčení estetické syntézy, resp. uměleckých děl prostřednictvím estetické syntézy, a s ní spojené otevřenosti vůči zvláštnímu, nedosahují umělecká díla neproblematicky a takřkajíc bezbolestně, jak dále uvidíme v následující kapitole. Imanentní založení estetické syntézy je součástí reflexe stávajících podmínek fungování rozumu i společnosti a tvoří nezbytnou součást sociálně-kritického potenciálu uměleckých děl. Přesto ale zároveň umělecká díla do jisté míry kompromituje.

Vinu uměleckých děl nelze – poněkud zkratkovitě řečeno – hledat přímo v niternosti procesu estetické syntézy, ale spíše v tom, že na základě této niternosti se díla vzdalují od společenského systému a dávají mu tak jisté alibi pro tvrzení, že sféry svobody a zachování zvláštního existují. Nacházejí se v pozici, kdy přispívají k legitimizaci kapitalistického represivního systému, protože za svou výjimečnou pozici vděčí právě jemu, resp. širšímu klastru moderních společenských postupů, které umožnily oddělení umění od sféry náboženství i státu.²⁹⁹ Odstup od společenského systému získávají především tím, že podle Adorna záměrně nepoužívají běžné komunikační prostředky a tudíž je obtížné jim porozumět.³⁰⁰ To je ale zároveň součástí rezistence uměleckých děl vůči kapitalistickým postupům.

Schopnost uměleckých děl řídit se a konstituovat podle vlastního principu estetické syntézy tudíž v Adornově argumentaci nemá jednoduše význam specifického nástroje společenské kritiky, ani neznačí pouze doklad bezmocnosti umění vůči kapitalistickému systému. Ve skutečnosti je podle Adorna obojím, což ukazuje nejen na nestabilní pozici umění v soudobé společenské situaci, ale i na antagonistický charakter této společenské situace samotné. Jakkoliv nelze zabránit tomu, že s uměleckými díly se bude zacházet jako s předměty, které mají ekonomickou, politickou nebo morální hodnotu, či dokonce jako s předměty, které jsou zcela neužitečné a zbytečné, nemizí tím nutně jejich sociálně-kritický potenciál. Tak je možné číst Adornovu úvahu: vedle společenských tlaků a proudů, které z umění činí zboží, zbytnost nebo propagandu, je stále smysluplné zkoumat umění i jako specifický nástroj sociální kritiky založený na jeho odlišnosti získané prostřednictvím estetické syntézy.

²⁹⁹ ET, např. např. s. 12, 14, 302. ÄT, s. 11, 12, 335.

³⁰⁰ ET, s. 105, 303. ÄT, s. 113, 335-336.

Hammer vysvětluje, že Adorno ve skutečnosti odlišuje „nerfektivní nárok na jednotu“³⁰¹ ve smyslu zcela uzavřeného celku od „vnitřní manifestace sebereflexe“,³⁰² kterou podle Hammera Adorno připisuje právě uměleckým dílům. Nerefektivní nárok na jednotu Adorno, jak uvádí Hammer, kritizuje a považuje jej za morálně pochybný, přinejmenším ve stávajících podmínkách kapitalistických společností.³⁰³ Naproti tomu umělecká díla nedosahují svého sebeurčení tím, že by se formovala do plně sjednocených, do sebe uzavřených, zcela izolovaných celků, ale tím, že se formují *sama*, pomocí svého imanentního procesu organizování. Podmínkou sebeurčení uměleckých děl tudíž není nutnost být uzavřeným a fixně daným celkem, ba právě naopak. Umělecká díla se tímto způsobem odlišují od Adornem zatracovaného postupu společenských principů, které vyzdvihují sjednocenost a celistvost. Svým postupem upozorňují na dominantní postup sociální reality i jeho skutečnou, konfliktní povahu.

Koherence a jednotu, o kterou estetická syntéza usiluje, se proto ukazují jako koherence a jednotu nevšedního druhu, protože nemohou nikdy dosáhnout úplného završení, které by znamenalo potlačení zvláštního. Jednotu uměleckých děl, a nakonec i jejich nezávislost na vnějších společenských postupech, jsou podle Adorna „zdání“ (*Schein*).³⁰⁴ Německé *Schein* přitom značí jak zdání či klam, tak i jas a záři. Můžeme proto Adornovu myšlenku chápat tak, že vnitřní integrace, koherence uměleckých děl je nejen pouze zdánlivá, ale je také něčím, co z nich vyzařuje. Umělecká díla nejsou uzavřené celky ve stejném smyslu jako ostatní objekty, které ve společnosti existují, protože svou iluzornost neskrývají. Ani jiné objekty totiž podle Adorna ve skutečnosti nemohou být plně uzavřenými a koherentními celky, podřizují se ale požadavkům, které na ně systém klade, resp. se řídí principem syntézy, který je jim určen zvnějšku, a proto iluzi sjednocenosti zachovávají. Estetická syntéza nepostupuje stejně jako syntéza ve společnosti a je na rozdíl od ní založena ve zvláštních prvcích, jejichž zvláštnost ve svém postupu zohledňuje. Složitost takového procesu organizování umělecká díla neskrývají, což je sice stojí jejich jednotu, ale umožňuje jim to odkrývat škodlivost absolutní sjednocenosti a uzavřenosti prosazované společenskými principy.

³⁰¹ Hammer zde uvažuje o autonomii, ale vzhledem k tomu, že jde o značně komplexní pojem, jeho vysvětlení přesahuje téma této práce. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 81.

Analogicky odlišuje dva druhy autonomie v Adornově myšlení Brian O'Connor, a to v kontextu autonomie subjektů. Srov. O'Connor, *Adorno*, s. 114-117.

³⁰² Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 81.

³⁰³ *Ibid.*, s. 81.

³⁰⁴ ET, např. s. 147, 163, 182. ÄT, s. 160, 179, 199.

III. 3 Nepojmová a nesoudící estetická syntéza

Odlišnost estetické syntézy od syntézy působící ve společnosti se projevuje i v Adornově vymezení estetické syntézy jako podoby syntézy, která se nepojí ani s pojmy, ani se soudy. Toto rozlišení se v Adornových úvahách objevuje poměrně často, a to vždy v kontextu, kdy poukazuje na návaznost estetické syntézy na procesy probíhající ve společnosti, ale zároveň zdůrazňuje, že se estetická syntéza neprojevuje s totožnou násilností.³⁰⁵ Spíše než pojmy a soudy jako takové, má proto Adorno na mysli jejich represivní užívání. Zároveň ale tímto popisem estetické syntézy naráží na neuzavřenost procesu, který ustavuje, patrnou v předcházející podkapitole v souvislosti s nemožností estetické syntézy dosáhnout uzavřené a fixované jednoty. Tato podkapitola přiblíží, co pro Adorna označení estetické syntézy jako nepojmové a nesoudící znamená a co to vypovídá o struktuře fungování tohoto principu.

Adornovo označení estetické syntézy jako nepojmové a nesoudící se v interpretacích tohoto principu velmi často využívá k popisu odlišnosti estetické syntézy, potažmo uměleckých děl, od postupů převládajících ve společnosti.³⁰⁶ Například Andrew Bowie dokonce používá označení „nesoudící syntéza“ (*judgementless synthesis*) jako synonymum pro označení estetické syntézy.³⁰⁷ Na tom, v čem rozdíl spočívá, panuje shoda: estetická syntéza usiluje o zachování zvláštnosti, a nepostupuje proto vůči prvkům represivně.³⁰⁸ Jejím výsledkem není nikdy ani soud, ani pojem, čili žádné zobecňující zařazení pod předem danou kategorii. Ačkoliv soud se nemusí omezovat výhradně na podřazování zvláštního pod obecné kategorie, v tomto smyslu se o soudu v kontextu zkoumání estetické syntézy zpravidla uvažuje, je proto potřeba jej i v následujících pasážích chápat v tomto poněkud omezeném smyslu.

V Adornově uvažování o estetické syntéze jako nepojmové a nesoudící se motiv nenásilnosti vůči zvláštnímu, v kontrastu oproti syntéze působící ve společnosti, objevuje skutečně poměrně často.³⁰⁹ Pro Adorna to ovšem současně znamená, že umělecká díla prostřednictvím estetické syntézy nedeklarují a nestanovují žádná prohlášení o skutečnosti;

³⁰⁵ ET, s. 84, 171, 408. ÄT, s. 91, 187, 453. Adorno, *Ästhetik*, s. 299, 327-328.

³⁰⁶ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 197. Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*, např. s. 160. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119. Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 198-200.

³⁰⁷ Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*, s. 157, 159-161.

³⁰⁸ Bernstein, *The Fate of Art*, s. např. 195, 199. Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*, např. s. 160. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119-120. Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*, s. 198-199. Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 168.

³⁰⁹ ET, s. 84, 171, 408. ÄT, s. 91, 187, 453. Adorno, *Ästhetik*, s. 299, 327-328.

jak poněkud lapidárně vyjadřuje Adorno, neurčují, že „něco je tak anebo není tak“.³¹⁰ Jelikož Adorno tvrdí, že umělecká díla mají schopnost odhalovat pravou povahu skutečnosti, mohlo by se zdát, že si protirečí a že umělecká díla dělají právě to, že sdělují, že něco tak je. Adorno ale důsledně odmítá představu, že by umělecká díla svou sociální roli naplňovala v podobě určitých sdělení, souvisejících s jejich obsahem. Naopak, je to vnitřní formální uspořádání uměleckých děl, co odhaluje – nikoliv popisuje – skutečný stav společnosti. Nečiní tak diskursivním způsobem, ani v nich není toto odhalení bezprostředně k dispozici. Výsledkem syntézy uměleckých děl proto podle Adorna nikdy není ani „řešení“, ani „slogan“:³¹¹ estetická syntéza „je v [uměleckých dílech] však bez soudu, o žádném díle nelze uvést, co soudí, žádné není takzvaná výpověď“.³¹² Nepojmová a nesoudící povaha estetické syntézy značí především neurčitost výsledného celku daného uměleckého díla a jeho chybějící definitivnost.

Právě odmítnutí jednoznačné identifikace představuje hlavní podstatu Adornova označení estetické syntézy za nepojmovou a nesoudící. V první kapitole jsme viděli, že pro Adorna takové jednoznačné určení identity či podstaty věcí není zpravidla možné ani v sociální realitě. Aplikace takového typu souzení je nejen omezující, ale také iluzorní, neboť ve skutečnosti pravou povahu skutečnosti přehlíží. Umělecká díla se takového postupu syntézy zbavují, čímž se vyhýbají nejen represivnímu postupu vůči zvláštnímu, ale také jednoznačnému určování či identifikaci, anebo řečeno ještě obecněji, jednoznačnosti jako takové. Upřesnit tento aspekt estetické syntézy můžeme s pomocí popisu, který najdeme v Adornových přednáškách: estetická syntéza je „mnohoznačné splynutí [*mehrdeutiges Ineinander*] těchto momentů, jež vskutku umožňuje uměleckému dílu zahrnout plnost jsoucího, která je jinak odříznuta logikou souzení“.³¹³ Splynutí může evokovat zrušení rozdílů, což by bylo protichůdné snaze estetické syntézy rozdíly i rozpory mezi prvky naopak zachovat. Adorno ale zároveň popisuje toto splynutí jako mnohoznačné, což ukazuje na to, že tenze a různorodost prvků v něm zůstávají.³¹⁴ Adornovo *Ineinander* spíše značí, jak úzká provázanost mezi jednotlivými aspekty podle něj v uměleckém díle je a že úkolem estetické syntézy je tyto aspekty dostat k sobě, ale neeliminovat tím jejich povahu.

Může být obtížné přesněji si představit, jak takováto estetická syntéza, která je nepojmová a nesoudící, a jejíž výsledný celek je nejednoznačný a neuzavřený, může vůbec

³¹⁰ Adorno, *Ästhetik*, s. 327.

³¹¹ *Ibid.*, s. 328.

³¹² ET, s. 171. ÄT, s. 187.

³¹³ Adorno, *Ästhetik*, s. 328.

³¹⁴ Adorno ostatně na jiných místech svých přednášek zdůrazňuje, že estetická syntéza zachovává rozdíly a rozpory mezi prvky. Srov. Adorno, *Ästhetik*, např. s. 222, 224, 294-295.

fungovat. K přiblížení Adornovy myšlenky využiji jeden z mála příkladů, které Adorno ve spojitosti s estetickou syntézou používá. Ve svých přednáškách zmiňuje působení syntézy uměleckých děl v literárních dílech Franze Kafky. Nejedná se o žádný detailní rozbor, ale pouze o několik vět, navíc pronesených na velmi obecné rovině, neboť se týkají Kafkova díla jako celku, nikoliv některého konkrétního díla nebo konkrétní pasáže.³¹⁵ Přesto jsou tyto poznámky nápomocné pro ilustraci Adornova přístupu ke koncepci estetické syntézy. Objevují se právě v kontextu toho, že umělecká díla nesoudí a že je nelze redukovat na určitá tvrzení nebo slogan.³¹⁶ Bylo by proto zásadní chybou, jak tvrdí Adorno, Kafkova díla omezovat na to, že konstatují a znázorňují „obecnou mizérii světa“, či „obecnou nejistotu obklopující hrdiny těchto románů“.³¹⁷ Takováto vágní tvrzení nejen že neříkají nic o podstatě a kvalitě Kafkových textů, ale jedná se z Adornova hlediska o principiálně chybný přístup k uměleckým dílům. Samotný předpoklad, že funkcí uměleckých děl je sdělovat takováto prohlášení o světě, je totiž podle Adorna mylný; znamenalo by to totiž, zhruba řečeno, že umělecká díla činí totéž, co běžné nebo vědecké výroky. Řečeno ještě jinak, znamenalo by to, že jejich syntetizování funguje stejně – tedy také stejně represivně a omezeně - jako syntetizování, ke kterému dochází ve společnosti.

V přímém odkazu na estetickou syntézu Adorno dále v souvislosti s Kafkovým dílem konstatuje, že do ní vstupuje „nekonečné množství v sobě úplných a zcela určitých momentů“, mezi něž řadí „sféru kancelářů nebo sféru sadismu“, dále „neobvykle archaickou sféru erotismu“ anebo nakonec „velmi určitý vztah k otázce viny a kontextu viny a mýtu“.³¹⁸ Všechny tyto motivy jsou podle Adorna v Kafkových dílech vyjádřeny „jednoznačně a naléhavě“.³¹⁹ Tyto Adornovy úvahy naznačují jednak to, jaký typ aspektů podle něj umělecká díla esteticky syntetizují, a jednak to, v jaké podobě se podle něj v dílech nachází, totiž že jsou určité a jednoznačné.³²⁰ Adornův důraz na určitost a jednoznačnost aspektů esteticky syntetizovaných uměleckými díly se může zdát být v rozporu s jeho tvrzením, že estetická syntéza je naopak nejednoznačná. Adorno má však na mysli dvě různé věci, když mluví o jednoznačnosti aspektů a o nejednoznačnosti jejich estetické syntézy.

³¹⁵ Ke Kafkově díle se Adorno více vyjadřuje ve své esejí „Poznámky ke Kafkovi.“ Theodor W. Adorno, „Notes on Kafka,“ in *Prisms*. Přel. Shierry Weber Nichol森, Samuel Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), s. 243-271.

³¹⁶ Adorno, *Ästhetik*, s. 327-328.

³¹⁷ *Ibid.*, s. 327-328.

³¹⁸ *Ibid.*, s. 328.

³¹⁹ *Ibid.*, s. 328.

³²⁰ Adorno tento rys konkrétnosti zmiňuje i na obecné rovině, nejen v případě Kafkových děl. *Ibid.*, s. 327.

Ačkoliv Adorno sám bližší vysvětlení neposkytuje, určitost a jednoznačnost aspektů uměleckých děl je možné zasadit do kontextu úvah, které rozvíjí také v *Estetické teorii*, totiž úvah o materiálu uměleckých děl. O tomto tématu jsem se zmiňovala ve druhé kapitole věnované rozumu uměleckých děl a poukazovala jsem na to, že podle Adorna je materiál uměleckých děl sociálně-historický, tj. prostoupený dobovými společenskými procesy a idejemi, které do uměleckých děl vstupují do značné míry nevědomky prostřednictvím umělců a umělkyně, kteří se ze své sociální situace jen těžko mohou vymanit. Adornovy popisy aspektů, které lze rozpoznat v Kafkových dílech, se týkají téže problematiky. Chod úřadů, sadismus či vina představují pro Adorna materiál, stejně jako jazyk nebo forma vyprávění. Důrazem na to, že jsou tyto aspekty konkrétní, určité a jednoznačné, Adorno poukazuje na to, že se podle něj nejedná o bezvýznamné nebo vágní reálie na pozadí uměleckých děl, ale o momenty, které do nich vnášejí podstatný společenský rozměr.

Adornovi nejde o chápání určitosti a jednoznačnosti těchto aspektů jako něčeho, co lze jednoduše odhalit v Kafkových dílech, potažmo v uměleckých dílech obecně. Neopomíjí v této souvislosti poznamenat, že nejde o vyjádření Kafkova „světonázoru“.³²¹ To je v souladu s Adornovým vysvětlením nejednoznačnosti estetické syntézy, která nikdy nevede k soudu či ke sloganu. Zhruba řečeno, z Adornova hlediska není možné přistupovat k uměleckým dílům tak, že bychom v nich, v případě Kafky, hledali zjištění o fungování úřadů nebo o projevech viny. Konkrétnost a určitost aspektů, které dílo obsahuje, nelze chápat jako něco, co by bylo možné přímočaře v díle rozšířovat a dozvědět se tak jasně danou odpověď nebo stanovisko.

Aspekty, které Adorno jmenuje jako náplň estetické syntézy Kafkových děl, se týkají normativních představ, sociální praxe či dokonce životní zkušenosti. Mají přitom vstupovat do formálního organizování a vnitřní strukturace daných literárních děl. Jakým způsobem si tedy představit, že v Kafkových románech a povídkách dochází k estetické syntéze takových aspektů, jako je sadismus nebo vina? Adorno sám své stanovisko blíže nevysvětluje, pokusím se však na příkladu Kafkových děl jej blíže rozvést.

Výrazným rysem Kafkových próz je protikladnost či protichůdnost ve smyslu markantně proti sobě stojících stanovisek či prohlášení, která se nacházejí v rámci jedné promluvy či výkladu. V Kafkových textech dochází *ad infinitum* k popírání a zpochybňování doposud řečeného. Typickým příkladem takovéto protikladnosti či protichůdnosti je promluva advokáta dr. Hulda v *Procesu*. Román *Proces* pojednává o nikdy nevysvětleném soudním řízení vedeném – neznámou instancí – proti Josefu K., který je po různých marných pokusech

³²¹ Ibid., s. 328.

svůj proces ovlivnit na konci knihy popraven. Advokát, kterého si Josef K. na popud svého strýce najme, mu vysvětluje, proč jsou činnosti vykonávané advokáty zcela zásadní pro průběh procesu, ale současně zcela bezvýznamné a bez jakéhokoliv vlivu na výsledek procesu; krom toho advokáti sami jsou důležití, ale vlastně nejsou povoleni.³²² Na jedné straně tak advokát tvrdí, že „[s]kutečnou cenu ale mají jen poctivé osobní styky, a to s vyššími úředníky, čímž jsou ovšem míněni pouze vyšší úředníci nižších stupňů. Jen tím lze ovlivnit průběh procesu, i když zprvu jen neznatelně, později však stále zřetelněji.“³²³ Na straně druhé pak následně prohlásí: „Ovšem právě v tomto posledním ohledu se [úředníkům] prý nesmí příliš důvěřovat; i když seberozhodněji prohlásí, že přijali nový, pro obhajobu příznivý záměr, přece možná jdou rovnou do své kanceláře a vydají na příští den soudní usnesení, které obsahuje pravý opak a je k obžalovanému třeba ještě mnohem přísnější než původní záměr, od něhož, jak tvrdí, nadobro upustili.“³²⁴

Advokát sám přitom na tomto do očí bijícím protimluvu neshledává nic mimořádného, podivného nebo nelogického. Samozřejmost, s jakou ve svém obsáhlém výkladu situaci popisuje, zvyšuje absurditu celé události soudního procesu. Vyvolává také značnou nejistotu ohledně toho, co má být považováno za rozumné nebo spravedlivé. Ve světech Kafkových děl chybí jakékoliv vysvětlení pravidel nebo normativních idejí, a to navzdory neustálým, až úmorným výkladům panujících poměrů, které však kvůli své protimluvnosti nesdělují ve výsledku nic.³²⁵ Nelze tedy vycházet z promluv postav, ani ze sdělení vypravěče, který v tomto případě není vševědoucí, jako spíše konstatující.³²⁶

Není možné se opřít ani o intuice hlavních hrdinů, jako jsou např. oba K. z románů *Proces* a *Zámek*. Ačkoliv poukazují na nesmyslnost a nesrozumitelnost systémů, ve kterých se ocitli, a do jisté míry se snaží je konfrontovat, v posledku oba dva příslušné systémy téměř automaticky přijímají a podvolují se jejich pravidlům, jakkoliv nečitelným.³²⁷ Petr Koťátko ve svém článku „Nesrozumitelnost světa a nevymezenost viny: kafkovské poznámky“ rovněž

³²² Franz Kafka, „Proces“, in *Dílo Franze Kafky*, Sv. 5. Přel. J. Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997), s. 106-115.

³²³ *Ibid.*, s. 109.

³²⁴ *Ibid.*, s. 110.

