

THEODOR W. ADORNO

PANGLOS · PRAHA 1997

Estetická teorie

Handwritten notes in the left margin:
...
...
...
...
...

Handwritten notes in the bottom left margin:
...
...
...
...
...

Extensive handwritten annotations in the main text area, including underlines, insertions, and deletions.

trifft nicht nur eine Bewegung als die bis heute möglichste, son-
dern ist auch Kritik an selbst als der Herrschaft, Selbster-
haltung der bestehenden Gesellschaft, Praxis
den eigenen Begriff nachzuweisen und diesen zu bewahren, indem
sie in Funktionieren Funktion um ihrer selbst willen existieren
ist Kunst Binausnahme vom Stand der Praxis selber zugunsten einer
Kunst das Binausnahme von Kunst. Kunst ist Promesse zu begehren,
nicht nur weil die nicht Praxis des Glück nicht nachführt, son-
dern weil Glück über das ist, und der Grund, dass die Praxis
von Glück selbst, sind diesen von der Kraft der Negativität in
Kunstwerk selbst, auch Binausnahme Kunst ist undetbar ohne die

dě se zkušeností poprvé formulovanou Kürnbergerem, ale pronikající každou řádku, každý verš Baudelairův, že totiž život již není. To se v situaci současného umění nezměnilo. Procesualnost předstihuje kritika zdání, a nikoli prostě jako kritika estetické obecnosti, nýbrž jako kritika pokroku uprostřed reálné stálé stejnosti. Proces je demaskován jako opakování, a stává se proto pro umění obtížným. V moderně je zašifrován postulat umění, které se dále nesklání před disjunkcí státnosti a dynamičnosti. Indiferentně vůči vládnoucímu klíše vývoje vidí Beckett svou úlohu v tom, aby se pohyboval v nekonečně malém prostoru, v hodě bez rozměrů. Tento estetický princip konstrukce by byl jako princip *il faut continuer* mimo státnost; i mimo dynamičnost jako princip stání na místě, a tím přiznání její zbytečnosti. Ve shodě s tím směřují všechny konstruktivistické techniky v umění ke státnosti. *Telos* dynamičnosti toho, co je stále stejné, je neštěstím; tomu se Beckettovo dílo dívá do očí. Vědomí poznává omezenost pokroku, který se neomezeně spokojuje sám se sebou, jako iluzi absolutního subjektu, a společenská práce se esteticky vysmívá buržoaznímu patosu, jakmile nadbytečnost práce nabyla reálného dosahu. Dynamičnosti uměleckých děl brání jak naděje na odstranění práce, tak hrozba smrti chladem; obojí se v dynamičnosti objektivně hlásí, sama od sebe si nemůže vybrat. Potenciál svobody, který se v ní projevuje, je zároveň blokován společenským řádem, a není proto ani pro umění podstatný. Odtud pochází ambivalence estetické konstrukce. Právě tak může konstrukce kodifikovat rezignaci zeslabeného subjektu a učinit absolutní odcizení věci umění, které chtělo opak, stejně jako anticipovat *imago* smířeného stavu, jenž by sám byl nad státností a dynamičností. Černá příčná spojení s technokracií vedou k podezření, že konstrukční princip zůstává esteticky poslušný řízeného světa; může ale skončit v dosud nepoznané estetické formě, jejíž racionální organizace naznačuje odstranění všech kategorií řízení i jejich reflexe v umění.

Před emancipací subjektu bylo umění nesporně, v jistém smyslu bezprostředněji, sociální než potom. Autonomie umění, jeho

~~apriornost formy, tak nyní zastarává estetická dynamika, ve sho-~~

osamostatnění se vůči společnosti, byla funkcí buržoazního vědomí svobody, jež bylo samo pevně spjata se sociální strukturou. Dříve, než se toto vědomí utvořilo, umění o sobě bylo sice v rozporu se společenskou mocí a jejím prodloužením v *mores*, ne však v rozporu se sebou. Konflikty existovaly desultorně od doby, kdy Platón odsoudil umění ve svém státě, nikdo však nemohl koncipovat ideu zásadně opozičního umění a sociální kontroly působily daleko příměji než v buržoazní éře až po nástup totálních států. Na druhé straně buržoazie integrovala umění úplněji než kterákoli dřívější společnost. Pod tlakem rostoucího nominalismu se jasně projevil společenský ráz umění, latentně vždy existující; v románu je to nesrovnatelně evidentnější než třeba ve vysoce stylizovaném a rezervovaném rytířském eposu. Proud zkušeností, které se nadále neusměrňují do apriorních druhů, potřeba konstituovat z těchto zkušeností formu zdola jsou již ze svého čistě estetického hlediska, bez ohledu na obsah, „realistické“. Vztah obsahu ke společnosti, z níž obsah pochází a není nadále předem sublimován principem stylizace, se stává především podstatně méně narušeným, a to nejen v literatuře. Dokonce i takzvané nízké druhy získaly od společnosti odstup, i tam, kde jako atická komedie tematizovaly každodenní občanské vztahy a procesy; útěk do země nikoho není Aristofanovou pitvornou maskou, nýbrž podstatným momentem jeho formy. Jestliže je umění svou jednou stránkou, jako produkt společenské práce, vždy *fait social*, pak tím, že se stává buržoazním, zjevně vystoupí jeho společenský aspekt. Předmětem takového umění je pojednávat o vztahu artefaktu k empirické společnosti; na začátku tohoto vývoje je Don Quijote. Ale umění není společenské ani kvůli modu svého vytváření, v němž se vždy koncentruje dialektika produktivních sil a produktivních vztahů, ani kvůli původu svého látkového obsahu. Spíše se stává společenským svou opozicí vůči společnosti, a tuto pozici zaujímá teprve jakožto autonomní. Tím, že se v sobě krystalizuje jako něco vlastního místo toho, aby vyhovělo existujícím společenským normám a kvalifikovalo se jako „společensky užitečné“, kritizuje společnost pouhou svou existencí, pro niž ji zavrhuje puritání všech vyznání. Není nic čistého, strukturovaného podle svého imanen-

tního 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. Asociálnost umění záleží v určité negaci určité společnosti. Autonomní umění se svým zřeknutím se společnosti, které se rovná sublimaci prostřednictvím formového zákona, samozřejmě nabízí právě jako vehíkl ideologie: společnost, jíž se děsí, nechává v distanci a ani ji neobtěžuje. Je také více než pouhou ideologií: společnost je nejen negativita, kterou estetický formový zákon odsuzuje, nýbrž i ve své nejproblematictější podobě kvintesence produkujícího a reprodukujícího se lidského života. Od tohoto momentu se umění mohlo osvobodit stejně málo jako od kritiky, pokud se společenský proces neozřejmil jako proces sebeničení; není v moci umění, které je činností zbavenou soudu, záměrně oddělit oba momenty. Čistá produktivní síla, jako je estetická, jednou osvobozená od heteronomního diktátu, objektivně je protějškem spoutaných sil, ale i paradigmatickým osudového jednání soustředěného na sebe. Umění se udržuje při životě jedine svou rezistenční silou; jestliže se nezvěčňuje, pak se stává zbožím. To, čím přispívá společnosti, není komunikace s ní, nýbrž něco velmi prostředkovaného, je to odpor, v němž se díky vnitřně estetickému vývoji reprodukuje vývoj společenský, aniž jej umění napodobuje. Radikální moderna střeží s rizikem svého sebezrušení natolik imanenci umění, že připouští společnost pouze v nejasné podobě, jako ve snech, s nimiž se umění odjakživa srovnávalo. Nic společenského není v umění přímo, ani tam, kde o to umění usiluje. Není to tak dávno, co se musel společensky angažovaný Brecht, aby nějak napomohl svému postojí k uměleckému vyjádření, vzdálit od společenské reality, na niž jeho díla mířila. Potřeboval jezuitské postupy, aby to, co psal, maskoval jako socialistický realismus, a vyhnul se tak inkvizici. Hudba prozradí každé umění. Jakkoli se v ní společnost, její pohyb a rozpory zdají být pouze stínové, přece z ní mluví, ale potřebují identifikaci, a tak je tomu v každém umění. Tam, kde se zdá, že umění zrcadlí společnost, stává se něčím více než „jakoby“. Brechtova Čína není, z opačných motivů, méně stylizovaná než Schillerova Messina. Všechny morální soudy o románo-

vých nebo dramatických postavách byly nicotné, dokonce i když zjednały právo původním vzorům; diskuse o tom, zda pozitivní hrdina smí mít negativní rysy, zůstávají tak slabomyslné, jak znějí tomu, kdo je zaslechne mimo jejich okruh. Forma působí jako magnet, který pořádá prvky z empirie způsobem, jenž je odciňuje ze souvislosti jejich mimoestetické existence, a jen tím se mohou zmocnit mimoestetické esence. Naopak využitím těchto prvků se v praxi kulturního průmyslu spojuje otrocký respekt vůči empirickému detailu, bezchybné zdání fotografické věrnosti pouze tím úspěšněji s ideologickou manipulací. V umění působí jako společenský jeho imanentní pohyb proti společnosti, nikoli jím manifestované stanovisko. Jeho historický gestus odráží od sebe empirickou realitu, jejíž částí však umělecká díla jako věci jsou. V tom, jak dalece lze z uměleckých děl predikovat společenskou funkci, tkví jejich bezfunkčnost. Svou diferencí od začarované skutečnosti negativně ztělesňují stav, v němž to, co je, má najít své správné místo, to jest své vlastní. Jejich kouzlo znamená ztrátu kouzla. Jejich společenská podstata potřebuje dvojitou reflexi: jejich bytí pro sebe a jejich relace ke společnosti. Podvojný charakter uměleckých děl se manifestuje ve všech jejich projevech; proměňují se a odporují samy sobě. Bylo přijatelné, že sociálně pokrokoví kritici vytýkali programu *l'art pour l'art*, často svázanému s politickou reakcí, fetišismus v pojmu čistého, pouze sobě samému postačujícího uměleckého díla. V jejich výtkách je správné to, že umělecká díla, produkty společenské práce, podřízená svému formovému zákonu nebo jej vytvářející, se uzavírají vůči tomu, čím sama jsou. Potud by mohlo být každé umělecké dílo postíženo verdiktem falešného vědomí a přičteno k ideologii. Formálně jsou umělecká díla, bez ohledu na to, co říkají, ideologií v tom, že pokládají a priori duchovno za něco nezávislého na podmínkách jeho materiální produkce, a proto vnitřně vyššího a existujícího mimo prvotní vinu v oddělení tělesné a duševní práce. To, co se touto vinou stalo vyšším, je jí zároveň sníženo. Proto se umělecká díla nevyčerpávají svým pravdivostním obsahem v pojmu umění; teoretikové *l'art pour l'art*, jako Valéry, na to upozornili. Ale jejich provinilý fetišismus diskvalifikuje umělecká díla stejně málo jako nějaké jiné pro-

vinění; neboť nic ve společensky univerzálně prostředkovaném světě nestojí mimo svou souvislost viny. Pravdivostní obsah uměleckých děl, který je i jejich společenskou pravdou, má však za podmínku fetišovost. Princip bytí pro jiné, zdánlivě opak fetišismu, je principem směny a maskuje se v něm moc. Pouze to, co se nepodřizuje moci, reprezentuje, co je bez ní; pouze to, co je neužitečné, může zastoupit zakrnělou užitnou hodnotu. Umělecká díla jsou reprezentanty věcí, které dále nedeformuje směna, zisk a falešné potřeby znehodnoceného člověka. V totálním zdání je zdání bytí děl pro sebe maskou pravdy. Marxův výsměch směšně nízké odměně, kterou dostal Milton za Ztracený ráj, jenž se přece na trhu neosvědčil jako společensky užitečná práce,¹³⁶ je jako její denunciační nejsilnější obhajobou umění proti buržoaznímu funkcionalizování, které pokračuje ve svém nedialektickém společenském zatracování umění. Osвобоzená společnost by byla mimo iracionalitu svého *faux frais* a mimo užitkovou racionalitu účelu a prostředku. Užitečnost se šíří do umění a je zdrojem jeho sociální výbušnosti. Jsou-li magické fetiše jedním ze společenských kořenů umění, pak zůstává uměleckým dílům přimíšen fetišistický prvek, který se vymkl z fetišismu zboží. Nemohou jej ze sebe ani vyloučit ani jej popřít; také společensky je emfatický moment zdání v uměleckých dílech jakožto korektiv organon pravdy. Umělecká díla, jež netraví tak fetišisticky na své soudržnosti, jako by byla absolutnem, jímž přece být nemohou, jsou od počátku bezcenná; další existence umění je však zřejmě povážlivá, jakmile si svůj fetišismus uvědomí a – jako od poloviny devatenáctého století – trvá na něm. Umění nemůže obhajovat klam tím, že bez něj by neexistovalo. To je žene do aporie. Čeho dosáhne, když jí na chvílku překročí, je pouze nahlédnutí racionality její iracionality. Umělecká díla, která se chtějí reálnými a nanejvýš problematickými politickými zásahy fetišismu zbavit, se zpravidla společensky zaplétají nevyhnutelnou a marně vychvalovanou simplifikací do falešného vědomí. V krátkodeché praxi, které se slepě upisují, se prodlužuje jejich vlastní slepota.

Objektivace umění, z hlediska společnosti mimo ně jeho fetišismus, je sama jako produkt dělby práce společenská. Proto není

třeba vztah umění ke společnosti hledat převážně ve sféře recepce. Je v tom, co jí předchází: v produkci. Zájem o společenského dešifrování umění se musí tedy obrátit k produkci místo toho, aby se spokojil zkoumáním a klasifikací účinků, které často ze společenské příčiny s uměleckými díly a jejich společenským obsahem zcela divergují. Lidské reakce na umělecká díla jsou odedávna krajně zprostředkované, nevztahují se k objektu přímo; dnes se toto děje celospolečensky. Zkoumání účinků nedosahuje ani k umění jako společenskému jevu, ani nesmí, jak si to uzurpovalo pod pozitivistickým vlivem, vůbec diktovat umění normy. Heteronomie, která se umění připisovala normativním výkladem fenoménu recepce, předstihla jako ideologické pouto všechnu ideologičnost, jež mohla být inherentní jeho fetišizaci. Umění a společnost konvergují v obsahu, nikoli v tom, co je vůči uměleckým dílům vnější. To se týká i dějin umění. Kolektivizace individua jde na účet společenské produktivní síly. V dějinách umění se opakují reálné dějiny díky vlastnímu životu produktivních sil, z dějin pocházejících a potom od nich oddělených. Na tomto se v umění zakládá vzpomínka na minulost. Umění ji chrání a zpřítomňuje tím, že jí mění: to je společenské vysvětlení jeho časového jádra. Tím, že se umění odřiká praxe, stává se schématem společenské praxe: každé autentické umělecké dílo je vnitřním převratem. Zatímco však společnost kvůli identitě sil a vztahů dosahuje v umění toho, že se v něm rozplývá, má naopak umění, byť to právě bylo umění nejpokročilejší, v sobě tendenci ke svému zespočtenštění, ke své sociální integraci. Ta mu však nepřináší, jak se tím chlubilo pokrokovilovné klišé, spravedlivé pozhnání dodatečným potvrzením. Většinou recepce obrušuje to, v čem díla byla určitou negací společnosti. Díla obvykle působí kriticky v době, kdy se objeví; později se v nemalé míře neutralizují i kvůli poměrům. Neutralizace je společenská cena za estetickou autonomii. Jsou-li však jednou umělecká díla pohřbena v panteonu kulturních statků, pak jsou i sama poškozena ve svém pravdivostním obsahu. V řízeném světě je neutralizace universální. Když se kdysi surrealismus ohradil proti fetišizaci umění jakožto zvláštní sféry, byl přece jako umění, jímž ovšem byl, nucen překročit čistou podobu

