

Theodor W. Adorno

Typy hudebního chování

Pokusí-li se někdo nezaujatě říci, co je hudební sociologie, pak patrně nejdříve odpoví: jde o poznatky o vztahu mezi hudebními posluchači jako zespolečenštěnými jedinci a hudbou samotnou. Takové poznatky předpokládají velmi rozsáhlý empirický výzkum. Jen tehdy jej však lze zahájit produktivním způsobem, jen tehdy se pozvedne nad pouhé kupení holých faktů, jsou-li problémy předem teoreticky strukturovány; když víme, co je relevantní a o čem chceme získat jasno. K tomu může přispět specifické tážení lépe než nejobecnější pojednání o hudbě a společnosti. Nejprve se tedy budu teoreticky zabývat typickými způsoby chování při hudebním slyšení v podmínkách současné společnosti. Přitom nelze jednoduše odhlédnout od předchozích situací, neboť tak by nám uniklo to, co je charakteristické pro dnešek. Na druhé straně nám pro minulost chybí, podobně jako v mnoha oblastech materiálové sociologie, srovnatelná a spolehlivá výzkumná data. Ve vědeckých diskusích se jejich absence s oblibou využívá k oslabování kritiky současného stavu tvrzením, že dříve to prý beztak nebylo o nic lepší. Čím více se výzkum zaměřuje na zjišťování dat, jež jsou k dispozici, bez ohledu na dynamiku, do níž jsou zapojena, tím apologetičtější se výzkum stává; tím více má sklon k tomu, aby stav, kterým se zabývá, přijímal za konečný, uznával jej ve dvojitěm smyslu slova. Jsme například ujišťování, že teprve prostředky mechanické masové produkce hudbu přinesly nespočetným masám, a proto se, z hlediska statistického rozšíření, pozvedla úroveň poslechu. Dnes bych se nechtěl zabývat tímto problémovým komplexem, jenž není právě pozhnaný: neochvějně přesvědčení o kulturním pokroku a kulturně konzervativní jeremiáda o úpadku mají stejnou cenu. Materiál pro zodpovědnou odpověď na tento problém lze najít v práci E. Suchmana, která vyšla pod titulem ›Invitation to Music‹ ve svazku ›Radio Research 1941‹ v New Yorku. Také nepřednáším žádné předem zaujaté teze o statistickém zastoupení posluchačských typů. Tyto typy jsou myšleny pouze jako kvalitativně příznačné profily, které cosi naznačují o hudebním slyšení jako sociologickém znaku, a snad také něco o jeho diferenciaci a determinantách. Kdykoli zní mé výpovědi kvantitativně, čemuž se nelze ani v teoreticko-sociologických úvahách zcela vyhnout, nejsou míněny jako závazná tvrzení a je třeba je přezkoumat. Je téměř zbytečné zdůrazňovat, že posluchačské typy se nevyskytují v chemicky čisté podobě. Zajisté se tak vystavují všeobecné skepsi empirické vědy, zejména psychologie, vůči typologiím. To, co je z hlediska takové typologie nevyhnutelně klasifikováno jako smíšený typ, jím ve skutečnosti není, nýbrž svědčí o tom, že zvolený princip stylizace je materiálu vnucen; jde o výraz metodických potíží, nikoli o vlastnost věci samé. Přesto nejsou typy vymyšleny libovolně. Představují krystalizační body vymezené zásadními úvahami o hudební sociologii. Vyjdeme-li jednou z toho, že společenská problematika a komplexnost nachází výraz i v rozporech ve společenském vztahu mezi hudební produkcí a recepcí, a dokonce i v rozporech ve struktuře slyšení samotného, pak nemůžeme očekávat žádné neporušené kontinuum od slyšení plně adekvátního až po náhražkové či takové, které se k hudbě vůbec nevztahuje, nýbrž spíše to, že se rozpory a protiklady odrážejí také v kvalitě hudebního slyšení a v poslechovéch zvyklostech. Rozpornost znamená diskontinuitu. To, co si protirečí, se jeví jako navzájem oddělené. K typologii vedla reflexe nosné společenské problematiky hudby a stejně tak široká pozorování a jejich mnohonásobná vzájemná korektura. Jakmile bude typologie převedena do empirických kritérií a dostatečně ověřena, bude ji ovšem třeba znovu modifikovat, zvláště v případě typu

baveného posluchače. Čím hrubší jsou produkty ducha, jež sociologie podrobuje tázání, tím jemnější musí být postupy, které mají zkoumat působení takových fenoménů. Je mnohem těžší zjistit, proč je oblíben jeden šlágr a druhý nikoliv, než proč se více hovoří o Bachovi než o Telemannovi, o některé Haydnově symfonii více než o nějakém díle Stamicově. Záměrem typologie je plausibilně uskupit při vědomí společenských antagonismů diskontinuitu reakcí na hudbu z hlediska věci, totiž hudby samotné.

