

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Bakalářská práce

2011

Veronika Váňová

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Veronika Váňová

**Vývoj umění a jeho vztah ke společnosti
v dílech Friedricha Nietzscheho a Theodora
Adorna**

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Veronika Váňová**

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Holeček Ph.D.**

Datum obhajoby: 2011

Bibliografie

Adorno, T. W. (2009). *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh.

Bělohradský, V. (2009). *Společnost nevolnosti, eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

Petrusek, M. (2007). *Společnosti pozdní doby*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

Nietzsche, F. (2008). *Zrození tragédie*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad spol. s.r.o.

Internetové zdroje

Cseres, J. (duben 2009). *Kulturní magazín UNI*. Získáno 2011, z V jakých světech umění to dnes vlastně žijeme?: <http://magazinuni.cz/hudba/hermovo-ucho/v-jakych-svetech-umeni-to-dnes-vlastne-zijeme/>

Lindaurová, L. (2011). *Artservis*. Načteno z Jiří David a Milan Salák: Čím víc jsme sví, tím víc jsme jejich : http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=13

Mizinska, J. (Leden 2004). *Postmodernismus, kultura videoklipu*. Získáno 2011, z Sociologický časopis: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/612ac7f6561f86fa37c5df80456db3d67f61f742_517_18mizi23.pdf

Petrusek, M. (Leden 2004). *Století extrémů a kýče. K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století*. Získáno 2011, z Sociologický časopis: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/1d208048ac45bcdfbca80d709b43cf430d537595_511_12petrus24.pdf

Anotace (abstrakt)

Friedrich Nietzsche protkává své dílo myšlenkou, že veškeré umění je tvořeno na základě dvou božstev, dvou živlů, apollinského a dionýského. Apollinský živel, svět individuace, je nádherným světem obrazu a snu. Dionýský živel, svět jednoty, je bouřlivým tónem burácející hudby. Vrcholné umění v podobě řecké tragédie bylo dokonalým splynutím obou živlů, umění bylo v té době nejdokonalejším ze všech svých fází vývoje. Na světlo však vystoupily myšlenky nechápající krásu obou živlů a chtěly je zničit. Docházelo k zesvětšování veškerých aspektů života, události byly chápané historicky, kriticky, věcně. Nově vzniknuvší podoba umění, které nelze za pravé umění považovat, jelikož postrádá umělecké živly, nesla název attická komedie a současná kultura se podle autora, na jehož myšlenkách vznikla, se nazývá sokratovská. Kultura však má možnost vzpamatovat se a pomoci znovuzrození pravého umění, stačí naslouchat Dionýsovu zpěvu, který se již probudil a musí být odhalen a uvědomen.

Theodor Adorno mluví o masové společnosti, která prostřednictvím monopolu společnosti ovládá veškeré dění v ní. Společnost dělá přesně to, co monopol chce, co se mu hodí, je věcná, bez fantazie, schopnosti prožitku, schopnosti utvořit něco nového. Dnešní umění vzniká na principu sebereflexe kultury, vše co vzniká, je již pečlivě ozkoušeno a zkontrolováno. Není přijato nic nového, nic, co by mohlo společnost donutit k přemýšlení. Vize do budoucnosti je více pesimistická než u F. Nietzscheho, společnost spěje k záhubě, kterou není schopna vidět.

Abstract

Friedrich Nietzsche's work is interwoven with his idea that all art is formed by two deities, the two elements, Apollonian and Dionysian. Apollonian element, the world of individuation is a beautiful picture and a dream world, Dionysian element, the world unity, is the thunderous roaring tone music. Top art was in the form of Greek tragedy, it was perfect harmony of both elements. The art was at that time, the most perfect from all its parts of development. However, there have been thoughts, uncomprehending beauty of both forces and wanted to destroy them. All aspects of life events have been understood historically, critically, objectively, everything has been secular. Newly created form of the art, which can not be regarded as true art, because it lacks the

elements of art, was called attic comedy. Contemporary culture is based on ideas that belong among others to Socrates and so it is called Socratic. Culture has the opportunity to recover and help the rebirth of true art, just listen Dionysus singing, which is already awake and must be just detected and informed.

Theodor Adorno speaks about the mass society, which, through monopoly controls all that happens in it. The society is doing exactly what monopoly wants. Society is material, without imagination, the ability to experience, ability to form something new. Today's art is created on the principle of self reflection of culture; everything that arises is already proven, and thoroughly checked. It does not accept anything new, anything that could force the company to think about it. The vision for the future is very pessimistic; the company is heading for destruction, which is unable to see.