protestu. Malíři, u nichž, jako u Andrého Massona, nerozhodovala kvalita *peinture*, realizovali rovnováhu mezi skandálem a společenskou recepcí. Nakonec se stal Salvador Dalí eminentním malířem *society*, Lászlem nebo van Dongenem generace, která ráda považovala sama sebe za „*sophisticated*“ kvůli vágnímu pocitu krizové situace, jež se v každém případě stabilizovala na desetiletí. Tím byl založen další falešný život surrealismu. Moderní proudy, v nichž obsahy zatížené šokem zničily formový zákon, jsou předurčeny k tomu, aby se paktovaly se světem, který mile přijímá nesublímovanou látkovost jako samozřejmou, jakmile se osten odstraní. Ve věku totální neutralizace si ovšem fidelejší smičení rází cestu též ve sféře radikálně abstraktního malířství: nepředmětnost se hodí k ozdobě stěn v bytech nových blahobytných vrstev. Zda se tím snižuje též imanentní kvalita, je nejisté; oduševnění, s nímž reakcionáři zdůrazňují toto nebezpečí, mluví proti tomu. Skutečně idealistické by bylo lokalizovat vztah umění a společnosti pouze do společensko-strukturálních problémů jako sociálně zprostředkovaných. Dvoji charakter umění, jako autonomie a *fait social*, se projevuje vždy znovu ve zřetelných závislostech a konfliktech obou sfér. Často existují přímé společensko-ekonomické zásahy do umělecké produkce: v dnešní době například dlouhodobými smlouvami malířů s obchodníky s uměním, kteří podporují to, co se z hlediska uměleckého řemesla nazývá vlastní notou nebo bez obalu návnadou. To, že německý expresionismus kdysi tak rychle vyprchal, mohlo mít umělecké důvody v konfliktu mezi ideou díla, které zamýšlel, a specifickou idejí absolutního křiku. Expresionistická díla by se zcela nepodařila, kdyby nezradila sebe sama. Spolupůsobilo dále i to, že žánr politicky zastaral, když se jeho revoluční impetus nere realizoval a když Sovětský svaz začal radikální umění pronásledovat. Není však třeba zatajovat, že autoři tehdy nepřijímaného hnutí – tím se stalo teprve o čtyřicet či padesát let později – byli nuceni žít, jak se říká v Americe, *to go commercial*; mohlo by se to demonstrovat na většině německých expresionistických spisovatelů, kteří přežili první světovou válku. Sociologicky lze na osudu expresionistů studovat primát buržoazního pojetí zaměstnání nad čistou potřebou vyjádření, která jakkoli byla naiv-

ní a povrchní, expresionisty inspirovala. V buržoazní společnosti jsou umělci stejně jako všichni, kdo produkují duševně, nuceni dělat to dále, jakmile se jednou zavedou jako umělci. Vysloužili expresionisté si nikoli neradi volili slibná, na trhu módní témata. Nedostatek imanentní potřeby produkce, při současném hospodářském tlaku na její pokračování, se přenáší na produkt jako jeho objektivní bezvýznamnost.

V typech prostředkování mezi uměním a společností je prostředkování látkové, otevřené nebo zastřené zacházení se společenskými náměty, nejpoprchnější a nejklamnější. Věta, že socha Nosiče uhlí společensky říká a priori více než socha bez proletářských hrdinů, se bezmyšlenkovitě odřikává koneckonců pouze tam, kde umění je podle lidovědemokratického jazykového úzu striktně „mínění utvářející“, je zapojeno jako vlivný faktor do reality a podřízeno jejím účelům většinou proto, aby stupňovalo výrobu. Meunierův idealizovaný Nosič uhlí se podřizoval včetně svého realismu buržoazní ideologii, která se tedy vypořádala s tehdy ještě viditelným proletariátem tak, že potvrdila též jeho krásné lidství a ušlechtilou fysis. Právě neličený naturalismus se často spojuje s deformovaným buržoazním charakterem, s potlačeným, psychoanalyticky řečeno, análním potěšením. Povrchně se kochá bídou a sešlostí, které kritizuje; Zola vlebí podobně jako autoři krve a půdy plodnost a používá antisemitského klíše. V tematické vrstvě nelze vést hranici mezi agresivitou a konformismem obžaloby. Interpretací pokyn pro sbor agitpropu nezaměstnaných, že se má zpívat ošklivě, mohl kolem roku 1930 fungovat jako průkaz smýšlení, i když to sotva kdy svědčilo o pokrokovém vědomí; vždy však bylo nejisté, zda umělecký postoj charakterizovaný hrubostí a syrovostí takové jevy v realitě odhaluje nebo se s nimi identifikuje. Denunciace by byla zřejmě možná pouze v tom, co v látku věřící sociální estetika zanedbává, totiž ve ztvárnění. Po společenské stránce rozhoduje v uměleckých dílech to, co mluví v jejich formových strukturách z obsahu. Kafka, v jehož dílech se monopolní kapitalismus objevuje jen vzdáleně, kodifikuje v odpadu řízeného světa věrněji a silněji, co se děje s člověkem v totálním společenském poutu, než romány o zkorumpovaných průmyslových trustech. To, že

forma je centrem společenském obsahu, lze u Kafky konkrétně zovazovat na jeho jazyce. Často se obracela pozornost na věcnost, na kleistovský ráz Kafkova jazyka, a s ním stejnorodí čtenáři poznali protiklad mezi objektivními procesy a událostmi, jež se vyčleňují imaginárním charakterem tak střízlivého líčení. Ale tento kontrast je produktivní nejen tím, že quasirealistická deskripce hrozivě přibližuje nemožnost. Zároveň kritika realistických rysů Kafkovy formy, kritika, která pro angažované uši zní příliš artistně, má svůj společenský aspekt. Některými těmito rysy se Kafka stává přijatelným jako ideál pořádku, možná prostého života a skromné činnosti na vykázaném místě, ideál, jenž se sám stává zástěrkou sociální represe. Jazykový habitus takového a nejiného bytí je prostředkem, v němž se společenské pouto esteticky vyjevuje. Kafka se má moudře na pozoru, aby je jmenoval, jako by jinak mohlo být zlomeno kouzlo, jehož nepřekonatelná všudypřítomnost definuje prostor Kafkova díla a které, jako jeho a priori, se nemůže stát tématem. Jeho jazyk je organon oné konfigurace pozitivismu a mýtu, jež se stává teprve nyní společensky zcela průhlednou. Zvěčněné vědomí, které předpokládá a potvrzuje nevyhnutelnost a nezměnitelnost existence, je jako dědictví starého kouzla novou podobou mýtu o tom, co je stále stejné. Kafkův epický styl je ve svém archaismu mimesis zvěčnění. Jestliže se jeho dílo musí zřeknout transcendence mýtu, pak se v něm ozřejmuje společenská souvislost klamu prostřednictvím toho, jak ji vyjadřuje, prostřednictvím jazyka. V Kafkově popisu je nesmyslnost tak samozřejmá, jakou se stala ve společnosti. Sociálně němé jsou produkty, které plní svou povinnost tím, že společenskost, o níž pojednávají, reprodukují *tel quel* a takovou látkovou výměnu s druhou přírodou považují za oslavu umění jakožto odrazu. Umělecký subjekt je sám o sobě společenský, nikoli soukromý. Společenským se však v žádném případě nestává nucenou kolektivizací nebo výběrem tematické látky. Ve věku represivního kolektivismu má umění sílu k odporu proti kompaktní majoritě – odporu, který se stal kritériem díla a jeho společenské pravdy –, v osamělém a nechráněném produkujícím subjektu, aniž se tím však vylučují kolektivní formy produkce, jako například ateliér skladatelů, jež si představoval

Schönberg. Tím, že se umělec staví ve své produkci vždy též negativně ke své vlastní bezprostřednosti, podřizuje se bezděčně něčemu společensky obecnému: při každé zdařilé korektuře se mu dívá přes rameno celkový subjekt, který však ještě nedozrál. Kategorie umělecké objektivity souvisí se společenskou emancipací, v níž se objekt svým vlastním impetem osvobozuje od společenské konvence a kontroly. Přitom se umělecká díla nesmějí spokojit s nejasnou a abstraktní obecností, jako to bylo v klasicismu. Rozpolcenost, a tím konkrétní historický stav toho, co je dílům heterogenní, je jejich podmínkou. Jejich společenská pravdivost závisí na tom, že se otvírají tomuto obsahu. Obsah se stává jejich látkou, kterou si utvářejí, stejně jako jejich formový zákon neuhlazuje rozpolčení, nýbrž tím, že od nich vyžaduje své ztvárnění, činí z něj svou vlastní věc. – Jak hluboký, a ještě podstatně temný, je podíl vědy na vývoji uměleckých produktivních sil, jak silně společnost zasahuje do umění právě metodami, jímž se naučila od vědy, tak málo se tím umělecká produkce přece stává vědeckou, i kdyby to byla produkce integrálního konstruktivismu. Všechny vědecké objevy ztrácejí v umění svůj doslovný charakter: je to zřejmé v modifikaci opticko-perspektivních zákonů v malířství nebo v přirozených vztazích svrchních tónů v hudbě. Když umění zastrašené technikou usiluje o to, aby si zachovalo své místo tím, že ohlásí svůj vlastní přechod k vědě, pak nepoznává místo vědy v empirické realitě. Na druhé straně nelze ani estetický princip stavět proti vědám jako posvátný, jak to s oblibou činil iracionalismus. Umění není nezávazný kulturní doplněk vědy, nýbrž je vůči ní v kritickém napětí. To, co je třeba vytknout například současným duchovním vědám jako jejich imanentní nedostatečnost, totiž jejich nedostatek ducha, je vždy téměř současně i nedostatkem estetického smyslu. Ne nadarmo je osvědčená věda podnícena k zuřivosti, kdykoli se v jejím okruhu vyskytne něco, co věda připisuje jako atribut umění, aby ve své vlastní činnosti měla pokoj; že někdo může psát umělecká díla, činí ho pro vědu podezřelým. Hrubost myšlení je neschopnost diferencovat ve věci samé, a diferencovanost je estetická kategorie stejně jako kategorie poznání. Vědu a umění nelze slučovat, ale kategorie, jež v nich platí, nejsou absolutně roz-

dílné. Konformistické vědomí chce opak, neboť je jednak neschopné rozlišit obě sféry, jednak nemá vůli nahlédnout, že v neidentických oblastech působí identické síly. Totéž platí i pro morálku. Brutalita vůči věcem je potenciálně brutalitou vůči člověku. Syrovost, subjektivní jádro zla, je v umění, pro něž je bezpodmínečný ideál dokonale vypracované formy, a prioritě negována: tím, a nikoli vyhlášením morálních tezí nebo snahou dosáhnout morálních účinků, se umění podílí na morálce a spojuje se se společností více hodnou člověka.

Společenské boje a třídní vztahy se odrážejí ve struktuře uměleckých děl; politické pozice, jež umělecká díla sama zaujímají, jsou proti tomu epifenomeny a většinou narušují vypracování uměleckých děl, a tím nakonec i jejich společenský obsah. Jen smýšlení znamená málo. Lze se přít o to, jak dalece atická tragédie, i Euripidova, zaujímala stanovisko v prudkých sociálních konfliktech epochy: základní tendence tragické formy proti mytickým látkám, uvolnění osudového pouta a zrození subjektivní vůle svědčí právě tak o společenské emancipaci od feudální rodinné souvislosti jako v kolizi mezi mytickým právem a subjektivitou o antagonismu mezi osudovou mocí a humanitou probuzenou ke zralosti. To, že tendence filosofie dějin stejně jako tento antagonismus se staly apriorností formy místo toho, aby byly pojednány prostě látkově, propůjčuje tragédii její společenskou substancialitu: společnost se v ní projevuje tím autentičtěji, čím méně je předmětem intence. Stranická zaujatost, která je ctností uměleckých děl neméně než člověka, žije v hloubce, v níž se společenské antinomie stávají dialektikou forem: tím, že umělci pomáhají vyjádřit antinomii syntézou výtvaru, dělají po společenské stránce svou věc. K takovým úvahám se cítil ve svém pozdním období nucen sám Lukács. Ztvárnění, které artikuluje rozpory, jež jsou němé a beze slov, nabývá tím rysů praxe, která prostě neutíká před praxí reálnou; toto ztvárnění naplňuje sám pojem umění jakožto chování. Je podobou praxe a nemusí se omlouvat za to, že nejedná přímo: dokonce by nemohlo ani tehdy, kdyby chtělo, politický účinek takzvaného angažovaného umění je nanejvýš nejistý. Společenská stanoviska umělců mohou mít svou funkci při průniku do konformního vědomí, ve vývoji

děl však ustupují do pozadí. O pravdivostním obsahu Mozartových děl nic nevypovídá to, že při Voltairově smrti vyjadřoval přišerné názory. V době, kdy se umělecká díla objeví, nelze ovšem abstrahovat ani od toho, co chtějí; kdo oceňuje Brechta jedině podle jeho uměleckých hodnot, se s ním mívá neméně než ten, kdo o jeho významu soudí podle jeho tezí. Immanence společnosti v díle je podstatným společenským vztahem umění, nikoli immanence umění ve společnosti. Protože společenský obsah umění nesídlí mimo jeho *principium individuationis*, nýbrž má své místo v individuaci, jež sama je něčím sociálním, je vlastní společenská podstata umění zahalena a lze se jí zmocnit teprve jeho interpretací.

Pravdivostní obsah se však mohl potvrzovat dokonce i v uměleckých dílech, která jsou vnitřně spjata s ideologií. Ideologie jako společensky nutné zdání je stejně nutně také vždy i zkruslenou podobou pravdy. Práhem mezi společenským vědomím estetiky a šosáctvím je to, že estetika reflektuje společenskou kritiku ideologičnosti uměleckých děl místo toho, aby ji mechanicky opakovala. Modelem pravdivostního obsahu díla ve svých intencích naprosto ideologického je Stifter. Ideologická jsou nejen zvolená konzervativně-restaurační témata a *fabula docet*, nýbrž i objektivistické zacházení s formou, které sugeruje mikrologieky jemnou empirii, smysluplně správný život, o němž nechává vyprávět. Proto se Stifter stal modlou buržoazie, která se retrospektivně jeví jako ušlechtilá. Vrstvy, jež mu zajišťovaly jeho zpoila esoterickou popularitu, časem odpadávaly. To však o něm neříká poslední slovo, protože smířenost a smířlivost jeho pozdní fáze se přecháněly. Objektivita zde tuhne do masky a vzyvány život se stává obranným rituálem. V excentricitě průměrnosti prosvítá umlčené a potlačené utrpení odcizeného subjektu a nesmířený život. Ponuré a smalé je světlo, které padá na jeho zrakou prózu, jako by byla alergická na štěstí z barvy; je téměř redukována na grafiku vyloučením toho, co je rušivé a tíživé v sociální realitě, jež je se smýšlením básníka stejně neslučitelná jako s epickou apriorností, kterou pevně převzal od Goetha. To, co se proti vůli této prózy stalo diskrepancí mezi její formou a již kapitalistickou společností, přechází do jejího výrazu. Ideologická

přepjatost propůjčuje jeho dílu prostředkovně jeho neideologický pravdivostní obsah, jeho převahu nad každou literaturou, která poskytuje člověku klid a útěchu bezpečného útočiště v přírodě a získává mu autentickou kvalitu, kterou obdivoval Nietzsche. Stifter je ostatně paradigmatickým pro to, jak málo se básnická intence, dokonce i uměleckým dílem přímo ztělesněný a zastoupený smysl, rovná jeho objektivnímu obsahu; obsah je u něho opravdu negací smyslu, ale neexistoval by, kdyby tento smysl nebyl významem uměleckého díla a nebyl pak jeho vlastní strukturou zrušen a proměněn. Afirmace se stává šifrou zoufalství a nejčistší negativita obsahu má v sobě, jak to u Stiftera bývá, zrako afirmace. Lesk, jimž se dnes třpytí všechna umělecká díla tabuizující afirmaci, je zjevením afirmativního *ineffabile*, vystoupením nejsoucnosti, jako by byla. Jeho nárok být se rozplývá v estetickém zdání, to, co není, se však tím, že se jeví, stává příslibem. Konstelace jsoucího a nejsoucího je utopickou podobou umění. I když je tlačeno k absolutní negativitě, není právě kvůli ní něčím absolutně negativním. Umělecká díla neprojevují antinomickou podstatu afirmativního prvku teprve ve svém vztahu ke jsoucnosti jako ke společnosti, nýbrž imanentně, a tím ji zastírají pološerem. Žádná krásna se dnes již nemůže vyhnout otázce, zda je opravdu krásná, a nikoli získaná nelegitimní afirmací. Averse vůči uměleckému řemeslu je nepřímým špatným svědomím celého umění, které se probouzí při zaznění každého akordu, tváří v tvář každé barvě. Společenská kritika umění to nepotřebuje zjišťovat právě zvenč: je produktem vnitřně estetických formací. Vystupňovaná citlivost estetického smyslu se asymptoticky blíží společensky motivované citlivosti vůči umění. – Ideologii a pravdu nelze v umění od sebe nějak čistě rozlišit. Není v něm jedno bez druhého a taková reciprocita svádí právě tak k ideologickému zneužití, jako povzbuzuje k sumárnímu vyřízení ideologie ve stylu holé paseky. Od utopie sobě rovného bytí uměleckých děl je pouze krok k zápachu nebeských růží, které umění střásá do pozemského života, stejně jako to podle Schillerovy tirády dělají ženy. Čím nestydatěji společnost přechází k totalitě, v níž jako všemu i umění vykazuje jeho místo, tím úplněji se umění polarizuje do ideolo-

gie a protestu; a tato polarizace je pro umění sotva dobrá. Absolutní protest je omezuje a obrací je mimo jeho vlastní *raison d'être*, ideologie je zmenšuje na chudou a autoritativní kopii reality.