Tuto typologii je tedy třeba chápat pouze ideálnětypicky, což ostatně platí o všech typologiích. Přejechy mezi typy zůstávají stranou. Jsou-li nosné úvahy správné, tak lze od sebe jednotlivé typy, nebo alespoň některé z nich, odlišit plastičtěji, než by se pravděpodobně zdálo vědeckému smýšlení, které tvoří své skupiny pouze instrumentálně nebo podle bezpojmového rozdělení empirického materiálu, nikoliv však podle smyslu fenoménů. Možná by bylo možné pro jednotlivé typy stanovit tak jisté příznaky, že bychom po rozhodnutí o jejich přítomnosti či absenci mohli usuzovat i na některé sociální a sociálněpsychologické korelace. Pro plodnost takových empirických výzkumů je však nezbytné, aby se orientovaly na vztah společnosti k hudebním objektům. Společnost představuje souhrn těch, kdo hudbu poslouchají i neposlouchají, avšak posluchačské reakce jsou přece determinovány objektivními strukturálními vlastnostmi hudby. Kánon, který řídí konstrukci typů, se proto nevztahuje, jako v případě pouze subjektivně zaměřených empirických výzkumů, jen na vkus, záliby, averze a zvyklosti posluchačů. Jeho základem je spíše přiměřenost nebo nepřiměřenost slyšení slyšenému. Předpokládá se, že díla jsou něčím v sobě objektivně strukturovaným a smysluplným, co se otevírá analýze a může být vnímáno a zakoušeno v různém stupni správnosti. Tyto typy chtějí, aniž by se na to přísně vázaly nebo usilovaly o úplnost, vytyčit oblast, která sahá od plně adekvátního slyšení, jež odpovídá rozvinutému vědomí nejpokročilejších profesionálních hudebníků, až k úplnému neporozumění a naprosté indiferentnosti vůči materiálu, jež ostatně nelze zaměňovat s absencí hudební vnímavosti. A přece není uspořádání jednorozměrné; z různých hledisek může být věci blíže jednou ten, podruhé onen typ. Charakteristické způsoby chování jsou důležitější než logická korektnost klasifikace. O významnosti vyčleněných typů budou vysloveny některé domněnky.

Obtížnost vědeckého uchopení subjektivního obsahu hudební zkušenosti překračujícího vnější indicie je téměř prohibitivní. Experimentu jsou přístupné stupně intenzity reakce, ale ztěžuje její kvalita. Doslovné, např. fyziologické a měřitelné efekty vyvolané hudbou – bylo zkoumáno dokonce zrychlení tepu – nejsou v žádném případě identické s estetickou zkušeností uměleckého díla jako uměleckého díla. Hudební introspekce je nanejvýš nejistá. Konečně verbalizace hudebního prožitku naráží u většiny lidí na nepřekonatelné překážky, pokud nedisponují technickou terminologií; navíc je verbální vyjádření již předem filtrováno a jeho poznávací hodnota pro primární reakce je dvojnásob pochybná. Proto se diferenciací hudební zkušenosti s ohledem na specifickou kvalitu předmětu, z níž lze odečíst chování, zdá být neplodnější metodou, která umožňuje dospět dále než k trivialitám v tom sektoru hudební sociologie, který se zabývá lidmi, a nikoli hudbou o sobě. Otázka po poznávacích kritériích experta, jemuž se kompetence k poznání lehce připisují, je sama podřízena jak společenské, tak imanentně hudební problematice. Communis opinio nějakého grémia zasvěcených by nebylo dostatečnou bází. O interpretaci hudebního obsahu rozhoduje vnitřní struktura děl a zároveň teorie, jež se spojuje s jejich zakoušením.

Experta samotného by bylo možné jako první typ definovat zcela adekvátním slyšením. Byl by to plně reflektující posluchač, jemuž v principu nic neujde a jenž si zároveň v každém okamžiku uvědomuje slyšené.

Tomuto typu by byl práv ten, kdo je při první konfrontaci s formově uvolněným dílem bez pevných architektonických opor, jakým je druhá věta Webernova smyčcového tria, schopen vyjmenovat jeho formové díly. Zatímco spontánně sleduje průběh i velmi komplikované hudby, slyší vzájemnou následnost: minulé, přítomné i budoucí okamžiky společně tak, že krystalizuje souvislost smyslu. Dokáže rozlišovat i synchronní komplikace, tedy komplexní harmonii a vícehlas. Plně adekvátní způsob chování by bylo možné označit jako strukturální slyšení.¹ Jeho horizontem je konkrétní hudební logika: posluchač rozumí tomu, co vnímá v nikoli doslovně kauzální nutnosti. Místem této logiky je technika; ten, jehož sluch zároveň myslí, si jednotlivé elementy slyšeného většinou ihned uvědomuje jako technické a v technických kategoriích se bytostně odhaluje souvislost smyslu. Tento typ by se dnes omezoval pouze na okruh profesionálních hudebníků, aniž by všichni z nich splnili daná kritéria; mnozí interpreti by se mu spíše vymykali. Kvantitativně je tento typ pravděpodobně sotva zastoupen; vyznačuje hraniční hodnotu, od níž se vzdaluje řada dalších typů. Je třeba opatrnosti a nevysvětlovat privilegium profesionálů na tento typ zkratkovitě společenským procesem odcizení mezi objektivním duchem a individuí v pozdně měšťanské fázi a diskreditovat tak typ samotný. Hudebníci většinou přiznávají plné porozumění svým dílům pouze sobě rovným již od té doby, od kdy máme zachovány jejich výroky. Rostoucí kompoziční komplikovanost však patrně zmenšuje okruh kompetentních, přinejmenším relativně s ohledem na rostoucí počet těch, kteří hudbu vůbec poslouchají.