Klíčová slova

Kultura, umění, společnost, fantazie, umělecká hodnota, historický vývoj, masová společnost,

Keywords

Culture, art, society, imagination, artistic value, historical evolution, mass society,

Rozsah práce: 71 059 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne ...

Veronika Váňová

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří mě psychicky podporovali při psaní této práce, zejména mému příteli Martinu Mašátovi, dále drahým kolegyním Terezii Hochmuthové a Anetě Rudolfové, jelikož bez nich bych měla mnohem méně energie a tvořivých myšlenek.

Dále chci poděkovat Dagmar Váňové za trpělivou spolupráci a uvolení se k prvnímu čtení práce a pohledu běžného čtenáře, který mi velice pomohl a Ludmile Mašátové za skvělou korekci práce.

Největší poděkování zde patří mému konzultantovi panu Tomáši Holečkovi za hodnotné rady a skvělý přístup, díky kterému dokázal přimět mé myšlenky k tomu, že práce vznikla.

Institut sociologických studií Projekt bakalářské práce
--

Předpokládaný název práce:

Hudební výchova: co pod pojmem hudba cítí generace naší společnosti?

Kontext tématu:

„V malém nočním lokálu jsou vestavěny reproduktory, které zesilují zvuk až k nesnesení; má znít jako rádio, jako echo velké masové kultury; saxofony jsou v předzjednané harmonii se zvukem reprodukováné hudby, neboť samy již individuální výraz a mechanickou standardizaci propojují tak, jak se to v principu děje mechanickou reprodukcí. Digest se stal zvlášť oblíbenou značkou literární distribuce a průměrný film se chlubí tím, že se podobá úspěšnému vzoru, místo aby jej překryl.“ (Adorno, 1981: 45).

Masovost dnešní kultury již zabraňuje tomu, aby se sama dále rozvíjela, přinášela něco nového, neočekávatelného, originálního. Sladké tóny jsou přehlušené elektronickými reproduktory a sama hudba ztrácí svou původní podobu, napětí, jedinečnost a váženost. Při poslechu jakékoli písně člověk může odhadnout, jaký tón bude pokračovat, všechno již tu bylo, všechno je známé, o všem jsme informováni a jen pasivně tyto informace přijímáme. Koncepce masové kultury Theodora W. Adorna přináší výjimečný pohled na hudbu a kulturu obecně. Jak to vidí naše společnost? Jak naše děti, rodiče a prarodiče hudbu vnímají? Co si pod ní představují a co pod ní cítí? A od koho své cítění získali?

Cíle práce:

Cílem této práce by mělo být zjištění, jak se vnímání hudby rodičů projevuje ve výchově jejich dětí a zdali toto jejich vnímání části kultury zanechává na dítěti nějaké stopy.

Způsob zpracování práce:

Zejména bych chtěla využít možnost dotazování se tří generací: generace dnešních školáků a studentů, generace jejich rodičů a jejich prarodičů. Jelikož toto a minulé století bylo provázáno obrovským a rychlým rozvojem techniky i kultury,

změny v pohledu na mou problematiku v rámci oněch generací, myslím si, budou velice znatelné.

Literatura:

Adorno, T. W. 2009: *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh.

Další literatura bude upřesněna.

Obsah

Bibliografie	4
Prohlášení.....	7
Obsah.....	11
Úvod	13
STRUKTURA PRÁCE:	14
1. Umění a kultura moderní společnosti na základě děl Friedricha Nietzscheho „Znovuzrození tragédie“ a Theodora W. Adorna „Schéma masové kultury“	16
1.1. APOLLÓN A DIONÝSOS: ZÁKLAD UMĚNÍ	17
1.1.1 Apollinský živel	17
1.1.2 Dionýský živel.....	18
1.1.3. Spojení obou živel.....	18
1.2. DNEŠNÍ SOKRATOVSKÁ KULTURA	20
1.2.1 Attická komedie	20
1.2.2 Filozofie Sokratova umění.....	22
1.2.3. Prolog.....	23
1.2.4 Opera, jakožto další z hlavních složek moderní kultury.....	23
1.3. MASOVÁ KULTURA MODERNÍ SPOLEČNOSTI OČIMA T. W. ADORNA.....	24
1.3.1. Všemocný monopol společnosti omezující funkce umění a kultury.....	24
1.3.2. Empirická realita zastírá jakoukoli možnost snu či fantazie	25
1.3.3. Přístupnost dnešního umění laické veřejnosti a všudypřítomná informace.....	26
1.4. UTVÁŘENÍ DNEŠNÍ KULTURY	27
1.4.1. Možnost odporu monopolu kultury.....	28
1. 5. SHRNUTÍ MYŠLENEK OBOU AUTORŮ.....	30
2. Za lepšími časy, do minulosti.....	31
2.1. ŘECKÁ TRAGÉDIE	32
2.1.1. Souhra apollinského a dionýského živlu a lidová píseň	33
2.1.2. Vznik tragédie – tragický chór	34
2.1.3. Postavy dramatu.....	36
2.2. ZÁNİK TRAGÉDIE	36
2.4. HODNOTNÉ UMĚNÍ T. ADORNA.....	37
2.4.1. Publikum, pro které je umění určeno.....	37
2.4.2. Hodnota a smysl umění.....	38
2.4.3 Příliš jednoduchý přístup.....	39
2.5. PRAVÝ UMĚLEC OČIMA OBOU AUTORŮ.....	39
3. Vize budoucnosti	39
3.1. NIETZSCHEHO NADĚJE	40
3.2. ADORNOVA SLEPÁ ULÍČKA SPOLEČNOSTI.....	41
3.3. REFLEXE DNEŠNÍ DOBY	41
Závěr	43
Summary	44