V kultuře obnovené po katastrofě nabývá umění pouhou existencí, bez ohledu na každý svůj obsah a dosah,¹³⁷ právě ideologičnosti. Ve své disproporcii k minulé a hrozící hrůze je odsouzeno k cynismu; dokonce i tam, kde je s hrůzou konfrontováno, odvrací se od ní. Jeho objektivace implikuje chlad vůči realitě. To umění degraduje na spolupachatele barbarství, jemuž nepropadá méně tam, kde se objektivace zříká a přímo spolupracuje, byť by to nabývalo formy polemického angažování. Každé současné umělecké dílo, i radikální, má svůj konzervativní aspekt; jeho existence pomáhá upevnit sféry ducha a kultury, jejichž reálná bezmocnost a komplicita s principem neštěstí se zcela obnažují. Ale tato konzervativnost, proti trendu k sociální integraci silnější v avantgardních výtvořech než v umírněných, si nezaslouží zánik. Jedině pokud duch, ve své nejpokročilejší podobě, přežívá a pokračuje, je vůbec možný odpor proti všemocnosti společenské totality. Lidstvo, kterému by progresivní duch neodkázal, co má likvidovat, by kleslo do onoho barbarství, jemuž má rozumné uspořádání společnosti zabránit. Umění v řízeném světě jen tolerované nicméně ztělesňuje to, co nelze uspořádat a co totální uspořádání potlačuje. Novořeční tyrani věděli, proč zakazují Beckettova díla, v nichž nepadne ani jedno politické slovo. Asociálnost se stává sociální legitimací umění. Kvůli smíření musí autentická díla vyhledat každou stopu vzpomínky na smíření. Nicméně jednota, které neunikají ani disociativní díla, neexistuje beze stopy starého smíření. Umělecká díla jsou a priori společensky vinna, přičemž každé dílo, jež si zaslouží toto jméno, se snaží své viny zbavit. Možnost přežít díla mají v tom, že jejich úsilí o syntézu se stává též jejich nesmířitelností. Bez syntézy, která konfrontuje umělecké dílo jako autonomní s realitou, by nebylo nic kromě jejího pouta; princip oddělení ducha, jenž rozšiřuje pouto kolem sebe, je též principem, který pouto trhá tím, že je vymezuje.

To, že nominalistická tendence umění má v extrémním odstraňování předem daných kategorií řádu sociální implikace, je

evidentní na nepřátelích nového umění až po Emila Staigera. Jejich sympatie k tomu, co se v jejich řeči nazývá vzorem,¹³⁸ je přímou sympatií se společenskou, zejména sexuální represí. Spojení sociálně reakčního postoje s nenávistí k umělecké moderně, které analýza charakteru poslušného autority činí zjevné, je doloženo starou i novou fašistickou propagandou a potvrzuje se též v empirickém sociálním výzkumu.¹³⁹ Zuřivost proti domnělému ničení posvátných – a právě proto již vůbec neprožívaných – kulturních statků je zastíráním reálně destruktivního přání toho, kdo se rozhořčuje. Pro vládnoucí vědomí je vědomí, jež by chtělo věci jinak, vždy chaotické tím, že se odchyľuje od toho, co je petrifikované. Zpravidla bouří proti anarchii nového umění, s nímž to většinou není tak zlé, nejprudčeji ti, kteří se usvědčují na základě hrubých chyb na nejprostší informační úrovni z neznalosti toho, co nenávidí; jsou neoslovitelní i v tom, že to, co se předem rozhodli odmítnout, vůbec nechťejí nejprve prožít. Nespornou polovinu na tom má dělba práce. Nespecializovaný člověk rozumí bez dalšího vývoji jaderné fyziky zrovna tak málo, jak málo neodborník pochopí velmi komplikovanou novou hudbu nebo malířství. Zatímco se však v důvěře v racionalitu, jež vede k nejnovějším fyzikálním teorémům a kterou může každý principálně následovat, s jejich nesrozumitelností smiřujeme, pranýřuje se nesrozumitelnost v novém umění jako schizoidní svévole, i když estetická nesrozumitelnost může být neméně než vědecká esoterika odstraněna zkušeností. Umění může jedinečnou důslednou dělbu práce nějak realizovat svou lidskou obecnost: všechno ostatní je falešné vědomí. Kvalitní výtvoři jsou jako v sobě plně zformované méně chaotické než nesčetná díla s řádnou fasádou, která je na ně chatrně naplácána, zatímco jejich vlastní tvar se pod ní rozpadá. To vadí jen nemnohým lidem. Hluběji tihne buržoazní charakter k tomu, aby se proti lepšímu názoru pevně držel toho, co je špatné: základní stav ideologie je v tom, že si nikdy zcela nevěří, od sebezpohrdání kráčí dále k sebezničení. Polovzdělané vědomí ustrne na postoji „mně se to líbí“, s cynickým údivem se usmívá nad tím, že kulturní brak se vlastně vyrábí proto, aby konzumenty podvedl: umění má být jako vyplnění volného času příjemné a nezávazné; lidé

kupují podvod zároveň s tím, neboť potají tuší, že princip jejich vlastního zdravého realismu je též podobný podvod. V takovém falešném a zároveň umění nepřátelském vědomí se rozvíjí moment fikce v umění, jeho charakter zdání v buržoazní společnosti: *mundus vult decipi* zní jako kategorický imperativ pro umělecký konzum. Tím je každá domněle naivní umělecká zkušenost zkažená: potud není naivní. Vládnoucí vědomí je k takovému deformovanému postoji objektivně dohnáno proto, že administrativně zespoledenštělí lidé musejí selhat před pojmem svéprávnosti, a to i estetické, který je požadován řádem, jež přijímají jako svůj vlastní a na kterém lpějí za každou cenu. Kritické pojetí společnosti, jež je autentickým uměleckým dílem inherentní, aniž se jim musí přidávat, je neslučitelné s tím, co si společnost musí myslet sama o sobě, aby mohla pokračovat taková, jaká je; vládnoucí vědomí se nemůže osvobodit od své vlastní ideologie, a nepoškodit přitom společenskou sebezáchovu. To propůjčuje zdánlivě vedlejším estetickým kontroverzím jejich sociální relevanci.

To, že společnost „se jeví“ v uměleckých dílech, s polemickou pravdou stejně jako ideologicky, vede ve filosofii dějin k mystifikaci. Příliš snadno by mohla spekulaci napadnout myšlenka předzjednané harmonie, kterou světový duch uspořádal mezi společností a uměleckými díly. Ale teorie nesmí před jejich vztahem kapitulovat. Proces, který se odehrává v uměleckých dílech a je v nich přiveden ke klidu, je třeba považovat za proces, který má stejnou povahu jako proces společenský, v němž jsou umělecká díla usazena; podle Leibnizovy formulace jej představují bez okení. Konfigurace prvků uměleckého díla do jeho celku se řídí imanentními zákony, jež jsou příbuzné zákonům společnosti mimo ně. Společenské výrobní síly stejně jako výrobní vztahy se vracejí v uměleckých dílech podle pouhé formy, zbaiveny své fakticity, protože umělecká práce je společenská; jsou to vždy též její produkty. Produktivní síly v uměleckých dílech nejsou odlišné od společenských jako takové, nýbrž svou konstitutivní absencí vůči reálné společnosti. Sotva se něco v uměleckých dílech udělá nebo vytvoří, co by nemělo svůj jakkoli latentní vzor ve společenské produkci. Závazná síla uměleckých

děl mimo kouzelný kruh jejich imanence se zakládá na této příbuznosti. Jestliže jsou umělecká díla skutečně absolutní zboží jako společenský produkt, který odhodil každé zdání bytí pro společnost, zdání, jež zboží jinak křečovitě uchovává, pak určující výrobní vztah, forma zboží, vstupuje právě tak do uměleckých děl jako společenská produktivní síla a jako antagonismus mezi obojím. Absolutní zboží by bylo prosté ideologie, kterou obsahuje forma zboží, jež si činí nárok být něčím pro jiné, zatímco ironicky je pouhým bytím pro sebe: je pro toho, kdo disponuje mocí. Takový převrat ideologie do pravdy je ovšem převrácením estetického obsahu, nikoli bezprostřední změnou vztahu umění ke společnosti. I absolutní zboží zůstalo prodejné a stalo se „přirozeným monopolem“. To, že umělecká díla, jako kdysi džbány a sošky, se nabízejí na trhu, není jejich zneužití, nýbrž prostý důsledek jejich účasti ve výrobních vztazích. Naprosto neideologické umění není snad vůbec možné. Pouhou svou antitezí k umělecké realitě se takovým nestává; Sartre právem zdůraznil,¹⁴⁰ že princip *l'art pour l'art*, který ve Francii převážil od Baudelaira, podobně jako v Německu estetický ideál umění jako morální nutnosti; přijímala francouzská buržoazie jako prostředek neutralizace umění právě tak ochotně, jako se v Německu umění vžilo coby kostýmovaný spojenec sociální kontroly a řádu. To, co je v principu *l'art pour l'art* ideologií, nezáleží v energické antitezí umění k empirii, nýbrž v abstraktnosti a snadnosti této antiteze. Idea krásy, kterou princip *l'art pour l'art* vyzvedává, nemá sice, alespoň ve vývoji po Baudelairovi, být klasicistně formální, vylučuje však jako rušivý každý obsah, který se již nepodrobuje dogmatickému kánonu krásy, dříve než se podrobí formovému zákonu, tedy právě antiartisticky: takového ducha vyčítá George v dopise Hofmannsthalovi, že ve své poznámce k Tizianově smrti nechává malíře zemřít na mor.¹⁴¹ Pojem krásy se v *l'art pour l'artismu* stává zároveň prázdným a omezeným látkou, je to secesní uspořádání, jež se prozradilo v Ibsenově formulaci o vinných listech ve vlasech a o kráse v umírání. Krása, která je bezmocná pro vymezení sebe sama a jež je s to získat své vymezení pouze z něčeho jiného, podobně jako vzdušný kořen, je zapletena do osudu vyumělkovaného ornamentu. Tato idea

krásna je omezená, protože se staví do přímé antiteze ke společnosti odmítané jako ošklivost místo toho, aby – jako to již učinili Baudelaire a Rimbaud – vyvozovala a testovala svou antitezi z obsahu, u Baudelaira z *imagerie* Paříže: pouze tak se z distancce mohl stát zásah určité negace. Právě autarkie novoromantické a symbolistické krásy, její nedůtklivost ke společenským momentům, z nichž se jediné ustavila forma jako taková, uschopnila krásu tak rychle ke konzumu. Tato krása se klame o světě zboží tím, že jej ponechává stranou, a to ji kvalifikuje jako zboží. Její latentní zboží forma odsuzuje vnitřně umělecky výtvořily *l'art pour l'art* k kyči; jako kyč jsou dnes směšné. Na Rimbaudovi by bylo možné ukázat, jak v jeho artismu spoluexistuje ostře ironická antiteze ke společnosti a ochotnost podobná Rilckovu nadšení nad vůní staré truhly i nad kabaretními šansony; nakonec triumfovala smířlivost a princip *l'art pour l'art* již nešlo zachránit. Také proto je dnes společenská situace umění aporická. Jestliže upustí od své autonomie, pak se samo upíše machinacím existující společnosti; zůstane-li striktně pro sebe, pak je nelze dobře integrovat jako neškodné odvětví mezi ostatní. V této aporii se projevuje totalita společnosti, která pohlcuje všechno, co se děje. To, že díla se zřikají komunikace, je nutná, nikoli však dostačující podmínka jejich neideologické podstaty. Ústředním kritériem je síla výrazu, jehož napětím se umělecká díla stávají výmluvnými s gestem beze slov. Ve výrazu se odhalují jako společenská jizva; výraz je sociální ferment jejich autonomního tvaru. Korunním svědectvím pro to je Picassova *Guernica*, která při striktní neslučitelnosti s nařízeným realismem získává právě nehumánní konstrukcí výraz, jenž toto dílo vyostřuje do sociálního protestu mimo veškeré kontemplativní nedorozumění. Společensky kritické zóny uměleckých děl jsou ty, kde se trpí; kde v jejich výrazu vychází najevo jako historicky určená nepravda společenské situace. Na to vlastně reaguje uvedená zuřivost vůči umění.