³²⁵ Petr Koťátko tento aspekt Kafkových děl popisuje jako „známou nástrahu“ a přirovnává jej k obdobně rozvěklým popisům v románech Honoré de Balzaca. Petr Koťátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezenost viny: kafkovské poznámky“, *Svět literatury* 31, č. 1 (2021), s. 27.

Příkladem až úmorného výkladu může být promluva tajemníka Bürgela v románu *Zámek*. Franz Kafka, *Zámek*, přel. V. Kafka (Praha: Galén, 2020), s. 238-248.

³²⁶ Na to, že není možné se v Kafkových dílech spoléhat ani na žádnou z postav, ani na vypravěče, pokud hledáme objasnění normativních pravidel daných světlů, upozorňuje také Koťátko. Koťátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezenost viny“, s. 29.

³²⁷ *Ibid.*, s. 33.

podotýká, že oba K. navzdory svým snahám nakonec hledají řešení v rámci daných systémů a tudíž podle jejich pravidel.³²⁸ Např. hned v úvodu *Procesu* tak Josef K. o své vlastní vůli dorazí k soudu, ačkoliv k tomu nebyl vyzván: „V příštím týdnu K. den co den čekal, bude-li znovu vyrozuměn, nemohl uvěřit, že by jeho výrok odmítající výsledky vzali doslova, a když očekávané vyrozumění vskutku nepřišlo ani do sobotního večera, měl za to, že je mlčky znovu předvolán do stejného domu na stejnou dobu.“³²⁹ Ve slovech „měl za to“ se ukazuje, jak Josef K. přijal nejen svou obžalobu, ale i postupy soudního procesu navzdory tomu, jak absurdní a nesrozumitelné jsou. Navíc předpokládá, že je „mlčky předvolán“, tudíž přistupuje na to, že jej soud ani nemusí o svých záměrech zpravit.

Koťátko označuje tento postup významové protichůdnosti jako „inferenční pružnost či tekutost jazyka“.³³⁰ Ačkoliv v Kafkových textech dle jeho názoru inference plní svou obvyklou úlohu „propojování promluv do (alespoň zdánlivě) koherentního celku“,³³¹ soustavně dochází k neuznání platnosti toho, co mluvčí prohlašuje, nebo co z daných promluv vyplývá. Koťátko poukazuje na flagrantní situace v *Procesu* a *Zámku*, kdy se zdá, že z výkladů různých postav, jako je např. malíř v *Procesu* nebo hostinská v *Zámku*, lze vyvodit důležité skutečnosti pro problém daného hrdiny.³³² Ve všech případech však dotyčný nebo dotyčná mluvčí, navíc v pozici autority vůči hrdinovi, okamžitě vyloučí závěr, ke kterému hrdina dochází, nebo přinejmenším vyjádří značné pochyby o jeho uskutečnitelnosti.³³³ Podobně také jakkoliv chaotické nebo svévolné situace nastanou v rámci systému, ať už soudního v *Procesu* nebo zámeckého v *Zámku*, nevyvolávají v postavách nikdy pochybnosti anebo nedůvěru vůči legitimitě a funkčnosti daného systému, nýbrž vždy jen stvrzují jeho „neotřesitelnou dokonalost a spravedlnost“.³³⁴

Koťátko upozorňuje, že takovýto „inferenční mechanismus [...] vyžaduje velmi pružný postoj k významům vět, na něž se aplikuje“.³³⁵ Znamená to, že není možné spoléhat na – nebo vůbec předpokládat – pravdivost či doslovnost daných promluv.³³⁶ Není možné se odvolávat ani na žádné sdílené komunikační významy, jak dodává Koťátko, neboť ani ty ve

³²⁸ Ibid., s. 33.

³²⁹ Kafka, „Proces“, s. 53.

³³⁰ Koťátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezenost viny“, s. 29.

³³¹ Ibid., s. 29.

³³² Ibid., s. 29.

³³³ Ibid., s. 29.

³³⁴ Ibid., s. 29.

³³⁵ Ibid., s. 29.

³³⁶ Ibid., s. 29-30.

světech *Procesu* či *Zámku* neexistují.³³⁷ Dobrým příkladem je prohlášení starosty v *Zámku*, románu, který podobně jako *Proces* pojednává o marném a absurdním střetu K. s vyšší instancí, tentokrát nikdy neviděného Zámku. Zeměměřiči K. vysvětluje starosta chod zámeckých úřadů a existenci kontrolních úřadů následovně: „Jestli existují kontrolní úřady? Existují jedině kontrolní úřady. Ovšem nejsou určeny k tomu, aby vyhledávaly chyby v nízkém slova smyslu, neboť žádné chyby se přece nevyskytují, a i když se někdy chyba vyskytne, jako ve vašem případě, kdo může s konečnou platností říci, že je to chyba!“³³⁸ V takto strukturované větě se v podstatě vytrácí jakýkoliv význam slova „chyba“ ve spojení s děním, které se v románu odehrává. Povolání zeměměřiče K., o jehož služby není zájem, přičemž ale nevíme jistě, zda jej skutečně někdo povolal, je sice chybou, ale zároveň chybou být nemůže, protože v zámeckém systému k chybám nedochází, nadto není možné ani s dostatečnou legitimitou vzniklou situaci za chybu označit. Kontrolní úřady mají zásadní důležitost, přitom by se chtělo říct, že jsou nadbytečné, jestliže k žádným chybám nedochází; současně ale věta sděluje, že k chybám dochází, ačkoliv je za chyby není možné označit.

Způsob vnitřní struktury – jazykové, syntaktické, narativní – Kafkových děl tak ovlivňuje způsob, jakým se v nich projevují aspekty popsané Adornem, tedy sféry sadismu, viny či fungování úřadů. Kořátko ve svém vysvětlení inferenční pružnosti a tekutosti jazyka uvádí, že navzdory vzniklým mezerám ve významu stále dochází k „propojování promluv do (alespoň zdánlivě) koherentního celku“.³³⁹ Tato charakterizace je velmi sugestivní, jestliže vezmeme v úvahu dosavadní výklad o fungování estetické syntézy. Kořátko takto odkazuje na jazykově-významové inference, tento popis ale můžeme vztáhnout na vnitřní proces organizování uměleckých děl vůbec. Projev estetické syntézy totiž lze popsat právě tak, že se jedná o zdánlivou koherenci či o zdánlivě koherentní celek. Není nikdy tak docela koherentní, protože ve snaze zachovat zvláštní nemůže dospět k uzavřenému zobecnění, k tomu, co Adorno nazývá soudem či sloganem. Kafkovy romány jako *Proces* nebo *Zámek* jsou koherentní v tom smyslu, že mají začátek a konec,³⁴⁰ odvíjí se v nich určitý děj, postavy mají určitý charakter a motivace. Zároveň ale ve volném zacházení s jazykovými významy a v absenci jakékoliv vysvětlení pro, jakkoliv bizarní, chod institucí a pravidel světa, ve kterých

³³⁷ Kořátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezitelnost viny,“ s. 30.

³³⁸ Kafka, *Zámek*, 71.

Tento případ mezi jinými jmenuje také Kořátko. Kořátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezitelnost viny,“ s. 29.

³³⁹ Kořátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezitelnost viny,“ s. 29.

³⁴⁰ Byť v případě *Zámku* jde o román nedokončený. Přesto nejde říct, že by nedával smysl.

se zeměměřič i prokurista nachází, vyvstává zdánlivost této koherence a její soustavné podmílání.

Nejednoznačnost estetické syntézy coby propojení určitých, konkrétních aspektů si lze představit právě jako tuto rozvolněnost či ztrátu pevných obrysů, která se ve způsobu strukturace jednotlivých aspektů v Kafkových dílech projevuje. Těžko bychom mohli říct, že z *Procesu* vyplývá, že „Soudy jsou nespravedlivé“, nebo že „Odsouzení mohou být i nevinní“. Předně totiž nelze určit, co se v *Procesu* vůbec míní vinou a nevinou. Významová vyprázdněnost, na kterou naráží Košťátko, a nemožnost najít záchytný bod, který by podával vysvětlení normativních hodnot panujících ve světě *Procesu*, znemožňují jasnou a jednoznačnou identifikaci. Naopak postavení viny v tomto díle je mnohoznačné. Prokurista K. svou vinu nakonec rezignovaně sám přijímá, ač neví, z čeho je obviněn, ani kdo proti němu obvinění a rozsudek vznesl. Ze střípků jeho života a náznaků jeho charakteru, které lze v díle rozpoznat, se Josef K. ukazuje jako člověk arogantní a samolibý, jak podotýká Košťátko.³⁴¹ Pokud by důvodem odsouzení Josefa K. mělo být cokoliv z jeho života, je v podstatě lhostejné, jaký konkrétní čin nebo rys bychom vybrali, jak se podle Košťátka v *Procesu* ukazuje.³⁴² Jelikož neexistují žádné stanovy určující vinu a nevinu či fungování spravedlnosti, za doklad viny může být označeno cokoliv. Adorno sám v podobném duchu popisuje tento rozměr Kafkových románů, především pak právě *Procesu*, ve svých „Poznámkách ke Kafkovi“ jako detektivní román, ve kterém však nedojde k odhalení zločince, protože se nikdy nedozvíme, kdo a proč prokuristu K. odsoudil.³⁴³

³⁴¹ Košťátko, „Nesrozumitelnost světa a nevymezenost viny,“ s. 35.

³⁴² Ibid., s. 38.

³⁴³ Adorno, „Notes on Kafka, s. 264.

IV. ESTETICKÁ SYNTÉZA JAKO PARADOXNÍ PROCES

Koncepce estetické syntézy se z dosavadního výkladu jeví jako princip plný protikladů. Organizování, které estetická syntéza coby rozumový princip v uměleckých dílech uskutečňuje, se totiž v předešlé kapitole ukázalo být soustavně narušováno Adornovou podmínkou snahy o zachování zvláštního. Jak vyjadřuje například Espen Hammer: „Dokonce i na Adorna, jehož negativní dialektika mnohdy vyžaduje uznání takovýchto zjevně neřešitelných paradoxů, může koncept koherence, jejíž podstatou je nebýt koherentní, znít jako nepřístupně přehnaný.“³⁴⁴ O něco smířlivěji popisuje tuto situaci Albrecht Wellmer:

„Adornovo myšlení neúnavně krouží kolem ideje nenásilné jednoty – jakožto formy poznání, formy individuace a formy společenské solidarity. Právě tuto ideu vyjadřují výrazy jako ‚koherence neidentického‘ nebo ‚nenásilná syntéza‘. Adornův patrně nejhlubší problém spočívá v otázce, jak lze obě podoby jednoty – nutkání k systému a k identitě [...] na jedné straně a nenásilnou koherenci neidentického na straně druhé – uvést do vzájemného vztahu.“³⁴⁵

Mohlo by se zdát, že najít řešení pro dilema naznačené Hammerem i Wellmerem ve skutečnosti ani nelze, protože tendence ke sjednocování a tendence k zachování zvláštního se zkrátka vzájemně vylučují. Tendence k zachování zvláštního se totiž pojí i s neuzavřeností a nejednoznačností uměleckých děl a s jejich rezignací na jednotu, jak se ukázalo v předešlé kapitole. Možné vysvětlení nabízí ukotvení estetické syntézy v prvcích samotných a její fungování coby imanentního principu uměleckých děl, ani to však plně nepokrývá problematiku vzniklého paradoxu. Předmětem této kapitoly je vysvětlit tendenci estetické syntézy k zachování zvláštního podrobněji a ukázat, že vhodným způsobem, jak nahlížet Adornovo pojetí estetické syntézy coby principu pojícího dvě protichůdné tendence, je chápat estetickou syntézu jako nekonečný proces.

První část kapitoly objasní, že tendenci k zachování zvláštního můžeme v Adornově uvažování chápat jako estetickou, oproti rozumovému sklonu k organizování a sjednocování. Druhá část vyloží, že pro Adorna je estetická syntéza bytostně procesuální a že její paradoxní povaha je ve skutečnosti pro tento princip nezbytná a má zásadní sociální význam.

³⁴⁴ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120.

³⁴⁵ Wellmer se na tomto místě sice vyjadřuje k širšímu problému nenásilné syntézy či jednoty v Adornově myšlení, nicméně tento aspekt lze bezprostředně vztáhnout k problematice estetické syntézy, která je – i podle Wellmera – nejvýraznějším příkladem takového typu syntézy. Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*, pozn. 79, s. 114.

IV. 1 Otevřenost vůči zvláštnímu

Snaha estetické syntézy nepotlačovat zvláštní je pro tuto koncepci v Adornově uvažování určující. Činí estetickou syntézou syntézou *estetickou*, zatímco její schopnost organizování dokládá, že jde o rozumový princip a že jde stále o syntézu. Tendence zachovat zvláštní se ale zdá být v přímém rozporu s charakteristikou estetické syntézy jako principu organizování. Tato podkapitola vysvětlí, jak Adornově pojetí otevřenosti estetické syntézy vůči zvláštnímu rozumět a proč se jedná o estetický rys tohoto principu.

Popisem estetické syntézy jako usilující o zachování zvláštního se velmi často charakteristika tohoto principu vyčerpává. Zpravidla se označuje za „nenásilnou“,³⁴⁶ což znamená především to, že vůči zvláštnímu projevuje „citlivost a otevřenost“,³⁴⁷ jak popisuje například Espen Hammer. Domnívám se, že právě Hammerův popis velmi dobře odpovídá přístupu estetické syntézy vůči zvláštnímu, ačkoliv Hammer sám svou myšlenku podrobněji nerozvádí. Nenásilnost totiž evokuje definitivní vyrovnání rozpornosti, zatímco citlivost a otevřenost vyjadřují snahu nebo sklon estetické syntézy nepostupovat vůči zvláštnímu represivně, což dle mého názoru mnohem lépe odpovídá tomu, co se v procesu estetické syntézy děje.

Za násilnou nicméně označuje estetickou syntézu i Adorno sám, a to právě ve smyslu jejího vztahu vůči zvláštnímu, který není na rozdíl od syntézy ve společnosti represivní.³⁴⁸ V *Estetické teorii* přesto nalezneme několik poznámek, ve kterých Adorno konstatuje, že působením na zvláštnost prvků a jejich organizováním přeci jen dochází vůči nim k násilí.³⁴⁹ Svá tvrzení však téměř vždy vzápětí relativizuje poukazováním na to, že umělecká díla na rozdíl od principů působících ve společnosti nakonec potřeby zvláštního zohledňují.³⁵⁰ K určitému rozmělnění poznámek o násilnosti dochází také v širším kontextu četnějších a důraznějších Adornových prohlášení právě o nenásilnosti estetické syntézy a o schopnosti zachovávat rozpory i zvláštnost prvků.³⁵¹ Zdálo by se proto, že Adorno buďto záměrně vyslovuje dva typy vzájemně si odporujících stanovisek a koncepce estetické syntézy

³⁴⁶ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 197. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119. Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48.

³⁴⁷ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120.

³⁴⁸ ET, s. 20. ÄT, s. 19.

³⁴⁹ ET, např. s. 75, 84, 230. ÄT, s. 80, 91, 252.

³⁵⁰ ET, např. s. 84-85. ÄT, s. 91-92.

³⁵¹ ET, např. s. 20, 197, 240. ÄT, s. 19, 216, 263.

je nakonec skutečně neřešitelným paradoxem.³⁵² Anebo že jeho zmínky o násilí v uměleckých dílech není možné brát doslova, ale s ohledem na celkové Adornovo pojetí nenásilnosti organizování zvláštního je chápat v přeneseném slova smyslu: násilí v uměleckých dílech není *skutečné* násilí.³⁵³

Existuje zde i třetí řešení, které zohledňuje obě výše uvedené možnosti. Adornovy úvahy o násilnosti a nenásilnosti se nemusí vzájemně vylučovat, ale představovat dvě tendence jednoho procesu, který prostřednictvím estetické syntézy v uměleckých dílech probíhá. Zároveň Adornův způsob tematizování násilí naznačuje, že podobně jako rozum a syntéza ani násilí v uměleckých dílech není pro něj totožné s násilím, které se odehrává ve společnosti. Je to jiný druh násilí, které je modifikované, ale není bez návaznosti na násilí probíhající v sociálních procesech. Postup vůči zvláštnímu je „násilný dost na to, že přivádí zvláštní do organizovaného celku,“ jak popisuje Hammer, ale „citlivý vůči neidentitě mezi obecným a zvláštním a tudíž vůči neredukovatelně *jiným* požadavkům vycházejícím ze zvláštního *qua* zvláštního.“³⁵⁴

Odlíšnost násilí v uměleckých dílech je daná především tím, že se týká vnitřního organizování a strukturace uměleckých děl.³⁵⁵ V předchozích kapitolách se ukázalo, že je to aspekt přecházející do uměleckých děl z rozumu, resp. v případě estetické syntézy ze syntézy působící ve společnosti. Odkud se ale v uměleckých dílech bere jejich potřeba zvláštní zachovávat? O návaznost na společenské procesy skrze materiál uměleckých děl v tomto případě jít nemůže, protože otevřenost ke zvláštnímu je právě tím, co podle Adorna v soudobé společnosti tak bolestně chybí. Částečně sice otevřenost estetické syntézy vůči zvláštnímu můžeme vysvětlit jejím ukotvením v prvcích samotných, jak jsem naznačila v předešlé kapitole; to ale samo o sobě nevysvětluje, kde se tento citlivější přístup ke zvláštnímu v uměleckých dílech bere.

Adorno sice přímou odpověď na tuto otázku neposkytuje, možné vysvětlení ale najdeme ve výkladu Owena Hulatta v jeho článku „Rozum, mimesis a sebezáchova v Adornově myšlení.“³⁵⁶ Podle Hulatta můžeme z Adornovy argumentace usuzovat, že v průběhu dějinného procesu postupu rozumu, který jsem načrtla v první kapitole, se otevřenost vůči zvláštnímu primárně uchyluje do oblasti umění, jelikož jde o „privilegovanou

³⁵² Srov. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120. Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 16-17, 26-27.

³⁵³ Srov. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119-120. Jay, *Reason after Its Eclipse*, s. 110. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, např. s. 168, 200-201.

³⁵⁴ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 199.

³⁵⁵ Srov. ET, např. 84-85. ÄT, s. 91-92.

³⁵⁶ Hulatt, „Reason, Mimesis and Self-Preservation in Adorno.“

sféru, kde sebezáchova není hlavním cílem“.³⁵⁷ Ve sféře umění, potažmo estetické zkušenosti, nejde o praktickou využitelnost a užitečnost, zachování zvláštního proto nenarušuje žádné utilitární zájmy. Postavení umění je ovšem velmi křehké, dodává Hulatt, jestliže závisí na tom, jak dlouho bude kapitalistický systém jeho neutilitární charakter a s ním související otevřenost vůči zvláštnímu tolerovat.³⁵⁸

Tendenci estetické syntézy zachovávat zvláštní tak můžeme chápat jako vycházející z charakteru umění samotného a z vývoje jeho postavení ve společnosti. Jelikož je estetická syntéza imanentním principem uměleckých děl, přirozeně na sebe bere podobu vlastní jejich estetické podstatě. Z Adornova uvažování ale vyplývá, že tento postup estetické syntézy neprobíhá jednoduše. Nejen že se potřeba zachovávat zvláštní dostává do střetu s tendencí k syntetizování a sjednocování, ale v Adornově tematizaci snahy estetické syntézy, resp. uměleckých děl, „napravit škody“³⁵⁹ způsobené represí zvláštního můžeme rozpoznat náznak toho, že i prostřednictvím návaznosti na syntézu působící ve společnosti přechází do estetické syntézy potlačená křivda vůči zvláštnímu.

IV. 2 Vnitřní rozpornost v procesu estetické syntézy

Jelikož estetická syntéza je principem, který usiluje o zachování zvláštnosti prvků, ale zároveň je organizuje a směřuje k jejich sjednocení, vyvstává zde paradox naznačený již na počátku této kapitoly Hammerovými slovy jako „koherence, která není koherentní.“³⁶⁰ Kvůli své otevřenosti vůči zvláštnímu musí estetická syntéza nakonec popírat sama sebe, což vytváří na první pohled neřešitelný paradox. Přiblížit Adornovo uvažování o tomto paradoxním fungování estetické syntézy a vysvětlit, v čem tento paradox přesně spočívá, je náplní této podkapitoly.

Vůči paradoxní povaze estetické syntézy se interpretace této koncepce staví spíše zdrženlivě, neboť jde přísně vzato o charakteristiku, která se zdá estetickou syntézu diskvalifikovat coby filozoficky nosný pojem. Setkáme se především s popisy estetické syntézy, které poukazují na její nestabilitu: je to „forma jednoty, která zaznamenává rozdíly,

³⁵⁷ Ibid., s. 149.

³⁵⁸ Ibid., s. 150.

³⁵⁹ ET, s. 387. ÄT, s. 430.