Kdo by však chtěl ze všech posluchačů udělat experty, choval by se za vládnoucích společenských podmínek nehumánně utopicky. Tlak, který integrální podoba díla vyvíjí na posluchače, je neslučitelný nejen s posluchačovými vlastnostmi, situací a stavem obecného hudebního vzdělání, ale také s individuální svobodou. Tím je vedle typu posluchače-experta legitimizován typ *dobrého posluchače*. Také on slyší více než jen hudební jednotlivosti; spontánně chápe souvislosti a soudí zdůvodněně, nejen podle prestižních kategorií nebo vkusové libovůle. Není si však vědom, nebo přinejmenším plně vědom technických a strukturálních implikací. Rozumí hudbě asi tak, jako rozumíme vlastní řeči, i když o její gramatice a syntaxi nevíme nic nebo jen málo. Nereflektovaně se zmocňuje imanentní hudební logiky. Tento typ je míněn, bývá-li řeč o muzikálním člověku, pokud si při tom ještě vůbec vzpomeneme na schopnost bezprostředního, smysluplného naslouchání a nespokojíme se s tím, že někdo má prostě hudbu „rád“. Taková hudebnost historicky vyžadovala určitou homogenitu hudební kultury, a navíc jakousi uzavřenost celkové situace, přinejmenším skupin reagujících na umělecká díla. Asi tímto způsobem přežila až do devatenáctého století v dvorských a aristokratických kruzích. Ještě Chopin si sice v jednom dopise stěžoval na rozptýlenou životní formu velké společnosti, zároveň jí však přiznával vlastní porozumění, zatímco měšťanstvu vyčítal, že místo něj má jen smysl pro udivující cirkusový výkon, dnes bychom řekli: pro „show“. U Prousta se postavy náležející k tomuto typu objevují v okruhu rodiny de Guermantes, např. baron Charlus. Lze se domnívat, že dobří posluchači jsou, opět proporcionálně k rostoucímu počtu hudebních posluchačů vůbec, stále vzácnější a hrozí jejich vymizení s nezadržitelným zburžoazněním společnosti, vítězstvím principu směny a výkonu. Ohlašuje se zde polarizace typologie do extrémů: podle tendence dnes člověk rozumí buď všemu, nebo ničemu. Spoluvinu na tom má samozřejmě úpadek hudební iniciativy neprofesionálů pod tlakem masových médií a mechanické reprodukce. Amatér by mohl přežít nejspíš ještě tam, kde se udržely zbytky aristokratické společnosti tak jako ve Vídni. Mezi drobnějším měšťanstvem se již tento typ sotva vyskytne, až na polemické solitéry, kteří již mají blízko

¹ Tento pojem je specifikován a rozvinut v: Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a. M. 1963, s. 39 nn.

k expertům, s nimiž si ostatně dříve dobří posluchači rozuměli mnohem lépe než dnes takzvaní vzdělanci s pokročilou produkcí.

Sociologicky se ujal dědictví tohoto typu třetí, skutečně měšťanský typ, který je směrodatný mezi návštěvníky oper a koncertů. Lze jej pojmenovat jako vzdělaného posluchače nebo *konzumenta vzdělání*. Poslouchá hodně až nenasytně, je dobře informován a sbírá gramofonové desky. Hudbu respektuje jako kulturní statek, často jako něco, co je třeba znát kvůli vlastnímu sociálnímu uplatnění; tento postoj sahá od pocitu vážně míněné povinnosti až po vulgární snobismus. Spontánní a bezprostřední vztah k hudbě, schopnost strukturálního chápání, jsou nahrazeny tím, že člověk shromažďuje co možná nejvíce znalostí o hudbě, zvláště biografických a týkajících se interpretů, o kterých se hodiny nicotně baví. Tento typ disponuje mnohdy obsáhlými znalostmi literatury, ale tak, že hromadí témata slavných a stále opakovaných hudebních děl a ihned identifikuje slyšené. Rozvinutí určité kompozice je lhostejné, struktura slyšení atomistická: tento typ číhá na určité momenty, údajně krásné melodie, grandiózní okamžiky. Celkově má v sobě jeho vztah k hudbě něco fetišistického.² Konzumuje podle měřítka veřejné platnosti konzumovaného. Radost ze spotřeby, z toho, co mu podle jeho výroků hudba dává, je větší než radost z hudby samotné jako uměleckého díla, jež na něj klade požadavky. O generaci či dvě dříve se tento typ vydával za wagneriána, dnes bude na Wagnera spíš nadávat. Navštíví-li koncert houslisty, bude jej zajímat to, čemu říká jeho tón, pokud ne rovnou housle; u zpěváka hlas; u klavíristy příležitostně to, jak je křídlo naladěno. Je mužem hodnocení. To jediné, oč tomuto typu primárně jde, je mimořádný, takřka měřitelný výkon, tedy krkolomná virtuosita zcela ve smyslu ideálu show. Imponuje mu technika, prostředek, jako účel sám o sobě; v tomto ohledu nemá vůbec daleko k dnes rozšířenému typu masového slyšení. Ovšem tváří se masám nepřátelsky a elitářsky. Jeho milieu tvoří vyšší a povýšené měšťanstvo s přechody k měšťanstvu drobnému; jeho ideologie je většinou reakční, kulturně konzervativní. Téměř vždy je nepřátelský exponované nové hudbě; když tito lidé společně hřímají proti údajně pomýlené věci, dokazují si tak své niveau, které současně hodnoty zachovává a rozlišuje mezi nimi. Sociální charakter tohoto typu je do značné míry definován konformismem a konvenčností. I jej by bylo možné považovat z kvantitativního hlediska za nevýznamný, a to i v zemích s velkou hudební tradicí, jako je Německo a Rakousko, ačkoliv má zřetelně více reprezentantů než typ druhý. Přesto se jedná o klíčovou skupinu, která ve velké míře rozhoduje o oficiálním hudebním životě. Nerekruťují se z ní jen stálí abonenti velkých koncertních společností a ti, kdo putují na festivaly do Salcburku a Bayreuthu, ale také grémia, jež sestavují programy a plány repertoáru, především americké dámy z výborů filharmonických koncertů. Řídí zvěcnělý vkus, který se neprávem považuje za nadřazený vkusu kulturněprůmyslovému. Stále více hudebních kulturních statků spravovaných tímto typem se proměňuje ve statky manipulovaného konzumu.