Umělecká díla si mohou přivlastnit svou heteronomnost, svou vpletenost do společnosti, protože sama jsou vždy zároveň i něčím společenským. Nicméně má jejich autonomie, námáhavě na společnosti vynucená a společensky vznikající, v sobě možnost

zvratu v heteronomii; všechno nové je slabší než akumulovaná stálá stejnost a připravené regredovat tam, odkud přišlo. V objektivaci děl uzavřené *my* není radikálně jiné než *my* vnější, i když často je reziduem *my* reálně minulého. Proto kolektivní apel není pouze prvotním hříchem děl, nýbrž implikuje jej něco v jejich formovém zákonu. Není to z pouhé obsese politikou, že velká řecká filosofie propůjčuje estetickému působení mnohem více váhy, než to vyplývá z jejího objektivního tenoru. Od doby, kdy bylo umění zapojeno do teoretického vědomí, je toto vědomí v pokušení – tím, že se povznáší nad umění – klesnout pod jeho úroveň a vydat je mocenským vztahům. To, co se dnes nazývá určením místa, musí vystoupit ze začarovaného estetického kruhu; laciná suverenita, která přiděluje umění jeho sociální místo, zachází s ním poté, když odstranila jeho formovou imanenci jako marnivě naivní sebeklam, již bez problémů, jako kdyby nebylo vlastně ničím jiným než tím, k čemu je jeho místo ve společnosti odsoudilo. Dobré a špatné známky, které Platón uděluje umění podle toho, zda odpovídá či neodpovídá vojenským ctnostem společenství, jež zaměnil s utopií, jeho totalitní nevráživost vůči skutečné či zlovolně vymyšlené dekadenci i jeho averze vůči lžím básníků, které však v umění nejsou ničím jiným než zdáním, jež volá ke stávajícímu pořádku – to všechno poskvřňuje pojem umění v témž okamžiku, kdy byl poprvé reflektován. Očista od afektů v Aristotelově *Poetice* se sice nepřiznává již tak otevřeně k mocenským zájmům, přece je však hájí tím, že svým ideálem sublimace pověřuje umění, aby namísto živého uspokojení instinktů a potřeb očekávajícího publika instaurovalo estetické zdání jako náhradní uspokojení: katarze je očistná akce proti afektům a spojenec represe. Aristotelova katarze je přestárlá část umělecké mytologie a není adekvátní skutečným účinkům umění. Zato uskutečnila umělecká díla zduchovněním v sobě to, co Řekové promítali do jejich vnějšího působení: jsou v procesu, který se odehrává mezi formovým zákonem a látkovým obsahem, svou vlastní katarzí. Sublimace, i estetická, má bezpochyby podíl na civilizačním procesu a na samém procesu vnitřně uměleckém, ale má i svou ideologickou stránku: umění jako náhražka olupuje sublimaci kvůli své nepravdivosti o hodnotu,

kerou pro ni reklamoval celý klasicismus přetrvávající pod ochranou Aristotelovy autority více než dva tisíce let. Teorie katarze již vlastně imputuje umění princip, jehož se nakonec zmocňuje a který používá kulturní průmysl. Indexem jeho nepravdivosti je odůvodněná pochybnost, zda blahodárny aristotelický účinek vůbec kdy existoval; náhradní uspokojení mohlo možná dobře plodit potlačené instinkty. = Dokonce i kategorie novosti, která v uměleckém díle reprezentuje to, co ještě není a čím umění překračuje danost, nese znamení toho, co je stále stejné, vždy v novém hávu. Vědomí, až dodneška spoutané, není zřejmě s to zmocnit se nového ani v obraze: sní o novém, ale není samo schopné nové vysnit. Jestliže emancipace umění byla možná pouze přijetím charakteru zboží, jehož prostřednictvím umění získalo zdání svého bytí o sobě, pak s pozdějším vývojem zboží se emancipace naopak z uměleckých děl znovu vytrácí; v tom nesehrála malou roli secese s ideologií zdomáctění umění v životě, stejně jako citová vzrušení u Wilda, D'Annunzia a Maeterlincka, kteří posloužili jako preludia ke kulturnímu průmyslu. Postupující subjektivní diferenciaci, stupňování a rozšiřování oblastí estetické stimulace činilo podněty předmětem manipulace: mohly se produkovat pro kulturní trh. Zaměření umění na nejprchavější individuální reakce se spojovalo s jeho zvěčněním, jeho rostoucí podobnost se subjektivní fyzickou existencí je vzdalovala, pokud se to týkalo většiny produkce, od jeho objektivní, a tím je doporučovala publiku; potud bylo heslo *l'art pour l'art* zastíráním svého opaku. Na nátku nad dekadencí je pravdivé to, že subjektivní diferenciaci má aspekt slabosti já shodný s typem ducha zákazníků kulturního průmyslu, který ho uměl využít. Kýč není, jak by si přál ten, kdo věří v kulturu; pouhým opakem umění, jenž vznikl proradným přízpůsobením se umění, nýbrž číhá na stále se opakující příležitost z umění vybočit. Zatímco kýč uniká jako skřítek každé definici, i historické, je jednou z jeho vytrvalých charakteristik fikce, předstírání, a tím i neutralizací nepřítomných citů. Kýč paroduje katarzi. Táž fikce je však i nárokem umění a je pro ně podstatná: dokumentování reálně existujících citů, rekapitulace psychické suroviny je mu cizí. Je marné chtít abstraktně vést hranici mezi estetickou fikcí a cito-

vým haraburdím kýče. Jako jedovatá látka je přimíchán všemu umění; vyloučit jej ze sebe dnes je jednou ze zoufalých snah umění. Komplementární k fabrikovanému a začachrovanému citu je kategorie vulgárnosti, jež se rovněž týká všeho prodejného citu. To, co je v uměleckých dílech vulgární, lze tak těžko určit jako zodpovědět otázku, kterou nadhodil Erwin Ratz: jak to, že umění, jehož apriorní gesto protestuje proti vulgárnosti, může přesto být touto vulgárností integrováno. Pouze zmrzačené reprezentuje vulgárnost plebejství, které si takzvané vysoké umění drží od těla. Tam, kde se umění inspiruje plebejským uměním bez povýšenosti, získává závažnost, která je opakem vulgárnosti. Umění se stává vulgárním svou blahosklonností: zvláště tam, kde humorem apeluje na deformované vědomí a upevňuje je. Moci by se hodilo do konceptu, kdyby to, co udělala z mas a k čemu masy cepuje, bylo připsáno na konto jejich víny. Umění si váží mas tím, že se staví proti nim jako to, čím by mohly být, místo toho, aby se jim přizpůsobovalo ve své znehodnocené podobě. Společensky je vulgárnost v umění subjektivní identifikací s objektivně reprodukováným ponížením. Náhradou za to, co bylo masám odepráno, masy se reaktivně a podrážděně těší tím, co produkuje rezignaci a co uzurpuje místo toho, na co rezignovaly. To, že nízké umění, zábava, je samozřejmě a společensky legitimní, je ideologie; tato samozřejmost je sama výrazem všudypřítomnosti represe. Modelem estetické vulgárnosti je dítě, které na reklamě přimhuřuje oči, když si pochutnává na kousku čokolády, jako kdyby to bylo hříšné. Ve vulgárnosti se vrací to, co bylo potlačeno, se znaky potlačení; je to subjektivní vyjádření nezdaru oné sublimace, které si umění tak příliš horlivě cení jako katarzi a připisuje si ji jako zásluhu, protože tuší, jak málo se mu dodnes, stejně jako v celé kultuře, podařilo. Ve věku totálního řízení nepotřebuje již kultura vůbec ponižovat barbary, které vytvořila; stačí, aby svými rituály zesílila barbarství, jež se subjektivně hromadilo odedávna. To, že umění vždy připomínalo to, co není, vzbuzuje zuřivost, která se přenáší do obrazu něčeho jiného a kalí jej. Archetypy vulgárnosti, kterou umění emancipující se buržoazie drželo na uzdě – někdy geniálně ve svých klaunech, služích a Papagenech –, se staly zubíci se reklamní

krásky, v jejichž ceně pro značky past na zuby se spojují plakáty všech zemí a kterým ti, kdo vědí o podvádění tak velkým ženským leskem, načerňují příliš lesklé zuby a ve svaté nevinosti ozřejmují pravdu o lesku kultury. Alespoň tento zájem vulgárnost registruje. Protože estetická vulgarita nedialekticky napodobuje invariantnost sociální degradace, nemá dějiny; graffiti slavi její věčný návrat. V umění nelze tabuizovat žádnou látku jako vulgární: vulgarita je vztah k látkám a k těm, na něž se obrací. Její expanze do totálnosti mezitím pohltila to, co si činí nárok na ušlechtilost a vznešenost: to je též jeden z důvodů pro likvidaci tragična. To ustoupilo v závěrech druhých dějství budapeštských operet. Dnes je všechno, co se inzeruje jako lehké umění, třeba odmítnout; neméně však i ušlechtilost, abstraktní antitezi ke zvěčnění a zároveň jeho kořist. Ušlechtilost je od Baudelaireových dob též s oblibou spojována s politickou reakcí, jako by demokracie jako taková, jako kvantitativní kategorie masy, byla zdrojem vulgárnosti, a nikoli útlak, který v demokracii pokračuje. Ušlechtilosti v umění je třeba zachovat věrnost právě tak, jako ušlechtilost musí reflektovat vlastní vinu, své společenství s privilegovaností. Její útočiště je ještě pouze v neochvějnosti a rezistenční síle procesu formování. Špatnou a vulgární se ušlechtilost stává, když se sama chváli, a proto dodnes ušlechtilost neexistuje. Po Hölderlinových verších, že již není k dispozici posvátnost,¹⁴² šíří se ušlechtilost rozporem, jak jej mohl tušit mladý člověk, který s politickými sympatiemi četl socialistické noviny a zároveň jazykem a smýšlením se vzpíral subalternímu spodnímu proudu ideologie kultury pro všechny. To, čemu ovšem tyto noviny skutečně stranily, nebyl potenciál osvobozeného lidu, nýbrž lid jako doplněk třídní společnosti, staticky prezentované universum voličů, s nímž je třeba počítat.

Pojmovým opakem estetického postoje vůbec je šosáctví, často přecházející do vulgárnosti, lišící se však od ní lhostejností nebo nenávistí, kdežto vulgaritě se žádostivě sbíhají sliny. Šosáckovo pohrdání jako společensky spoluvinný činitel toho, co si činí nárok na ušlechtilost, přiznává duševní práci bezprostředně vyšší postavení než práci tělesné. To, že umění získává určité výhody, zvyšuje jeho sebeuvědomění a pro esteticky reagujícího člo-

věka se stává lepším jako takové. Potřebuje permanentní autokorekturu tohoto ideologického momentu. Umění je jí schopno, protože jako negace praktického života je přece samo též praxí, a to nejen svou prostou genezí a tím, že jako každý artefakt vyžaduje aktivitu. Vyvíjí-li se jeho obsah sám v sobě a nezůstává-li stejný, pak se objektivizovaná umělecká díla sama stávají ve svých dějinách znovu praktickým chováním a obracejí se k realitě. V tom má umění stejný smysl jako teorie. Opakuje v sobě, modifikuje, a, chceme-li, neutralizuje praxi, a tím zaujímá pozice k realitě. Beethovenův symfonismus, který je až do svého tajemného chemismu buržoazním procesem produkce, stejně jako je výrazem trvalého neštěstí, jež tento proces přináší, stává se zároveň svým gestem tragické afirmace *fait social*: tak, jak to je, to musí a má být,¹⁴³ a proto je to dobré. Tato hudba patří k revolučnímu emancipačnímu procesu buržoazie, a právě tak anticipovala i jeho apologetiku. Čím hlouběji se umělecká díla dešifrují, tím méně je jejich protiklad k praxi absolutní; také ona sama jsou něčím jiným než svým původem, svým fundamentem, totiž oním protikladem k praxi, jehož prostředkování exponují. Jsou více i méně než praxe. Méně, neboť, jak to jednou provždy kodifikuje Tolstého Kreutzerova sonáta, ustupují před tím, co musí být vykonáno; možná že to posunou dále, i když to mohou méně, než sugeruje Tolstého asketické renegátství. Jejich pravdivostní obsah nelze odtrhnout od pojmu lidství. Vším prostředkováním, veškerou negativitou jsou zcela obrazy změněného lidství a nemohou se s pomocí žádné abstrakce vrátit ke spočinutí v sobě. Umění je však i více než praxe, protože svým odvratem od ní zároveň odhaluje omezenou nepravdivost praktické existence. O tom nechce bezprostřední praxe nic vědět tak dlouho, dokud se praktické uspořádání světa ještě daří. Kritika, kterou umění a priori vykonává, je kritikou činnosti jako kryptogramu moci. Praxe směřuje svou pouhou formou k tomu, co by svou konsekvencí měla odstranit; násilí v ní je imanentní a je obsaženo v jejích sublimacích, kdežto umělecká díla, i ta nejagresivnější, jsou na straně nenásilí. Kladou své memento proti kvintesenční každodenního shonu a praktického člověka, za nímž stojí barbarský apetit druhu, který ještě nebude lidský tak dlouho, dokud

bude člověka ovládat, a splývat tak s mocí. Dialektický vztah umění k praxi je vztahem společenského působení. To, že umělecká díla mají politický efekt, je sporné; jestliže se jim to stává, je to pro ně většinou periferní; když se o to snaží, pak obvykle klesají pod úroveň svého vlastního pojmu. Jejich právě společenské působení je nanejvýš prostředkované, je účastí na duchu, který přispívá ke změně společnosti v podzemních procesech a soustřeďuje se v uměleckých dílech; takový podíl získávají umělecká díla pouze svou objektivací. Účinek uměleckých děl je účinkem vzpomínky, kterou svou existencí vyvolávají, je sotva v tom, že jejich latentní praxi odpovídá praxe manifestovaná; od její bezprostřednosti se jejich autonomie příliš vzdálila. Odkazuje-li historická geneze uměleckých děl na souvislosti působení, pak tyto souvislosti v nich nemizí beze stopy; proces, který v sobě uskutečňuje každé umělecké dílo, působí zpětně na společnost jako model možné praxe, v níž se konstituuje něco jako celkový subjekt. Jak málo záleží v umění na účinku, tak velmi záleží na jeho vlastním tvaru: je to právě tvar, který přece působí. Proto kritická analýza účinku říká hodně o tom, co umělecká díla jako věci v sobě obsahují; dalo by se to vysvětlit na ideologickém účinku Wagnerovy hudby. Falešná zde není společenská reflexe uměleckých děl a jejich chemismu, nýbrž jejich abstraktní společenské přiřazení shora, které nezajímá napětí mezi souvislostí působení a obsahem. To, jak daleko umělecká díla prakticky zasahují, ostatně nedeterminují pouze ona sama, nýbrž ještě více historická doba. Beaumarchaisovy komedie jistě nebyly angažované v Brechtově nebo Sartrově stylu, měly však skutečně určitý politický efekt, protože jejich zjevný obsah souhlasil se společenskou tendencí, jež se v tom polichocně shledávala a měla z toho požitek. Společenský vliv umění je jako nepřímý viditelně paradoxní; co v něm lze připsat spontánnosti, závisí samo na celkové společenské tendenci. Naopak dílo Brechtovo, které chtělo, nejpozději od Johanky, vyvolat změnu společnosti, bylo společensky bezmocné, a tak chytrý člověk v tom stěží mohl klatmat sama sebe. Na působení jeho díla se hodí anglosaský obrat *preaching to the saved*. Jeho program vzicování měl diváka motivovat k myšlení. Brechtův postulát myšlečích postoje podivně

konverguje s postojem objektivně poznávajícím, jež významná autonomní umělecká díla očekávají od vnímatele, posluchače či diváka jako adekvátní. Jeho didaktické gesto je však intolerantní vůči víceznačnosti, která podněcuje myšlení; je autoritářské.¹⁴⁴ To mohlo být Brechtovou reakcí na neúčinnost jeho didaktických her, kterou tušil: technikou ovládnání, jejímž byl virtuosem, chtěl vynutit účinek, stejně jako kdysi plánoval organizovat svou slávu. Nicméně nakonec nejen díky Brechtovi vzrostlo sebeuvědomění uměleckého díla jako části politické praxe, čímž umělecké dílo nabylo síly proti své ideologické slepotě. Brechtův praktikismus se stal esteticky formativním činitelem jeho děl a nelze jej vylučovat z něčeho, co je vyňato z bezprostředních souvislostí působení, tedy z jejich pravdivostního obsahu. Akutní příčina společenské neúčinnosti dnešních uměleckých děl, jež nepodléhají hrubé propagandě, je tato: aby odporovala všemocnému komunikačnímu systému, musejí se díla vzdát komunikačních prostředků, které by je asi přiblížily širšímu publiku. Pokud vůbec, mají umělecká díla praktický účinek v obtížně zachytitelných změnách vědomí, nikoli v tom, že slavnostně řečnají; agitační efekty beztrak vyprchají velmi rychle, jistě i proto, že právě umělecká díla tohoto typu jsou vnímána z hlediska obecné klauzule iracionality; jejich princip, kterého se nemohou zbavit, přerušuje přímý praktický podnět. Estetické vzdělání odvádí vnímatele od předestetické kontaminace umění a reality. Jeho výsledek, distancování se, neodkrývá pouze objektivní povahu uměleckého díla. Týká se též subjektivního chování, přetíná primitivní identifikace a vyřazuje recipienta jako empiricko-psychologickou osobu z akce, což prospívá jeho vztahu k dílu. Umění subjektivně potřebuje zvnějšnění; to byl též smysl Brechtovy kritiky estetiky vcítění. Toto zvnějšnění je však praktické, protože vymezuje toho, kdo prožívá umění a vystupuje ze sebe jako *ξῶον πολιτικόν*, stejně jako umění samo je objektivně praxí jako kultivace vědomí; tou se ale stává jedině tak, že nevyslovuje žádné přesvědčení. Toho, kdo se staví k uměleckému dílu věcně, dílo sotva nadchne takovým způsobem, jaký tkví v pojmu přímého apelu. To by bylo neslučitelné s poznávacím postojem, který koresponduje s poznávacím charakterem děl. Objektivní potřebě