³⁶⁰ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120.

aniž by je rušila“³⁶¹ či „druh jednoty či celistvosti [...], ve kterém prvky (jednotlivosti) tvořící dílo nejsou určeny, a to určeny formou, která je syntetizuje.“³⁶²

Druhá uvedená citace pochází od Jaye M. Bernsteina, který v této souvislosti přirovnává Adornovu estetickou syntézu ke Kantovým estetickým idejím. Podobnost mezi nimi nachází v tom, že oba principy jsou nepojmové a jejich výsledkem nikdy není uzavřený celek nebo podřazení pod obecnou kategorii.³⁶³ V *Kritice soudnosti* vysvětluje Kant estetické ideje jako představy obrazotvornosti, kterým neodpovídá žádný pojem a nelze je proto jazykově plně zachytit, resp. jako představy obrazotvornosti, které jakékoliv pojmové vyjádření přesahují.³⁶⁴ Podnětem pro vyvolání estetických idejí je svobodná hra obrazotvornosti, což umožňuje vyvázat se z nutnosti hledání adekvátních pojmů, a to i z toho důvodu, že estetické ideje Kant považuje za striktně subjektivní. Nepojmovost a neuzavřenost estetických idejí pramení také z toho, že podle Kanta překračují hranice zkušenosti a usilují o přiblížení rozumových pojmů, které de facto smyslově znázornit nelze. Jako příklady Kant uvádí mimo jiné znázornění pekla či věčnosti, ale třeba také smrt či lásku, které se sice vyskytují i v běžném životě, ale přesahují lidskou zkušenost i plné pojmové uchopení.³⁶⁵ Mezi Adornovou estetickou syntézou a Kantovými estetickými idejemi je ale dle mého názoru zásadní rozdíl, protože zatímco estetické ideje jsou produktem lidské mysli, estetická syntéza je principem vlastním uměleckým dílům. Estetická syntéza je nadto charakteristická svou vnitřní rozporností, zatímco estetické ideje jsou podle Kanta výsledkem harmonické souhry obrazotvornosti a rozvažování. Nicméně to, že překračují možnosti pojmového zachycení, oba principy sdílí, byť na odlišné úrovni.

Větší důraz na určitou konfliktnost estetické syntézy najdeme v interpretační linii, podle které je spíše než o „křehké a nejisté“³⁶⁶ jednotě, k níž má estetická syntéza dospět, na místě mluvit přímo o nutnosti estetické syntézy podkopávat či popírat sebe samu. Například Lambert Zuidervaart popisuje estetickou syntézu jako princip, který „zachovává rozmanité a protichůdné impulzy, v některých případech dokonce potlačuje sebe sama kvůli rozličnosti obsahu“.³⁶⁷ Ještě explicitněji vyjadřuje tuto myšlenku Albrecht Wellmer: „antinomie je

³⁶¹ Ibid., s. 120.

³⁶² Bernstein, *The Fate of Art*, s. 197.

³⁶³ Ibid., s. 197.

³⁶⁴ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, přel. V. Špalek, W. Hansel (Praha: Oikoyomenh, 2015), §49, s. 148-149, §51, Poznámka I, s. 174-176.

³⁶⁵ Ibid., s. 174-176.

³⁶⁶ Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120.

³⁶⁷ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 168.

vnese do samotného *nitra* estetické syntézy: z definice může uspět pouze tak, že se obrátí proti sobě samé a zpochybní svůj vlastní princip ve jménu pravdy, kterou nelze mít jinak, než na základě tohoto principu.“³⁶⁸ V obou případech přitom zaznívá přesvědčení, že popírání sebe sama je pro správné fungování estetické syntézy, dokonce pro její sociální význam, jak naznačuje Wellmerovo vyjádření, nezbytné.

Proč musí estetická syntéza podkopávat sebe samu, resp. co musí ve svém postupu zpochybnit, můžeme domyslet: estetická syntéza nemůže uspět jako syntéza a dojít k završené, fixně dané jednotě, protože by musela potlačit zvláštní, podřadit jej pod obecný celek, což je postup, proti němuž naopak protestuje. Estetická syntéza – coby modifikace syntézy působící ve společnosti – musí akt syntetizování provést, protože jinak by nebyla syntézou, ale neuspět v něm, aby mohla poukázat na jeho násilnou povahu ve společnosti. Především Wellmer přitom nemluví o vzájemném usměrňování obou tendencí, ale o tom, že se estetická syntéza musí obrátit sama proti sobě, zpochybnit sebe sama. Taková formulace, z Wellmerovy strany bezesporu záměrná, mnohem víc zdůrazňuje konfliktní, paradoxní povahu estetické syntézy i napětí, které tak v jádru uměleckých děl vyvstává. Z Wellmerovy strany je přitom tento popis estetické syntézy bezesporu záměrný, což ukazuje na skutečnost, že si paradoxní povahy estetické syntézy byl dobře vědom, nicméně, jak se dále ukáže, nezohledňoval ji v plné míře ve své další argumentaci.

V Adornově uvažování se paradoxní povaha estetické syntézy projevuje v jeho poměrně častých vyjádřeních o schopnosti estetické syntézy zachovat rozpory vzniklé mezi prvky.³⁶⁹ Jedná se o součást Adornovy argumentace, ve které se zabývá snahou estetické syntézy zachovat zvláštní, protože přetrvávání rozporů či protikladů, které mezi prvky přirozeně vznikají, značí, že v uměleckých dílech nedochází k jejich represivnímu uzpůsobení tak, aby odpovídaly obecným kategoriím. Přesto takovéto poznámky mohou vyznívat téměř nesplnitelně:

„Umělecká díla jsou syntézou neslučitelných, neidentických, vzájemně se svářejících momentů; opravdu hledají identitu identičnosti a neidentičnosti v procesu, neboť právě jejich jednota je moment, a nikoliv kouzelná formulka pro celek.“³⁷⁰

Zmínka o potlačování sebe sama se nachází také v Hammerově výkladu estetické syntézy, Hammer však pouze cituje z Adornovy *Estetické teorie* a dále se k tomu aspektu nevyjadřuje. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 120.

³⁶⁸ Wellmer, „Wahrheit, Schein und Versöhnung,“ s. 16.

³⁶⁹ ET, např. s. 197, 240, 229, 250. ÄT, s. 216, 263, 251, 274.

³⁷⁰ ET, např. s. 240. ÄT, s. 263.

Adorno zde v jedné větě mluví o syntéze a zároveň o neslučitelnosti a vzájemném sváření mezi danými prvky, resp. momenty díla, což se zdají být dvě vzájemně se vylučující operace. Syntéza indikuje sdružování prvků do celku, Adorno však svou formulací toto pojetí syntézy ihned nabourává tím, že ji vztahuje k prvkům, u kterých zdůrazňuje, že slučitelné nejsou. Umělecká díla „rozbíjí syntézy se stejnou silou, která je uskutečnila“.³⁷¹ V rámci estetické syntézy se tak umělecká díla sice organizují, ale současně narušují snahu organizovat se do sjednoceného, koherentního celku, protože dávají průchod zvláštnosti a individualitě jednotlivých prvků. Z tohoto hlediska se Adornovo pojetí estetické syntézy jeví téměř jako oxymóron.

Paradoxní povaha estetické syntézy je dle mého názoru vysvětlitelná, pokud na ni budeme nahlížet jako na proces, což ostatně naznačuje i výše uvedená Adornova citace. Už samotná představa aktu estetického syntetizování neslučitelných, neidentických momentů, které jsou ve vzájemném sváru, implikuje dynamičnost a s ní spojenou procesualnost. Hledání identity identičnosti a neidentičnosti, o kterém Adorno píše, lze jinak vyjádřit jako hledání vyrovnaného vztahu mezi obecným, sjednoceným či celistvým na jedné straně a zvláštním, jednotlivým na druhé straně. Adorno navzdory nevyhnutelnému napětí, které mezi protichůdnými tendencemi ke sjednocení a k zachování zvláštního vzniká, nachází v dynamice uměleckých děl také úsilí o vytvoření nenásilného smíru, který nebude upřednostňovat ani jednu ze stran. Nicméně jde pouze o hledání v rámci procesu, jak uvádí Adorno, nikoliv o stav, kterého by umělecká díla skutečně dosahovala.³⁷²

Adornův popis jednoty jako momentu, nikoliv „kouzelné formulky pro celek“, také umožňuje lépe vysvětlit, že Adorno jednotu nechápe jako něco fixního nebo stabilního, nýbrž jako součást neustávajícího procesu estetické syntézy. Spíše než charakterizovat estetickou syntézu jako specifický typ nestabilní jednoty, jako to dělá například Hammer, považuji za vhodnější mluvit o tendenci nebo sklonu ke sjednocování, což lépe vyjadřuje, že se jedná o jeden aspekt procesu. Jelikož jde o otevřené dění, nikoliv o finální stav, je také zřetelnější, proč je jednota uměleckých děl podle Adorna pouze zdánlivá, jak jsem zmiňovala v předešlé kapitole. Tato zdánlivost přitom spočívala právě v tom, že jednota uměleckých děl není nikdy uzavřená a pevně daná.

Jelikož celek uměleckých děl, který Adorno předpokládá, není definován jednotou, nabízí se otázka, jak jej chápat. Umělecká díla jsou sice podle Adorna hotovými objekty

³⁷¹ ET, s. 191. ÄT, s. 209.

³⁷² ET, např. s. 257. ÄT, s. 283.

v tom smyslu, že se nemění jejich podoba, tzn. např. volba a skladba slov v románu, umístění barev a tvarů v obraze.³⁷³ To ale neznamená, že uvnitř těchto daných mantinelů nadále neprobíhá dynamický proces nebo že mizí napětí mezi celkem a jednotlivými částmi:

„Umělecké dílo je procesem zejména ve vztahu celku a částí. Neredukujeme-li je ani na první, ani na druhý moment, je tento vztah sám děním. To, co se smí v uměleckém díle nějak nazývat totalitou, není struktura, jež integruje všechny jeho části. I ve své objektivaci zůstává dílo kvůli tendenci v něm působící něčím, co se teprve utváří. Naopak části nejsou danosti, jak se analýza téměř nutně mýlí: spíše silová centra, která ženou k celku, jež ovšem celek též nutně preformuje.“³⁷⁴

Byť zde Adorno nepíše explicitně o estetické syntéze, je možné ji s jeho slovy propojit, neboť principem, který za vnitřním organizováním jednotlivých částí či prvků díla stojí, je právě estetická syntéza. V Adornově popisu silně zaznívá dynamičnost jeho pojetí uměleckých děl ve výrazech jako je dění, utváření a silová centra. Kontrastně pak tento neutuchající pohyb a neuzavřenost implikuje Adornovo odmítnutí principu, který by integroval všechny části. To lze jinak vyjádřit tak, že estetická syntéza se neprojevuje jako princip, který by likvidoval jednotlivé, zvláštní prvky, nýbrž jako princip, který je s jejich vlastním pohybem sebeurčení či pnutí k celku v neustálém napětí. Části se nepodřazují pod celek, ale zůstávají svébytné v jeho rámci; zároveň mezi celkem a částmi vzniká vzájemná podmíněnost a reciprocita. V tom se estetická syntéza významně liší od syntézy působící ve společnosti, která činí pravý opak a je právě onou totalizující integrací, která veškeré rozdíly a individualitu ruší.

Estetickou syntézu tudíž můžeme chápat jako dvojí pohyb ke sjednocení či celistvosti na jedné straně a k zachování zvláštního na druhé straně. Objasňování významu estetické syntézy by se z tohoto hlediska mohlo ocitnout v nekonečné spirále vzájemného zjemňování obou tendencí, které jí Adorno přikládá. Bylo by možné argumentovat, že tendence ke sjednocení nepřekračuje hranici násilnosti, protože je usměřňována citlivostí vůči zvláštnímu. A naopak, tendence k zachování zvláštního neznamená rozklad uměleckých děl, protože je v nich vždy přítomný i sklon ke sjednocení a celistvosti. Takovéto pojetí estetické syntézy je obhajitelné a umožňuje srozumitelné vysvětlení tohoto pojmu.³⁷⁵ Dle mého názoru ale obrušuje hrany Adornova přístupu až příliš. Jakkoliv je možné chápat vzájemné usměřňování

³⁷³ ET, s. 240, 391. ÄT, s. 264, 434.

³⁷⁴ ET, s. 242. ÄT, s. 266.

³⁷⁵ Přiklání se k němu například Bernstein nebo Hammer. Srov. Bernstein, *The Fate of Art*, s. 197, 199. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 119-120.

obou tendencí estetické syntézy jako základ této koncepce, pro Adorna je důležité, že jsou ve vzájemném rozkolu a že estetická syntéza má vsutku paradoxní charakter.

Na přítomnost rozpornosti v estetické syntéze poukazují také Adornovy formulace, ve kterých mluví o „napětí“,³⁷⁶ „rozpadu“,³⁷⁷ „rozpolcenosti“,³⁷⁸ „konfliktu“,³⁷⁹ ale také o „nevyrovnatelné antitezi“.³⁸⁰ Ve všech těchto případech se Adorno různými způsoby vztahuje k problematice vnitřního vztahu dvou tendencí v uměleckých dílech, k tomu, že umělecká díla jsou integrovanými, uspořádanými celky, ale současně vůči této integraci a uspořádanosti bojují. Úspěšná umělecká díla svou rozpornost a vnitřní konflikt podle Adorna neskrývají.³⁸¹ V tendenci ke sjednocování se zahrnuje i to, „co jí odporuje; byť by to bylo i s jizvami“.³⁸²

Pro postavení uměleckých děl ve společnosti jsou z Adornova hlediska podstatné obě tendence estetické syntézy i konflikt, který mezi nimi vzniká. Díky sjednocující, organizující tendenci a díky tomu, že je estetická syntéza imanentním principem uměleckých děl, dosahují díla svého sebeurčení a alespoň částečné soběstačnosti. To jim umožňuje vykročit z principů, které určují a ovládají vše ve společnosti. „Bez syntézy,“ píše Adorno, „která konfrontuje umělecké dílo jako autonomní s realitou, by nebylo nic kromě jejího pouta [*Bann*].“³⁸³ Upřesnění této myšlenky můžeme najít ještě i na jiném místě *Estetické teorie*: „Kdyby umění nemělo s logičností a kauzalitou nic společného, propáslo by vztah k tomu, co je jeho jiné, a bylo by prázdné a priori; kdyby ji vzalo doslovně, pak by se podrobilo poutu [*Bann*]; pouze svým podvojným charakterem, který produkuje permanentní konflikt, se z pouta trochu vytrhává.“³⁸⁴ Slovo *Bann* má v němčině negativní konotaci, označuje spíše klatbu, kletbu či prokletí. Jak vysvětluje Jay M. Bernstein, v Adornově pojetí se jedná o „koncept jednoty diktovanou nadřazeným pojmem, která se jeví být racionálně *neodolatelná*, protože si nárokuje definování toho, co racionalita a srozumitelnost musí být *überhaupt*.“³⁸⁵ Jinak řečeno, prokletím společnosti je to, že se řídí takovým pojetím pojmu, které prosazuje jednotu

³⁷⁶ ET, s. 17, 391. ÄT, s. 16, 434.

³⁷⁷ ET, s. 79. ÄT, s. 84.

³⁷⁸ ET, s. 173, 310. ÄT, s. 196, 343.

³⁷⁹ ET, s. 191. ÄT, s. 208.

³⁸⁰ ET, s. 240. ÄT, s. 263.

³⁸¹ ET, např. s. 257. ÄT, s. 283.

³⁸² ET, s. 19. ÄT, s. 18.

³⁸³ ET, s. 314. ÄT, s. 348.

³⁸⁴ ET, s. 191. ÄT, s. 208.

³⁸⁵ Jay M. Bernstein, „Concept and Object. Adorno's Critique of Kant,“ in *A Companion to Adorno*, eds. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Max Pensky (Hoboken: Wiley, 2020), s. 489.

– a spolu s ní také obecnost, jasnou ohraničenost, vzájemnou podobnost – jako určení toho, co je rozumné a co je poznatelné.

Poněkud překvapivě právě návaznost estetické syntézy na syntézu působící ve společnosti a tím vzniklá organizující, sjednocující tendence uměleckých děl, stejně jako otevřenost estetické syntézy vůči zvláštnímu a rozpor mezi oběma tendencemi, se ukazují jako aspekty, které v Adornově uvažování umožňují uměleckým dílům alespoň částečně z omezenosti společenské reality vystoupit. Kdyby umělecká díla nebyla organizovaná, nedokázala by zachytit a prostředkovat zvláštní. Kdyby se ale podřizovala cíli jednoty, jako to dělá syntéza ve společnosti, nelišila by se nijak od ostatních produktů. Pokud by jedna nebo druhá tendence převážila, nejednalo by se už z Adornova hlediska o umělecká díla jakožto umělecká díla. V tomto smyslu je možné chápat napětí vzniklé estetickou syntézou jako určující rys uměleckých děl, resp. určující rys uměleckých děl coby estetických objektů. Abych byla přesnější: umělecká díla mohou existovat jakožto antagonistické, vnitřně rozporné, procesuální objekty pouze ve své estetické modifikaci, která jim umožňuje vyhnout se pojmovosti a určenosti převládající – a do jisté míry také nezbytné – v běžném, praktickém světě.

V *Estetické teorii* nicméně najdeme formulace, které mohou působit jako pravý opak tvrzení, že v uměleckých dílech je zásadní jejich vnitřní rozpornost. Adorno v nich mluví o „vyrovnání nutných rozporů“.³⁸⁶ Dobrým ukazatelem toho, jak Adornovu ideu chápat, je následující pasáž, která zmiňuje jak vyrovnání rozporů, tak jejich zachování: „Hluboká jsou umělecká díla, která ani nezakrývají divergující nebo rozporuplné stránky, ani je neponechávají nevyrovnané.“³⁸⁷ Dle mého názoru je Adornovy zmínky o vyrovnání možné chápat jednak jako součást jeho celkové představy o nezbytnosti vnitřního propracování a organizování uměleckých děl, a jednak jako poukaz na jeho přesvědčení o utopickém záblesku, který se v uměleckých dílech projevuje. V prvním případě odpovídá vyrovnání rozporů tomu, jak Adorno uvažuje o vnitřním organizování uměleckých děl. Estetická syntéza sice zachovává vzájemné rozpory a napětí mezi zvláštními prvky, ale zároveň je podle Adorna zpracovává tím, že je uvádí do organizovaného celku. Otevřenost estetické syntézy neznámá anarchii, ale procesuální pohyb, který sleduje svůj smysl. Adorno ostatně zmiňuje jak neskrývání rozpornosti, tak i její vyrovnání, což mnohem spíše poukazuje na vnitřní napětí, které v uměleckých dílech vyvstává. Ve druhém případě by bylo možné navázat

³⁸⁶ ET, s. 239. Srov. také s. 257, 391, 405. ÄT, s. 262, 283, 434, 450.

³⁸⁷ ET, s. 257. ÄT, s. 283.

Adornovy poznámky o vyrovnání rozporů k širšímu klastru jeho úvah o utopickém potenciálu uměleckých děl. Ten spočívá v jejich schopnosti ponechat zvláštní jakožto zvláštní, ale zároveň jej organizovat. Samotná schopnost vyjadřovat zvláštní je pro Adorna podstatná a může naznačovat, že umělecká díla nacházejí způsob, jak umožnit zvláštnímu existovat v rámci celku. Tomuto tématu se budu podrobněji věnovat v následující kapitole, už na tomto místě je ale potřeba poznamenat, že Adornovy myšlenky ukazují spíše na to, že umělecká díla ničeho takového nedosahují, právě kvůli své paradoxní povaze, která svědčí o tom, že obě tendence nejsou ani v uměleckých dílech smířené.

Na význam vnitřní rozpornosti estetické syntézy ukazuje například následující pasáž:

„Umění je pravdivé, pokud to, co z něj mluví, i ono samo je rozpolcené a nesmířené, ale této pravdy se mu dostává, když je syntéza toho, co je rozpolcené, a tím teprve vymezuje svou nesmířitelnost.“³⁸⁸

Pravdivost umění zde můžeme chápat, zjednodušeně řečeno, jako schopnost uměleckých děl odhalovat skutečnou povahu soudobé společnosti i stavu rozumu. Adornova slova je možné číst v návaznosti na paradoxní povahu estetické syntézy, na nutnost jejího sjednocujícího aspektu, stejně jako její otevřenosti vůči zvláštnímu. Umění se musí snažit o akt, který se zdá být neproveditelný, a „to je možné pouze jeho nediskursivní řečí“,³⁸⁹ jak dodává Adorno. Jedině v estetickém modu je možné tento paradox, tento vnitřní rozpor udržet. Obdobně se Adorno vyjadřuje i na jiných místech *Estetické teorie*, kdy popisuje vnitřní „dynamičnost“³⁹⁰ či vnitřní rozpornost jako to, co z uměleckých děl promlouvá.³⁹¹ Společenský význam uměleckých děl, způsob, jakým vypovídají o povaze společnosti, tudíž nespočívá v jejich obsahu, v tom, o čem jsou, ale ve způsobu jejich vnitřního organizování.

³⁸⁸ ET, s. 229. ÄT, s. 251.

³⁸⁹ ET, s. 229. ÄT, s. 251.

³⁹⁰ ET, s. 249, 250. ÄT, s. 274, 275.

³⁹¹ ET, s. 180, 310. ÄT, s. 196, 343.

V. SOCIÁLNÍ VÝZNAM ESTETICKÉ SYNTÉZY

Jaký má koncepce estetické syntézy v Adornově uvažování sociální význam, zůstávalo doposud spíše naznačeno. Cílem této kapitoly je postoupit o krok dál a ukázat, jakým způsobem může tato koncepce napomoci našemu chápání Adornova pojetí sociálního významu umění. Přesněji řečeno tato kapitola vyloží, že právě ten aspekt, který se zdá využití koncepce estetické syntézy komplikovat, totiž její vnitřní rozpornost a paradoxní povaha, přispívá k lepšímu porozumění Adornově uvažování o sociální relevanci uměleckých děl. Kapitola se přitom zaměří na dva směry Adornových úvah o společenském významu umění, a to jednak na vazbu uměleckých děl na utopii, a jednak na kritický potenciál uměleckých děl vůči společnosti a rozumu.