Připojit můžeme typ, který je rovněž určen nikoli relací ke specifickým vlastnostem slyšeného, nýbrž mentalitou, která se ve velké míře osamostatnila od svého objektu, typ *emocionálního posluchače*. Jeho vztah k hudbě je sice méně strnulý a nepřímý než v případě konzumenta kultury, zato však v jiném ohledu ještě vzdálenější vnímanému, jež mu bytostně slouží k vyvolávání jinak vytěsněných nebo civilizačními normami spoutaných pudových hnutí, namnoze je mu pramenem iracionality, která tomu, kdo žije v neúprosném napětí racionálního sebezachování, dovoluje vůbec ještě něco cítit. Dosti často nemá vůbec co dělat s podobou slyšeného: funkce hudby je převážně stimulační. Slyšení probíhá podle věty o specifických smyslových

² Srov. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen*. Göttingen 1963, s. 9 nn.

energiích: člověk vnímá světlo, když dostane na okoránu. Tento typ může skutečně velmi silně reagovat na nápadně emocionálně laděnou hudbu, např. Čajkovského; k slzám jej lze přivést snadno. Přejchody ke konzumentu kultury jsou plynulé: také v jeho arsenálu zřídka chybí odkaz na citové hodnoty pravé hudby. Zdá se, že emocionální posluchač je, patrně pod klatbou respektu k hudební kultuře, méně příznačný pro Německo než pro anglosaské země, kde striktnější civilizační tlak nutí k úhybným manévřům do nekontrolovatelných niterných oblastí citu; také v zemích zaostávajících za technologickým vývojem, zvláště slovanských, patrně ještě hraje roli. V Sovětském svazu tolerovaná konfekční soudobá produkce je střížena podle tohoto typu; každopádně je ideál jeho hudebního Já napodobeninou klišé Slovana potácejícího se sem a tam mezi citovými vzepětími a melancholií. Hudebně i celkovým habitem je tento typ naivní, nebo přinejmenším se naivity dovolává. Bezprostřednost jeho reakcí jde ruku v ruce s občas vzdornou zaslepeností vůči věci, na níž reaguje. Nechce nic vědět, a proto je předem lehce ovladatelný. Hudební kulturní průmysl jej zahrnul do svých plánů; v Německu a Rakousku asi od počátku třicátých let s hudebním druhem syntetické lidové písně. Sociálně lze tento typ identifikovat těžko. Jeho vřelost je snad zčásti věrohodná a snad je méně zatvrzelý a se sebou spokojený než konzument kultury, ve srovnání s nímž stojí z hlediska etablovaného vkusu níže. Přesto mohou k tomuto typu patřit i tvrdí lidé vyznávající svou profesi, ominózní znavení byznysmeni, kteří v oblasti, která je pro jejich život bez důsledků, hledají kompenzaci za to, co si jinak musejí odepřít. – Tento typ zahrnuje širokou škálu od těch posluchačů, kteří jsou hudbou kteréhokoliv druhu podněcováni k obrazným představám a asociacím, až po ty, jejichž hudební zážitky se blíží vágnímu dennímu snění; přinejmenším příbuzný je mu v užším významu smyslový posluchač, který kulinářsky vychutnává izolované zvukové podněty. Mnohdy používají hudbu jako nádobu, do níž nalévají vlastní, podle psychoanalytické teorie „volně proudící“ tísnivé emoce; mnohdy teprve identifikací s hudbou z ní získávají emoce, které sami o sobě postrádají. Takové vskutku komplikované problémy vyžadují zkoumání stejně jako otázka po skutečnosti či fiktivním charakteru sluchových emocí; pravděpodobně se zde obé mísí bez ostrého ohraničení. Zda je možné přiřadit diferencím hudebních reakcí i difference v celkové osobnosti a konečně i difference sociologické, je zatím nejisté. Za neblahé lze považovat působení anti-intelektualismu, prefabrikované ideologie oficiální hudební kultury, na emocionálního posluchače. Reflektované slyšení je zaměňováno s chladným a vnějškově reflektujícím chováním vůči hudbě. Emocionální posluchač zuřivě vzdoruje pokusům přivést jej ke strukturálnímu slyšení – snad ještě zuřivěji než konzument kultury, který by snad kvůli vzdělání byl ochoten nakonec i k tomu. Ve skutečnosti není ani adekvátní slyšení myslitelné bez afektuálního obsazení. Pouze je zde ovšem obsazena věc sama a koncentrace na ni absorbuje psychickou energii, zatímco emocionálnímu posluchači je hudba prostředkem k účelům jeho vlastní pudové ekonomie. Nevzdává se věci, která jej za to může odměnit i citem, nýbrž funkčně ji přehodnocuje v médium pouhé projekce.

K emocionálnímu posluchači se přinejmenším v Německu vyvinul příkrý protiklad, který místo aby se v hudbě vyhýbal civilizačnímu zákazu citů, mimetickému tabu, osvojuje si jej a volí přímo za normu vlastního hudebního chování. Jeho ideálem je statické hudební slyšení.³ Pohrdá oficiálním životem jako vylhaným a předstíraným; nechce však postoupit vpřed, nýbrž prchá zpět do období, která považuje za chráněná před panujícím zbožným charakterem, zvěcněním. Díky své strnulosti platí tribut témuž zvěcnění, jemuž oponuje. Tento bytostně reaktivní typ bychom mohli pokřtít jako *resentimentálního posluchače*. Patří k němu ti milovníci Bacha, před

³ Srov. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M. 1964, s. 182 nn.