změny vědomí, jež by mohla přejít ve změnu reality, umělecká díla odpovídají útokem na panující potřeby tím, že ze své vnitřní tendence vrhají různé světlo na to, co je běžné. Pokud doufají, že dosáhnou účinku, jehož absenci trpí, přizpůsobením se existujícím potřebám, připravují lidi právě o to – aby se frazeologie potřeb vzala vážně a obrátila se sama proti sobě –, co by jim mohla dát. Estetické potřeby jsou dosti nejasné a neartikulované; na tom by nemuseli tak mnoho měnit ani praktické kulturního průmyslu, jak to chtějí světu namluvit a jak se tomu snadno věří. Z toho, že kultura selhává, vyplývá, že vlastně neexistují subjektivní kulturní potřeby nezávislé na nabídce a mechanismech šíření. Sama potřeba umění je hluboce ideologická. Šlo by to i bez umění, nejen objektivně, nýbrž i v duševní hygieně konzumentů, kteří ve změněných podmínkách své existence připustí bez potíží změnu svého vkusu, pokud jen sleduje linii nejmenšího odporu. Ve společnosti, která lidi odnaučuje myslet na něco jiného než na sebe, je to, co překračuje pouhou reprodukci jejich života a toho, o čem se jim sugeruje, že bez toho nemohou být, zbytečné. Nejnovější vzpoura proti umění má pravdu v tom, že vzhledem k absurdně pokračujícímu nedostatku, k rozšířeně se reprodukcujícímu barbarství, k všudypřítomné hrozbě totální katastrofy, nabývají fenomény, které se nezajímají o zachování života, aspektu hlouposti. Zatímco umělci se mohou stavět lhostejně ke kulturnímu provozu, který beztržek všechno spolyká, dokonce ani nevylučuje to lepší, přenáší tento provoz nicméně na všechno, co se v něm zdaří, něco ze své objektivní lhostejnosti. Co ještě Marx poněkud naivně předpokládal jako kulturní potřeby v pojmu obecně kulturního standardu, mělo svou dialektiku v tom, že zatím kultuře prokazoval větší čest ten, kdo na ni rezignoval a neúčastnil se jejích festivalů, než ten, kdo se dal krmít jejím norimberským trychtýřem. Proti kulturním potřebám nemluví estetické motivy méně než reálné. Idea uměleckých děl chce zrušit věčnou směnu spotřeby a uspokojení, nikoli se provinit na nenaplněné potřebě náhražkovým uspokojením. Každá estetická a sociologická teorie potřeb používá toho, co se charakteristicky staromódním výrazem nazývá estetický zážitek. Jeho nedostatečnost lze vidět na povaze uměleckých

zážitků samých, pokud něco podobného existuje. Jejich předpoklad záleží v přijetí ekvivalence mezi obsahem zážitku – řečeno bez obalu: emocionálním výrazem – v díle a subjektivním zážitkem recipienta. Ten má podlehnout vzrušení, když hudba se zdá být vzrušená, zatímco však, pokud něco chápe, měl by se chovat emocionálně tím více neúčastněně, čím naléhavěji dílo gestikuluje. Věda by si mohla stěžet vymyslet něco umění vzdálenějšího než experimenty, v nichž se estetické účinky a estetické zážitky vyvozují z měření tepu. Zdroj takové ekvivalence je žalostný. To, co se zde má údajně prožívat či znovuprožívat, tedy podle populární představy city autorů, je samo pouze dílčím momentem děl, a určitě ne rozhodujícím. Díla nejsou protokoly duševních hnutí – takové protokoly jsou u posluchačů pořád ještě nanejvýš neoblíbené a mohou být snad „znovu prožity“ přinejlepším empaticky –, nýbrž jsou radikálně modifikována autonomní souvislostí. Vzájemnou hru konstruktivního a mimetického prvku v umění teorie zážitku jednoduše potlačuje nebo zkresluje: předpokládaná ekvivalence neexistuje, pouze se vybírá něco partikulárního. Tento prvek tím, že se znovu odstraňuje z estetické souvislosti a přesazuje do empirie, stává se podruhé něčím jiným, než čím každopádně v díle je. Otřes, který v nás vyvolávají významná umělecká díla, je nepotřebuje jako spouštěč pro naše vlastní, obvykle potlačené city. Spíše patří okamžiku, v němž recipient na sebe zapomíná a rozplývá se v díle, což je právě okamžik otřesu. Recipient ztrácí půdu pod nohama; možnost pravdy, která se v uměleckých dílech ztělesňuje, se pro něho stává skutečnou. Taková bezprostřednost ve vztahu k dílům, bezprostřednost v nejvyšším smyslu, je funkcí zprostředkování, pronikavé a obsáhlé zkušenosti; ta se kondenzuje v okamžiku a potřebuje k tomu celé vědomí, nikoli bodové stimuly a reakce. Zkušenost z umění jako zkušenost s jeho pravdou či nepravdou je více než subjektivní zážitek: je to vpád objektivity do subjektivního vědomí. Subjektivita prostředkuje zkušenost právě tam, kde je subjektivní reakce nejintenzivnější. U Beethovena jsou mnohé situace *scène à faire*, možná dokonce i s vadou inscenovanosti. Nástup reprízy Deváté symfonie, která je výsledkem symfonického procesu, oslavuje jeho původní podobu. Zadání ja-

ko dominující „tak je to“.¹⁴⁵ Na toto může odpovědět otřes, v němž se ozývají tóny strachu z dominance; tím, že je afirmací, hudba říká též pravdu o nepravdě. Umělecká díla ukazují bez soudu jako prstem na svůj obsah, který se tím vůbec nestává diskursivním. Spontánní reakce recipienta je mimesis bezprostřednosti tohoto gesta. Tím se však umělecká díla nevyčerpávají. Postavení, jehož tato hudební pasáž svým gestem dosahuje, podléhá, když je integrována, kritice: ta se ptá, zda moc takového a ne jiného bytí, k jejíž epifanii tyto okamžiky v uměleckých dílech směřují, je indexem jejich vlastní pravdy. Zcela adekvátní zkušenost, jež ústí do soudu o díle, které nesoudí, požaduje rozhodnutí, a proto i pojem. Zážitek je pouze momentem takové zkušenosti a je něčím omylným, protože se vyznačuje sugestibilitou. Díla typu Deváté symfonie působí sugestivně: síla, které dosahují svou vlastní strukturou, přechází na jejich účinek. Ve vývoji po Beethovenovi dopadla sugestivní síla, původně vypůjčená ze společnosti, do ní zpět, a stala se agitační a ideologickou. Otřes, který je v příkré opozici vůči běžné představě zážitku, není částečným uspokojením já, není podobný slasti. Spíše je mementem likvidace já, jež si jako otřesené uvědomuje vlastní omezenost a konečnost. Tato zkušenost je protichůdná oslabování já, které pěstuje kulturní průmysl. Pro něj je idea otřesu čirým bláznovstvím; v tom je zřejmě vnitřní motivace pro odumělečtění umění. Já nepotřebuje k tomu, aby alespoň trochu vyhlédlo ze svého zajetí, kterým samo je, rozptýlení, nýbrž krajní napětí; to chrání otřes, jenž ostatně není svévolným postojem, před regresem. Kant věrně vysvětlil v estetice vznešenosti sílu subjektu jako podmínku vznešenosti. Likvidaci já vzhledem k umění není snad třeba chápat doslovněji než samu likvidaci umění. Protože však to, co se nazývá estetickými zážitky, je jako takové psychologicky reálné, bylo by těžké si pod nimi něco představit, kdyby se na ně přenesl zdánlivý charakter umění. Zážitky nejsou žádné „jako-by“. Já v okamžiku otřesu nemizí reálně: opojení, ke kterému otřes tenduje, je však neslučitelné s uměleckou zkušeností. V některých momentech si však já uvědomuje reálnou možnost nechat svou sebezáchovu stranou, aniž je však schopno tuto možnost realizovat. Estetický otřes není zdáním, tím je jeho vztah k ob-

jektivité: v její bezprostřednosti otřes cítí potenciál, který jako by byl aktualizován. Já je uchváčeno nemetaforickým, estetické zdání rušícím vědomím: že totiž není definitivní, že je samo zdáním. Tím se umění pro subjekt mění v to, čím je o sobě, v historického mluvčího potlačené přírody, nakonec v kritiku principu já, vnitřního agenta potlačování. Subjektivní zkušenost směřující proti já je momentem objektivní pravdivosti umění. Ten, kdo naopak prožívá umělecká díla tak, že je vztahuje na sebe, je neprožívá; co se zde považuje za zážitek, je podstrčená kulturní náhražka. Dokonce i o ní se ještě vytvářejí příliš jednoduché představy. Produkty kulturního průmyslu, plošší a standardizovanější, než kdy může být jejich fanoušek, mohou vždy zároveň zabránit identifikaci, jež je jejich cílem. Otázka, co může kulturní průmysl člověku vnutit, je pravděpodobně příliš naivní; jeho efekt je daleko nespecifičtější, než to sugeruje forma otázky. Prázdný čas vyplněný prázdnotou ani neprodukuje falešné vědomí, pouze usiluje o to, aby existující vědomí zůstalo takové, jaké je.

Moment objektivní praxe, který je umění inherentní, se mění v subjektivní intenci tam, kde antiteze umění ke společnosti se její objektivní tendencí a kritickou reflexí umění stává nesmiřitelnou. Běžný název pro to zní: angažovanost. Angažovanost je vyšším stupněm reflexe než tendence; nechce prostě zlepšit nepříjemné situace, i když angažovaní lidé příliš snadno sympatizují s příslušnými opatřeními. Angažovanost směřuje ke změně podmínek situací, nikoli k pouhému návrhu, a potud inklinuje k estetické kategorii podstaty. Polemické sebeuvědomění umění předpokládá jeho zduchovnění; čím citlivěji se umění stává vůči smyslové bezprostřednosti, s níž se dříve ztotožňovalo, tím kritičtější je jeho postoj k syrové realitě, která se jako prodloužení přirozeného stavu ve společnosti reprodukuje stále širě. Kriticky reflexivní tendence zduchovnění zostruje vztah umění k jeho látkovému obsahu pak nejen formálně. Hegelův odvrát od senzualistické vkusové estetiky jde ruku v ruce jak se zduchovněním uměleckého díla, tak se zdůrazněním jeho látkového obsahu. Zduchovněním se totiž umělecké dílo o sobě stává tím, co se od něj kdysi bezděčně očekávalo nebo se osvědčilo

jako jeho účinek na jiného ducha. – Pojem angažovanosti nelze brát příliš doslovně. Stane-li se normou cenzury, pak ve vztahu k uměleckým dílům opakuje moment mocenské kontroly, jemuž díla oponují přednostně před každou kontrolovatelnou angažovaností. Tím se však kategorie, jako je kategorie tendence, dokonce ani její nejapné následné produkty, nevyřazují z oběhu podle libosti vkusové estetiky. To, co ohlašují, se stává jejich legitimním látkovým obsahem ve fázi, v níž je nemotivuje nic jiného než touha a vůle, že svět bude jiný. Ale to je neosvobozuje od formového zákona; dokonce i duchovní obsah zůstává látkou a umělecká díla jej spotřebovávají, i když ho jejich sebeuvědomění považuje za něco podstatného. Brecht nevykládal zřejmě nic, co by nebylo možné poznat nezávisle na jeho didaktických hrách a závazněji v teorii, nebo co by jeho diváci dobře neznali: to, že bohatí jsou na tom lépe než chudí, že se na světě děje bezpráví, že ve formální rovnosti pokračuje útisk, že objektivní zlo přeměňuje osobní dobrotu v její opak; nebo to, že – což je ovšem pochybná moudrost – dobrota potřebuje masku zla. Ale sentenční drastičnost, s níž takové nijak svěží názory překládal do scénických gest, napomáhala jeho dílům k jejich tónu; didaxe ho vedla k dramaturgickým inovacím, které svrhly zvětšelé psychologické a intrikové divadlo. V jeho hrách nabyly teze zcela jiné funkce, než byla ta, kterou obsahově znamenaly. Staly se konstitutivními, razily antiiluzivní podobu dramatu a přispěly k rozpadu jednoty významové souvislosti. Toto, nikoli angažovanost, vymezilo jejich kvalitu, ale tato kvalita se nedá od angažovanosti odloučit, angažovanost se stává jejich mimetickým prvkem. Brechtova angažovanost vyvolává v uměleckém díle to, k čemu historicky samo tihne: rozvrací je. Jak se často stává, v angažovanosti vychází najevo něco, co je v umění uzavřené, a to s rostoucí kontrolou a proveditelností. Tím, čím díla byla o sobě, se stávají pro sebe. Imanence děl, jejich quasiapriorní distance od empirie, by neexistovala bez perspektivy reálného světa změněného praxí, jež si je vědoma sama sebe. Shakespeare nepropagoval v Romeovi a Julii lásku bez rodinného poručnictví; bez touhy po stavu, kde lásku by již nedefinovala a neodsuzovala patriarchální či jiná moc, by neměla přítomnost dvou sobě vzá-

jemně oddaných lidí sladkost, s níž staletí až dodneška nic nezmohla, je to utopie beze slov a bez obrazu; tabu poznání, jež zakazuje každou pozitivní utopii, panuje též nad uměleckými díly. Praxe není v účinku děl, ale ukládá se v jejich pravdivostním obsahu. Proto se může angažovanost stát produktivní estetickou silou. Obecně je křik proti tendenci a angažovanosti stejně subalterní. Ideologická starost uchovat kulturu čistou poslouchá přání, aby tím ve fetišizované kultuře všechno zůstalo reálně při starém. Takové rozhořčení má mnoho společného s rozhořčením obvyklým na opačném pólu, standardizovaným do fráze o věži ze slonoviny, z níž má umění ve věku, který se horlivě prohlašuje za věk masové komunikace, vyjít. Společným jmenovatelem je výpověď;¹⁴⁶ i když Brecht se z dobrého vkusu tomuto slovu vyhýbal, věc sama nebyla pozitivistovi v něm zcela vzdálená. Oba postoje si prudce odporují. Don Quijote mohl sloužit dílečím a irelevantní tendenci odstranit rytířský román, který se udržoval od feudálních časů do kapitalistického věku. Pomocí této skromné tendence se stal exemplárním uměleckým dílem. Antagonismus literárních druhů, z nějž Cervantes vycházel, přeměnil se v jeho rukách v antagonismus historické epochy a nakonec v metafyzickou dimenzi, stal se autentickým výrazem krize imanentního smyslu ve světě zbaveném kouzla. Netendenční díla jako Werther přispěla v Německu význačně k emancipaci buržoazního vědomí. Tím, že Goethe ztvárnil střetnutí společnosti a citu člověka, který se cítil nemilován, až po jeho sebevraždu, protestoval účinně proti ustrnulému maloměšťáctví, aniž je pojmenoval. Společné oběma základním cenzurním pozicím buržoazního vědomí je totiž to, že umělecké dílo nesmí chtít změnit svět a že má být pro všechny, což je plaidoyer pro status quo; první hájí mír uměleckých děl se světem a druhá bdí nad tím, aby se řídilo sankcionovanými formami veřejného mínění. Ve zřeknutí se statu quo konvergují dnes angažovanost a hermetika. Zásahy do skutečnosti zakazuje zvěčněné vědomí, protože zvěčňuje již zvěčněné umělecké dílo; jeho objektivace vůči společnosti se pro zvěčněné vědomí stává společenskou neutralizací. Ale navenek obrácená strana uměleckých děl se vzhledem k jejich podstatě falšuje bez ohledu na jejich vnitřní formování

a nakonec bez ohledu na jejich pravdivostní obsah. Žádné umělecké dílo však nemůže být společensky pravdivé, jež by nebylo pravdivé též v sobě samém; naopak se již společensky falešné vědomí nemůže stát něčím esteticky autentickým. Společenský a imanentní aspekt uměleckého díla se neshodují, ale ani tak docela nedivergují, jak by si to přál jak kulturní fetišismus, tak prakticismus. To, čím pravdivostní obsah děl díky jejich estetické povaze poukazuje nad ni, má vždy svou společenskou situační hodnotu. Taková podvojnost není generální klauzule, která abstraktně řídí sféru umění jako celek. Je to životní prvek umění, jenž tkví v každém jednotlivém díle. Umění se stává něčím společenským kvůli svému bytí o sobě a bytím o sobě zase prostřednictvím společenské produktivní síly, jež v něm působí. Dialektika společenskosti a bytí uměleckých děl o sobě je natolik dialektikou jejich vlastní povahy, že netolerují nic vnitřního, co by se nezvnějšnilo, a nic vnějšího, co by nebylo nositelem něčeho vnitřního, to jest, pravdivostního obsahu.