Použitá literatura46

Úvod

Slova umění a kultura jsou hodně skloňovanými výrazy a jejich obsáhlost je taková, že pro ně neexistuje jasně daná a jediná správná definice. Každý si pod nimi může představit trochu něco jiného a tím zajímavější poté mohou být postřehy a návaznosti, o kterých člověk přemýšlí při čtení jakéhokoli díla týkajícího se různých témat o kultuře a společnosti¹.

Dnešní dobu nazýváme moderní společností, dobou modernity. Od kdy však považujeme společnost za moderní? Tato otázka je natolik obsáhlá, že bych její interpretací mohla popsat desítky listů. Je však pro mou práci velice důležitá. Díky tomu, že zde již několik stovek let máme moderní společnost, mohu se oběma dílům, na jejichž základě stojí má práce, věnovat jako dílům ze stejné doby, i když vznikly 100 let od sebe.

Mohla bych jmenovat mnoho sociologů, kteří se modernitou zabývají a zabývali. Pro většinu autorů je období modernity charakteristické tím, že se nějak významně odlišuje od období předchozího. Tato výrazná odlišnost spočívá zejména v rozvoji průmyslu i techniky a s tím spojenému jinému žebříčku hodnot společnosti, v prohlubování rozdílů mezi chudými a bohatými a v rozvoji svobody individuality. Tento přechod si lidé začali uvědomovat v 19. století. Mezi prvními, kdo tuto skutečnost vnímal, byl i Friedrich Nietzsche, který napsal jedno ze dvou hlavních děl rozebíraných v mé práci.

Podklad pro mou práci tedy tvoří dvě díla. Jedná se o již zmíněné dílo Friedricha Nietzscheho „Zrození tragédie“, které bylo napsáno roku 1872 a dílo Theodora Adorna „Schéma masové kultury“, které Adorno dokončil roku 1941, poprvé však vyšlo až v roce 1981.

Důležitým společným prvkem pro díla je, že oba autoři sledují nedostatky dnešního umění a kultury a zároveň vyzdvihují umění a kulturu minulosti. Budoucnost vidí každý autor jinak, dá se říci, že dokonce protikladně.

¹ Pojem kultura v této práci se týká zejména kulturou ve smyslu uměleckém. Francouzský sociolog Edgar Morin popisuje dva typy pojetí kultury, široké a úzké. Široké (antropologické) pojetí zahrnuje všechno vědění, celý objem lidské a sociální zkušenosti, všechny kódy, všechny normy a modely, úzké pojetí *kultivované kultury* obsahuje pouze humanitní vědění, umělecké artefakty a umělecké činnosti, sofistikovaný kód a systém norem a modelů, které vyplývají z představy umění žít. Pod pojmy umění a kultura v této práci najdeme zejména tento druhý užší charakter. (Petrušek, M, 2004)

Jelikož díla jsou přeci jen napsaná již před desítkami let (Friedrich Nietzsche dokončil své dílo před 150 lety), je možné a zajímavé sledovat, jak se kultura a umění od doby napsání obou děl vyvinula, proto v práci jsou i odstavce, které se týkají současných let 21. století. Pro tuto reflexi jsem využila článků ze Sociologického časopisu a internetový umělecký časopis Artservis.

Struktura práce:

Na základě dohody se svým konzultantem jsem se rozhodla o upravení projektu této bakalářské práce. Její součástí není sociologický výzkum a práce je založena na teoretické analýze děl.

Minulost, přítomnost a budoucnost: tři dimenze, z nichž jedna zapřičiňuje druhou a ta zase třetí. Svou bakalářskou práci jsem rozdělila podle těchto časových dimenzí. Otázka byla jejich seřazení, jelikož každá z možností by vedla čtenáře k jiným úvahám a závěrům. Rozhodla jsem se, že nejdříve se budu věnovat přítomnosti. Neustále rozebíráme minulost a formulujeme prognózy do budoucnosti. Ale přeci jen žijeme nyní a dnešní doba je proto možná zajímavější, než jakákoli jiná, a tak stojí za to o ní přemýšlet.