Co v této kapitole nabídnu, tak není vyčerpávající přehled Adornových myšlenek týkajících se sociálního významu umění, ani všech interpretací, které se k tomuto tématu vztahují. Zvolené východisko je do značné míry úzké, neboť estetická syntéza je co do četnosti Adornem málo využívaný pojem. Umožňuje ale přistoupit k Adornovu pojetí sociálního významu umění bez nutnosti přidávat k jeho koncepci estetickou zkušenost, protože estetická syntéza je pevně ukotvená v uměleckých dílech samotných, ale zároveň má jasné spojení s fungováním společenského systému; a také zřetelně danou odchylku od fungování tohoto systému. Vnitřní rozpornost estetické syntézy poukazuje na utopickou snahu zachovat zvláštní, která je současně příčinou nutného selhání estetické syntézy.

Kapitola se dělí na tři části. První dvě se zaměří na problematiku spojitosti estetické syntézy s utopií, resp. s utopickým potenciálem uměleckých děl. Jelikož estetická syntéza usiluje o zachování zvláštního, projevuje se způsobem, jehož uplatnění se v soudobých společenských podmínkách zdá být nedosažitelné; a estetická syntéza, resp. umělecká díla, se tudíž jeví být ztělesněním utopického ideálu. Spojitosti mezi Adornovým pojetím estetické syntézy a utopií si ve svých esejích „Rozum, utopie a *Dialektika osvícenství*“ a „Pravda, zdání, smíření“ všimá Albrecht Wellmer, jehož kritický výklad Adornovy koncepce coby utopického modelu představí první část kapitoly. Ve Wellmerově čtení se však ukazuje určitá přílišná doslovnost a nedůslednost, takže jeho závěry neodpovídají zcela Adornovým úvahám o povaze estetické syntézy. Druhá část kapitoly proto ukáže, že nejde izolovat snahu o nenásilné zachování zvláštního od paradoxu, ke kterému vede; a že Adornova vlastní koncepce fungování uměleckých děl tak nastavuje limity možností, jaké díla mají pro utopické ztělesňování a předznačování ideálního stavu společnosti. Poslední část kapitoly

vysvětlí, že estetickou syntézu můžeme chápat jako subverzivní, protože podkopává sebe samu – a právě tím odhaluje represivní a omezený stav jak soudobé podoby rozumu, tak i společenského uspořádání.

V. 1 Estetická syntéza jako utopický model v interpretaci Albrechta Wellmera

Albrecht Wellmer ve své interpretaci Adornovy estetické syntézy poukazuje na skutečnost, že pojem estetické syntézy uměleckých děl se zdá naplňovat Adornův požadavek na ideální princip organizování obecného a zvláštního. Z tohoto důvodu Wellmer předpokládá, že estetická syntéza ve skutečnosti představuje pro Adorna ideální model organizování, přesněji řečeno, podle Wellmera nelze z Adornova způsobu argumentace než usuzovat, že estetická syntéza tímto ideálním modelem je. Přesný postup Wellmerovy interpretace shrne tato část kapitoly. Jelikož Wellmerova interpretace sdílí mnohé předpoklady a závěry s interpretacemi dalších autorů, kteří se tématu vazby umění a utopie věnují, ale nepracují přitom s koncepcí estetické syntézy, odkážu na místech, která budou představovat takovéto interpretační průsečíky, i na tento širší kontext výkladů Adornova pojetí vztahu umění a utopie.

Pojem utopie se ve Wellmerově interpretaci v podstatě překrývá s pojmem smíření (*Versöhnung*), o kterém jsem se zmiňovala v první kapitole této práce. Jedná se tedy o ideu stavu společnosti, který nebude represivní a iracionální, ale naopak bude zohledňovat potřeby jedinců i přírody.³⁹² Přesah do sociální filozofie, který s sebou pojem utopie nese, vede Wellmera k výkladu Adornovy estetické teorie jako vyústění jeho sociální filozofie, či jako odpovědi na problémy, které Adorno nachází v soudobé, kapitalistické společnosti. Ve Wellmerově výkladu můžeme rozpoznat, že za pojítko mezi společenskými problémy a estetickou syntézou v Adornově uvažování považuje vztah mezi obecným a zvláštním, který se v uměleckých dílech strukturuje podstatně odlišným způsobem než v soudobé kapitalistické společnosti.³⁹³

Wellmer považuje hledání nenásilného vztahu mezi zvláštním a obecným za ústřední motiv Adornova filozofického projektu, byť v Adornově argumentaci mnohdy spíše v podobě

³⁹² Více viz „Kontury sociálního rozumu,“ s. 24-28.

³⁹³ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 12-13.

Obdobně uvažují také další autoři, ale bez přímého odkazu na estetickou syntézu. Srov. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation,“ s. 41. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 130.

implicitního předpokladu.³⁹⁴ Podle Wellmera představuje syntéza, resp. nenásilná syntéza, pro Adorna základní princip „v uchopování reality a porozumění sobě samým.“³⁹⁵ O to větší závažnost pak má, když Wellmer v nejkonkrétnější podobě nachází nenásilnou syntézu ztělesněnou v syntéze estetické.³⁹⁶

Interpretační podhoubí, ze kterého vychází Wellmer, ale i další autoři (např. Richard Wolin nebo Lambert Zuidervaart), je založené na dvou základních momentech. Zaprvé, výjimečné postavení umění vyvolává domněnku, že pro Adorna představuje jediný zdroj odporu vůči represivnímu společenskému systému. Zadruhé, nejen že se umělecká díla převládajícím principům mohou vzepřít, vytvářejí si princip vlastní, méně represivní, což je staví do pozice, kdy se mohou jevit jako jediná alternativa pro společenskou změnu k lepšímu. Odtud pak Wellmerovo bezprostřední spojení estetické syntézy s Adornovou představou o ustavení ideální společnosti, jejímž určujícím rysem má podle něj být právě nenásilnost, uznání zvláštnosti a otevřenost, která překračuje rigidní hranice nastavené soudobým systémem poznávání, zakoušení i celkového fungování společnosti a života jedinců.³⁹⁷ To jsou rysy, které podle Wellmerova názoru Adorno přisuzuje výhradně uměleckým dílům, resp. jejich estetické syntéze.

Ačkoliv se pojem estetické syntézy v *Estetické teorii* tak málo vyskytuje a Adorno jej téměř nevysvětluje, Wellmer si všímá spojení estetické syntézy se schopností uměleckých děl zachovávat zvláštní, ale zároveň dospět ke koherentnímu, smysluplnému celku. Vzniká tím Wellmerovo přesvědčení, že pro Adorna se tím pádem estetická syntéza stává emblematickým zdrojem ideálního fungování společnosti a jejího emancipačního potenciálu:

„Estetická syntéza dosažená uměleckým dílem se od syntézy pojmového myšlení liší v tom, že nečiní násilí zvláštnímu, potlačenému, neidentickému. Z tohoto důvodu se umělecké dílo pro Adorna stává předním médiem nezvčnčeného poznání a zároveň paradigmatem pro nerepresivní integraci prvků do celku. Obě tyto funkce umění jsou vzájemně úzce propojeny: skrze konfiguraci svých prvků umělecké dílo *odhaluje* iracionální a falešný charakter existující reality a současně skrze svou estetickou syntézu *předznačuje* řád smíření.“³⁹⁸

³⁹⁴ Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*, s. 114, pozn. 79. Albrecht Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute: Fünf Thesen,“ in *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), s. 232-233.

³⁹⁵ Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute,“ s. 233.

³⁹⁶ Nejen Wellmer. Srov. také Jarvis, *Adorno*, s. 32-33. Whitebook, „From Schoenberg to Odysseus,“ s. 51.

³⁹⁷ Srov. např. Wellmer, „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute,“ s. 231-232.

³⁹⁸ Wellmer, „Reason, Utopia, and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48.

Schopnost estetické syntézy přistupovat ke zvláštnímu s otevřeností a citlivostí nese podle Wellmera v Adornově estetické koncepci jak kritický, tak i utopický potenciál uměleckých děl vůči soudobé podobě společnosti. Vzájemná podmíněnost mezi oběma aspekty vyvstává pro Wellmera v nezbytnosti kontrastu, který mezi nenásilným uspořádáním v uměleckých dílech a represivním postupem ve společnosti vyvstává. Wellmer vysvětluje, že umění nemůže kriticky ukazovat na antagonistickou povahu reality, pokud na ni nenahlíží „ve světle smíření“, kterým podle něj je právě „nenásilná syntéza různorodých prvků“.³⁹⁹ Jedině tak se v Adornově koncepci umělecká díla stávají „manifestací“⁴⁰⁰ skutečné, tedy represivní, falešné a problematické povahy společenské reality. Estetickou syntézu můžeme chápat jako utopický záblesk nenásilného uspořádání zvláštního, čímž konfrontuje sociální realitu a implicitně, „němě“,⁴⁰¹ ji kritizuje.

V základu Wellmerova přístupu k Adornově estetické syntéze přitom stojí netematizovaný, ale implicitně předpokládaný vztah mezi estetickou syntézou a rozumem uměleckých děl.⁴⁰² Dalo by se říct, že pokud by estetická syntéza nebyla rozumovým principem, resp. principem nerepresivního rozumu uměleckých děl, nemohla by pro Wellmera sehrávat tak zásadní sociální roli. Pouze jako rozumový, nenásilný princip má pevnou vazbu na společnost a tudíž také potenciál o ní něco vypovídat či dokonce sloužit jako předobraz její lepší podoby.

Ve Wellmerově čtení se ale krom určitého anticipačního aspektu, který Adornově pojetí estetické syntézy připisuje, objevuje také přesvědčení, že estetická syntéza je přímo ztělesněním ideální podoby principu organizování či jeho modelem, přičemž obě polohy se ve Wellmerových úvahách mnohdy prolínají.⁴⁰³ Mezi anticipací či předznačením a modelem je ale rozdíl, který ve Wellmerově uvažování zůstává netematizovaný. Zatímco anticipace značí odkaz do budoucnosti, náznak něčeho, co může nastat, model naznačuje spíše hotový stav. Schopnost anticipovat nerepresivní uspořádání společnosti zaznívala ve Wellmerově výše uvedené citaci, v níž estetickou syntézu popisuje jako předznačení. V podobném duchu Wellmer popisuje, že „estetická syntéza [...] je pro Adorna předzvěstí [*Vorschein*] smířených vztahů mezi lidmi, věcmi a přírodou.“⁴⁰⁴ Spíše než jako poukaz do budoucna ale Wellmer

³⁹⁹ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 16.

⁴⁰⁰ Ibid., s. 16.

⁴⁰¹ Ibid., s. 16.

⁴⁰² Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48-49.

⁴⁰³ Podobně také u dalších autorů. Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 200. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation,“ s. 41. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 167, 169.

⁴⁰⁴ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 19.

předznačení i předzvěst chápe jako vzor pro ideální podobu společnosti: „organizování uměleckých děl se *stává* jediným možným modelem pro organizaci a racionalitu emancipované společnosti; pouze z tohoto důvodu může estetická syntéza předznačovat nenásilnou *sociální* syntézu.“⁴⁰⁵ Wellmerova slova ukazují, že estetickou syntézu v Adornově uvažování považuje za již úspěšný princip nenásilného organizování zvláštního do celku, jehož anticipační rozměr spočívá ve skutečnosti v tom, že takového stavu společnost doposud nedosáhla a odkazuje proto na její budoucí podobu. K tomuto ideálnímu stavu by z Wellmerova hlediska společnost měla dospět nápodobou principu estetické syntézy; přesněji řečeno, Adornova argumentace nám podle Wellmera nenabízí žádnou jinou možnost.

Závěr, který podle Wellmera z Adornových úvah vyplývá, ale z Wellmerova pohledu přivádí do slepé uličky jak umění, tak i vyhlídky na společenskou změnu. V různých Wellmerových textech se opakovaně objevuje důraz na to, že Adorno se dopouští omylu, který pramení z příliš reduktivního a jednostranného náhledu na stav společnosti a její historický vývoj, což jej vede k formulaci nereálné podoby smířené společnosti.⁴⁰⁶ Adornova idea dobrého uspořádání společnosti se z Wellmerova hlediska příliš přiklání k „mesiášství“ a touze po „ztraceném ráji“,⁴⁰⁷ čímž staví natolik „nezměrnou propast mezi historickou skutečností a stav smíření, že úkol překonání této propasti nemůže nadále ustavovat smysluplný cíl lidské praxe“.⁴⁰⁸ Jinak řečeno, Wellmer se domnívá, že Adornova představa ideální společnosti je příliš odtržená od skutečných možností a potenciálu lidské společnosti a příliš se oddává nesplnitelné vizi o dokonalé společnosti, což v důsledku znamená, že je nicneříkající a vyprázdněná. Tuto Wellmerovu obavu ještě posiluje úzké spojení utopie s uměním. V estetické syntéze, jakkoliv je nenásilná, nenachází Wellmer nic, co by se mohlo přiblížit realitě soudobé společnosti a každodenního života jejích obyvatel. Pro Wellmera je estetická syntéza v Adornově pojetí zcela mimo lidské zájmy:

„[E]stetickou syntézu, reprezentovanou uměleckým dílem, [...] můžeme jen těžko chápat jako model pro dialogický vztah mezi jedinci, kteří se vzájemně uznávají ve své jedinečnosti, jako sobě rovní a absolutně jiní zároveň. [...] Estetická syntéza nemůže být modelem pro společnost osvobozenou od represe. Místo toho bychom mohli říct, že pokud budeme ideje svobody, toho být sám sebou

⁴⁰⁵ Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 49.

⁴⁰⁶ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 16, 18-19. Wellmer. *K dialektice moderny a postmoderny*, str. 52, 81-83. Wellmer, „Reason, Utopia, and *The Dialectic of Enlightenment*,“ str. 35-51. Albrecht Wellmer, „Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present,“ *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory* 8 (2), 2007, str. 142.

⁴⁰⁷ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 19.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, s. 19.

v nerepresivním slova smyslu, ideje spravedlnosti či vzájemného uznání a solidarity interpretovat v pojmech nenásilné konfigurace prvků v uměleckém díle, mohou značit pouze trans-lidský stav věcí, nikoliv životní formu promlouvajících a interagujících jedinců.⁴⁰⁹

Ve Wellmerových textech zůstává poněkud nedořečeno, proč považuje fungování estetické syntézy za tak odtržené od fungování lidské společnosti, byť můžeme předpokládat, že Adornovo pojetí estetické syntézy zkrátka nepovažuje za realizovatelný model fungování smířené společnosti. Z Wellmerovy argumentace můžeme usuzovat, že vazbu estetické syntézy uměleckých děl na rozum ve společnosti v Adornově koncepci pokládá za příliš slabou, tedy jinak řečeno, podle Wellmera ji Adorno sice postuluje, ale není v tom dostatečně přesvědčivý. Z tohoto hlediska tak Wellmer kritizuje Adornovo pojetí estetické syntézy coby předobrazu smíření, protože navzdory přiznání vazby na společenský rozum je utopický horizont estetické syntézy příliš vzdálený reálným možnostem rozumu. Při výkladu estetické syntézy jako utopického modelu Wellmer s Adornem poněkud ztrácí trpělivost a z nenásilného postoje ke zvláštnímu bezprostředně přechází k závěru, že tím pádem musí estetická syntéza představovat jediný možný vzor nerepresivního uspořádání, který se má přenést na společnost. Můžeme si tak klást otázku, zda Wellmer nekritizuje koncepci, kterou si sám vytvořil, spíše než že by poukazoval na skutečné nedostatky Adornova vlastního pojetí estetické syntézy a jejího utopického potenciálu.

Je s podivem, že Wellmer ve svém uvažování o společenské úloze Adornova pojetí estetické syntézy více nevyužívá své vysvětlení jejího paradoxního charakteru. Ve čtvrté kapitole jsme viděli, že Wellmer poukazuje na nutnost estetické syntézy popírat sebe samu, resp. svou sjednocující, syntetizující tendenci, aby mohla zachovávat zvláštní a naplňovat tak svůj sociální význam: „umění může přežít a zůstat autentické, pokud uspěje v tom, artikulovat negaci syntézy jako svůj estetický smysl a současně uskutečnit estetickou syntézu během její negace.“⁴¹⁰ Wellmerovo odlišení syntézy a *estetické* syntézy naznačuje, že vidí rozdíl mezi syntetizující, sjednocující tendencí, která navazuje na princip syntézy ve společnosti, a estetickou tendencí, která se vyznačuje otevřeností ke zvláštnímu, ačkoliv takto explicitně své stanovisko nepopisuje. Podle Wellmera je nezbytné, aby estetická syntéza uspěla coby *estetická* syntéza, pokud umělecká díla mají naplnit svůj sociální význam; jinak řečeno, estetická syntéza musí selhat, musí být antinomická. Výsledný paradoxní charakter estetické

⁴⁰⁹ Wellmer, „Reason, Utopia, and *The Dialectic of Enlightenment*,“ str. 49. Srov. také Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 19.

⁴¹⁰ Ibid., s. 17-18.

syntézy ale naznačuje, že coby utopický model ideálního uspořádání společnosti nebude estetická syntéza úplně funkční. Současně by právě paradoxní povaha estetické syntézy podpořila Wellmerův argument, že je estetická syntéza příliš vzdálená od skutečného fungování mezilidských vztahů a společnosti jako celku. Popírání sebe sama coby podstaty estetické syntézy si lze totiž jen těžko představit jako efektivní princip ve společnosti, zatímco v uměleckých dílech má naopak estetická syntéza zásadní přínos.

Jay M. Bernstein poznamenává, že ve Wellmerových textech budeme nakonec jen těžko hledat přesné vysvětlení toho, v čem Wellmer problémy estetické syntézy vlastně vidí.⁴¹¹ Skutečnou příčinou Wellmerova odsudku je podle Bernsteina spíše odlišné filozofické východisko, které spočívá v nesouhlasu s Adornovým skeptickým postojem k celkovému vývoji rozumu v moderní společnosti, s diskontinuitou mezi soudobým dějinným vývojem a ustavením ideální společnosti bez represe a nakonec s absencí intersubjektivitu v Adornově filozofii.⁴¹² Ještě přesněji bychom mohli říct, že Wellmer estetickou syntézu jako takovou za problematickou vůbec nepovažuje, ale kritizuje postavení, do jakého se podle jeho výkladu Adorna dostává. Podle Wellmera bychom estetické syntéze, resp. uměleckým dílům jako takovým, měli přiznat schopnost aktivně se zapojovat do procesu, který by vedl ke zrodu stále lepší a lepší podoby společnosti.⁴¹³ Potenciál estetické syntézy spočívá pro Wellmera v její integrační schopnosti; otevřenost vůči zvláštnímu se v jeho uvažování stává schopností postihnout prchavé, potlačované aspekty skutečnosti, které zůstávají vyloučeny z epistemických, sociálních i jazykových forem významu.⁴¹⁴ Neustálé posouvání hranic významů a intervence do jejich platnosti nejen brání – alespoň do jisté míry – jejich úplnému zatuhnutí a vyprázdnění, ale také umožňuje zahrnout jinak potlačované a opomíjené rozměry skutečnosti i lidské zkušenosti.⁴¹⁵ Jak podkopávání stability významů, tak i jejich rozšiřování přitom Wellmer pokládá za stěžejní pro konstruování skutečně demokratické společnosti.⁴¹⁶ Wellmerovi v Adornově koncepci estetické syntézy chybí větší důvěra v subjekty, kteří by skrze svou estetickou zkušenost mohli k uskutečnění společenské změny přispívat, což je

⁴¹¹ Bernstein, *The Fate of Art*, s. 255-256.

⁴¹² Ibid., s. 256. Srov. také Donald A. Burke, „Adorno's Aesthetics of Reconciliation. Negative Presentation of Utopia or Post-metaphysical Pipe-Dream?“ in *Adorno and the Need in Thinking: New Critical Essays*, eds. Donald A. Burke, Colin J. Campbell, Kathy Kiloh et al. (Toronto: University of Toronto Press, 2007), s. 233-260.

⁴¹³ Wellmer, „Reason, Utopia, and *The Dialectic of Enlightenment*,“ str. 49.

⁴¹⁴ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 27, 34, 36. Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*, s. 68.

⁴¹⁵ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 50. Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*, s. 36-37.

⁴¹⁶ Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 43. Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny*, s. 88-89. Wellmer, „Adorno and the Problems of a Critical Construction,“ s. 148.

ostatně námitka, která zaznívá napříč interpretacemi Adornova pojetí sociálního významu umění.⁴¹⁷

V. 2 Limity utopického potenciálu estetické syntézy

Jakmile zohledníme vnitřní rozpornost estetické syntézy, možnost jejího chápání, resp. chápání uměleckých děl, jako modelu ideálního uspořádání společnosti se do značné míry komplikuje. Přesto ale musíme vzít v potaz, že Adorno o utopickém potenciálu umění v *Estetické teorii* píše. Jakou roli tedy může mít vnitřní rozpornost estetické syntézy v Adornově uvažování o utopii, v čem může napomáhat – pokud vůbec – vypovídání uměleckých děl o utopii? Cílem této podkapitoly je ukázat, že koncepce estetické syntézy dodává přesnější obrysy myšlenky, která v *Estetické teorii* vyvstává; totiž že umělecká díla musí demonstrovat své vnitřní rozpory - či antagonismy, jak říká Adorno -,⁴¹⁸ aby mohla udržovat naději na společenskou změnu, která by vedla ke zrušení antagonismů ve společnosti.