Podvojnost uměleckých děl jako autonomních výtvorů a jako společenských fenoménů vede snadno k oscilujícím kritériím: autonomní díla provokují k verdiktu o jejich společenské lhostejnosti a nakonec i zpupné reakčnosti; naopak díla, která soudí společensky jednoznačně, diskursivně, negují tím umění i sama sebe. Imanentní kritika může snad tuto alternativu prolomit. Stefan George si jistě zasloužil výtku za sociální reakcionářství dávno předtím, než vyslovil maximy svého tajného Německa; neméně se to týká sociální literatury z konce osmdesátých a začátku devadesátých let, například Arno Holze,¹⁴⁷ jež si také zasloužila kritiku jako subesteticky hrubá. Oba typy by se však měly konfrontovat s jejich vlastním pojetím. Georgeovy samy sebe inscenující aristokratické alury odporují samozřejmé superioritě, kterou postulují, a tím selhávají umělecky: verš „A – to, že nám nechybí kytička myrty“¹⁴⁸ vyvolává smích právě tak jako verše na pozdně římského císaře, který jen tiše uchopil svou purpurovou vlečku, když dal svého bratra sprovodit ze světa.¹⁴⁹ Násilnost Georgeova sociálního postoje, jako následek nepodařené identifikace, se v jeho lyrice projevuje v násilných aktech řeči, jež poskvřňují čistotu zcela soběstačného díla, kterou Geor-

ge sleduje. Falešné společenské vědomí se stává v programovém estetismu pronikavým tónem, který trestá každou lež. Aniz se tím zastírá rozdíl mezi velkým lyrikem, jímž George přesto všechno byl, a průměrnými naturalisty, lze zde konstatovat i něco společného: sociální, kritický obsah jejich her a básní je téměř vždy povrchní, zaostávající za teorií společnosti, jež byla už v jejich době plně vypracována a o kterou se sotva vážně zajímali. Například Holzova parodie politického pokrytectví Sociální aristokrati jako doklad stačí. Protože vyjadřovali společnost umělecky mnohohlavně, cítili se zavázáni k vulgárnímu idealismu, například v obraze dělníka, který myslí na něco vyššího, co mohlo být, ale jemuž jeho třídní příslušnost brání, aby toho dosáhl. Otázka původu jeho měšťáckého ideálu vzestupu zůstává stranou. Naturalistické inovace, jako zřeknutí se tradičních kategorií formy, zhuštění do sebe uzavřeného děje, u Zoly někdy dokonce i opuštění empirického časového průběhu, jsou progresivnější než jeho pojetí. Bezohledné, skutečně bezpojmové líčení empirických detailů jako ve *Ventre de Paris* destruuje obvyklé povrchové souvislosti románu, vůbec ne nepodobně jeho pozdější, monadicko-asociativní formě. Zato naturalismus regreduje tam, kde se neodvází jít do extrému. Sledovat intence odporuje jeho principu. Naturalistické hry však oplývají místy, jejichž záměr je zřetelný: lidé mají mluvit, jak jim zobák narostl, ale podle pokynů režisujícího autora mluví tak, jak by nikdo nikdy nemluvil. V realistickém divadle nesouhlasí již to, že lidé ještě dříve, než otevrou ústa, přesně vědí, co chtějí říci. Možná by se realistický kus nedal podle své koncepce vůbec jinak organizovat a stal by se *à contrecœur* dadaistickým, avšak nevyhnutelným minimem stylizace přiznává realismus svou nemožnost, a ve skutečnosti se sám likviduje. V kulturním průmyslu se z toho stal masový podvod. Důvod energicky jednomyslného odmítnutí Sudermanna¹⁵⁰ byl zřejmě v tom, že jeho „trhák“ prozradily to, co nejnadanější naturalisté skrývali: manipulující a fiktivní prvek v každém gestu, které sugeruje, že žádné slovo není fikce, zatímco fikce přece na scéně každé slovo obaluje, i když se samo brání a odporuje. Takové výtvořiny, a priori kulturní zboží, svádějí snadno k naivnímu a afirmativnímu obrazu kultury. Ani esteticky ne-

existuje dvojitý typ pravdy. To, jak se kontradiktorní přání mohou vzájemně pronikat bez špatného středu mezi domněle dobrým ztvárněním a přiměřeným sociálním obsahem, lze studovat na dramatice Beckettově. Jeho asociativní logika, v níž jedna věta s sebou přivádí další větu nebo repliku, jako v hudbě téma své pokračování nebo kontrast, pohrdá každým napodobením empirického zdání. Výsledkem je, že se zastřeně začleňuje to, co je empiricky podstatné, podle svého přesného historického místa a integruje se do herního charakteru díla. Ten vyjadřuje objektivní stav jak vědomí, tak reality, která stav vědomí formuje. Negativita subjektu jako pravá podoba objektivity se může prezentovat pouze v radikálně subjektivním ztvárnění, nikoli v odkazu na domněle vyšší objektivitu. Děťinsky krvavé klaunské úšklebky, do nichž se u Becketta dezintegruje subjekt, jsou historickou pravdou o něm; děťinský je socialistický realismus. V Godotovi je vztah panství a kmánství, včetně jeho senilně bláznivé podoby ve fázi, kdy disponování cizí prací trvá, zatímco lidstvo, aby se udrželo, ji už nepotřebuje. Tento motiv, který je skutečně motivem podstatné zákonitosti současné společnosti, se dále rozvádí v Konci hry. V obou hrách její Beckettova technika vytlačuje na periferii: z Hegelovy kapitoly se stává anekdota se sociálněkritickou, stejně jako dramatickou funkcí. V Konci hry je dílčí pozemská katastrofa z Beckettových klaunských žertů nejkrvavější jak tematickým, tak formovým předpokladem, který rozbil umění jeho konstituens, jeho genezi. Umění emigruje do stanoviska, které již nadále není stanoviskem, neboť již neexistuje žádné, jež by mohlo katastrofu pojmenovat nebo ji jedním slovem, které by se v takové souvislosti definitivně usvědčilo ze své směšnosti, ztvárnit. Konec hry není ani hra o atomové bombě, ani není hrou bez obsahu: určitá negace jejího obsahu se stává formovým principem a negací obsahu vůbec. Umění, které se svým přístupem, svou distancí vůči praxi, tváří v tvář smrtelné hrozbě neškodnosti pouhé formy vůči každému obsahu stalo ideologií, dává Beckettovo *oeuvre* strašnou odpověď. Právě to vysvětluje příliv komična do emfatických výtvorů, který má svůj společenský aspekt. Tím, že se pohybují jakoby se zavázanými očima jedině samy ze sebe, stává se jim pohyb pohybem na mís-

tě a deklaruje se jako takový, tedy neochvějná vážnost výtvoru jako nevázná, jako hra. Umění se může smířit se svou vlastní existencí jen tím, že vyjeví svou vlastní zdánlivost, svůj vnitřní prázdný prostor. Jeho nejzávažnějším kritériem je dnes to, že nesmířitelně vůči každému realistickému podvodu, podle své vlastní povahy nestrpí v sobě již nic nevinného. V každém, ještě možném umění musí být sociální kritika povznesena k formě, která zastře veškerý manifestační sociální obsah.

S postupující organizací všech kulturních oblastí roste chuť vykazat umění jeho místo ve společnosti teoreticky a jistě i prakticky; zamýšlejí se nad tím nesčetné konference a sympozia ve formě *round table*. Jakmile se jednou rozpoznalo, že umění je sociální fakt, cítí se sociologická definice místa umění být nad ním a disponuje s ním. Často se předpokládá, že objektivita nehodnotového pozitivistického poznání je nadřazena nad údajně pouze subjektivní individuální estetické stanovisko. Takové snahy samy vyžadují sociální kritiku. Chtějí mlčky prvenství administrativy, řízeného světa i nad tím, co nechce pochopit totální zespolečenštění, nebo se mu alespoň vzpírá. Suverénnost topografického pohledu, který jevy lokalizuje, aby přezkoumal jejich funkci a jejich právo na existenci, je uzurpátorská. Ignoruje dialektiku estetické kvality a funkční společnosti. A priori se posunuje důraz, ne-li na ideologický efekt, tak přinejmenším na konzumnost umění, a opomíjí se všechno, co by dnes mělo být předmětem reflexe umění: to se konformisticky rozhoduje předem. Protože expanze technických administrativněřídících postupů splynula s vědeckým aparátem anket a podobných akcí, oslovuje sice onen typ intelektuálů, kteří něco tuší o nových společenských potřebách, ne však o těch, jež se týkají umění. Jejich mentalita je mentalitou imaginární sociologické přednášky o kultuře; jež by měla mít titul: „Funkce televize pro přízpusobení se Evropy vývojovým zemím.“ Společenská reflexe umění nemá přispět v tomto duchu, nýbrž má ho tematizovat, a tím mu odporovat. Stále platí Steuermannův výrok, že čím více se pro kulturu děje, tím hůře pro ni.¹⁵¹

Imanentní potíže umění vedly neméně než jeho společenská izolace v současném vědomí, zvláště ve vědomí protestující mlá-

deže, k verdiktu nad ním. Je to index historické situace a ti, kteří by chtěli umění odstranit, by měli být těmi posledními, jimž by to příslušelo. Avantgardistické rušení estetických avantgardních akcí je stejně iluzorní jako víra, že jsou revoluční a že revoluce vůbec je forma krásna: amúzičnost nestojí nad kulturou, nýbrž pod ní, a angažovanost zase často neznamená nic jiného než nedostatek talentu či soustředění, úbytek sil. Svým nejnovějším trikem, praktikovaným ovšem již ve fašismu, nabývá funkce slabosti já, neschopnosti k sublimaci, vyšší úrovně a odměňuje linii nejmenšího odporu morální přemí. Čas umění prý vypršel, nyní má dojít k tomu, aby se uskutečnil jeho pravý obsah, který se bez okolků ztotožňuje s obsahem společenským: verdikt je totalitní. To, co dnes požaduje, aby vše bylo vyčteno čistě z materiálu, a co ve své tuposti dodává neodolatelný motiv pro verdikt nad uměním, ve skutečnosti činí materiálu násilí. V okamžiku, kdy se přistupuje k zákazu umění a vyhláší se dekrety, že již nesmí být, získává umění v řízeném světě¹⁵² zpět ono právo na existenci, jehož odepření se podobá samému direktivnímu aktu. Ten, kdo chce umění odstranit, hájí iluzi, že rozhodující změně se nijak nebrání. Přehnaný realismus je realistický. Vznik každého autentického díla odporuje *pronunciamento*, že již nemůže nic vzniknout. Likvidace umění v polobarbarské a k plnému barbarství se vyvíjející společnosti znamená dělat ze sebe jejího sociálního partnera. I když tento partner stále mluví o konkrétnosti, fakticky soudí abstraktně a sumárně, slepě vůči přesným a nevyřešeným úkolům a možnostem, jež byly potlačeny nejnovějším estetickým akcionismem, jako jsou úkoly a možnosti opravdu svobodné hudby, která prochází svobodou subjektu, než aby byla zůstavena věci podobné odcizené náhodě. Nemá se však argumentovat otázkou, zda umění je nutné. Taková otázka je špatně položena, neboť nutnost umění – pokud je vůbec třeba na něčem takovém trvat tam, kde jde o říši svobody – je v jeho nenuťnosti. Měřit umění nutností obvykle prodlužuje směnný princip, šosáckou starost, co za to bude. Verdikt, že to již dále nejde, kontemplativně respektující údajný stav, je sám jakýsi buržoazní hlídač krámu, vráska na čele, která varuje: kam to všechno povede? Zastupuje-li však umění bytí o sobě, které ještě není, pak se

chce zbavit právě tohoto druhu teleologie. Z hlediska filosofie dějin mají díla tím větší závažnost, čím méně splývají se svým vývojovým stupněm. Otázka, kam směřují, je formou zakuldené sociální kontroly. Na četné současné výtvořky se pak hodí charakteristika anarchie, která takřka implikuje heslo: „skončujeme s tím“. Paušální soud o umění, který je ušit na míru produktům, jež by chtěly umění nahradit, se podobá verdiktu, který vyslovuje *Red Queen* Lewise Carrola: *Head off*. Po takovém stětí hlavy zvuků v popu, v němž pokračují zvuky *popular music*, naroste hlava znovu. Umění se má bát všeho kromě nihilismu impotence. Společenskou klatbou je degradováno právě *à fait social*, do jehož role se vzpěčuje znovu vklouznout. Marxova teorie ideologií, sama v sobě dvojsměrná, se zde falešně přeměňuje do totální teorie ideologií v Mannheimově stylu, a přenáší se slepě na umění. Jestliže je ideologie společensky falešným vědomím, pak z prosté logiky vyplývá, že není ideologické každé vědomí. Poslední Beethovenovy kvartety může zařazovat do podsvětí nepotřebného zdání pouze ten, kdo je nezná a nerozumí jim. To, zda umění je dnes možné, tady nelze rozhodnout shora, podle měřítka společenských výrobních vztahů. Rozhodnutí závisí na stavu produktivních sil. Tento stav však v sobě obsahuje to, co je možné, ale ještě neuskutečněné: umění, jež se nedá terorizovat pozitivistickou ideologií. Čím legitimnější je Marcusova kritika afirmativního charakteru kultury,¹⁵³ tím více zavazuje k tomu, abychom se zabývali jednotlivým výtvořem: jinak se z ní stává antikulturní spolek, stejně špatný jako kulturní zboží. Raibiátská kritika kultury není radikální. Je-li afirmace skutečně momentem umění, pak sama není falešnější než kultura, která, protože zklamala, je zcela falešná. Kultura omezuje barbarství, které je horší: kultura přírodu nejen potlačuje, nýbrž ji svým potlačováním i chrání; to se ozývá v pojmu kultury, vypůjčeném ze zemědělství. Život se věčně opakoval prostřednictvím kultury, i s vyhlídkou na lepší život, v autentických uměleckých dílech se to ozývá jako ozvěna. Afirmace nezahaluje existující stav do glorioly; brání se smrti, *telos* veškeré moci, se sympatií k tomu, co je. O tom lze pochybovat pouze za cenu, že smrt sama je nadějí.