Stať práce je tedy rozdělena do 3 hlavních kapitol, dle již zmíněných kritérií. První je současnost: Umění a kultura moderní společnosti na základě děl T. Adorna (Schéma masové kultury, 1941) a F. Nietzscheho (Znovuzrození tragédie, 1872), druhá minulost: Ohlédnutí za lepšími časy do minulosti, a nakonec budoucnost: Vize budoucnosti. Tyto kapitoly mají další rozdělení podle toho, k jakému autorovi se dané myšlenky vztahují a jakým konkrétním tématům se věnují.

Autory jsem seřadila chronologicky. Nejdříve se tedy budu věnovat Friedrichu Nietzschemu a charakteristice dvou uměleckých žvlů, apollinského a dionýského. Podle jeho názoru jsou součástí všeho umění vzniklého na tomto světě. Je důležité se o nich zmínit předtím, než začnu popisovat cokoli jiného. První kapitola pojednává o moderní společnosti. Dnešní kultura je Nietzschem nazývána sokratovská, jelikož myšlenky, na jejichž základech byla utvořena, pocházely mimo jiné zejména od Sokrata, athénskému filosofa a učitele Platónova. (Nietzsche, 2008)

V druhé části první kapitoly se budu věnovat Theodoru Adornovi, který dnešní kulturu nazývá jako kulturu masovou². V této kultuře se dle něj ztrácí individualita, jedinečnost a originalita a společnost dělá jen to, co je jí přikázáno shora.

Druhá kapitola, která se týká minulosti, má stejné seřazení autorů. Nejprve prostřednictvím myšlenek Friedricha Nietzscheho budu charakterizovat dokonalý vrchol umění: attickou tragédii. Tragédie má základ v hudbě a hudba je pro Nietzscheho nepostradatelnou a nenahraditelnou složkou umění. V této kapitole se budu věnovat jejímu vzniku i zániku a její kráse a nenahraditelnosti.

Adorno se minulosti ve svém díle příliš nevěnuje, proto bude část týkající se této problematiky zaměřena na témata, která se liší oproti současnosti. Tato témata se dají z informací o přítomnosti odvodit. Jsou jimi publikum, pro které je umění tvořeno, informace týkající se díla v protikladu k informaci o pouhých dějinách umění či autorech a hodnota a účel umění.

Další část, která se týká budoucnosti, je opět rozdělena podle autorů. Každý z autorů má téměř protikladný názor na vývoj budoucnosti. Nietzsche vidí vývoj umění do budoucna o něco více optimisticky než Adorno, který dává návratu hodnotného umění a kultury zcela nepatrnou naději.

Velice zajímavé je u některých poznatků Theodora Adorna přemýšlet nad tím, jestli je to dnes opravdu takové, jaké to Adorno očekával. Sice jsem řekla, že současnost z pohledu této práce znamená i dobu, ve které psali jak Adorno, tak Nietzsche, ale vezmeme-li v úvahu dějiny pouze posledních deseti let, můžeme dojít k zajímavému srovnání, kterému se budu v práci na pár řádcích věnovat pomocí odborných článků.

² „(Masová společnost je taková), v níž proběhly modernizační procesy (urbanizace, industrializace, demokratizace politického života, růst gramotnosti, dramatický rozvoj masové komunikace atd.), v níž se však individua a) távají stále více depersonalizovanými bytostmi, jež jsou vzdáleny svým původním (primárním) sociálním vazbám a skupinám (...); b) jsou mimořádně silně ovlivnitelné komerční a politickou manipulací (...), a c) podléhají vlivům anonymizované, neviditelné elity politické a hospodářské. Dochází tak k procesu, v němž se lidé proměňují ze „skupinových bytostí“ v bytosti orientované na fiktivní příslušnost k mase, která je ovladatelná totalitárními a autoritářskými ideologiemi.“ (Petrušek, 2007, 176).

1. Umění a kultura moderní společnosti na základě děl Friedricha Nietzscheho „Znovuzrození tragédie“ a Theodora W. Adorna „Schéma masové kultury“

Jak vidí umění moderní společnosti Friedrich Nietzsche a Theodor W. Adorno? Oba autoři řeší problém z jiného úhlu, jinou cestou a pomocí jiných prostředků. Oba však spojuje myšlenka, že stav dnešní kultury a umění je špatný a zejména potom fakt, že býval lepší.