nimiž jsem jej již jednou bránil; a ještě více ti, kteří si vzali do hlavy předbachovskou hudbu. V Německu byli až donedávna téměř všichni adepti hnutí hudební mládeže pod klatbou tohoto způsobu chování. Resentimentální posluchač, v protestu proti hudebnímu provozu zdánlivě nonkonformistický, přitom povětšinou sympatizuje s pořádky a kolektivy kvůli nim samotným se všemi sociálně psychologickými a politickými konsekvencemi. Svědčí o tom přísně sektářské, potencionálně hněvivé tváře, jež se koncentrují v takzvaných „Bachstunden“ a „Abendmusiken“. Ve své speciální sféře i v aktivním provozování hudby jsou školeni a vše běží jako na drátkách; a přece je vše spjato a propleteno se světovým názorem. Neadekvátnost spočívá v tom, že celé hudební sféry, o jejichž vnímání by snad mělo jít, jsou vyloučeny. Vědomí posluchačů tohoto typu je preformováno spolkovými cíly, jež povětšinou podléhají ostře reakční ideologii, a historismem. Věrnost dílu, kterou staví proti měšťanskému ideálu hudebního šoumenství, se stává samoúčelem; nejde tolik o to, adekvátně podat a zakoušet smysl děl, nýbrž snaživě bdít nad tím, aby ani o ždíbec nedošlo k odchylce od toho, co, poměrně snadno napadnutelně, považují za provozovací praxi minulých dob. Jestliže emocionální typ tíhne ke kýči, pak resentimentální posluchač k falešné přisnosti, která pěstuje mechanické potlačování vlastních impulsů ve jménu skrytosti v pospolitosti. Kdysi si říkali muzikanti; teprve za vlády antiromantického zmoudření to jméno odložili. Psychoanalyticky je to typ neobyčejně příznačný, jde o přisvojení toho, proti čemu se vlastně jde. Prozrazuje ambivalenci. To, co chtějí, není jen opak muzikanta, nýbrž je inspirováno nejzřetlivějším afektem proti jeho imagu. Nejniternějším impulsem resentimentálního posluchače je patrně snaha uskutečnit prastaré civilizační tabu nad mimetickým impulsem⁴ v umění samotném, jež z onoho impulsu žije. Chtějí vymítit to, co nebylo domestikováno pevnými pořádky, to, co je vagantské a nespoutané, to, čehož tristní stopou jsou sólistova rubata a exhibice; cikánům se má teď jít, podobně jako předtím v koncentračních táborech, po krku i v hudbě, kterou jim operety přidělily jako rezervaci. Subjektivitu a výraz považuje resentimentální posluchač za bytostně totožné s promiskuitou a myšlenka na ni je mu nesnesitelná. A přece je – podle Bergsonova názoru v »Deux sources« – touha po otevřené společnosti, jejíž odrazem je umění, tak silná, že ani tato nenávisť se neodvází ji likvidovat. Kompromisem je nesmyslná představa umění očištěného od mimese, umění jaksi sterilizovaného. Tento ideál je tajemstvím resentimentálního posluchače. Nápadně málo je u tohoto typu rozvinut smysl pro kvalitativní diferenciaci v rámci jím upřednostňovaného repertoáru: ideologie jednoty zahubila smysl pro nuance. Diferenciace je vůbec puritánsky považována za podezřelou. O rozšíření tohoto typu se lze jen dohadovat; díky dobré organizaci, propagandistické čipernosti a velkému vlivu na hudební pedagogiku funguje i on jako klíčová skupina múzických lidí. Nemá však patrně mnoho reprezentantů mimo své organizace. Masochistický rys způsobu chování, jenž si stále musí něco zakazovat, poukazuje na kolektivní přinucení jako na svoji nutnou podmínku. Takové přinucení jako determinanta tohoto typu může v internalizované podobě působit i tam, kde je reálná poslechová situace izolovaná, např. v případě poslechu rozhlasu. Tyto souvislosti jsou příliš komplikované, než aby je bylo možné vysvětlit pouhými korelacemi mezi příslušností k organizacím a hudebním vkusem.

Vyčerpávající společenská dešifrace tohoto typu dosud nebyla provedena, lze jen naznačit její směr. Rekrutuje se povětšinou z vyšší maloburžoazie, jež měla před očima svůj sociální sestup. Po desetiletí silící závislost příslušníků této vrstvy jim brání stále více v tom, aby se stávali vnějškově se sebeurčujícími, a tím teprve niterně se rozvíjejícími individui. To poškodilo i zkušenost velké hudby, jež není zprostředkována individuem a jeho

⁴ Srov. Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947, s. 212 nn.

svobodou teprve od Beethovena dále. Tato vrstva se však ze starého strachu z proletarizace uprostřed měšťanského světa úporně drží ideologie sociální vyvýšenosti, elitářství, „niterných hodnot“.⁵ Její vědomí a postoj k hudbě jsou výsledkem konfliktu mezi sociálním postavením a ideologií. Konflikt je mírněn tak, že tito lidé sami sobě a zároveň ostatním namlouvají, že kolektivita, k níž jsou odsouzeni a v níž se bojí ztratit, je něčím vyšším než individuace, něčím spjatým s bytím, smysluplným, humánním a čím vším ještě. K tomu jim napomáhá to, že své vlastní kolektivitě podsouvají namísto reálného, postindividuálního stavu stav předindividuální, jak jej sugeruje syntetická muzikantská hudba a většina takzvaného baroka. Domnívají se, že tak své kolektivitě propůjčují auru něčeho zdravého a nezkaženého. Vynucená regrese je podle ideologie niterných hodnot falšována v něco lepšího než je to, co je jim odepřeno. Formálně srovnatelná je fašistická manipulace, která kostýmovala vynucený kolektiv atomizovaných jedinců insigniemi přirozené předkapitalistické lidové pospolitosti.