Ve Wellmerově interpretaci Adornovy koncepce estetické syntézy coby utopického modelu byl patrný důraz na estetickou syntézu jako princip uspořádání, který se vůči zvláštnímu projevuje nenásilným způsobem. S výjimkou Wellmera dosavadní interpretace při promýšlení Adornova pojetí vazby utopie a umění o pojmu estetické syntézy neuvažují, poukazují ale právě na to, co bychom mohli obecně nazvat estetickou podobou uspořádání prvků.⁴¹⁹ Hlavní linii argumentace těchto výkladů lze shrnout takto: pro Adorna představuje estetická podoba organizace prvků uměleckých děl, ať už ji budeme nazývat jakkoliv, ideální podobu organizace vůbec. Podle této argumentační linie z Adornových úvah v *Estetické teorii* vyplývá, že estetické uspořádání zvláštních prvků v uměleckém díle je jedinou formou organizování, která je nenásilná a otevřená vůči zvláštnímu. Z tohoto důvodu by se estetická podoba organizování měla uskutečnit také ve společnosti. Řečeno jinak – a poněkud hyperbolicky – na základě tohoto typu čtení by se společnost a její určující principy měly estetizovat.

⁴¹⁷ Srov. např. Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung,“ s. 28-29. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation,“ s. 46.

⁴¹⁸ ET, např. s. 230, 241. ÄT, 252-253, 264.

⁴¹⁹ Srov. např. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation,“ s. 41. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 113, 130.

Abych mohla být konkrétnější, uvedu příklady dvou autorů, kteří patří mezi hlavní proponenty interpretace Adornova pojetí umění jako utopického modelu ideální společnosti, Lamberta Zuidervaarta a Richarda Wolina. Zuidervaart tvrdí například následující:

„Umělecká objektivizace poskytuje model toho, jak by v osvobozené společnosti ego mohlo integrovat libidózní pudy bez represe, a jak by pracující lidé mohli nalézt solidaritu bez útluaku.“⁴²⁰

„Umělecká díla uspořádávají roztroušené společenské prvky do světa, který by se lišil od toho, kde převládá slepé panství a směna. Do té míry, do jaké jsou umělecká díla protikladem společnosti a jejího principu směny, by strukturální změna mohla nastat, pokud by společnost napodobila umělecká díla.“⁴²¹

U Wolina najdeme prohlášení v podobném duchu:

„Umění je vykoupením materiálních prvků každodenního života tím, že je zahrnuje do osvobozujících mezí estetické konstelace. [...] Umění dochází k tomu, že reprezentuje svět štěstí a naplnění, který je odepřen každodennímu světu buržoazního materiálního života. Ztělesňuje nároky na smyslovost a afektivní solidaritu, které jsou odmítnuty v sociálním světě, v němž je formální racionalita dominantním principem.“⁴²²

Co obě tyto citace sdílí - a co bylo možné rozpoznat také u Wellmera v předchozí části - je předpoklad, že uspořádání uměleckých děl skutečně dosahuje nenásilné, ideální formy, a může proto být modelem pro společenskou spásu, tedy pro dosažení ideální, nenásilné podoby společnosti. Důraz na aspekt organizování uměleckých děl je v uvedených citacích patrný, ať už se jedná o konstelaci, integraci nebo objektivaci. Právě tento aspekt má mít z hlediska těchto interpretací utopický, emancipační charakter a reprezentovat tak model pro lepší stav společnosti. Patrný je také předpoklad, že pouze v uměleckých dílech se v Adornově uvažování nachází princip organizování nenásilný vůči zvláštnímu, který se objevoval také u Wellmera.⁴²³

Ačkoliv v nejsilnější podobě nachází Adorno nerepresivní postoj vůči zvláštnímu především v oblasti umění, mnoho interpretací argumentuje tím, že Adornova filozofie ve

⁴²⁰ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 113.

⁴²¹ *Ibid.*, s. 130.

⁴²² Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation,“ s. 41.

⁴²³ Wellmer, „Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48-49.

skutečnosti poskytuje i další příklady nenásilné otevřenosti vůči zvláštnímu a také jiných než estetických zdrojů společenské emancipace a potenciálu pro změnu. Nenásilnou otevřenost vůči zvláštnímu podle některých pro Adorna demonstruje i jazyk sám (např. Früchtl, Hauser, Jarvis),⁴²⁴ nebo láska k druhému (Honneth).⁴²⁵ Zdroje pro společenskou změnu pak lze najít třeba i v rozvíjení schopnosti zaujmout vlastní stanovisko, spolu se skromností a láskyplností (např. Finlayson).⁴²⁶ Z tohoto hlediska proto mizí, nebo se alespoň oslabuje, argument, podle kterého otevřenost vůči zvláštnímu najdeme v Adornově uvažování pouze v oblasti umění.

Jak jsem naznačila v předcházející části kapitoly v souvislosti s Wellmerovým výkladem estetické syntézy, utopického závazku jednoty, ve které by zvláštní mohlo neproblematicky existovat jako zvláštní, umělecká díla ve skutečnosti nemohou nikdy dosáhnout. Ani estetická syntéza sama, ani umělecká díla na jejím základě, proto nemohou sloužit jako vzor, který by společnost měla napodobit nebo jej aplikovat, aby mohla dospět ke své ideální podobě. Estetická syntéza zůstává napůl cesty mezi oběma svými tendencemi: odhaluje škodlivost syntetizující tendence tím, že ji podkopává, a poukazuje na možnost zachování zvláštního tím, že se o toto zachování o to pokouší. Otázkou, kterou si může klást – kterou si však interpretace Adornova pojetí utopického potenciálu estetické syntézy, resp. umění, nekladou – je, jakou podobu ideální společnosti si vlastně chceme představovat. Úvahy, se kterými se setkáme v sekundární literatuře, směřují k představě určitého harmonického celku, který by umělecké dílo mělo prezentovat a který by tudíž měl složit jako předobraz pro ideální společnost, která bude rovněž harmonická. Chápat ale harmonickou společnost jako společnost založenou na vyrovnání všech rozporů by znamenalo, že takové společenské uspořádání by tíhlo k (homeo)statickému stavu. Taková podoba společnosti by ale zdaleka nemusela být ideální, naopak by hrozilo nebezpečí, že bude sklouzávat k ustrnutí a extrémní uzavřenosti. Ideální společnost bychom ale mohli chápat jako plnou nenásilného napětí, s rozpornou, avšak dynamickou strukturou, bez nutnosti ustálené harmonie. Z takovéto perspektivy by pak estetická syntéza mohla být inspirací nebo motivací pro promýšlení odlišných modelů (ideálního) společenského uspořádání.

I když některé Adornovy výroky v *Estetické teorii* mohou budít dojem silnější vazby mezi uměním a utopií,⁴²⁷ perspektiva estetické syntézy takovéto čtení tlumí, protože se jejím prostřednictvím projevuje, že Adorno ve své koncepci neposkytuje uměleckým dílům nástroje

⁴²⁴ Früchtl, *Mimesis*, s. 222-240. Hauser, *Adorno*, s. 147. Jarvis, *Adorno*, s. 144.

⁴²⁵ Honneth, „Sociální patologie rozumu,“ s. 43-44.

⁴²⁶ Joseph Gordon Finlayson, „Adorno on the Ethical and the Ineffable,“ *European Journal of Philosophy* 10, n. 1 (2002), s. 6-7.

⁴²⁷ ET, např. s. 183, 191. ÄT, s. 199, 208.

a možnosti na to, aby opravdu mohla ztělesňovat utopický ideál nenásilného organizování do jednoty, natož aby se mohl jejich postup přenést do společnosti. Estetická syntéza svou vnitřní rozporností svým způsobem nastavuje limity Adornově vlastní estetické teorii.

Skutečnost, že estetická syntéza, potažmo ani umělecká díla, nejsou ztělesněním utopického modelu, ale není nezbytně ztrátou a neznamená, že estetická syntéza nemůže mít žádný sociální význam. Když opustíme hledisko, které se v Adornově pojetí estetické syntézy snaží najít vzor pro společenské uspořádání, můžeme na estetickou syntézu nahlížet výhradně jako na estetický princip vlastní uměleckým dílům, nikoliv jako na verzi organizování zvláštního, která by mohla existovat mimo oblast umění. Sociální význam estetické syntézy tím nemizí, pouze se mění způsob, jak k němu přistupovat. Vnitřní rozpornost estetické syntézy je totiž výsledkem situace, ve které se umění nachází, kdy za své postavení vděčí Adornem kritizovanému společenskému vývoji (a proto na společenské procesy navazuje syntetizující tendencí), ale odporuje násilnému postoji vůči zvláštnímu (a proto syntézu esteticky modifikuje).

Samotná snaha o zachování zvláštního, kterou se estetická syntéza projevuje, není pro Adorna v žádném případě bezvýznamná. Adorno několikrát zmiňuje, že umělecká díla naplňují svůj utopický potenciál prostřednictvím uspořádání svých prvků,⁴²⁸ což lze přímo spojit s estetickou syntézou a tudíž i s její vnitřní rozporností. Přesvědčení, že vnitřní rozpornost uměleckých děl je důležitá pro jejich sociální význam, vyjadřuje Adorno již ve svých přednáškách z estetiky. V nich mluví jak přímo o rozporech (*Widersprüche*) uvnitř děl, tak i o jejich antagonismech, což je označení, které později převládá v *Estetické teorii*. Svoje stanovisko vyjadřuje Adorno v přednáškách otevřeněji a jasněji, když vnitřní rozpornost popisuje jako zásadní kritérium při určování kvality uměleckých děl a jejich sociální relevance:

„rozhodujícím kritériem pak je, jak dalece je umělecké dílo schopno pojmout rozpory svých vlastních reálných a formálních podmínek jako proces, vypořádat se s protikladností a možná poukazovat tím, že tuto rozpornost v obraze urovnává [*schlichten*], jak na její nesmířenost v realitě, tak v konečném důsledku i na potenciál pro smíření [*Versöhnung*], který je myšlen v pojmu utopie.“⁴²⁹

Jako poněkud zarážející se zde může jevit Adornova poznámka, že umělecká díla rozpory urovnávají. V dalších pasážích ale Adorno svůj postoj poupravuje a zdůrazňuje, že umělecká

⁴²⁸ ET, s. 183, 346, 416. ÄT, s. 199, 384, 462.

⁴²⁹ Adorno, *Ästhetik*, s. 169.

díla musí rozpory „ztělesňovat“, „odkrývat“ a především „neuhlazovat“.⁴³⁰ Adorno navíc mluví o procesu, v němž se rozpory a protikladnost v uměleckých dílech objevují, což můžeme spojit s procesem estetické syntézy, ve kterém tendence k urovnání, tedy ke sjednocení, přítomná je. Neznamená to ale, že by umělecká díla urovnala svoji vlastní rozpornost, natož rozpory přítomné ve společnosti, na potenciál pro smíření mohou pouze, jak uvádí Adorno, poukazovat.

V *Estetické teorii* najdeme upřesnění této Adornovy myšlenky v prohlášení, že „[h]luboká jsou umělecká díla, která ani nezakrývají divergující nebo rozporuplné stránky, ani je neponechávají neurovnané. [...] Jako nenásilná integrace divergujících jevů však umělecké dílo zároveň transcenduje antagonismy existence bez klamu, že již nejsou.“⁴³¹ Otevřené přiznání rozporů a jejich urovnání, jak jej nazývá Adorno, je potřeba chápat jako souběžně probíhající akty. Urovnání přitom můžeme nahlížet spíše jako zpracování; podle Adorna nemají umělecká díla antagonismy ve společnosti slepě reprodukovat, ale přetvořit je v esteticky smysluplný aspekt uměleckých děl. Tímto způsobem můžeme chápat také Adornovo tvrzení, že umělecká díla antagonismy existence transcendují: proces estetické syntézy jim umožňuje rozpory alespoň do jisté míry překročit tím, že je přiznají a že se nesnaží předstírat, že je dokáží zrušit.

Snaha o zachování zvláštního spojená s tendencí k jeho syntetizování je v podstatě paralelou k procesu vyrovnání rozporů bez snahy je skrýt nebo překonat, který jsem popisovala v souvislosti s estetickou syntézou v předešlé kapitole. Opět se jedná o dva na první pohled protikladné a vzájemně se vylučující akty, které mohou jen těžko koexistovat, než v nekonečném procesu vzájemného sváru; což je přesně východiskem, o které Adornovi jde a které se pokouší soustavně přiblížit. Nakonec můžeme proces zpracování rozporů bez jejich zrušení, který má umožnit uměleckým dílům poukazovat na utopii, a proces syntetizování a zachování zvláštního, který tvoří jádro estetické syntézy, nahlížet jako dva různé pohledy na tentýž projev uvnitř uměleckých děl.

V Adornových úvahách je možné rozpoznat, že ve skutečnosti jde o dva různé druhy rozporů či antagonismů, které se v jeho výkladu velmi úzce prolínají. Jednak jsou to antagonismy přítomné ve společnosti, tedy problémy dané vývojem rozumu a vzestupem kapitalismu, a jednak jsou to rozpory, které vznikají přímo uvnitř uměleckých děl. Pointou Adornovy argumentace je jeho přesvědčení, že mezi oběma druhy problémů existuje blízká

⁴³⁰ Ibid., s. 223-224, 227-228.

⁴³¹ Překlad upraven. ET, s. 257. ÄT, s. 283.

návaznost, přesto je nelze jednoduše ztotožňovat nebo vnímat rozpory vyvstávající v uměleckých dílech jako zrcadlový odraz rozporů ve společnosti. Není možné říct, že rozpornost vzniklá z tendence syntetizovat a současně zachovat zvláštní, či z tendence vyrovnat rozpory a zároveň je nezrušit, je totožná jako například problematika zbytečného lidského utrpení nebo nahlížení přírody skrze její finanční využitelnost.

Společným jádrem rozpornosti uměleckých děl i rozporů ve společnosti je již několikrát zmiňovaný nepoměr mezi obecným a zvláštním, který Adorno považuje za fundamentální strukturální problém veškerého fungování společnosti, jejíž součástí je i umění. Tento fundamentální rozkol má ovšem v různých oblastech různou podobu a problémy, které způsobuje, se také projevují odlišnými způsoby. Situace uměleckých děl je specifická vzhledem k tomu, že jsou sice pevně ukotvena ve stávajících společenských poměrech a jejich restrikcích, zároveň ale v oblasti umění podle Adorna přetrvává téměř potlačená otevřenost vůči zvláštnímu, spojená s archaickým, takřka ztraceným postojem ke světu.⁴³² Ačkoliv vnitřní rozpornost uměleckých děl je navázaná na konfliktní a antagonistický stav společnosti, není jeho doslovným odrazem. Vnitřní rozpornost estetické syntézy uměleckých děl je pro Adorna spíše nevyhnutelným důsledkem jejich citlivosti vůči špatné společenské situaci i vůči jejich vlastnímu nejistému postavení v ní. Specifikem uměleckých děl je to, že tyto rozpory neignorují, nezlehčují, ani nezakrývají, ale činí z nich součást svého kreativního, estetického procesu, ve kterém rozpornost není chybou, ale jeho smysluplnou, sociálně relevantní podstatou.

Estetická syntéza musí zůstat rozporná a paradoxní i proto, že z Adornova hlediska v uměleckých dílech není možné překonat rozpory, jestliže přetrvávají ve společnosti.⁴³³ Pokud v soudobých společenských podmínkách dochází k systematickému potlačování zvláštního, nemají z Adornova hlediska umělecká díla ani prostředky, ani mandát na uskutečnění obratu – či převratu -, který by tuto situaci změnil.⁴³⁴ Jakmile by se umělecká díla prezentovala, jako kdyby rozpory skutečně dokázala překonat či zrušit, ztratila by navíc podle Adorna svůj autentický sociální význam a pouze napomáhala udržení kapitalistického *statu quo*.⁴³⁵ Poskytovala by totiž kapitalistickému systému důkaz, že není ve skutečnosti tak represivní, protože umožňuje harmonickou existenci zvláštního. Proto musí estetická syntéza o zachování zvláštního usilovat v procesu soustavného konfliktu: „[r]eálně nevyrovnané

⁴³² Srov. např. Hulatt, „Mimesis, Reason and Self-Preservation.“

⁴³³ ET, např. s. 86, 230. ÄT, s. 93, 252-253.

⁴³⁴ ET, s. 200. ÄT, s. 219.

⁴³⁵ ET, s. 52, 256-257. ÄT, s. 55, 283.

antagonismy nelze urovnat ani imaginárně“, a snaha o jejich překonání se tudíž musí vždy „vnitřně nezdařit“. ⁴³⁶ Jinak řečeno, v soudobé společenské situaci estetická syntéza selhává a je vnitřně rozporná, protože jinou možnost ani nemá. Zároveň ale právě díky své vnitřní rozpornosti získává estetická syntéza, resp. získávají umělecká díla, svou společenskou relevanci.

Vazba estetické syntézy, resp. uměleckých děl na utopii musí nakonec být sama vždy paradoxní. Jediným aspektem uměleckých děl, který je váže k utopii, zůstává snaha estetické syntézy o zachování zvláštního. ⁴³⁷ Jde ale skutečně o „úsilí zachránit v trvání to, co je prchavé, plynoucí, pomíjivé“. ⁴³⁸ Pro Adorna je podstatné, že v určité podobě, byť v podobě paradoxní, umělecká díla umožňují zvláštnímu, aby se projevilo, že jej mohou do jisté míry zachovat jakožto zvláštní. Adorno v *Estetické teorii* mnohokrát popisuje, že utopičnost uměleckých děl spočívá v jejich schopnosti poukazovat, popřípadě anticipovat, stav či situaci, které dosud neexistují. ⁴³⁹ Tomu můžeme rozumět tak, že umělecká díla odkazují na možnost existence podoby společenského uspořádání, kde nebude zvláštní systematicky potlačováno; z hlediska estetické syntézy ale také musíme uznat, že tím utopický potenciál umění končí. Umělecká díla mohou odkazovat na možnost stavu, ve kterém zvláštní získá uznání, jaké mu náleží, protože sama o toto uznání usilují. Mohou anticipovat, že takový stav lze uskutečnit, protože ona sama otevřeností vůči zvláštnímu disponují. Děje se tak ale v paradoxním záblesku, který je součástí procesu soustavného střetu mezi syntetizováním a zachováváním zvláštního. Tento záblesk naděje na utopii se proto nemůže zbavit pouta k aktuálním společenským podmínkám a nemůže překročit svázanost uměleckých děl se soudobými společenskými principy. Umělecká díla skrze estetickou syntézu dokládají, že otevřenost ke zvláštnímu je uskutečnitelná, ale o *společenské* situaci, která by tento postoj zaujala, „nic [...] nepředikují“. ⁴⁴⁰

Když se z této perspektivy podíváme na Adornova radikálnější tvrzení, která v *Estetické teorii* najdeme, totiž že společnost má umělecká díla napodobovat a že umělecká díla představují model pro její lepší podobu, ⁴⁴¹ ukáže se, že není možné brát je tak doslovně, jako to činí část výkladů Adornovy estetické koncepce, které jsem zmiňovala. ⁴⁴² Adorno totiž

⁴³⁶ ET, s. 230. ÄT, s. 252-253.

⁴³⁷ ET, s. 271, 294. ÄT, s. 299, 325-326.

⁴³⁸ ET, s. 294. ÄT, s. 325-326.

⁴³⁹ ET, např. s. 86, 111, 118, 183. ÄT, s. 93, 121, 128, 200.

⁴⁴⁰ ET, s. 111-112. ÄT, s. 121.

⁴⁴¹ ET, s. ET, např. s. 183, 191. ÄT, s. 199, 208.

⁴⁴² Srov. např. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation“. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*.

mluví o tom, že společnost má napodobovat „přemístění prvků“,⁴⁴³ ke kterému v uměleckých dílech dochází. S ohledem na povahu a fungování estetické syntézy to ale neznamená, že se má společnost estetizovat a převzít princip estetické syntézy jako svůj určující princip organizování. Podobně když Adorno prohlašuje, že umělecká díla „ukazují, že sám svět by se měl stát jiný, a poskytují tak bezděčná schémata pro jeho změny“,⁴⁴⁴ nemusíme nezbytně hledat v uměleckých dílech jediný vzor společenské emancipace a domýšlet, kde je podobnost mezi uměleckými díly a mezilidskou solidaritou nebo eliminací vykořisťování lidí i přírody. Aspektem, který má utopický potenciál, není estetická syntéza (ani umělecká díla) jako taková, ale snaha o zachování zvláštního. Přemístění či nové uspořádání prvků, o kterých se Adorno zmiňuje, je potřeba chápat jako výzvu k větší otevřenosti vůči zvláštnímu; jediné v tom totiž Adorno nachází vazbu k utopii.

Poukaz k utopii můžeme nakonec chápat jako něco, co se v uměleckých dílech odehrává téměř mimoděk, protože i skrze něj vypovídají nakonec víc o stávající společenské situaci.⁴⁴⁵ Záblesk utopie, ke kterému umělecká díla skrze svou estetickou syntézu poukazují, sice nabízí perspektivu překračující soudobý stav společnosti, tato perspektiva – i složitý a paradoxní způsob, jakým ji umělecká díla nabízejí – ale z Adornova hlediska odhalují mnohé především o společenských podmínkách soudobé kapitalistické společnosti. Samotný fakt, že estetická syntéza usiluje o zachování zvláštního, soustavně upozorňuje na skutečnost, že ve společenských strukturách zvláštní chybí, což samo o sobě narušuje falešně idylickou fasádu kapitalistické společnosti.