Následující podkapitoly budu věnovat myšlenkám, které jsou vlastní Friedrichu Nietzschemu, konkrétně tomu, co zapříčinilo stav dnešní kultury a jak dnešní kultura vypadá.

První podkapitola: „Apollón a Dionýsos: základ umění“ je nazvána podle dvou antických bohů, jejichž úloha je pro Nietzscheho v umění zcela zásadní. Proto je nutné je představit předtím, než se budu moci zabývat vývojem umění.

„Dnešní sokratovská kultura“ se jmenuje další část této kapitoly. Jak jsem již naznačila, název „sokratovská“ kultura získala na základě toho, že Sókratés byl jedním z hlavních původců myšlenek, které daly vzniknout této nové podobě umění.

Ve druhé polovině první kapitoly týkající se modernity se budu věnovat myšlenkám Theodora W. Adorna.

Označení „masová kultura“³ je jedním ze základních pojmů tohoto díla, stejně tak jako monopol společnosti, kterým je vše ovládáno a řízeno.

³ Masovou kulturou se zabývalo a zabývá mnoho sociologů. Například španělský sociolog a filosof Ortega y Gasset charakterizuje vývin masové společnosti ve svém díle Vzpouřaví: „*Jednotlivci, z nichž se tvoří davy, tady byli již dřív, ale ne ve stavu davů. Žili rozptýleni po světě v malých skupinách nebo o samotě, žili životem rozbíhavým, rozděleným, odloučeným. Každý jednotlivec a každá skupinka zaujímali jediné místo, to svoje – na venkově, ve vsi, ve městě, ve velkoměstské čtvrti. A teď se náhle objevují hromadně a naše oči vidí davy, kam se obrátí. Kam se obrátí? Ó, ne; vidí je na těch lepších místech, relativně vytríbených výtvorech lidské kultury, dříve zabraných menšími skupinami, koneckonců elitou. Jakmile se dav usadil na pohodlnějších místech společnosti, stal se rychle viditelným. Dříve, pokud existoval, zůstával nepozorován, zaujímal pozadí společenské scény; nyní postoupil až k světlým ramp, stal se hlavní postavou hry. Už nejsou hrdinové, je jen sbor.*“ [Ortega y Gasset 1993: 38]. (Mizinska, 2004, Sociologický časopis).

„Zmasovění společnosti je současně jejím „zdvavěním“ – v obou smyslech tohoto slova: smyslu tradičním – odebrání hlasu těm, kteří chtějí říci cosi závažného (úpadek autority), a proměny v dav. Podstatou davu je i rozvoj obyčejnosti a průměrnosti, dochází k názoru „všichni jsme stejní“ – jsem „takový jako ostatní“. Kult mimořádnosti byl nahrazen kultem obyčejnosti.“ (Mizinska, 2004) A taková je i masová společnost pro Theodora Adorna. Každý dělá to samé, podle stejných pravidel a hodnot a nikdo si to nedokáže uvědomit.

1.1. Apollón a Dionýsos: základ umění

Celé dílo je protkáno základní myšlenkou, že jakékoli umění vždy vzniká ze dvou živlů, apollinského a dionýského. Může vznikat z jednoho, druhého či obou dohromady. (Nietzsche, 2008, 27)

Pro to, aby člověk pochopil vývoj a podobu umění a kultury, musí nejprve znát charakteristiku a význam obou živlů, které se proto nyní budu věnovat.

Oba živly vychází z antických božstev a jsou spojené s mocí přírody. Velice důležitá je skutečnost, že každý umělec je napodobitelem jednoho z živlů nebo obou dohromady. Když nějaké dílo není vytvořeno na jejich základě, nemůže být za umění označeno. V těchto případech se jedná většinou o chudé napodobeniny umění nebo o marné pokusy se od té skutečnosti, že umění musí vzniknout na základě některého z živlů, oprostít.

(Nietzsche, 2008, 27-38, 96)

1.1.1 Apollinský živel

„výtvarníkovu umění“

„svět snu“

Apollinský živel je představován jako snový svět obrazů, nezávisící na jednotlivci a jeho rozumu. Bůh Apollón je bůh „zářící“, bůh výtvarník a věstec, bůh světla. Samo umění zde vzniká ze snu a je jím inspirováno. Apollinství je obraz individuace veškeré slasti i moudrosti, zdaru a krásy.

(Nietzsche, 2008, 30-31, 34-39)

1.1.2 Dionýský živel

„neobrazné umění hudby“

„svět opojení“

Dionýský živel je charakterizován jako opojná skutečnost, která chce spasit jednotlivce pocitem jednoty. Jednou z hlavních myšlenek dionýství je původní prajednota veškerého světa (čili je to protiklad k individualitě).