V poslední době se v časopisecké literatuře resentimentálního typu setkáváme s pojednáními o jazzu. Ačkoliv byl dlouho považován za něco rozkladného, dnes se s rostoucí měrou objevují sympatie, které mohou souviset s domestikací jazzu, jež v Americe již dávno proběhla a v Německu je jen otázkou času. Typ *jazzového experta* a *jazzového fanouška* – navzájem se neliší tak, jak si lichotivě namlouvají jazzoví experti – je resentimentálnímu posluchači příbuzný habitem „recipované hereze“, společensky akceptovaného a zneškodněného protestu proti oficiální kultuře, potřebou hudební spontaneity, jež se staví proti předznamenané stejnosti, a sektářským charakterem. Zvláště v Německu je každé kritické slovo o jazzu v jeho podobě, která je dnes považována za moderní, potíráno zasvěcenými kruhy jako zločinné rouhání. S resentimentálním typem sdílí jazzový posluchač také averzi vůči klasicko-romantickému ideálu. Asketicko-sakrální gestus je mu však cizí. Právě mimese se mu až příliš zamlouvá, ovšem v šablonovité podobě „standard devices“. Také on občas – nikoliv vždy – adekvátně chápe svůj předmět, je mu však vlastní omezenost reaktivního jednání. Z oprávněné nechuti vůči kulturnímu podvodu by nejraději nahradil estetické chování chováním technizované sportovním. Sám sebe považuje mylně za smělého avantgardistu, zatímco i jeho nejmělejší excesy byly před více než padesáti lety předstiženy a do důsledků dovedeny vážnou hudbou. Na druhé straně zůstává jazz velmi omezený v rozhodujících momentech, jako je rozšířeně impresionistická harmonie a prostince standardizovaná formová struktura. Nepopíratelná nadvláda taktu, jíž se musí podřídit všechny synkopické kumšty, neschopnost pojímat hudbu ve vlastním slova smyslu dynamicky jako svobodné rozvíjení se, to propůjčuje i tomuto posluchačskému typu charakter vázaný na autoritu. Ten ovšem v tomto případě nabývá podoby ve freudovském smyslu oidipovské: reptání proti otci, v němž je již obsažena připravenost se před ním sklonit. Podle společenského povědomí je to typ namnoze progresivní; nejpočetněji je samozřejmě zastoupen mezi mládeží a je také pěstován a vykořisťován byznysem orientovaným na teenagery. Protest dlouho vydrží těžko; u mnoha přetrvá připravenost ke spoluúčasti. Jazzoví posluchači jsou nejednotní a jednotlivé skupiny pěstují své zvláštní odrůdy. Ti, kdo věci plně technicky rozumějí, opovrhují ječícími příznivci Elvise Presleyho jako pásky. Zda mezi oběma hudebními projevy, jež jako extrém oslovují ty a ony, leží skutečně celé světy, by bylo třeba přezkoumat hudební analýzou. I ti, kteří se zoufale snaží odlišit jazz podle jejich názoru čistý od komerčně zprzněného, nemohou jinak než přijmout komerční „band leaders“ do okrsku svého uctívání. S komerční hudbou je jazzový okruh spjat již svým převládajícím výchozím materiálem, šlágry. K fyziognomii typu patří i diletantská neschopnost hovořit o hudbě

⁵ Jürgen Habermas a kol., *Student und Politik*. Neuwied 1961, s. 171 nn.

v přesných hudebních pojmech – neschopnost, která se marně racionalizuje obtížností, před níž stojí uchopení tajemství jazzových nepravidelností. Notace vážné hudby se dávno naučila fixovat mnohem delikátnější kolísání. Odcizení od sankcionované hudební kultury se v tomto typu navrácí do předuměleckého barbarství, které se nadarmo deklaruje jako průlom prapůvodních citů. Také tento typ, i když k němu připočteme ty, kteří jsou vůdci považováni za soupeřníky, je početně zastoupen zatím skromně, v Německu by se však mohl šířit a také v nepříliš vzdálené budoucnosti splynout s resentmentálním posluchačem.

Kvantitativně nejvíce zastoupen je ze všech typů jistě ten, který poslouchá *hudbu jako zábavu* a nic víc. Kdybychom brali v úvahu jen statistická kritéria, a nikoliv váhu jednotlivých typů ve společnosti a v hudebním životě a typický vztah k věci, pak by byl bavený typ* ten jediný relevantní. Dokonce i po takové kvalifikaci se zdá pochybné, zda se sociologii vzhledem k jeho preponderanci vůbec vyplatí rozvíjet typologii, která jej dalece překračuje. Jinak se věc ukáže teprve tehdy, když hudbu nepojímáme jen jako něco „pro jiné“, jako sociální funkci, nýbrž jako něco „o sobě“, a na konci tak současnou sociální problematiku hudby uvedeme do vztahu se zdáním její socializace. Typ baveného posluchače je ten, na nějž je kalibrován kulturní průmysl, ať již se mu podle své ideologie kulturní průmysl přizpůsobuje nebo jej teprve vytváří či vyvolává. Snad je izolovaná otázka po prioritě falešně postavena: obojí je funkcí stavu společnosti, v níž jsou vzájemně propojeny produkce a konzum. Sociálně koreluje typ baveného posluchače s často registrovaným, avšak jen k subjektivnímu vědomí se vztahujícím fenoménem ideologie nivelizované jednoty. Bylo by třeba prozkoumat, zda se mezitím pozorované sociální rozdíly v této ideologii také projevují u těchto posluchačů. Podle jedné z možných hypotéz by se nižší vrstva neracionalizovaně oddávala zábavě, zatímco horní by ji idealisticky obrušovala jako ducha a kulturu a podle toho vybírala. Velmi rozšířená vyšší zábavná hudba by velmi přesně odpovídala tomuto kompromisu mezi ideologií a skutečným slyšením. Typ baveného posluchače je připraven v typu konzumenta kultury nedostatkem specifického vztahu k věci; hudba mu není souvislostí smyslu, nýbrž zdrojem podnětů. K tomu navíc přistupují momenty emocionálního i sportovního slyšení. Vše je však převálcováno potřebou hudby jako rozptýlujícího komfortu. U extrémů tohoto typu snad ani nejsou vychutnávány atomistické podněty a hudba snad ani není v žádném uchopitelném smyslu předmětem požitku. Struktura tohoto druhu slyšení se podobá kouření. Je definována spíše nelibostí dostavující se při vypnutí rozhlasového přístroje než byť i nejskromnějším ziskem slasti, dokud aparát běží. Rozsah skupiny těch, kdo, jak se často říká, poslouchají rozhlasovou hudbu pouze jako kulisu, je neznámý; vrhá však světlo na celou oblast. Vnučuje se srovnání s užíváním drog. Toxikomanie má obecně svou sociální komponentu: je jednou z možných reakcí na atomizaci, která, jak sociologové postřehli, souvisí s rostoucí komplikovaností sociální struktury. Toxikoman se vyrovnává se situací společenského tlaku i vlastní osamělosti tak, že ji jistou měrou vyšperkovává jako realitu zvláštního druhu: z „Dejte mi pokoj“ dělá něco jako iluzivní privátní říši, v níž, jak věří, může být sám sebou. Jak ovšem můžeme na základě nevztáženosti k věci u extrémního baveného posluchače očekávat, jeho vnitřní říše sama zůstává zcela prázdná, abstraktní a neurčitá. Tam, kde se tento postoj radikalizuje, kde se vytvářejí umělé ráje, jako u kuřáka hašiše, tam jsou porušována mocná tabu. Sklon k užívání drog je společenským pořádkům vrozen