Dvojitý charakter umění jako něčeho, co se odlišuje od empirické reality, a tím od společenské souvislosti působení, co však zároveň do empirické reality a společenské souvislosti působení zapadá, se přímo projevuje u estetických fenoménů, jež jsou jak fakty estetickými, tak *faits sociaux*. Vyžadují dva typy pozorování, které lze přímo ztotožňovat stejně málo jako estetickou autonomií a umění jakožto společenský jev. Dvojitý charakter umění je fyziognomicky čitelný, kdykoli dílu nasloucháme nebo se na ně díváme zvenčí, bez ohledu na to, zda to bylo či nebylo záměrem díla, přičemž umění jistě vždy potřebuje tento pohled zvenčí, aby bylo chráněno před fetišizací své autonomie. Hudba se může hrát v kavárně nebo jako často v Americe přenášet telefony pro hosty v restauraci, a stát se tím něčím zcela jiným, čehož součástí je hovor lidí, cinkání talířů a vůbec všechno možné. Aby plnila svou funkci, počítá taková hudba s nepozorností posluchačů, stejně jako ve stavu své autonomie naopak počítá s jejich pozorností. Potpourri se někdy sestavuje z částí uměleckých děl, ale touto montáží se díla vnitřně zcela proměňují. Účely, jako ohlédnout se, přerušit mlčení, se splňují tím, co se označuje jako nálada, je to negace dlouhé chvíle způsobené šedivostí světa zboží, nudy, která se sama stala zbožím. Sféra zábavy, již dlouho v produkci uplatňovaná, vzrostla k vládě tohoto momentu nad všemi jeho ostatními fenomény. Oba momenty jsou antagonistické. Podřízení autonomních uměleckých děl společenskému účelovému momentu, který se skrývá v každém díle a z něhož umění vzniklo ve zdoluhavém procesu, je zasahuje na nejzranitelnějším místě. Ten, koho však třeba náhle vážně dojmou hudba, když ji intenzivně poslouchá v kavárně, může se vzdálit skutečnosti i sobě a zdát se ostatním směšný. V tomto antagonismu se v umění projevuje základní vztah mezi ním a skutečností. Jestliže se umění prožívá zvenčí, ruší se jeho kontinuita, stejně jako potpourri ji záměrně ruší v díle. Z některé Beethovenovy orchestrální věty nezbyvá v kuloárech koncertní budovy nic jiného než imperiální úderý kotlů; přitom již v partitúře reprezentují tyto úderý autoritativní gesto, jež si dílo půjčuje od společnosti, aby je pak sublimovalo ve vypracování kompozice. Oba charakteru umění nejsou totiž vůči sobě navzájem vůbec indiferentní. Jest-

liže nějaké autentické hudební dílo zabloudí do sociální sféry hudby jako kulisy, pak je nečekaně s to ji překročit čistotou, kterou spotřeba poskvrňuje. Na druhé straně nelze z autentických výtvorů, třeba zrovna z oněch úderů kotlů u Beethovena, smýt jejich společenský původ z heteronomních účelů: to, co Richard Wagner rozčillovalo u Mozarta jako zbytek divertimenta, se od té doby vyostřilo jako *souçon* i vůči takovým dílům, která se sama od sebe s divertimentem rozloučila. Postavení umělců ve společnosti v tom smyslu, že přichází v úvahu pro masové produkce, má po období autonomie tendenci vrátit se znovu k heteronomii. Jestliže umělci byli před Francouzskou revolucí sluhy, pak nyní se stávají *entertainers*. Kulturní průmysl oslovuje své *cracks* křesťanskými jmény, zrovna tak jako vrchní číšník či kadeřník se kamarádsky obrací na své *jet set*. Odstranění rozdílu mezi umělcem jako estetickým subjektem a jako empirickou osobou svědčí zároveň o tom, že se zrušila distáncí uměleckého díla od empirie, aniž se tím však umění může vrátit do svobodného života, který neexistuje. Údajná blízkost umění zvyšuje zisk, bezprostřednost je organizována jako podvod. Z hlediska umění lipi jeho dvojitá povaha na všech jeho výtvorech jako vada jeho nepočestného původu právě tak, jak se kdysi s umělci ve společnosti zacházelo jako s nepočestnými lidmi. Těž původ je však také těžištěm mimetické podstaty umění. Nepočestnost, jež demontuje důstojnost jeho autonomie, kterou nafukuje umění, neboť má špatné svědomí ze své společenské účasti, přispívá k jeho čti jako posměch vůči počestnosti společensky užitečné práce.

Vztah společenské praxe a umění, který byl vždy variabilní, se zřejmě v posledních čtyřiceti či padesáti letech znovu radikálně změnil. Za první světové války a před Stalinem se spojovalo umělecké a politicky pokrokové myšlení; tomu, kdo tenkrát dospíval, se umění jevílo jako něco, čím historicky nikdy nebylo; a priori politicky nalevo. Od té doby Ždanov a Ulbricht diktovali socialistického realismu uměleckou produktivitu nejen spoutali, nýbrž fakticky zlomili; estetický regres, který zavinili, je společensky průhledný jako maloměšťácká fixace. Naproti tomu s rozpolcením světa do dvou bloků po druhé světové válce uzavřely vládnoucí vrstvy na Západě s radikálním uměním odvo-

latelný mír: velký německý průmysl podporuje abstraktní malířství, ve Francii generála de Gaulla je ministrem kultury André Malraux. Avantgardní doktríny mohou, chápe-li se jejich protiklad ke *communis opinio* dosti abstraktně a zůstávají-li v nějaké míře umírněné, občas změnit svou funkci v elitářském směru, jak tomu bylo například s Poundem či Eliotem. Benjamin zaregistroval fašistické sklony již u futurismu,¹⁵⁴ které lze datovat od periferních rysů Baudelairovy moderny. Naopak u pozdního Benjamina může ještě vstupovat do hry tam, kde se distancuje od estetické avantgardy, že ještě nepodala příhlášku do komunistické strany, Brechtovo nepřátelství k „túi“.¹⁵⁵ Elitářskou izolaci pokrokového umění lze připsat spíše na vrub společnosti než jemu; nevědomé standardy mas jsou stejné jako ty, jež jsou nezbytné pro zachování poměrů, do nichž jsou masy integrovány, a tlak heteronomního života je nutí k rozdrobení, čímž zabraňuje koncentraci silného já, které nepotřebuje šablonovitost. To plodí nevraživost: v masách proti tomu, co je jim odepřeno kvůli vzdělání, které je vyhrazeno privilegovaným; a neméně proti masám v postoji esteticky pokrokových lidí, počínaje Strindbergem a Schönbergem. Roztržka zejíci mezi jejich estetickými *trouvailles* a smýšlením, které se projevuje v obsahu a intenci díla, citelně poškozují uměleckou konzistenci. Společenská obsahová interpretace starší literatury má nejistou hodnotu. Geniální byl Vicův výklad řeckých mýtů, například mýtu o Kadmovi. Proti tomu redukování Shakespeareových her na ideu třídního boje, jak k tomu směřoval Brecht, stěží vede příliš daleko a míjí se s tím, co je v dramatech podstatné, s výjimkou her, v nichž třídní boj je přímým tématem. To neznamená, že to, co je podstatné, by bylo společensky indiferentní, z lidského hlediska bezčasové – to všechno jsou tlachy. Ale společenská povaha umění je prostředkována objektivním formovým postojem dramát, podle Lukácsova výrazu „perspektivou“. Společenské jsou v Shakespeareovi kategorie jako individuum a vášeň, rysy jako měšťanský konkretismus Kalibanův, ale i úplatnost benátských kupců, koncepce polomatriarchálního dávného světa v Macbethovi a Learovi; naprostý odpor k moci v Antoniovi a Kleopatře stejně jako rezignující gesto Prosperova. Proti tomu jsou konflikty patrici-

jí a plebejců, převzaté z římských dějin, pouze kulturním zbožím. Na Shakespeareovi se lze neméně přesvědčit, jak problematická je Marxova teze, že veškeré dějiny jsou dějinami třídních bojů, pokud se bere závazně. Třídní boj předpokládá objektivně vysoký stupeň sociální integrace a diferenciací a subjektivně pak vyžaduje třídní vědomí, které se poprvé rudimentárně rozvinulo v buržoazní společnosti. Není nic nového v tom, že třída sama, společenské podřazení atomů obecnému pojmu, který vyjadřuje vztahy pro ně konstitutivní stejně jako heteronomní, je strukturálně buržoazním jevem. Sociální antagonismy jsou prastaré; třídními boji se dříve stávaly pouze nesouvislé: tam, kde se formovala tržní ekonomika příbuzná buržoazní společnosti. Proto má interpretace všeho historického jako třídního boje slabě anachronický *air*; jakož vůbec i model, z něž Marx tuto svou teorii konstruoval a extrapoloval, byl model liberálně podnikatelského kapitalismu. Je pravda, že sociální antagonismy prosvitají u Shakespeara všude, ale projevují se v jednotlivcích a jsou kolektivní pouze v masových scénách, které sledují topoi, jako je topos davové sugestibility. Ze společenského pohledu na Shakespeara je přinejmenším evidentní, že nemohl být Baconem. Raně buržoazní dialektický dramatik se nedíval na *theatrum mundi* z hlediska pokroku, ale spíše z hlediska jeho oběti. Rozetnout tento problém se společenskou a estetickou zralostí se stává pro společenskou strukturu prohibitivně nesnadným. Nedají-li se formální charakteristiky v umění interpretovat politicky, neplyne z toho nicméně, že všechno, co je v umění formální, je bez obsahových implikací, jež sahají až k politice. V osvobození formy, jak je chce každé nové ryzí umění, se dešifruje především osvobození společnosti, neboť forma, estetická souvislost všeho jednotlivého, zastupuje v uměleckém díle sociální vztah; proto je osvobozená forma pro existující stav pohoršlivá. To podporuje i psychoanalýza. Podle ní protestuje všechno umění, jakožto negace principu reality, proti obrazu otce, a tím je revoluční. Z toho objektivně vyplývá politická účast nepolitického postoje. Dokud sociální struktura nebyla ještě tak integrovaná, že již pouhá forma působila jako podvratný protest, potud byl též vztah uměleckých děl k dané sociální realitě shovívavější. Aníž ji

umění celkem ustupovalo, mohlo si její prvky osvojit bez velkých okolků, zůstat jí zřejmě podobné a komunikovat s ní. Dnes se stal sociálněkritický moment uměleckých děl opozicí k empirické realitě jako takové, protože ta se stala dvojitou ideologií sebe sama, kvintesencí moci. Zda se v tom umění samo o sobě nestává společensky lhostejným, prázdnou hrou a dekorací denního shonu, závisí na tom, v jaké míře jeho konstrukce a montáže jsou zároveň demontáže, které jsou destruktivní, neboť přijímají prvky reality a svobodně je formují do něčeho jiného. To, zda umění empirickou realitu překonává, a tím konkretizuje vztah k tomu, co překonalo, vytváří jednotu jeho estetického a společenského kritéria; umění tímto získává určitý druh prerogativu. Potom netrpí žádnou pochybností o tom, čeho by chtělo dosáhnout, a nedá si od politických praktiků připisovat odpověď, jež by jim byla vítaná. Picasso a Sartre optovali bez obav pro politiku, která zakazovala to, co esteticky zastávali, a jim samým připisovala skromnou cenu právě potud, pokud jejich jména měla propagandistickou hodnotu. Jejich postoj je imponující, neboť rozpor, který má svůj objektivní základ, neřeší subjektivně, jednoznačným uznáním jedné nebo druhé teze. Kritika jejich postoje je podstatná pouze jako kritika politiky, pro niž hlasovali; se sebou spokojený odkaz na to, že jen řezali do vlastního masa, nepomáhá. Mezi aporiemi věku je sice sotva nejmenší ta, že žádná myšlenka, která již nepoškozuje zájmy toho, kdo ji hájí, byt' to byly zájmy objektivní, již není pravdivá.

Dnes se se značnými důsledky rozlišuje mezi autonomní a společenskou podstatou umění použitím nomenklatury formalismu a socialistického realismu. Touto nomenklaturou osekává řízený svět pro své účely dokonce i objektivní dialektiku, která se skrývá v podvojném charakteru každého uměleckého díla: oba aspekty jsou disjunkcí podobnou rozdílu mezi ovce a koza-mi. Tato dichotomie je zde však falešná, neboť prezentuje oba dynamicky vztažené prvky jako jednoduchou alternativu. Jednotlivý umělec si musí vybrat. Díky snadné suverenitě společenské generální linie přitom světlo zpravidla dopadá na anti-formalistické směry; ostatní mají být omezeny specializací dělby práce, a možná proto mohou být přijatelné pro naivní buržoa-

zni iluze. Laskavá péče, s níž aparátčící vyvádějí vzdorující umělce z izolace, se rýmuje se zavražděním Mejercholda. Protiklad formalistického a antiformalistického umění nelze v jeho abstraktnosti opravdu hájit, chce-li umění být něčím víc než otevřenější nebo zastřenější *pep talk*. V době kolem první světové války nebo o něco později se moderní malířství polarizovalo do kubismu a surrealismu. Ale kubismus sám obsahově revoltoval proti buržoazní představě nerušeně čisté imanence uměleckých děl. Naopak významní surrealisté, jako Max Ernst a André Masson, kteří odmítali kompromis s trhem a původně protestovali i proti sféře umění samé, se přiklonili k formálním principům: například Masson se blíží ve velké míře k tomu, že opouští předmětné malířství, čím více se myšlenka šoku, která se v tematické látce rychle vyčerpá, přeměňuje v malířskou techniku. Jestliže obvyklý svět je odhalen zábleskem světla jako zdání a iluze, pak se již teleologicky přechází k nepředmětnému umění. Konstruktivismus je jako oficiální protiklad realismu svou střízlivou řečí hlouběji spřízněn s historickými změnami reality než realismus, který byl dlouho pokryt romantickým nátěrem, protože jeho princip, předstírané smíření s objektem, se mezitím stal romantickým. Impulsy konstruktivismu byly z obsahového hlediska vždy problematickou adekvací umění odkouzlenému světu, kterého již nešlo esteticky dosáhnout obvyklými realistickými prostředky, a nestat se akademismem. Cokoli se dnes chce nazývat *informel*,¹⁵⁶ stává se estetickým pouze tím, že se artikuluje jako forma; jinak by nebylo ničím více než dokumentem. U takových příkladných umělců epochy, jako byli Schönberg, Klee či Picasso, je expresivně mimetický moment a moment konstruktivní stejně intenzivní, a to nikoli ve špatném středu mezi nimi, nýbrž směrem k extrémům: obojí je však zároveň obsahové, výraz je negativitou utrpení, a konstrukce je zase snahou zastavit utrpení z odcizení tím, že se překročí v horizontu neomezené, a tedy nadále nenásilné racionality. V umění stejně jako v myšlení se forma o obsah jak rozlišují, tak i navzájem prostředkují. Na umění lze stěží použít pojmů pokroku a reakce, pokud se přistoupí na abstraktní dichotomii formy a obsahu. Tato dichotomie se opakuje v tvrzení a protitvrzení. Jedni nazývají

umělce reakcemi, protože prý hájí společensky reakční teze nebo podobou svých děl údajně pomáhají politické reakci ve volně podávané a těžko uchopitelné formě; druzí proto, že umělci prý zaostali za stavem uměleckých produktivních sil. Ale obsah významných uměleckých děl se může odchylovat od názorů jejich autorů. Je evidentní, že Strindberg postavil Ibsenovy buržoazně emancipační intence na hlavu. Na druhé straně jsou jeho formální inovace, likvidace dramatického realismu a rekonstrukce snové zkušenosti, objektivně kritické. Dosvědčují přechod společnosti k hrůze autentičtější než nejodvážnější obžaloby Gorkého. Proto jsou i společensky pokrokové, jsou počátkem sebeuvědomování katastrofy, k níž se v buržoazně individualistické společnosti schyluje: v ní se stává absolutní jednotlivec příznakem jako ve Strašidelné sonátě. Kontrapunktem k tomu jsou největší díla naturalismu: ničím nemírněná hrůza prvního jednání Hauptmannovy Haničky nechává přejít věrný popis v nejdivočejší výraz. Sociální kritika realismu oživaného nařizováním, dekrety, je významná, ovšem pouze když nekapituluje před l'art pour l'artismem. To, co je v tomto protestu proti společnosti společensky nepravdivé, se stalo historicky evidentním. Pečlivě zvolená slova, například u Barbeyho d'Aurevilly, vybledla do staromódní naivity, která by mohla stěží očekávat umělecké ráje; již Huxleyho napadá, že satanismus je komický. Zlo, které jak Baudelaire, tak Nietzsche postrádali v liberalistickém devatenáctém století, nebylo pro ně ničím jiným než maskou pudu viktoriánsky již nadále nepotlačovaného. Jako produkt potlačovaných pudů ve století dvacátém, zlo prolomilo civilizační zábrany s bestialitou, ve srovnání s níž získaly Baudelairovy strašné blasfemie nevinnost, která groteskně kontrastuje s jejich patosem. Přes svou vynikající úroveň byl Baudelaire preludiem secese. Jeho *pseudos* bylo v estetizaci života bez jeho změny; krása sama se tím stala prázdnou a dala se jako každá abstraktní negace integrovat tím, co negovala. Fantasmagorie estetického světa nerušeného žádnými účely napomáhá získat alibi světu subestetickému.