V. 3 Subverzivní rozměr estetické syntézy

V Adornově pojetí je způsob, jakým umělecká díla prostřednictvím estetické syntézy poukazují na potlačování zvláštního, k němuž dochází v soudobých společenských podmínkách, kritický vůči společenskému systému nejen proto, že usiluje o zachování zvláštního, ale především proto, že tak činí pomocí rozumového principu. Coby rozumový princip totiž estetická syntéza staví umělecká díla do kritického postoje vůči společnosti skrze stejné prostředky, které v ní způsobují největší škody, tedy skrze syntetizující, sjednocující tendenci rozumu. Kritický postoj uměleckých děl vůči společnosti tak můžeme popsat jako

⁴⁴³ ET, s. 183. ÄT, s. 199.

⁴⁴⁴ ET, s. 240. ÄT, s. 264.

⁴⁴⁵ ET, s. 470. ÄT, s. 521.

podkopávání rozumu *zvnitř* anebo jako představu, že umělecká díla rozumem kritizují rozum. Kritika stávajícího stavu společnosti se odehrává v procesu, ve kterém estetická syntéza popírá sebe sama a tím současně kritizuje a zpochybňuje stávající podobu rozumu. Estetickou syntézu tudíž můžeme chápat jako podvratnou vůči sobě samé, a tak i vůči rozumu a společenskému systému, který skrze něj vzniká; z toho důvodu se domnívám, že můžeme mluvit o subverzivním aspektu estetické syntézy, potažmo uměleckých děl. Spojitost mezi takovýmto kritickým potenciálem umění vůči společnosti a vnitřní rozporností estetické syntézy rozvine tato podkapitola.

Na rozdíl od utopického aspektu, který se pojil s estetickou tendencí zachovat zvláštní, pro kritiku soudobé podoby rozumu a společnosti je klíčový rozumový aspekt estetické syntézy, tedy její sjednocující, syntetizující tendence a především její nutné selhávání. Považuji proto perspektivu pojmu estetické syntézy za podnětnou, ačkoliv v interpretacích Adornova pojetí sociálně-kritického významu se s tímto pojmem nesetkáme. Najdeme různé varianty výkladu Adornova pojetí sociálně-kritického významu umění coby podkopávání rozumu a jeho platnosti,⁴⁴⁶ anebo jako diagnostické role umění, tedy schopnosti uměleckých děl ukazovat na nedostatky a fundamentální problémy společenského uspořádání⁴⁴⁷ či schopnosti vyjadřovat utrpení, ke kterému systematické potlačování zvláštního vede a které společenské procesy zastírají.⁴⁴⁸ Je celkem zajímavé, že zmínky pojmu estetické syntézy se poměrně často objevují v kontextu interpretací Adornova pojetí pravdivosti či pravdivostního obsahu umění, tedy zhruba řečeno právě problematiky sociálně-kritického potenciálu umění, resp. schopnosti uměleckých děl odhalovat pravdu o soudobém – špatném - stavu společnosti.⁴⁴⁹ Přesto se pojem estetické syntézy v těchto interpretacích nevyužívá.

Na ukotvení kritičnosti umění vůči soudobým společenským poměrům ve vnitřním uspořádání uměleckých děl Adorno v *Estetické teorii* opakovaně naráží, ponechává ale poněkud nejasné, z čeho přesně má takový kritický potenciál pramenit.⁴⁵⁰ Vazba, jakou Adorno vidí mezi uměním a společností, má totiž velmi specifický charakter: „umění není společenské ani kvůli modu svého vytváření, [...] ani kvůli původu svého látkového obsahu,“ píše Adorno, „[s]píše se stává společenským svou opozicí vůči společnosti [...]. Tím, že se

⁴⁴⁶ Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Menke, *Die Souveränität der Kunst*.

⁴⁴⁷ Andrew Huddleston, „Adorno's Aesthetic Model of Social Critique,“ in *A Companion to Adorno*. Eds. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Max Pensky (Hoboken: Wiley, 2020), s. 237-249. O'Connor, *Adorno*, s. 173.

⁴⁴⁸ Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy*, s. 162.

⁴⁴⁹ Srov. Hulatt, *Adorno's Theory of Aesthetic and Philosophical Truth*. Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience*. Wellmer, „Wahrheit, Schein und Versöhnung.“ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*.

⁴⁵⁰ ET, např. s. 111, 147, 214, 302-303. ÄT, s. 120, 160, 235, 335.

v sobě krystalizuje jako něco vlastního, místo toho, aby vyhovělo stávajícím společenským normám a kvalifikovalo se jako „společensky užitečné“, kritizuje společnost pouhou svou existencí.“⁴⁵¹ Vcelku očekávatelně nenachází Adorno sociální význam umění tedy ani ve výkonech umělců a umělkyně, ani ve společensky určeném materiálu, nakonec ani v estetickém zakoušení uměleckých děl, ačkoliv by se nabízely jako právě ty aspekty, které umění se společností nejvíce spojují. Namísto toho se Adornova úvaha zdá směřovat ke stanovisku, podle kterého by umělecká díla byla kritická vůči stávajícímu stavu společnosti zkrátka díky tomu, že jsou to umělecká díla. Pokud by tomu tak ale bylo, nejen že by se takové vysvětlení točilo v kruhu, ale také by z něj vyplýval předpoklad, že umělecká díla jsou kritická automaticky, že jde o vlastnost, kterou inherentně všechna mají.

V Adornově estetické koncepci se umělecká díla, jak se ukázalo v předešlých kapitolách, stávají uměleckými díly, tedy specifickými estetickými objekty, na základě procesu svého vnitřního organizování a formování, který je jednak sám o sobě poměrně složitý, a jednak je úzce provázaný se stavem společenské situací, na niž reaguje. Právě tento proces – proces estetické syntézy - je staví do opozice vůči soudobému stavu společnosti: „V umění působí jako společenský jeho imanentní pohyb proti společnosti, nikoliv jím manifestované stanovisko.“⁴⁵² Pokud bychom měli Adornovu myšlenku poněkud parafrázovat, dalo by se říct, že své stanovisko vůči společnosti umělecká díla manifestují právě ve svém vnitřním organizování a ve své strukturaci, tedy ve své estetické syntéze a její vnitřní rozpornosti.

Adorno se ve svém uvažování o sociálně-kritickém významu umění neomezuje pouze na konstatování kvalitativního rozdílu mezi vnitřním organizováním uměleckých děl a organizováním společnosti, čili mezi estetickou syntézou a syntézou působící ve společnosti. Právě na odlišnost ve strukturaci uměleckých děl a ve strukturaci společnosti se v interpretacích Adornovy koncepce velmi často klade největší důraz; zjednodušeně bychom mohli říct, že se v zásadě opakuje ústřední myšlenka, že umělecká díla (resp. jejich estetická syntéza) jsou nenásilná vůči zvláštnímu, zatímco ve společnosti dochází k jeho potlačování. I když je ale pro Adorna nenásilný přístup estetické syntézy ke zvláštnímu důležitý, viděli jsme ve třetí i čtvrté kapitole, že se jím fungování estetické syntézy, ani konstituování uměleckých děl, nevyčerpává. Adornovi nejde jednoduše o rozdílnost mezi uměleckými díly a společností, neméně důležitá je pro něj jejich návaznost na procesy ve společnosti a především jejich

⁴⁵¹ ET, s. 302-303. ÄT, s. 335.

⁴⁵² ET, s. 304. ÄT, s. 336.

snaha od nich odstoupit, ve které se nejvýrazněji odhaluje skutečný stav soudobé společnosti a v níž tudíž také primárně spočívá jejich sociálně-kritický význam.

Ve vnitřním konfliktu estetické syntézy se odráží problematická povaha dominance obecnosti v soudobých společenských podmínkách, a to v Adornově koncepci představuje hlavní zdroj jejich sociálně-kritického potenciálu. Syntéza v uměleckých dílech neprobíhá hladce, mění se na syntézu estetickou, které její ukotvení v prvcích samotných a její imanentní povaha brání vůči zvláštnímu postupovat represivně. Právě skutečnosti, že estetická syntéza je niterným, vlastním principem uměleckých děl samotných, přikládá Adorno velkou důležitost: „Není nic čistého, strukturovaného podle svého imanentního zákona, co by nevykonávalo implicitní kritiku, neodhalovalo ubohost prostřednictvím situace, jež se vyvíjí směrem k totální směnné společnosti: v ní je všechno určeno pouze něčím jiným.“⁴⁵³

Podobně jako tomu bylo v případě vazby umění na utopii, i v případě sociálně-kritického postoje uměleckých děl vůči společnosti si můžeme povšimnout, že pro Adorna vyplývá ze specifické povahy uměleckých děl, nikoliv z cílených nebo explicitně vyjádřených idejí v jejich obsahu. Umělecká díla se proti společnosti staví „bezděčně polemicky“,⁴⁵⁴ protože tak činí prostřednictvím rozporu, který vzniká v jejich vlastní strukturaci, ve snaze být organizovaným celkem, ale současně zachovat zvláštní. Sociálně-kritický význam umění není v Adornově uvažování závislý ani na názorové integritě umělců a umělkyně, ani na sociální angažovanosti námětů uměleckých děl. Adorno jej situuje do vnitřního procesu uměleckých děl, který na jedné straně navazuje na procesy probíhající ve společnosti, na straně druhé na postoj, který se převládající společenský systém snaží potlačit. Imanentní charakter estetické syntézy se v tomto ohledu ukazuje jako zásadní faktor sociálně-kritického významu umění, protože jednak podmiňuje kritickou schopnost uměleckých děl, a jednak dokládá, že tato schopnost je zabudovaná v jejich vnitřním procesu organizování.

Kritika ze strany uměleckých děl směřuje na společenské procesy samotné, na jejich restriktivní projev. Adornovo přesvědčení, že umělecká díla se kriticky vztahují přímo k principům, které společnost utvářejí, naznačuje také jeho spojení tohoto kritického potenciálu uměleckých děl s jejich rozumem. Adorno tvrdí, že rozum uměleckých děl se měřítky rozumu působícího ve společnosti jeví jako „iracionální“, čímž usvědčuje rozum z jeho vlastní iracionálnosti.⁴⁵⁵

⁴⁵³ ET, s. 303. ÄT, s. 335.

⁴⁵⁴ ET, s. 17. ÄT, s. 15.

⁴⁵⁵ ET, např. s. 166. ÄT, s. 181.

„Neméně však umění rebeluje proti tomu způsobu racionality, který kvůli relaci prostředku a cíle zapomíná na cíle a prostředky fetišizuje jako cíle. Takovou iracionalitu v principu rozumu přiznává a zároveň demaskuje ve svých postupech racionální iracionalita umění.“⁴⁵⁶

Co se může jevit jako slovní hříčka je ve skutečnosti možné naformulovat do celkem zřetelného argumentu. Represivní, rigidní a omezený charakter rozumu ve společnosti považuje Adorno, jak ukázala první kapitola, za doklad jeho iracionálnosti, tedy neschopnosti dostát svým původním a skutečným účelům. Rozum nepostupuje tak, jak by měl jakožto rozum postupovat, nadto degeneruje do pravého opaku a namísto emancipace lidí vede k jejich útlaku; odtud označení iracionální. V kontrastu s postupem rozumu uměleckých děl, který usiluje o otevřenost vůči zvláštnímu, se problematičnost rozumu sociálního podle Adorna palčivě projevuje. Proč ale Adorno mluví o racionální *iracionalitě* umění? Ve vztahu k umění nemá označení iracionální tentýž pejorativní a kritický nádech jako je tomu v případě sociálního rozumu. V souvislosti s uměním značí iracionalita dokonce téměř pravý opak, a to právě onu otevřenost vůči zvláštnímu a z ní pramenící další aspekty s tímto fundamentálním krokem spojené, které se nakonec sbíhají k příslibu společenské nápravy a poukazu na utopii, jak bylo patrné ve druhé části této kapitoly. Označení iracionalita uměleckých děl, jak jej používá Adorno, je iracionalitou pouze z perspektivy soudobé společnosti, která ji poměřuje požadavky užitečnosti, směřitelnosti a zobecnitelnosti. Tomu umělecká díla neodpovídají, a tak se jeví jako iracionální, tedy nesmyslná, naivní, zbytečná, neškodná. Pro Adorna je ale taková domnělá iracionalita uměleckých děl ve skutečnosti výsostně racionální, a proto mluví o „racionální iracionalitě“ uměleckých děl.

Umělecká díla svým rozumem, včetně hrozby, kterou s sebou nese, vypovídají podle Adorna o podobě rozumu, který působí ve společnosti. Umělecká díla, resp. jejich v rozumu založená estetická syntéza, jsou názorným dokladem toho, že rozum podléhá svodům svých kontrolujících a mocenských sklonů, stejně jako jsou dokladem toho, že rozum může být něčím víc než svou soudobou zdegenerovanou verzí: „čím rozumovější je dílo svou formovou konstitucí, tím je podle míry rozumu pošetilejší v realitě. Jeho pošetilstvo je však také částí rozsudku nad touto racionalitou, nad tím, že se převrací do iracionálnosti a bludu, v prostředek pro účel, když se ve společenské praxi stala samoúčelem.“⁴⁵⁷ Syntetizující tendence estetické syntézy je upomínkou na omezenost – iracionalitu v negativním slova smyslu – rozumu, totiž na jeho samoúčelnost a opomíjení původních emancipačních cílů,

⁴⁵⁶ ET, s. 66. ÄT, s. 71.

⁴⁵⁷ ET, s. 166. ÄT, s. 181.

keré se ztrácí ve chvíli, kdy rozum potlačuje zvláštní.⁴⁵⁸ Umělecká díla ale problematičnost syntetizující tendence neskrývají, což je zdrojem jejich kritičnosti vůči sociálnímu rozumu, o to silnější, že vzniká v konfrontaci s potřebou zachování zvláštního. Syntetizující tendence je onou přiznanou iracionalitou rozumu, který chce ovládat, zatímco otevřenost vůči zvláštnímu je iracionalitou podle měřítek užitečnosti a směnitelnosti. Pouze v jejich vzájemném napětí ale vyvstává sociálně-kritický potenciál uměleckých děl, protože pouze v jejich koexistenci se ukazuje nesmyslná dominance jedné a zarážející absence druhé.

Pro lepší představu se opět obrátím k dílu Edgara Allana Poea, tentokrát k povídce *Černý kocour*, a také v tomto případě využiji interpretaci Susan Elisabeth Sweeney. Sweeney ukazuje, že podobně jako v povídce *Zrádné srdce*, tak i v povídce *Černý kocour* se projevuje vliv daguerrotypie, v tomto případě ale v podobě „makabrozní parodie“⁴⁵⁹ procesu tvorby daguerrotypických fotografií. V povídce *Černý kocour* nespolehlivý a „stále víc nestabilní“⁴⁶⁰ vypravěč popisuje své kruté činy, které ho nakonec dovedou až k vraždě a na šibenici. Krutostí vůči zvířeti – černému kocourovi Plutovi – se spustí události, které vypravěč nazývá „pouhým sledem příhod v mé domácnosti“,⁴⁶¹ jež ovšem končí usmrcením vypravěčovy manželky a odhalením její mrtvolky.

Sweeney upozorňuje na tři význačná místa v Poeově povídce, která pozoruhodným způsobem upomínají na proces vzniku a tvorby daguerrotypických fotografií. První situace nastává ve chvíli, kdy vypravěč oběsí svého kocoura Pluta. Tentýž večer se v jeho domě spustí požár, který celé stavení zničí, s výjimkou stěny, u které stálo čelo postele vypravěče. Na této stěně se objeví podoba „obrovské kočky, jakoby vystouplé v basreliéfu“⁴⁶² včetně provazu kolem krku. Vypravěč se pro znepokojivý úkaz snaží podat přirozené vysvětlení, které se na první pohled jeví být za vlasy přitažené a nepravděpodobné. Zarážející je i úzkostlivá přesnost, s jakou vypravěč tkví na detailech procesu, který by takovou událost mohl zapříčinit. Sweeney ale podotýká, že ve skutečnosti není toto vysvětlení zdaleka tak nesmyslné a zbytečné, protože poměrně podrobný popis chemické reakce, která by vedla k vytvoření obrazu mrtvého kocoura, v zásadě odpovídá procesu daguerrotypie, ale paroduje

⁴⁵⁸ ET, s. 64. ÄT, s. 69.

⁴⁵⁹ Susan Elisabeth Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ *The Edgar Allan Poe Review* 19, no. 2 (2018), s. 214.

⁴⁶⁰ Ibid., s. 207.

⁴⁶¹ Edgar Allan Poe, „Černý kocour,“ in *Démon zvrácenosti*, přel. J. Schwarz a B. Grögerová (Praha: Argo, 2013), s. 420.

⁴⁶² Ibid., s. 423.

jej.⁴⁶³ Například žár z ohně nahrazuje světlo potřebné pro vznik fotografie, čpavek z rozkládající se mrtvoly kocoura pak měď.⁴⁶⁴ Výsledkem je „podobizna“⁴⁶⁵ (*portraiture*) Pluta, navíc podobizna, jak dodává Sweeney, která je v textu označena jako jedinečná (*singular*).⁴⁶⁶ Fotografie vzniklé procesem daguerrotypie přitom v té době skutečně byly jedinečné originály, kdy vždy existoval pouze jeden snímek, který se musel kopírovat ručně, pokud bylo potřeba jej znovu použít nebo vytvořit další exemplář.⁴⁶⁷

Druhým příkladem je podle Sweeney popis bílé skvrny na hrudi druhého kocoura, který má po smrti Pluta vypravěči nahradit tohoto domácího mazlíčka, byť zvíře on sám bezdůvodně v návalu vzteku zmrzačil a zabil. Druhý kocour je Plutovi „navlas podobný“,⁴⁶⁸ liší se pouze onou bílou skvrnou na hrudi: „toto znamení, ač velké, bylo původně velmi neurčité; avšak zvolna, téměř nepostižitelně nabývalo – a můj rozum se tomu dlouho vzpíral jako nějaké smyšlence – pevného a určitého obrysu“,⁴⁶⁹ a to obrysu šibenice. Sweeney vysvětluje, že jde o značně sugestivní situaci, kdy se z něčeho neurčitého postupně vytváří zřetelný obraz, neboť přesně tak probíhá postup daguerrotypie.⁴⁷⁰ Zejména ve slovech „neurčitý“ („originally very indefinite“) a „pevný a určitý obrys“ („a rigorous distinction of outline“) můžeme podle Sweeney rozpoznat aluzi na proces vzniku fotografie.⁴⁷¹

Ve třetím případě se pak jedná o zaldění manželky vypravěče a následné odhalení její mrtvoly, přičemž Sweeney tuto událost považuje téměř za opakování první scény, byť v pozmeněné podobě.⁴⁷² Základní motivy jako čerstvý nátěr na stěně, rozklad mrtvého těla a také pečlivý, na první pohled zbytečný, popis vypravěčova postupu, ale přetrvávají, přičemž se podle Sweeney jedná o tak výrazné a neobvyklé aspekty, že je jejich souvislost potřeba brát v potaz.⁴⁷³ Finální odhalení mrtvoly připodobňuje Sweeney k „fantasmagorickému obrazu manifestujícímu se v uzavřeném prostoru“,⁴⁷⁴ což evokuje vznik fotografie uvnitř *camery obscury*. Mrtvola se totiž nachází na kanonicky temném, málo přístupném místě; nejen že je

⁴⁶³ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ s. 209, 212-214.

⁴⁶⁴ Ibid., s. 212-214.

⁴⁶⁵ Poe, „Černý kocour,“ s. 423.

⁴⁶⁶ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ s. 209, 215.

⁴⁶⁷ Ibid., s. 215-216.

⁴⁶⁸ Poe, „Černý kocour,“ s. 423.

⁴⁶⁹ Ibid., s. 425.

⁴⁷⁰ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ s. 218-219.

⁴⁷¹ Ibid., s. 219.

⁴⁷² Ibid., s. 219-220.

⁴⁷³ Ibid., s. 219-220.

⁴⁷⁴ Ibid., s. 222.

zazděná, ale je zazděná ve sklepe. Vpád do tohoto uzavřeného prostoru ale v tomto případě odhaluje něco děsivého: namísto obrazu zachycujícího kus života, jde o obraz rozkladu.⁴⁷⁵

Sweeney uvádí, že hroživé a znepokojivé okolnosti, ve kterých se tyto narážky na postup daguerrotypie v povídce *Černý kocour* objevují, částečně tento vynález parodují, částečně pak vypovídají o dobových obavách z něj.⁴⁷⁶ Samotný motiv černé kočky je neobvyklý, protože v první polovině devatenáctého století, kdy povídka vznikla, nepatřily kočky k oblíbeným zvířatům a jejich usmrcení, jakkoliv kruté, by nevyvolalo žádné veřejné pohoršení.⁴⁷⁷ Krom toho konkrétně černé kočky stále provázely pověry, přiznané i v povídce samotné, že jsou to „zakuklené čarodějnice“.⁴⁷⁸ Nejen že mrtvý černý kocour Pluto získá svůj vlastní portrét, jakkoliv děsivý, ale závěrečná scéna odhalení vypravěčovy manželky, sama o sobě poměrně grafická, s náznakem posmrtného poškození těla ze strany druhého kocoura, je v šokujícím kontrastu k poklidným, dobově populárním fotografiím zesnulých příbuzných a přátel.⁴⁷⁹

Povídka *Černý kocour* k procesu vytváření obrazu, přeneseně v případě zazdění a odhalení mrtvoly vypravěčovy manželky, přistupuje způsobem, ve kterém se tato činnost stává děsivou a zneklidňující, protože narušuje hranici mezi soukromým a veřejným, resp. činí soukromé veřejným.⁴⁸⁰ Motiv černého kocoura slouží jako trvalá upomínka na kruté, špatné činy vypravěče, jako doklad jeho viny, znamení šibenice pak figuruje nejen jako připomenutí smrti Pluta, ale především jako předzvěst vypravěčova osudu.⁴⁸¹ Jak v případě zachycení Plutovy podoby na zdi shořelého domu, tak i v případě odhalení mrtvoly ve sklepe, jsou přítomni v povídce přítomni diváci, takže vypravěčovo provinění a krutost jsou vystaveny všem na odiv.⁴⁸²

Sweeney podotýká, že v konstrukci vyprávění povídky *Černý kocour* je velmi silně zabudován motiv opakování, ale také motivy rozpoznání, předzvěsti a napětí, což jsou všechno aspekty, které se vztahují k procesu daguerrotypie.⁴⁸³ Násobí se figura černého kocoura, šibenice i mrtvoly ve zdi. Opakují se ale i ambivalentní pocity vypravěče,⁴⁸⁴ který ve chvíli, kdy kocourovi Plutovi vyřízne jedno oko, pocítí „zpola hrůzu, zpola výčitky

⁴⁷⁵ Ibid., s. 222.