* Pozn. překladatele: Adornovy výrazy „Unterhaltungstypus“, „Unterhaltungshörer“ apod. překládám česky poněkud neohrabaně jako „bavený“ typ či posluchač. „Zábavný“ ani „bavící se“ nevystihuje podstatu věci, tedy druh posluchače, jemuž je zábava servírována kulturním průmyslem. Vladimír Karbusický volil volnější překlad „posluchač zábavné hudby“, což je však příliš nevině vzhledem k Adornově charakteristice typu. Viz Karbusický, Vladimír: Teoretické předpoklady empiricko-sociologického výzkumu hudby. In: *Hudební věda* II, 1965, s. 399.

a není jej snadné potlačit. Výsledkem konfliktu jsou všechna ta schémata chování, která potřebu drog uspokojí oslabeně, aniž by byla příliš ohrožena panující pracovní morálka a sociabilita: přinejmenším shovívavý postoj společnosti k požívání alkoholu, sociální aprobace kouření. Drogová hudební závislost bavených posluchačů je patrně stejného typu. Váže se na beztak afektuálně obsazenou technologii. Kompromisní charakter se nemůže projevit drastičtěji než v chování toho, kdo současně nechává hrát rádio a pracuje. Dekoncentrovaný postoj je přitom historicky dávno připraven baveným posluchačem a materiál takového slyšení jej namnoze podporuje.

Velmi vysoký počet bavených posluchačů ospravedlňuje domněnku, že jejich typ je toho druhu, jenž je v americké sociální vědě vykřičen jako „miscellaneous“, smíšený typ. Pravděpodobně převádí na společného jmenovatele velmi heterogenní jevy. Lze si představit uspořádání, které sahá od toho, kdo nemůže pracovat, pokud mu k tomu nedrhní rádio, přes toho, kdo zabíjí čas a paralyzuje samotu poslechem, který mu zprostředkovává iluzi, že je „při tom“, bůh ví při čem, přes milovníky potpourri a operetních melodií, přes ty, kteří hudbu cení jako prostředek relaxace, až po nepodcenitelnou skupinu skutečně hudebních posluchačů, kteří v důsledku vyloučení ze vzdělání vůbec a hudebního zvláště a v důsledku svého místa v pracovním procesu nemohou participovat na skutečné hudbě a nechávají se kmit zbožím, které je na skladě. Mezi takzvanými lidovými hudebníky v provincionálním prostředí snadno potkáme takové lidi. Většinou jsou však reprezentanti baveného typu rozhodně pasivní a zuřivě se brání námaze, kterou před ně staví umělecká díla; například ve Vídni dostává rozhlas po desetiletí z této skupiny dopisy, které protestují proti vysílání toho, čemu říkají odporným výrazem „opusová hudba“, a které trvají na upřednostňování tahací harmoniky. Jestliže konzument kultury ohrne nad lehkou hudbou nos, je starostí baveného posluchače, aby jej nenesil příliš nahoru. Je to sebe-vědomý „low brow“, * který ze své průměrnosti dělá přednost. Hudební kultuře oplácí vinu, kterou na něm společensky spáchala, když jej vyhnala ze své zkušenosti. Specifickým způsobem slyšení je rozptýlenost a dekoncentrace, snad přerušovaná náhlými okamžiky pozornosti a rozpoznávání již známého; tato sluchová struktura by snad byla přístupná dokonce i laboratornímu experimentu; vzhledem k její primitivnosti je „program analyzer“ vhodným instrumentem. Baveného posluchače je obtížné přiřadit určité sociální skupině. Vlastní vzdělaná vrstva se od něj přinejmenším v Německu bude distancovat, aniž by tím bylo prokázáno, že většina jejich příslušníků poslouchá skutečně o tolik jinak. V Americe takové zábrany chybí a i v Evropě se budou uvolňovat. Určité sociální diference se dají mezi bavenými posluchači očekávat podle jejich oblíbeného materiálu. Mládež se bude asi vedle jazzového kultu kochat šlágry, venkovské části obyvatelstva lidovou hudbou, již jsou zavalovány. Americký rozhlasový výzkum narazil na přízračný fakt: kulturním průmyslem vyráběná syntetická kovbojská a hill billy hudba je zvláště oblíbena v oblastech, kde skutečně ještě žijí kovbojové a Hill Billies *. – Baveného posluchače je možné adekvátně popsat jen v souvislosti s masovými médii, rádiem, filmem a televizí. Psychologicky se vyznačuje slabostí svého Já: jako host nadšeně aplauduje při rozhlasových nahrávaních na světelné signály, které jej k tomu povzbuzují. Kritika věci je mu stejně cizí jako námaha kvůli ní. Skeptický je pouze vůči tomu, co jej nutí k sebereflexi; je připraven se solidarizovat se svým oceněním jako zákazník; zatvrzele přísahá na fasádu společnosti, jak se na něj šklebí z obrázkového magazínu.

* Pozn. překladatele: výrazy „lowbrow“, „middlebrow“ a „highbrow“ jsou v anglosaské oblasti používány jako metafory pro nízký, střední a vysoký vkus.

* Pozn. překladatele: v americké angličtině označení farmářů z odlehlých, nejlépe horských končin. Byla po nich pojmenována jedna z odnoží country music. Nejvhodnějším českým protějškem bude patrně poněkud zlomyslné označení „vidlák“.

Aniž by byl politicky profilován, konformuje se tento typ jak hudebně, tak i v realitě s jakýmkoliv panstvím, které příliš nápadně neohrožuje jeho konzumentský standard.