Projevy dionýského živlu můžeme spatřit v burácejících a opojených davech, Dionýsovo umění je hlučné, tančící a zpívající.

Tento živel spojuje člověka s člověkem a přírodu s člověkem v jednotu, je plný zdraví a energie.

(Nietzsche, 2008, 33-39)

1.1.3. Spojení obou živelů

Každý z živelů, jak již bylo vysvětleno, je jiný, každý se jinak projevuje a jinak vzniká, má jiný účel.

Apollónovo umění je snové, krásné, klidné.

Dionýsovo umění svým burácejícím tónem, jedinečnou jednotou a harmonií je neodolatelné. Dá se přirovnat k děsu.

Veškerá podstata přírody se v dionýském živlu představuje symbolicky, rytmicky, pohybem, tancem, tónem, kdežto u živlu apollinského má hlavní postavení a účinek obraz.

(Nietzsche, 2008, 34-38)

Člověk již odpradáva hledal vyšší moc pro to, aby si dokázal vysvětlit svůj vztah ke světu a vlastní postavení v něm. Tedy i důvod vzniku olympských bohů je takový, aby lidé pod jejich mocí cítili smysl života. Nebýt jich, život by neměl jiný smysl než smrt. Myšlenka na zářící bohy dává lidem smysl žít a stejně tak i Apollón s Dionýsem mají toto poslání. (Nietzsche, 2008, 39-44)

Podívejme se na obě božství, apollinské i dionýské. Můžeme snad usoudit, které je důležitější? Ze dvou polovic života, bdělé (dionýské) a snící (apollinské), se první zdá být důležitější a schopná prožitku. I přes to však podle Nietzscheho naše potřeba slasti obrací důležitost na snovou část života. Žijeme snem a přemýšlíme o něm jako o empirické realitě. (Nietzsche, 2008, 45-50)

Ve zdání se projevuje apollinská krása, její klid a individuace. Nepřiměřenost je připisována neapollinským démonům a barbarům, tedy i živel dionýský zdá se být v tomto vysvětlení barbarským. (Nietzsche, 2008, 48)

Avšak všechn život, krásný a umírněný, je přesto postaven na základu strasti a bolesti, které dokáže odhalit právě jen živel dionýský. Dionýský člověk, který nahlédne do pravé podstaty věcí, pochopí, že ji nezmění svým jednáním, a tak žití je najednou v jeho očích absurdní. Je to právě díky tomuto prozření, díky dionýskému stavu, že můžeme vidět ony strasti života. Poznáním se zabíjí jednání a jednání, když je konáno, je zahaleno iluzí.

Ten, kdo takto prozře, je zavalen „děsem“ a „zhnusením“. A jedině umění je zachráncem tohoto faktu a dokáže dát smysl absurdnímu životu. Předkládá nám „vznešenost („*umělecké spoutání děsu*“ (Nietzsche, 2008, 71, 72) a komiku („*umělecké vybití hnusu, jenž je způsoben absurdností*“))“ (Nietzsche, 2008, 71, 72). Konkrétně je to tedy apollinský živel, který jediný nám dává naději k životu. „*Kde nacházíme v umění „naivnost“, tam shledáváme největší účinek apollinské kultury: neboť té bylo vždy nejdříve rozdrtit říši titánů, pobíti netvory, silnými preludy i slastnými iluzemi zvítěziti nad hroznou hloubkou světového nazírání a nad nejcitlivější schopností strážně.*“ (Nietzsche, 2008, 43) Jednáme pod apollinskou iluzí, klamem, díky kterým nakonec uděláme přesně to, co příroda chce. Díky tomuto klamu si myslíme, že život a svět je dobrý, díky tomuto klamu neupadáme do strasti. Apollinský živel je tu pro to, abychom se nezbláznili z pravdy, kterou ukazuje živel dionýský. „*(...) apollinské vědomí je pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionýsův.*“ (Nietzsche, 2008, 39)

1.2. Dnešní sokratovská kultura

Nyní se dostáváme k samotnému tématu moderní společnosti. Hlavním problémem dnešního umění je, že opustilo oba již zmíněné umělecké živly. Z umění se tak stalo něco, co se uměním ani nazývat nemůže. Jak bychom také mohli za umění označit něco, co postrádá obě jeho hlavní složky?

(Nietzsche, 2008, 105)

Můžeme rozlišit tři typy kultur. Jedním typem je kultura sokratovská (neboli alexandrijská, operní), dále umělecká (helénská) a tragická (indická).

Moderní svět je obrazem alexandrijské - sokratovské kultury, jejímž ideálem je teoretický člověk.