O filosofii, o teoretickém myšlení vůbec, lze říci, že trpí idealistickou předpojatostí, neboť disponuje pouze pojmy; jediné jejich prostřednictvím pojednává o tom, čeho se týkají a co sama

nikdy nemá jako takové. Její sisyfovská práce je v tom, že reflektuje nepravdu a vinu, které tím bere na sebe, a tak je pokud možno napravuje. Nemůže vkládat do textu svůj ontický substrát; tím, že o něm mluví, již z něho dělá to, od čeho jej chce osvobodit. Moderní umění registruje nespokojenost s tímto stavem od doby, kdy Picasso rozrušoval své obrazy prvními útržky novin; z toho se odvozuje každá montáž. Sociálnímu momentu se tak zjednálo estetické právo, že se nenapodobuje, což by jej učinilo jaksi uměním nepříjemným, nýbrž spíše se tento moment do umění injektuje aktem sabotáže. Umění dává explodovat klamu své čisté imanence právě tím, jak se empirické trosky, zbavené své vlastní souvislosti, podrobují imanentním principům konstrukce. Umění by chtělo viditelným a záměrným postoupením syrové látky napravit škody, které duch – myšlení stejně jako umění – udělal tomu, co je v něm jiné, k čemu se vztahuje a co by chtěl nechat mluvit. To je určitelný smysl momentu moderního umění, který je umění nepřátelský a nemá smysl a jenž se šíří k roztržení¹³⁷ uměleckých druhů a k *happenings*. Tím se ani tak nekoná farizejsky arivistický soud nad tradičním uměním jako spíše pokus absorbovat právě negaci umění jeho vlastní silou. To, co již v tradičním umění není společensky možné, neztrácí proto všechnu pravdivost. Místo toho se noří do historické zkamenělé vrstvy, která není pro živé vědomí dostupná jinak než negací, bez níž by však umění neexistovalo. Je to vrstva němeého odkazu k tomu, co je krásné, aniž se přitom vůbec striktně rozlišuje mezi přírodou a dílem. Tento moment je protikladný momentu rozrušujícímu, k němuž pravda umění přechází, žije však dále v tom, že jako formující síla poznává moc toho, čím se měří. V této myšlenice je umění podobné míru. Bez jeho perspektivy by bylo stejně nepravdivé, jako kdyby anticipovalo smíření. Krásno v umění je zdáním toho, co je skutečně mírové. Je tím, k čemu právě směřuje potlačená síla formy ve své snaze sjednotit nepřátelské a divergující prvky.

Není správné odvozovat estetický realismus z filosofického materialismu. Umění jako forma poznání jistě implikuje i poznání reality, ale neexistuje realita, jež by nebyla společenská. Tak je prostředkován pravdivostní a společenský obsah, i když pozná-

vací charakter umění, jeho pravdivostní obsah, transcenduje poznání reality jako toho, co existuje. Umění se stává sociálním poznáním tím, že se zmocňuje podstaty; ne však tak, že o ní mnohmluvně povídá, že ji ilustruje či imituje. Svou vlastní strukturou ji nutí k projevení se v protikladu ke struktuře jevu. Epistemologickou kritikou idealismu, která zajišťuje objektu moment prvenství, nelze prostě přenést na umění. Objekt v umění a objekt v empirické realitě je něco zcela odlišného. Umělecký objekt je vytvořené dílo, které v sobě jak obsahuje, tak transformuje, likviduje i rekonstruuje prvky empirické reality podle vlastního zákona. Jedině takovou transformací, a nikoli vždy falšující fotografií, dává umění realitě to, co jí náleží, epifanii její skryté podstaty a zasloužený strach před ní jako před něčím zlověstným. Prvenství objektu se esteticky potvrzuje jedině v charakteru umění jakožto nevědomého dějepisce, jako anamnézy toho, co je podřízené, potlačené a snad i toho, co je možné. Prvenství objektu jako potenciální osvobození od moci toho, co je, se v umění manifestuje jako jeho svoboda od objektů. Má-li se umění zmocnit svého obsahu v tom, co je v umění jiné, pak mu toto jiné nelze imputovat, ale získá je pouze ve své vlastní imanentní souvislosti. Umění neguje negativitu v prvenství objektu, neguje jeho nesmířenost a heteronamnost, a umožňuje mu vynořit se právě prostřednictvím zdání smířenosti svých výtvorů.

Prima vista nepostrádá jeden z argumentů dialektického materialismu: přesvědčivost. Tvrdí se, že stanovisko radikální moderny je stanoviskem solipsismu, monády, která se umíněně uzavírá před intersubjektivitou. Zvěčněná dělba práce dospěla k amoku. Je to výsměch humanitě, kterou by bylo třeba uskutečnit. Solipsismus sám je však iluzorní, jak dokázala materialistická kritika a dávno před ní velká filosofie, je to zastírání bezprostřednosti bytí pro sebe, které ideologicky odmítá své vlastní prostředkování. Potud uvedený argument. Je pravda, že teorie vzhledem do universálního společenského prostředkování solipsismus názorově překonala. Ale umění, tato mimesis dohnaná k vědomí sebe sama, je nicméně spjato s pocity, s bezprostřední zkušeností; jinak by je nebylo možné odlišit od vědy, v nejlépeším případě by si od ní půjčovalo její výsledky a většinou by

nebylo více než sociální reportáží. Kolektivní způsoby produkce v nejmenších skupinách jsou již dnes myslitelné a v některých médiích se přímo vyžadují; místem zkušenosti jsou však ve všech existujících společnostech monády. Protože individuace, včetně utrpení, jež obsahuje, je společenským zákonem, může být společnost předmětem pouze individuální zkušenosti. Substrukce bezprostředního kolektivního subjektu by byla pochybná a odsuzovala by umění k nepravdě, protože by mu odnímla jedinou možnost zkušenosti, která je dnes otevřená. Jestliže se umění následkem teoretického nahlédnutí orientuje korektivně podle svého vlastního zprostředkovaného bytí a snaží-li se uniknout z monadičnosti jako rozpoznávaného společenského zdání, pak teoretická pravda zůstává pro ně vnější a stává se vlastně nepravdou: umělecké dílo heteronamně obětuje svou imanentní určitost. Právě podle kritické teorie nevede pouhé vědomí společnosti reálně mimo společensky dané, objektivní struktury, a jistě to nečiní ani umělecké dílo, jež svými vlastními podmínkami je částí sociální reality. Schopnost, kterou dialektický materialismus uměleckému dílu antimaterialisticky přisuzuje a od něho vyžaduje, získává dílo nanejvýš tehdy, když v monadologicky uzavřené vlastní struktuře, jež je mu dána objektivně, posunuje situaci tak daleko, že se dílo stává její kritikou. Skutečný práh mezi uměním a ostatním poznáním je snad v tom, že ostatní poznání je s to myslet mimo sebe, aniž odstupuje, kdežto umění nepřináší nic platného, co by nemohlo splnit podle svého historického místa, na němž se samo nalézá. Inervace toho, co je pro ně historicky možné, je podstatná pro formu umělecké reakce. Právě toto znamená substancialita v umění. Chce-li umění kvůli teoreticky vyšší sociální pravdě získat více, než je pro ně dostupná zkušenost, jež je formuje, pak dosahuje méně, a objektivní pravda, kterou si klade jako měřítko, zaniká ve fikci, jež zakrývá trhlinu mezi subjektem a objektem. Vykonstruovaný realismus je smířuje tak falešně, že nejutopičtější fantazie o budoucím umění by nemohly vymyslet takové umění, které by bylo opět realistické, a přitom znovu neupadlo do nesvobody. Umění má tedy to, co je v něm jiné, ve své imanenci, protože tato imanence je stejně jako subjekt společensky prostředkována

v sobě samé. Umění musí přimět k řeči svůj latentní společenský obsah: musí jít do sebe, aby se překročilo. Kritiku solipsismu podává svou silou ke zvnějšnění ve své vlastní technice jako postupu k objektivaci. Díky své formě transcenduje umění omezený a omezený subjekt; to, co chce záměrně přehloušit jeho omezenost, upadá do infantilnosti a činí si z jeho heteronomie ještě i eticko-sociální zásluhu. Je zde možné namítnout, že lidové demokracie nejrůznějšího typu jsou zřejmě stále antagonistické, a proto v nich nelze přijmout jiný postoj než odcizený, ale od uskutečněného humanismu by se dalo očekávat, že bude již blaženě osvobozen od moderního umění, a mohl by tedy být znovu spokojen s uměním tradičním. Taková koncese není však fakticky tolik odlišná od doktríny překonaného individualismu, jak hlásá. Řečeno rovnou, je zde základem šosácké klíše, že moderní umění je tak ošklivé jako svět, v němž vzniklo, že svět si je zaslouží a nic jiného není možné, ale s tím, že tak to přece nemůže zůstat pořád. A opravdu tu není nic k překonávání; slovo samo je *index falsi*. Je nesporné, že antagonistická situace – to, co mladý Marx nazýval odcizením a sebeodcizením – nebyla nejslabším činitelem v utváření nového umění. Ale moderní umění nebylo jistě pouhým odrazem, reprodukcí této situace. Tím, že ji odhalovalo, transponovalo do obrazu, se umění stalo něčím jiným a stejně svobodným, jako to situace zakazuje něčemu, co je živé. Je možné, že do mírové společnosti se opět vrátí minulé umění, jež se dnes stalo ideologickým doplňkem společnosti bez míru; ale to, že by se pak nově vzniklé umění vrátilo k míru a pořádku, k afirmativnímu kopírování a harmonii, by znamenalo obětovat jeho svobodu. Líčit podobu umění ve změněné společnosti není ani možné. Pravděpodobně bude něčím třetím ve srovnání s uměním minulým a současným, ale bylo by ještě lepší, kdyby jednoho krásného dne umění úplně zmizelo, než aby zapomnělo na utrpení, jehož je výrazem a v němž forma má svou substanci. Toto utrpení je humánním obsahem, který nesvoboda falšuje do pozitivnosti. Kdyby se jako splnění takového přání budoucí umění stalo znovu pozitivním, pak by bylo podezření z reálného pokračování negativity akutní; takové podezření je vždy přítomné, regres hrozí neustále, ale svoboda, která by ovšem

byla osvobozena od principu vlastnictví, nemůže být vlastnictvím. Co by však bylo umění jako dějepiscectví, kdyby zapomnělo na nahromaděné utrpení?

THEODOR WIESENGRUND ADORNO • ESTETICKÁ TEORIE

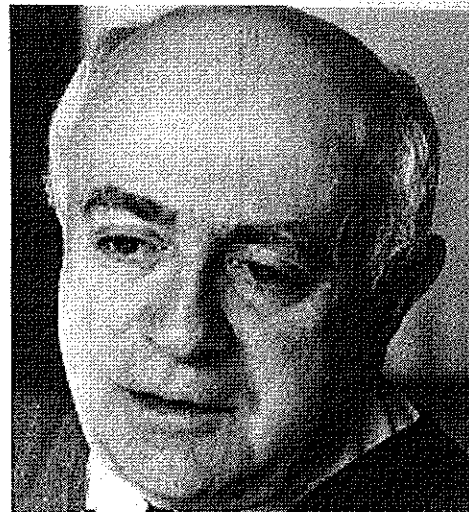
Z německého originálu *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970) přeložil, doslov k českému vydání napsal, česko-německý slovníček, slovníček cizojazyčných výrazů a jmenný rejstřík sestavil a poznámkový aparát doplnil Dušan Prokop. Obálku, frontispis a titulní list navrhli Jiří Paček a Mirek Kodeš. (Na frontispisu, titulním listě a v tiráži část faksimile Adornova autografa) Estetické teorie)

Grafická úprava a sazba Mirek Kodeš
Odpovědná redaktorka Dana Pačková
Vydalo nakladatelství Panglos, Vratislavská 387, 181 00 Praha 8
jako svoji 5. publikaci
Praha 1997
Výtisků BBS tiskárna Vimperk
I. vydání
Náklad 1000 výtisků
Doporučená cena 289 Kč (včetně DPH)

ISBN 80-902205-4-1

*Vydání se uskutečňuje díky podpoře Grantové agentury ČR
(grantový úkol č. 401/96/0762)*

*Překlad originálu do českého jazyka a jeho vydání financovala
Nadace Open Society Fund Praha a GEU Pressi Budapest
Vydání se uskutečňuje díky finanční podpoře
Nadace Český literární fond*



Významný představitel kritické sociologie a teorie kultury Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) se narodil ve Frankfurtu n. M., kde také maturoval na gymnáziu a vystudoval filosofii a další obory (1924). Od dětství se věnoval i hudbě; ve Vídni absolvoval studia klavíru a skladby (mj. u A. Weberna, 1925/26). Ve Frankfurtu získává r. 1931 soukromou docenturu (za práci o Kierkegaardovi) a stává se nejen filosofem, ale i uznávaným sociologem, hudebním a literárním vědcem a kritikem. Po nacistickém zákazu pedagogické činnosti (1933) pobývá střídavě v Německu a Anglii a r. 1938 emigruje do USA, kde pracuje v Ústavu pro sociální výzkum, který působil od 20. let ve Frankfurtu; odtud i název frankfurtská škola. Do Německa se definitivně vrátil r. 1953 a ve Frankfurtu se posléze stal ředitelem Ústavu pro sociální výzkum a r. 1958 profesorem frankfurtské univerzity pro obor filosofie a sociologie. Napsal neobyčejně množství článků, kritik, studií i knih, které měly nemalý vliv v poválečném Německu a později i v dalších zemích. Mezi jeho nejznámější díla patří *Dialektika osvícenství* (s M. Horkheimerem), *Minima moralia*, *Negativní dialektika*, *Filosofie nové hudby*, *Úvod do hudební sociologie*, knižní publikace o Wagnerovi, Mahlerovi, Bergovi a Hegelovi, *Metakritika teorie poznání*, *Prizmata*, *Poznámky o literatuře* (soubor literárních studií a kritik). Vyvrcholením jeho autorské činnosti je nedokončená *Estetická teorie*.

Handwritten notes and a circular stamp are visible on the left page. The stamp contains the text 'KUNSTWERKEN' and '1997'. The handwritten text includes 'Kunstwerken', 'den Ak...', 'fühlt sich als...', 'als Kind...', 'als ein Praktisches...', and 'den...'. There is also a handwritten number '15' and some illegible scribbles.