Alespoň slovem je třeba se zmínit o typu posluchače hudebně *lhostejného, nemuzikálního a antimuzikálního*, pokud je lze shrnout do jednoho typu. U něj se nejedná, jak tvrdí buržoazní convenu, o nedostatek přirozeného nadání, nýbrž o procesy v raném dětství. Můžeme se odvážit hypotézy, podle níž v tomto období vyvolala defekty naprosto brutální autorita. Zdá se, že děti zvláště přísných otců jsou častěji neschopné naučit se byť i jen čtení not – což je dnes ostatně předpokladem hudebního vzdělání, které je člověka důstojné. Tento typ jde evidentně ruku v ruce s přepjatým, mohli bychom říci pathicko-realistickým typem smýšlení; pozoroval jsem jej mezi extrémními technickými speciálními talenty. Nepřekvapovalo by však, kdyby se reaktivně objevoval ve skupinách, které byly z měšťanské kultury vyloučeny vzdělanostními privilegii a ekonomickou situací, takřka jako odpověď na dehumanizaci a zároveň její posílení. Co vlastně v užším i širším smyslu znamená amúzičnost, nebylo dosud prostudováno; mnoho bychom se z toho mohli poučit.

Dezinterpretace mého náčrtu se mohou spojovat s odmítáním řečeného. Mým záměrem není urážet ty, kdo se počítají k negativně vykresleným typům, ani nechci zkreslovat obraz reality tím, že bych z pochybného ustrojení dnešního hudebního slyšení odvozoval soud o stavu světa. Tvářit se intelektuálně tak, jako by tu byli lidé proto, aby správně slyšeli, by představovalo groteskní echo esteticismu. Ovšem naopak i teze, podle níž je tu hudba pro lidi, pod zdáním humanity jen podporuje myšlení v kategoriích směny, které vše považuje pouze za prostředek pro jiné a lidi samotné, jimž hovoří „z duše“, postihuje tím, že znehodnocuje pravdivost věci. Panující stav, na nějž míří kritická typologie, není zaviněn těmi, kdo tak a ne jinak slyší, ba ani systémem kulturního průmyslu, který upevňuje jejich duševní ustrojení, aby z něj mohl lépe kořistit, nýbrž je založen v hlubinných společenských vrstvách, jako je oddělení duševní a tělesné práce, vysokého a nízkého umění, později socializovaná polovzdělanost; konečně v tom, že správné vědomí není možné ve falešném světě a že i společenské způsoby reagování na hudbu jsou pod vládou falešného vědomí. Sociálním diferencím v rámci návrhu není třeba přikládat velkou váhu. Tyto typy, či jejich většina, jdou, jak se říká v žargonu sociálního výzkumu, napříč společností. Neboť v nedostacích každého z nich se zrcadlí rozpolcený celek, každý je spíše reprezentantem vnitřně antagonistické totality než zvláštního sociálního druhu. Zcela krátkozrace postupuje ten, kdo chce typy a nadvládu baveného posluchače odvozovat z pojmu zmasovění, mezi masami tak populárního. V baveném posluchači, a je lhostejné, co je na něm stará a co nová faleš, se nesjednocují masy k odporu proti kultuře, která jim je v nabídce odpírána. Jejich pohyb je reflexním pohybem, Freudem diagnostikovanou nespokojeností v kultuře, který se proti ní obrací. Potenciál zlepšení spočívá právě v tom, že v téměř každém typu, byť jakkoliv ponížena, ještě přežívá touha a možnost chování vůči hudbě a umění vůbec, které by bylo člověka důstojné. Bylo by ovšem krátkým spojením považovat takové chování vůči umění rovnou za nezmrzačené chování vůči realitě. Antagonistický stav celku se projevuje v tom, že i hudebně správné způsoby chování díky svému místu v celku přinejmenším mohou vyvolávat fatální momenty. Co děláme, je špatné. Expertní posluchač vyžaduje takovou specializaci jako pravděpodobně nikdy předtím a proporcionální ústup typu dobrého posluchače – má-li se prokázat – by byl patrně funkcí této specializace. Bývá ovšem často vykoupena těžkými poruchami ve vztahu k realitě, neurotickými, ba i psychotickými deformacemi charakteru. Jakkoliv málo jsou, podle staromódního sloganu a genialitě a šílenství, nutnou podmínkou hudebnosti významného stylu, přesto jsou takové defekty nepředpojaté zkušenosti nápadné právě u vysoce kvalifikovaných

hudebníků. Jistě není náhodou, nýbrž spočívá v povaze samotné specializace, že mnozí z nich se ukazují, jakmile jsou konfrontováni s otázkami ležícími mimo jejich obor, jako naivní či omezení, včetně totální dezorientace či scestné pseudo-orientace. Adekvátní hudební vědomí vůbec bezprostředně neznamená adekvátní umělecké vědomí vůbec. Specializace zasahuje i vztah k různými médiím; jedna skupina mladých avantgardních výtvarníků se tvářila jako jazzoví fanoušci, aniž by si uvědomovali diferencí úrovně. V případech takové dezintegrace je však třeba pochybovat, zda jsou zdánlivě pokrokové intence nepochybné. Vzhledem k těmto komplikacím nelze nikomu z vystrašených, ovládaných a přetížených miliónů se zdviženým ukazováčkem nakazovat, že by měl hudbě trochu rozumět nebo se o ni přinejmenším zajímat. I svoboda, která od toho dispensuje, má svůj lidsky důstojný aspekt stavu, kdy kultura lidem už není vnucována. V pravdě může být více ten, kdo mírně hledí k nebi, než ten, kdo rozumí Eroice. Spíše však nutí selhání před kulturou k závěrům o selhání kultury před lidmi a o tom, co z nich svět udělal. Rozpor mezi svobodou k umění a skličujícími diagnózami užívání takové svobody – tento rozpor tkví v realitě, nikoliv teprve ve vědomí, které ji analyzuje, aby nepatrně přispělo k její proměně.

Přeložil Mikuláš Bek