Kultura tragická se vyznačuje hlavní myšlenkou, že nejdůležitější není věda, ale moudrost. Člověk si v této fázi začíná uvědomovat, že kultura postavená na vědě směřuje k tomu být nelogickou a musí se zhroutit. I přes toto uvědomění však nemůže vyřešit tento problém, jelikož je v něm zakořeněna ona sama moderní kultura, která se jen těžko dá překonat.

(Nietzsche, 2008, 152-159)

1.2.1 Attická komedie

Umění, jež bylo v minulosti a bylo dle Nietzscheho dokonalé, se budu věnovat níže. Musím však zmínit alespoň pár věcí, bez nichž bychom nemohli pokračovat. V nejdokonalejším stavu se umění ocitlo při zrodu řecké tragédie. Ta byla dokonalou souhrou obou živlů, apollinského a dionýského a právě tato souhra ji dělala nepřekonatelnou.

Tato její nepřekonatelnost však byla záviděna těmi, kdo jí nedokázali porozumět, a proto tragédie spěla k zániku.

V té době se šířily myšlenky hanící tragédii. Nietzsche jmenuje ty, kteří byli hlavními aktéry tohoto procesu. Ve svých hrách a myšlenkách prosadil tento postoj Euripidés, jenž měl různé učitele pro podporu svých názorů. Zejména Sókrata chápatího pouze ezopskou bajku: „*Víme, který to byl poetický druh, jenž jediný byl Sókratem chápán: byla to ezopská bajka (...)*.“ (Nietzsche, 2008, 120). Sókratův věrný

žák Platón říkal, že tragédie pouze shrnuje dohromady to, co již vzniklo. Jeho novou formou umění byl dialog. Jak ale můžeme říci, že právě dialog není „pouhým“ smíšením něčeho, co tu již bylo? *„Platónský dialog byl jakoby člun, na němž se zachránila poezie starších dob se všemi svými dětmi: stěsnáni na úzkém prostranství a úzkostlivě poddáni jedinému kormidelníku, Sókratovi, plavili se teď tito trosečníci do nového světa, který se nemohl vynadívati na tu fantastickou výpravu.“* (Nietzsche, 2008, 122)

Všemi těmito myšlenkami byly nakonec obě umělecké složky z umění odstraněny, jak jsem již zmínila, a vznikla nová podoba umění -attická komedie.

Nazývala se dcerou tragédie, ale bylo zřejmé, že *„má sice matčiny rysy, že to však jsou rysy jejího dlouhého smrtelného zápasu.“* (Nietzsche, 2008, 97) který nakonec vedl k jejímu zániku.

V nově vzniklé podobě umění bylo zcela jiné postavení její hlavní složky - chóru jako celého dionýského podkladu tragédie⁴. Nejdříve byl chór, tedy prvotní hudební složka umění, posunut z úrovně hlavního tvůrce účinku celé tragédie na úroveň stejnou s herci. A nyní je hudba zcela vyháněna, je tedy vyháněn i snový svět dionýského opojení, hlavní účinek tragédie.

(Nietzsche, 2008, 119-126, 171-176)

Uvedení diváka na jeviště

Jednou z hlavních změn od tragédie bylo, že Euripidés na jeviště uvedl diváka, tedy skutečné individuum. *„Dříve by bylo nemyslitelné uvést na jeviště věrnou masku skutečnosti“*, takováto postava by byla brána jako komická, nehodná účasti v tragické hře (viz kapitola 2.1.3: Postavy dramatu), nyní se tomu tak stalo.

„Před ním byl ráz řeči udáván v tragédii polobohem, v komedii opilý satyrem nebo poločlověkem.“ (Nietzsche, 2008, 99) Euripidés se stal učitelem chóru, *„tentokrát byl to chór diváků, jež bylo nutné vycvičit.“* (Nietzsche, 2008, 100) Chór se naučil pět dle Euripida vychytrale a úskočně. Euripidés mimo to dal divákovi moc soudit a hodnotit drama, udělal z něj soudného kritika. Ve hrách byl zobrazován

⁴ (Nietzsche dokázal, že chór (hudba) je základem tragédie, jejím prvním článkem. Ničení chóru znamená ničení tragédie, ničení její podstaty, *„(...) kterou lze chápati jen a jen jako projev a zobrazení dionýských stavů, jako viditelnou symbolizaci hudby, jako snový svět dionýského opojení.“* (Nietzsche, 2008, 124), toto budu rozebírat níže v kapitole týkající se řecké tragédie.

každodenní život, ke kterému každý mohl připojit svou myšlenku, svůj kritický pohled.