⁴⁷⁶ Ibid., s. 210, 214.

⁴⁷⁷ Ibid., s. 216-217.

⁴⁷⁸ Poe, „Černý kocour,“ s. 421.

⁴⁷⁹ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype's Influence on „The Black Cat“,“ s. 216, 224-225.

⁴⁸⁰ Ibid., s. 217-218.

⁴⁸¹ Ibid., s. 217.

⁴⁸² Ibid., s. 217, 219, 221.

⁴⁸³ Ibid., s. 219.

⁴⁸⁴ Ibid., s. 217.

svědomí“⁴⁸⁵ („a sentiment half of horror, half of remorse“), jakmile zvíře oběsí, opakuje znovu, že to bylo „s pláčem, s hryzením svědomí“ („with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart“),⁴⁸⁶ a nakonec po jeho smrti prohlašuje, že se „svědomím jsem se ovšem tak dobře nesrovnal“,⁴⁸⁷ přesto ale vzápětí svá slova popírá tvrzením, že se v něm začal „probouzet jakýsi matný cit [*half-feeling*], ale nebyly to výčitky svědomí [*remorse*]“.⁴⁸⁸ Podobně, ač tento příklad Sweeney nezmiňuje, v pasáži, která popisuje usmrcení Pluta, se sloveso „pověsil jsem ho“ opakuje třikrát.⁴⁸⁹ Množící se obraz černého kocoura, včetně vypravěčovy posedlosti najít stejné zvíře poté, co Pluta zabije, stále zřetelnější obraz šibenice, včetně provazu, který vypravěč použije na Pluta, i opakování motivu vápna a čpavku v závěrečné části povídky popisující zaldění mrtvoly, vyvolávají stále větší „vinu, lítost, hrůzu“, jak konstatuje Sweeney.⁴⁹⁰ Násobí se ostatně i samotné slovo „remorse“, tedy výčitky svědomí či lítost, které vypravěč znovu a znovu zmiňuje, ačkoliv autenticitu tohoto pocitu sám zpochybňuje nejen ve svých slovech, ale především ve svém jednání. Sweeney dokonce považuje celou druhou polovinu povídky za duplikaci první:⁴⁹¹ je tu druhý černý kocour, - který ale není stejný jako Pluto -, druhá šibenice, druhá čerstvě omítnutá zeď a druhá mrtvola. Stejně jako v první polovině povídky i ve druhé jde o „sled příhod“ a „obvyklý postup docela přirozených příčin a následků“,⁴⁹² kdy vypravěč postupně propadá zlu a krutému chování ke druhým, dopustí se vraždy, kterou usiluje o to skrýt, ale nakonec je jeho čin veřejně odhalen za děsivých a bizarních okolností.

Všechny tyto okolnosti podle Sweeney vedou k tomu, že povídka *Černý kocour* proces daguerrotypie takřka převrací naruby, protože namísto zachování jde o rozklad, namísto kompozice o dekompozici.⁴⁹³ Sweeney se domnívá, že povídka *Černý kocour* demonstruje „přetrvávající tenzi“ mezi těmito protikladnými fenomény, ale zároveň i jejich nevyhnutelné spojení.⁴⁹⁴

Ačkoliv Sweeney ve svém článku odkazuje na Poeův vlastní text o daguerrotypii i na jeho obeznámenost nejen s nezbytnými kroky tohoto procesu vzniku fotografií, ale i na jeho

⁴⁸⁵ Poe, „Černý kocour,“ s. 421.

⁴⁸⁶ Ibid., s. 422. Srov. Edgar Allan Poe, „The Black Cat,“ in *Some Tales of Mystery and Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1944), s. 179, 180.

⁴⁸⁷ Ibid., s. 423.

⁴⁸⁸ Ibid., s. 423.

⁴⁸⁹ Ibid., s. 422.

⁴⁹⁰ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ s. 219.

⁴⁹¹ Ibid., s. 218.

⁴⁹² Poe, „Černý kocour,“ s. 420.

⁴⁹³ Sweeney, „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“,“ s. 208, 225.

⁴⁹⁴ Ibid., s. 221.

znalosti týkající se chemických reakcí rozkládajících se těl,⁴⁹⁵ její závěry lze vztáhnout i k hledisku estetické syntézy, ve které záměry autora nehrají roli. Na rozdíl od povídky *Zrádné srdce* se v povídce *Černý kocour* neukazuje pouze to, jak mohou racionální postupy pronikat do vnitřního organizování uměleckých děl, ale i to, jak se jejich původní účel může obracet ve svůj opak. Neustálé opakování slov, motivů, činů i samotné struktury vyprávění je počinem, kterého dobová daguerrotypie nemohla dosáhnout, protože vzniklé fotografie nebylo možné kopírovat. Zároveň ale násobení a opakování jednotlivých aspektů povídky *Černý kocour* vede k větší děsivosti a zdůrazňuje násobení viny vypravěče, čímž se samotný akt opakovatelnosti stává něčím podezřelým, v porovnání s neopakovatelností a jedinečností každého okamžiku i každého tvora, které se daguerrotypie pokouší navždy zachovat. Ostatně, motivy, které se v povídce *Černý kocour* objevují, nejsou vlastně nikdy totožné; ani druhý kocour, který má nahradit Pluta, není úplně stejný, protože má na náprsnce bílou skvrnu, stejně jako podobizna mrtvého Pluta, která se otiskne po požáru na zdi ložnice, není stejná jako živý kocour, protože je – mimo jiné – větší než zvíře bylo. Skutečné opakování a totožnost se ukazují jako nedosažitelný cíl, vznik (trvalého) obrazu jako něco zlověstného.

Poukaz Sweeney na vzájemné napětí a současně propojení mezi protichůdnými motivy, resp. procesy zachování a rozkladu, můžeme velmi dobře navázat na samotný průběh procesu estetické syntézy. Také v ní jde o tendenci k zachování a tendenci k rozkladu, které stojí proti sobě, ale zároveň jsou spojené. V povídce *Černý kocour* se teprve začínající racionální procedura daguerrotypie ve střetu s požadavkem zachování jedinečnosti mění na prostředek stále hrůznějších událostí, které se ve své krutosti zdají představě získání obrazu identického se svou předlohou téměř vysmívat. Na obecnější rovině bychom mohli říct, že v *Černém kocourovi* se převrací rozumový proces identifikace jako takový: aspekty, které přetrvávají, které jsou (téměř) identické se svými předchůdci, ať už jsou to slova, části děje nebo struktura vyprávění, jsou totiž děsivé, spojené s bezdůvodným násilím. První vypravěčovu oběť, černého kocoura Pluta, přitom podle Sweeney máme vnímat skutečně jako živé zvíře a domácího mazlíčka, nikoliv jako symbol společenských problémů nebo psychologických faktorů.⁴⁹⁶ Zmrzačení a oběšení Pluta tak můžeme chápat jako ztělesnění násilnosti, s jakou se racionální procesy, prostřednictvím subjektů, dopouštějí na živých tvorech a na jejich individualitě.

⁴⁹⁵ Ibid., s. 220.

⁴⁹⁶ Ibid., s. 216. Sweeney se zde odkazuje na text Heidi Hanrahan. Heidi Hanrahan, „A Series of Mere Household Events’: Poe’s „The Black Cat,” Domesticity, and Pet-Keeping in Nineteenth-Century America,” *Poe Studies* 45, no. 1 (2012), s. 41–42.

Vnitřní rozpornost mezi stabilitou něčeho identického a podvratnou silou jedinečnosti skutečnosti, která úsilí o dosažení identity rozvrací, se projevuje i v tom, že v Poeově povídce se ve skutečnosti nic neopakuje v úplně stejné podobě. I v pasáži, kde se třikrát objeví spojení „pověsil jsem ho“, není toto sloveso pokaždé stejné, protože se pojí s odlišným emocionálním stavem vypravěče: „Pověsil jsem ho s pláčem, s hryzením svědomí, pověsil jsem ho, protože jsem věděl, že mě má rád, a protože jsem cítil, že mi nedalo důvod k pohoršení, pověsil jsem ho, protože jsem věděl, že tím páchám hřích.“⁴⁹⁷ I když se jedná o totožné sloveso, je pokaždé jiné než jeho předchozí použití; a pokaždé narůstá zvrácenost situace, jakou popisuje. Jestliže se podle Sweeney povídka sama ve svých dvou polovinách stává svým vlastním duplikátem, nedochází nikdy uzavřeného konce, protože závěrečné zvolání vypravěče „Zazdil jsem obludu do hrobky!“⁴⁹⁸ vrací vyprávění zpět k první kočce, k první vraždě. Rozkladu, a to i v doslovném slova smyslu, neunikneme, ať už se racionální postupy budou snažit o zakonzervování okamžiku života sebevíc. Identity živého s umělým nelze dosáhnout a ve snaze ji prosadit se odkrývá stále větší a větší hrůznost, bezohlednost a krutost.

Estetická syntéza odhaluje pnutí rozumu k identifikaci, sjednocení a koherenci v rámci procesu estetické modifikace rozumu, resp. v rámci procesu podkopávání této tendence a tedy i sebe sama coby syntézy. V tomto smyslu můžeme estetickou syntézu chápat jako subverzivní; tento subverzivní aspekt estetické syntézy umožňuje uměleckým dílům zpochybňovat či dokonce vyvracet zdánlivou neomylnost a všeobecnou legitimitu rozumu, který si nárokuje být určující instancí pro rozhodování o tom, co je a co není správné, žádoucí či důvěryhodné.⁴⁹⁹ Adorno sám toto označení nepoužívá, nicméně ve způsobu, jakým o koncepci estetické syntézy uvažuje, se ukazuje, že estetická syntéza je subverzivní sama vůči sobě a že právě v tomto aktu podkopávání své syntetizující tendence se stává – a skrze ni umělecká díla – subverzivní vůči represivní podobě rozumu i společenského systému. V selhání syntetizující tendence jednak mizí iluze, že takový postup je nevyhnutelný a nezbytný, a jednak vychází na povrch útlak zvláštního, kterého se princip syntézy ve společnosti dopouští. Stejně jako v poukazu estetické syntézy na možnost utopie, i její kritický, subverzivní postoj vyvstává jedině díky paradoxnímu procesu, který v ní vzniká.

⁴⁹⁷ Poe, „Černý kocour,“ s. 422.

⁴⁹⁸ Ibid., s. 429.

⁴⁹⁹ Byť bez odkazu k pojmu estetické syntézy se s tímto výkladem Adornova pojetí sociálně-kritického významu umění setkáme u řady autorů. Srov. např. Bernstein, *The Fate of Art*, s. 199. Hammer, *Adorno's Modernism*, s. 42. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, s. 17, 124. Menke, *Die Souveränität der Kunst*. Str. 14. O'Connor, *Adorno*, s. 180.

Z perspektivy koncepce estetické syntézy přitom není nezbytné Adornovu argumentaci doplňovat o estetickou zkušenost, resp. přesouvat těžiště jeho argumentace, poněkud Adornovi navzdory, na subjekty a jejich estetické vnímání uměleckých děl, jak se zpravidla v interpretacích Adornovy sociálně-kritické koncepce umění děje.⁵⁰⁰ Estetická syntéza je subverzivní sama vůči sobě, což jí umožňuje být subverzivní i vůči rozumu, a to skrze přiznání a podryvání jednoho aspektu rozumu, který se v ní projevuje. Než o limity a nespolehlivost lidského užívání rozumových schopností, jde v Adornově uvažování o poukaz na rozum coby sílu, která lidské zájmy a intence přesahuje. Estetická syntéza uměleckých děl neodhaluje pouze limity rozumu, ale také jeho nejnebezpečnější sklony, selhání i naději na nápravu. Subverzivní selhávání estetické syntézy umožňuje uměleckým dílům přijmout své postavení ve společnosti, aniž by se kompromitovala a přitakala jejím soudobým podmínkám. Nemusíme subverzivní charakter estetické syntézy stavět do přímého střetu se společenskou situací; Adorno ve svém výkladu neusiluje o nalezení cesty, jak by umělecká díla mohla přímo podryvat nebo konfrontovat převládající sociální struktury, a proto ani nepotřebuje roli recipienta jako určitého kanálu, přes který se poselství uměleckých děl může do společnosti aktivně dostávat a podílet se na její změně. Namísto toho z Adornova hlediska představuje umění oblast, která slouží jako špatné svědomí rozumu; přispívá ke snižování pravděpodobnosti definitivního propadu společnosti do zaslepeného koloběhu narůstající represe a vyprázdňování.

⁵⁰⁰ Srov. např. Hammer, *Adorno's Modernism*. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Menke, *Die Souveränität der Kunst*.

Závěr

V úvodu této práce jsem napsala, že Adornovo poměrně radikální tvrzení, že umělecká díla mají svůj vlastní rozum, jehož prostřednictvím kritizují stávající společenské podmínky, můžeme nově nahlédnout – a vysvětlit – s pomocí pojmu estetické syntézy. Nezbyvá než se ptát, zda se pojem estetické syntézy, který doposud zůstával upozaděný, jak v Adornově vlastní estetické koncepci, tak i v jejích interpretacích, ukázal jako přínosný. V závěru této práce mohu konstatovat, že přinejmenším částečně ano.

Na Adornovo uvažování o rozumu uměleckých děl je úzce navázaná jeho rovněž relativně problematická teze, že sociálně-kritický význam umění spočívá výhradně ve vnitřních, estetických procesech uměleckých děl. Jelikož v obou případech jde o prostředky, jakými umělecká díla podle Adorna dosahují svého sociálně-kritického významu, nabízel se otázka, zda rozum uměleckých děl není provázaný, nebo dokonce totožný, s estetickými procesy uměleckých děl. Estetická syntéza v tomto ohledu poskytuje ideální hledisko, protože v sobě oba tyto aspekty propojuje. Jednak je rozumovým principem, a jednak zaštiťuje proces vnitřního organizování uměleckých děl. Potud bylo možné vysvětlit, co Adorno míní rozumem uměleckých děl: umělecká díla mají svůj vlastní rozum, protože disponují svým specifickým principem vnitřního organizování, díky kterému mohou sama sebe určovat jako estetické objekty.

V tomto smyslu se ukazuje analogie mezi působením rozumu ve společnosti a působením rozumu v uměleckých dílech; v obou případech jde na základní rovině o vztahování se ke zvláštnímu a jeho strukturaci do více či méně (v případě umění méně) koherentního, smysluplného celku. Kde se ale rozum v první řadě v uměleckých dílech bere, byla složitější otázka, především proto, že v *Estetické teorii* najdeme jen málo, co by naznačovalo Adornovo stanovisko. Přesněji řečeno, Adorno tvrdí, že rozum v uměleckých dílech je pokračováním sociálního rozumu, ze kterého díla čerpají a současně jej sabotují, což ale stále příliš neobjasňuje, proč tomu tak je. Estetická syntéza nepomáhá tuto návaznost vysvětlit, jako je spíše jejím dokladem.

Ačkoliv nepřináší žádnou přesnější odpověď, poukazují Adornovy úvahy na velmi úzké propojení, jaké mezi rozumem, vnitřním organizujícím procesem estetické syntézy, sociální povahou uměleckých děl a jejich sociálně-kritickým významem vidí. Díky své návaznosti na sociální rozum mohou prostřednictvím svého vlastního rozumového procesu umělecká díla kritizovat společenský systém (řízený sociálním rozumem), protože tato návaznost je přesně tím, co je se společností spojuje a dodává jim tedy určitý mandát pro její

kritiku. Tato návaznost je ztělesněná v organizující estetické syntéze, která sdílí svůj syntetizující aspekt s projevem syntézy ve společnosti. Umělecká díla tudíž kritizují společnost specifickým uplatněním principu syntézy, který má určující roli ve strukturaci společnosti. Tímto způsobem odhalují hluboce zakořeněné problémy dané ve způsobu strukturace – i v samotné struktuře – společnosti.

To je ale jen jedna strana mince. Kritická vůči společnosti jsou umělecká díla podle Adorna coby estetické objekty, nikoliv pouze coby *racionální* objekty. Adornovy teze o způsobu, jakým umělecká díla dosahují svého sociálně-kritického významu, se v tomto bodě rozcházejí a zdá se, že Adorno pro sociálně-kritický význam umění nachází dva různé zdroje, resp. dva různé aspekty uměleckých děl. Estetická syntéza ale umožňuje ukázat, že estetický a racionální aspekt jsou sice různé projevy uměleckých děl, ale zároveň jsou to projevy úzce spojené. Specifické uplatnění principu syntézy znamená modifikaci syntézy na estetickou syntézu. Adorno nepovažuje umělecká díla za sociálně-kritická proto, že by opakovala procesy odehrávající se ve společnosti, nýbrž proto, že tyto procesy podkopávají a zbavují je tak jejich aureoly nezměnitelnosti a nutnosti.

K modifikaci syntézy na estetickou se váže také Adornovo tvrzení o určité sociální izolovanosti uměleckých děl, jejich odmítnutí komunikace s vnějším světem a uzavřenost do sebe sama. Díky tomu, že se umělecká díla organizují a formují pomocí svého vlastního principu estetické syntézy, nepřejímají postupy obvyklé ve společnosti, resp. nepřejímají je v podobě, jaká převládá ve společnosti. Estetická syntéza nikdy nedospěje k uzavřené, zobecňující, stabilní jednotě. Z toho důvodu se umělecká díla odstříhávají od komunikačních kanálů společnosti a získávají od ní odstup. Do Adornovy představy sociálně-kritického významu umění se tak vkrádá paradox: umělecká díla musí mít svou návaznost na sociální rozum (danou v přítomnosti estetické *syntézy*), ale zároveň se od společnosti musí oddělovat (díky své *estetické* syntéze).

Na předchozích stranách jsem se pokusila ukázat, že právě tento paradox estetické syntézy – či její vnitřní rozpornost, jak jsem jej nazývala - je stěžejním rysem Adornovy koncepce sociálně-kritického významu umění. Nedovršenost estetické syntézy zakládá subverzivnost umění, protože navazuje na, či přejímá, princip syntetizování ze společnosti a současně jej podkopává snahou o zachování zvláštního. Svým selháním od společenského systému odstupuje, překračuje jej, ale zároveň tím podřívá svou úspěšnost coby syntézy. Umělecká díla odmítají přistoupit na totalizující, represivní syntézu a kolabují do syntézy estetické; v Adornově uvažování tím vzniká napětí mezi tím, že díla musí na jedné straně selhat v dobrém slova smyslu, tj. nejde o eskapismus neexistující utopie, na straně druhé jsou

poslední baštou odporu, protože mají ze své podstaty polemický, kritický vztah ke společnosti. Estetické selhání syntézy je aktem společenského vzdoru, ve kterém se zrcadlí nesmířenost a problematičnost společenské reality, konfrontovaná s horizontem neexistující utopie.

Aniž by patrně Adorno zamýšlel estetické syntéze připsat takovou roli, nacházíme v ní koncepci, která umožňuje vysvětlit, jak se projevuje rozum v uměleckých dílech – i zdůvodnit, proč má pro Adorna smysl mluvit o tomto projevu jako o rozumu -, a jak jeho prostřednictvím mohou umělecká díla kritizovat společnost. Podstatnou součástí estetické syntézy i sociálně-kritické role uměleckých děl je ale také estetická otevřenost vůči zvláštnímu a konflikt, ve kterém se ocitá vůči rozumové, syntetizující části estetické syntézy. Nabízí se přitom dvě možná řešení, jak tuto dvojakost a rozpornost estetické syntézy ve vztahu k Adornovu pojetí sociálně-kritického významu umění vykládat.

Zaprvé můžeme klást větší důraz na rozum v uměleckých dílech a estetickou syntézu chápat primárně jako projev rozumu uměleckých děl, a to včetně paradoxní podoby, jakou estetická syntéza získává. Rozum sám se podle Adorna v uměleckých dílech proměňuje, protože se zbavuje, nebo přinejmenším usiluje o to se zbavit, svého mocenského sklonu. Umělecká díla se ostatně nestaví proti rozumu jako takovému, jak uvádí Adorno, ale proti jeho potlačování zvláštního.⁵⁰¹ Mohli bychom tudíž předpokládat, že podoba rozumu v uměleckých dílech zahrnuje i otevřenost vůči zvláštnímu, která vyvstává jako vedlejší efekt ztráty mocenského aspektu vstupem do estetické oblasti umění. Anebo naopak, vstupem do estetické oblasti umění se rozum konfrontuje s nutností větší citlivosti vůči zvláštnímu, která jej nutí potlačit svoji mocenskou, kontrolující tendenci. Ať tak či tak, sociálně-kritický význam umění by v rámci tohoto čtení znamenal schopnost uměleckých děl ukazovat rozumu, v čem spočívají jeho nedostatky, tedy v upřednostnění zobecňující kontroly před uznáním zvláštního. Prostřednictvím potlačování prvního (zobecňující kontroly) a nastolením možnosti druhého (uznání zvláštního) umělecká díla podkopávají autoritu stávající podoby rozumu ve společnosti, a sugerují podobu, jakou by mít měl.

Druhým možným výkladem je odlišení rozumové a estetické složky estetické syntézy, jinak řečeno, chápání estetické syntézy jako principu, který není pouze racionální, ale je estetický a racionální současně. Rozum uměleckých děl by se z tohoto hlediska omezoval na syntetizující, organizující tendenci estetické syntézy, zatímco otevřenost vůči zvláštnímu by odpovídala estetické povaze uměleckých děl. Takovýto výklad podporuje Adornovo

⁵⁰¹ ET, s. 138. ÄT, s. 150.

přesvědčení, že estetická oblast umění se stává nejsilnějším, či dokonce posledním, reziduem otevřenosti vůči zvláštnímu na základě dějinného vývoje, přičemž tato otevřenost vůči zvláštnímu je pro Adorna jednoznačně odlišná od rozumu. Zásadnímu rozdílu mezi projevem rozumu a otevřeností vůči zvláštnímu odpovídá i Adornem zdůrazňovaná konfliktní, paradoxní povaha estetické syntézy, daná tím, že v sobě obsahuje dvě protikladné tendence. Jak jsme viděli, estetická syntéza proto může fungovat pouze jako nekonečný proces. Z tohoto hlediska spočívá sociálně-kritický význam umění právě ve vnitřní rozpornosti estetické syntézy, která podkopává rozumovou, syntetizující tendenci a tím poukazuje na její násilný postoj vůči zvláštnímu ve společnosti.

Domnívám se, že ani jedna z možností sama o sobě tak docela nepokrývá Adornovo uvažování o sociálně-kritickém významu umění. Estetická otevřenost vůči zvláštnímu nepozbývá racionálnost a není proto možné – a ani záhodné – hledat, kde je její hranice s estetickou modifikací rozumu v uměleckých dílech. Z různě zvolených výchozích hledisek se patrně výsledný závěr bude jevit odlišně, zčásti i proto, že Adornův způsob uvažování a psaní vede k tomu, že jakmile se zaměříme pouze na jeden aspekt jeho teorie, ostatní se zdají zmizet z našeho úhlu pohledu, aby se následně ukázalo, že jsou po celou dobu součástí onoho úzce vymezeného aspektu, ovšem skrytě. Pojem estetické syntézy staví do popředí především vnitřní rozpornost mezi oběma tendencemi estetické syntézy, rozpornost, kterou jsem ve čtvrté a páté kapitole interpretovala jako projev bytostně vlastní uměleckým dílům s ohledem na jejich specifické postavení ve společnosti. Přesto tím nemizí ani otázka vztahu umění a rozumu - míry *racionality* estetické syntézy -, ani otázka opozice umění vůči společnosti - tedy míry *subverzivnosti* estetické syntézy.

Prostupování různých myšlenkových rovin Adornovy estetické koncepce je ostatně patrné i v načrtnutí dvou možných výkladů, které jsem formulovala výše. Konfrontace rozumu s potřebou větší otevřenosti vůči zvláštnímu v prvním případě čtení rozumu uměleckých děl jako schopného tuto otevřenost vůči zvláštnímu obsáhnout naznačuje konflikt a procesualnost druhého typu čtení, které mezi rozumovým a estetickým vidí rozdíl. Podobně nekonečný proces druhého přístupu ukazuje na nezbytnou přítomnost rozumu v tomto procesu a tedy svým způsobem na jeho přistoupení na otevřenost vůči zvláštnímu. Otázkou zůstává, jakou míru flexibility rozumu Adornovo uvažování připouští a za jak radikální a zásadní budeme považovat vnitřní rozpornost či paradox estetické syntézy uměleckých děl.

Domnívám se, že dobrým vodítkem pro upřesnění vztahu rozumové a estetické stránky v Adornově pojetí sociálně-kritického významu umění může být, možná poněkud překvapivě, jeden z nejproblematictějších elementů Adornovy estetické koncepce, totiž

Adornovo odmítnutí společensky aktivní role umění. Sociálně-kritický význam umění nespočívá ani v radikálních heslech, ani v přivádění recipientů na správnou cestu. Toto odmítnutí aktivního podílu na společenském dění je podle Adorna samo o sobě kritickým postojem vůči společnosti orientované dominantně na užitečnost. Zároveň nám ale naznačuje, že umění tím pádem má pro Adorna zvláštní postavení a že kritika, kterou poskytuje, je velmi specifickým druhem kritiky. Paradox, který v uměleckých dílech prostřednictvím estetické syntézy vzniká, je v podstatě nevyhnutelný, jestliže ze své izolované, nekomunikující, neaktivní pozice mají umělecká díla vůbec nějaké relevantní sociální-kritiky dosahovat. Adorno je přesvědčen, že povaha soudobé společnosti je iracionální a absurdní a že umění je jedinou oblastí, která tuto iracionalitu a absurditu dokáže reflektovat. S ohledem na tento charakter soudobé reality a s ohledem na to, že umění jej kritizuje prostřednictvím svého vnitřního procesu, který na ni navazuje, nemůže mít tato kritika jinou než paradoxní a kontradiktornou povahu. Jelikož umělecká díla nemají z Adornova pohledu ke kritice jiné prostředky než své vnitřní, projevuje se jejich sociálně-kritický význam ve formě protestu, subverze, či špatného svědomí, jak jsem uváděla v předešlé kapitole.

Na tomto místě bych se ráda vrátila k citátu, který uvozoval tuto disertační práci:

„Neboť tato síla uměleckých děl odcizovat nás od odcizeného světa je sama momentem zdání (*Schein*). Tento skutečný svět, od kterého se stáváme odcizenými, není zrušen (*aufgehoben*) ve svém odcizeném charakteru, ale v určitém smyslu ponechán přesně v tomto stavu, protože se od něj odvracíme. A skutečně zde spočívá rozpor, mohu-li to vyjádřit poněkud velkolepými slovy, mezi morálním, jmenovitě nárokem změnit svět, a specificky estetickým, jmenovitě netolerováním (*Unerträglichkeit*) světa, jaký je.“⁵⁰²

Adornova pozice zde může na první pohled vyznívat velmi skepticky, protože umění a jeho estetickému zakoušení v podstatě odpírá jakýkoliv podíl na společenské změně. Estetická zkušenost umění by se mohla jevit téměř jako falešný únik ze světa, jehož špatná situace tím pádem pouze dále přetrvává. Tento skeptický tón ale může být realističtější, než by se mohlo zdát. Adorno po uměleckých dílech nechce, aby sama vstupovala do společenského dění, neočekává od nich, že by měla změnit svět; to je úkol, který spadá do sféry sociální praxe a jednání, jakkoliv může být obtížně splnitelný. Umělecká díla ale ukazují, že se světem je něco v nepořádku, že tu nutnost jej změnit, vůbec je. Netolerují jeho soudobou represivní povahu,

⁵⁰² Adorno, *Ästhetik*, s. 193-194.

ačkoliv sama s touto situací nemohou nic udělat. Domnívám se, že právě proto musí být forma sociální kritiky uměleckých děl v Adornově pojetí paradoxní, protože jde o jediný způsob, jak mohou tuto netoleranci vyjádřit; a zároveň nemusí v žádném ohledu jít o způsob, který by byl uskutečnitelný v praxi, protože o nic takového umělecká díla neusilují.

Způsob Adornova uvažování o sociálně-kritickém významu umění jako o formě tiché netolerance či odporu, podle mého názoru ukazuje, že konflikt mezi rozumem a estetickou otevřeností vůči zvláštnímu vzniklý v estetické syntéze má zásadní roli. Pokud bychom vykládali proměnu, kterou rozum prochází v uměleckých dílech, jako jeho přijetí otevřenosti vůči zvláštnímu, hrozilo by nebezpečí, že bychom takovou podobu rozumu mohli považovat za vyšší formu rozumu, kterému se podařilo překonat či zrušit svůj represivní aspekt.⁵⁰³ Pro Adorna ale sociálně-kritický význam umění nespočívá v nabízení lepší formy rozumu, a potažmo společenského uspořádání, ale v odhalování či upozorňování na špatný stav soudobé formy rozumu a společenského uspořádání. Jediný výklad utopické vize, kterou dle mého názoru Adornova estetická koncepce připouští, je naděje, že změna může nastat i ve stávajících společenských podmínkách, jestliže v sobě najde společnost odhodlání - prostřednictvím sociálních, nikoliv estetických prostředků - otevřít se vůči zvláštnímu.

Adornovo rozhodnutí nepodmiňovat sociálně-kritický význam umění estetickou zkušeností ovšem má přece jenom určitou výhodu. Jakmile totiž přeneseme veškerou váhu sociálního významu umění na účinek děl na recipienty, můžeme namítat, že je takový účinek jen nepatrný (protože jinak by už ke společenské změně patrně dávno došlo), že nejde zaručit, v jaké podobě se tento účinek uměleckých děl vůbec u konkrétních recipientů projeví a že umění není dostupné zdaleka všem lidem. Nespolehlivost recipientů i nemožnost dostat umění, nadto autentické umění, ke všem lidem, může být příčinou Adornova rozhodnutí ze sociálního významu umění recepční stránku zcela vynechat. Navázání sociálně-kritického významu umění na jeho vnitřní princip estetické syntézy a spojení jeho dosahu s fundamentálními společenskými strukturami umožňuje vyvarovat se ztráty relevance sociálně-kritického významu, jakmile část lidí nebude mít o umění zájem, nebude mu rozumět nebo k němu nebude mít přístup. Je otázkou, zda Adornovo přesvědčení, že umělecká díla mohou soustavně upomínat rozum na jeho nedostatky ve skryté komunikaci mimo lidské zásahy, neodpovídá soudobé situaci přesněji a nenese větší míru naděje pro možnost

⁵⁰³ K tomuto závěru dochází např. Albrecht Wellmer. Wellmer, „Reason, Utopia, and the *Dialectic of Enlightenment*,“ s. 48-49.

Naopak představu, že by v uměleckých dílech docházelo k překonání stávající, identifikují formy rozumu, striktně odmítá např. O'Connor. O'Connor, *Adorno*, s. 171-172.

společenské změny k lepšímu, než vkládání důvěry výhradně do estetické zkušenosti a do recipientů.

V této disertaci jsem se především z toho důvodu, že mi šlo primárně o rekonstrukci Adornem samotným nedefinovaného pojmu a prozkoumání možností jeho využití pro výklad Adornova pojetí sociálně-kritického významu umění, rozhodla rovinnu estetické zkušenosti, resp. jejího odmítnutí v Adornově koncepci, nezohledňovat. Je otázkou, zda sociálně-kritický význam umění, který jsem zde nastínila, není pak tak trochu výkřikem do tmy. Za adresáta kritiky, kterou umění představuje, je totiž z perspektivy Adornovy teorie možné považovat především rozum a společenské struktury samotné. Ačkoliv Adorno uznává estetickou zkušenost v podobě podřízení se dílu a následování jeho estetické syntézy, takto dosažené změny ve vědomí recipienta jsou podle něj jen nepatrné,⁵⁰⁴ a jak naznačovala výše uvedená citace, svět se tím nemění vůbec.⁵⁰⁵

Pojem estetické syntézy vyzdvihuje radikalitu Adornova myšlení, aniž by jej tím činil neobhajitelným. Přítomnost rozumu v uměleckých dílech umožňuje vysvětlit způsobem, který podtrhává subverzivní postavení umění vůči společnosti, ale zároveň nezapomíná na křehkost situace, v níž se umění ve společnosti podle Adorna nachází. Nestabilní a paradoxní charakter estetické syntézy vypovídá o stavu stávající společnosti patrně mnohem víc, než kdyby se jednalo o princip stabilní a nerozporný. Projevuje se jako emblém hluboce zakořeněných problémů, se kterými se kapitalistická společnost i převládající podoba rozumu potýkají, jako memento pochybení a poklesků, kterých se rozum dopustil a stále dopouští, i jako záblesk naděje, že vše ještě není ztraceno.

⁵⁰⁴ ET, např. s. 325. ÄT, s. 360.

⁵⁰⁵ Adorno, *Ästhetik*, s. 193-194. Srov. také ET, např. s. 303. ÄT, s. 335-336.

Seznam literatury

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Praha: Oikoymenh, 2019.

- *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- *Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018.
- *Filozofie nové hudby*. Přel. Daniela Petříčková, Jan Petříček. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018.
- *Minima Moralia: Reflexe z porušeného života*. Přel. Martin Ritter. Praha: Academia, 2009.
- *Ästhetik (1958/59)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- *Lectures on Negative Dialectics: Fragments of a Lecture Course 1965/1966*. Přel. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2008.
- *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- „Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins.“ In *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, s. 447-491.
- „Engagement.“ In *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, s. 409-430.
- „Notes on Kafka.“ In *Prisms*. Přel. Shierry Weber Nichol森, Samuel Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1997, s. 243-271.
- „Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?“ In *Soziologische Schriften*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, s. 354-370.
- „Gesellschaft.“ In *Soziologische Schriften*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, s. 9-19.
- „Introduction.“ In *The Positivist Dispute in German Sociology*, G. Adey, D. Frisby (eds.). London: Heinemann Educational Books, 1976, s. 1-67.

Adorno, Theodor Wiesengrund. Horkheimer, Max. *Dialektika osvícenství: Filozofické fragmenty*. Přel. Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: Oikoymenh, 2009.

Benhabib, Seyla. *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 1986.

Bernstein, Jay M. „Concept and Object: Adorno’s Critique of Kant.“ In *A Companion to Adorno*. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Max Pensky (eds.). Hoboken: Wiley, 2020, s. 487-501.

- *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Bowie, Andrew. *Aesthetic Dimension of Modern Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

- *Adorno and the Ends of Philosophy*. Cambridge: Polity, 2013.

Burke, Donald A. „Adorno’s Aesthetics of Reconciliation: Negative Presentation of Utopia or Post-metaphysical Pipe-Dream?“ In *Adorno and the Need in Thinking: New Critical Essays*. Donald A. Burke, Colin J. Campbell, Kathy Kiloh et al. (eds.). Toronto: University of Toronto Press, 2007, s. 233-260.

Cook, Deborah. *Adorno, Habermas and the Search for a Rational Society*. London; New York: Routledge, 2004.

- „Adorno on Late Capitalism. Totalitarianism and the Welfare State.“ *Radical Philosophy* 89 (May/June 1998), s. 16-26.

Finlayson, Joseph Gordon. „Adorno on the Ethical and the Ineffable.“ *European Journal of Philosophy* 10, n. 1 (2002), s. 1-25.

Fraser, Nancy, Rahel Jaeggi. *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*. Cambridge, Polity Press: 2018.

Freyenhagen, Fabian. „Adorno’s Critique of Late Capitalism: Negative, Explanatory and Practical.“ In Karin de Boer, Ruth Sonderegger (eds.). *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, 2012, s. 175-192.

Früchtl, Joseph. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986.

Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Hammer, Espen. *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

- *Adorno and the Political*. London; New York: Routledge, 2006.

Hanrahan, Heidi. „A Series of Mere Household Events’: Poe’s ‘The Black Cat,’ Domesticity, and Pet-Keeping in Nineteenth-Century America.” *Poe Studies* 45, no. 1 (2012), s. 40-56.

Hauser, Michael. *Adorno: Moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005.

Hedrick, Todd. *Reconciliation and Reification: Freedom's Semblance and Actuality from Hegel to Contemporary Critical Theory*. New York: Oxford University Press, 2019.

Honneth, Axel. „Sociální patologie rozumu: K intelektuálnímu dědictví kritické teorie.“ In *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*. Přel. Alena Bakešová. Praha: Filosofia, 2011, s. 33-64.

- „Fyziognomie kapitalistického způsobu života.“ In *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*. Přel. Alena Bakešová. Praha: Filosofia, 2011, s. 79-103.
- „Výkon spravedlnosti. Adornův „Úvod“ do „Negativní dialektiky.“ In *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*. Přel. Alena Bakešová. Praha: Filosofia, 2011, s. 105-125.

Huddleston, Andrew. „Adorno's Aesthetic Model of Social Critique.“ In *A Companion to Adorno*. Peter E. Gordon, Espen Hammer, Max Pensky (eds.). Hoboken: Wiley, 2020, s. 237-249.

Hulatt, Owen. *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. New York: Columbia University Press, 2016.

- „Reason, Mimesis, and Self-Preservation.“ *Journal of the History of Philosophy* 54, no. 1 (January, 2016), s. 135-151.
- „Critique through Autonomy: On Monads and Mediation in Adorno's *Aesthetic Theory*.“ In *Aesthetic and Artistic Autonomy*. Owen Hulatt (ed.). London: Bloomsbury, 2013, s. 171-195.

Jarvis, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1998.

Jay, Martin. *Reason after Its Eclipse: On Late Critical Theory*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016.

Jaeggi, Rahel. „What (If Anything) Is Wrong With Capitalism?“ *The Southern Journal of Philosophy* 54 (2016), s. 44-65.

Kafka, Franz. *Zámek*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Galén, 2020.

- „Proces.“ In *Dílo Franze Kafky*, Sv. 5. Přel. Josef Čermák. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997, s. 106-115.

Kachur, Robert M. „Buried in the Bedroom: Bearing Witness to Incest in Poe’s *Tell-Tale Heart*.“ *Mosaic* 41, no. 1 (2008), s. 43-59.

Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přel. Vladimír Špalek, Walter Hansel. Praha: Oikoymenh, 2015.

Koch, Traugott, Kodalle, Klaus-Michael, Schweppenhäuser, Hermann (eds.). *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung: eine Kontroverse über Theodor W. Adorno*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1973.

Koťátko, Petr. „Nesrozumitelnost světa a nevymezitelnost viny: kafkovské poznámky.“ *Svět literatury* 31, č. 1 (2021), s. 26-40.

Marx, Karel. *Kapitál: Kritika politické ekonomie*. Díl 1, kniha 1: Výrobní proces kapitálu. Praha, Svoboda: 1978.

Menke, Christoph. *Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

O’Connor, Brian. *Adorno*. New York: Routledge, 2013.

- *Adorno’s Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*. Cambridge MA; London: The MIT Press, 2004.

Poe, Edgar Allan. „Zrádné srdce.“ In *Démon zvrácenosti*. Přel. Josef Schwarz a Bohumila Grögerová. Praha: Argo, 2013, s. 16-21.

- „Černý kocour.“ In *Démon zvrácenosti*. Přel. Josef Schwarz a Bohumila Grögerová. Praha: Argo, 2013, s. 420-429.

- „Kterak psáti článek pro Blackwood.“ In *Vraždy a jiné zblácnosti*. Praha: Volvox Globator, 2019, s. 214-225.
- „Filosofie básnické skladby.“ In *Havran*. Praha: Mladá fronta, 1959, s. 7-28.
- *Some Tales of Mystery and Imagination*. Harmondsworth: Penguin Books, 1944.

Rajan, Gita. „A Feminist Rereading of Poe’s *The Tell-Tale Heart*.“ *Papers on Language and Literature* 24, no. 3 (1988), s. 283-300.

Ritter, Martin. „Pravda za hranicí pojmu (a) věci.“ In *Myšlení hranice – hranice myšlení: k životnímu jubileu Miroslava Petříčka*, Petr Prášek, Alena Roreitnerová (eds.). Praha: Karolinum, 2021, s. 14-21.

Ross, Nathan. *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

Sweeney, Susan Elisabeth. „Death, Decay, and the Daguerreotype’s Influence on „The Black Cat“.“ *The Edgar Allan Poe Review* 19, no. 2 (2018), s. 206-232.

- „The Horror of Taking a Picture in Poe’s „Tell-Tale Heart“.“ *The Edgar Allan Poe Review* 18, no. 2 (Autumn, 2007), s. 142-162.

Thein, Christian. *Subjekt und Synthesis: eine kritische Studie zum Idealismus und seiner Rezeption bei Adorno, Habermas und Brandom*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

Tucker, B. D. „The Tell-Tale Heart and the „Evil Eye.“ *The Southern Literary Journal* 13, no. 2 (Spring, 1981), s. 92-98.

Wellmer, Albrecht. „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität.“ In *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2015, s. 9-47.

- „Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present.“ *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory* 8, n. 2 (2007), s. 135-156.
- *K dialektice moderny a postmoderny: Kritika rozumu po Adornovi*. Přel. David Mik. Praha: Dauphin, 2004.
- „Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute: Fünf Thesen.“ In *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, s. 224-235.

- „Reason, Utopia and the Dialectic of Enlightenment.“ In *Habermas and Modernity*, Richard J. Bernstein (ed.). Cambridge: MIT Press, 1985.

Whitebook, Joel. „From Schoenberg to Odysseus. Aesthetic, Psychic and Social Synthesis in Adorno and Wellmer.“ *New German Critique*, n. 58 (1993), s. 51-52.

Wolin, Richard. „Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno’s Aesthetic Theory.“ *Representations*, n. 32 (Autumn, 1990), s. 33-49.

Zuidervaart, Lambert. *Adorno’s Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