Každé dílo a myšlení musí vznikat na nějakém základě, zastřešeno a chráněno nějakým božstvem, tak jak tomu bylo u attické tragédie. Na jakém základě Euripidés mohl stavět své myšlenky? Veškeré předchozí myšlenky týkající se umění měly základ v božstvu apollinském a dionýském. Z Euripida mluvilo jiné božstvo, nebyl to Apollón, ani Dionýsos⁵, nýbrž Sókratés. *„Tot' nový protiklad: dionýství a sókratovství; tímto protikladem řecká tragédie zahynula.“* (Nietzsche, 2008, 107)

Euripidés nebyl čistým umělcem v žádném slova smyslu. Nemohl dosáhnout apollinského účinku eposu (viz kapitola 2.1), když se snažil být odloučen od živlů dionýských. Euripidés tedy potřeboval novou sílu, která musela vycházet z jiných uměleckých živlů než je apollinský a dionýský. Touto novou silou, kterou Euripidés použil pro vznik své tvorby, byly myšlenky místo apollinského nazírání a afekty místo dionýského opojení. Obojí co nejvíce podobné realitě, ne ponořené do nazírání a snu. (Nietzsche, 2008, 94-104)

1.2.2 Filozofie Sokratova umění

Sókratés poukazoval na blízkost umění a vědy, umění se mělo k vědě přibližovat. Myšlením můžeme poznat jsooucnou, myšlením ho můžeme dokonce opravit. *„(...) Sókratés (je) pravzor teoretického optimisty: věří, že podstatu věci lze proniknout a díky tomu ve věděni a v poznání spatřuje jakýsi všelék, v omylu pak a v neznalosti vidí kardinální zlo.“* (Nietzsche, 2008, 131)

A nyní se přes tyto Sókratovy myšlenky dostáváme k hlavnímu Euripidovu pravidlu, k charakteristice estetického sokratovství: *„Všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné.“* (Nietzsche, 2008, 113) a *„Jen vědoucí je ctnostný.“* (Nietzsche, 2008, 113) Euripidés tedy do každé částičky svého díla vkládal co nejvíce rozumu a pořádku a tím tvořil umění, jaké podle něj mělo být.

(Nietzsche, 2008, 96-114)

⁵ Dionýsos byl Euripidem odvržen pro jeho barbarský charakter. Je však dokázáno, že v tragédii jsou oba živly provázané. Proto, když Euripidés opustil Dionýsa, Euripida opustil Apollón.

1.2.3. Prolog

K tomu, aby bylo dílo co nejvíce a nejjednodušeji pochopitelné a tím i pro všechny uchopitelné, zavedl prolog.

V prologu vystupující osoba seznámila diváka se všemi okolnostmi děje předcházejícího i následujícího. Toto je dle Nietzscheho zárukou ztráty napětí a účinku. Divák ví, co se udá, a když se to vskutku udá, proč by divák čekal a díval se? Euripidés se domníval, že když divák musel vynaložit velkou snahu pro pochopení situace, bylo to pro něj nepohodlné. Prolog to divákovi ulehčil. „*Vše musí být vědomé, aby to bylo dobré.*“ (Nietzsche, 2008, 113)

Tato skutečnost s sebou nese katastrofální účinky. Člověk jen bojuje s realitou, která plná kritiky nedává člověku možnost vlastního myšlení.

(Nietzsche, 2008, 110, 111), (Nietzsche, 2008, 126-132)

1.2.4 Opera, jakožto další z hlavních složek moderní kultury

Sokratovskou (alexandrijskou) kulturu lze také označit za kulturu operní. Podstata tohoto stylu je střídání mluveného slova a zpěvu. To proto, aby divák dobře rozuměl, jak již bylo řečeno výše.

Právě opera měla vnést porozumění do starého umění. Opera, stejně jako celá alexandrijská kultura, je výplod člověka teoretického, tedy pouhého kritika, ne umělce.

Dionýský duch hudby se proměňuje v rozumový, slovní i zvukový prožitek hudby. „*Opera plyne z nesprávného pojetí uměleckého postupu, totiž z oné idylické víry, že vlastně každý člověk, jenž cítí, jest umělcem.*“ (Nietzsche, 2008, 164) Jinými slovy, každý může tvořit umění, může ho kritizovat a posuzovat na výši.⁶ Opera tedy znamená jakési umělecké laictví. S tím souvisí záměr opery být přístupná všem a to i laikům. Na rozdíl od minulosti, kdy umění bylo určeno pouze lidem, kteří se mu doopravdy chtěli věnovat a měli k tomu patřičné vzdělání a potenciál. Funkcí opery byla zejména zábava.

(Nietzsche, 2008, 159-170)

⁶ To dříve nebylo možné. Umělec byl člověk duševně na výši, který byl schopen prozívat ve snu a díky uměleckým žvlům tak tvořit dílo, které nebylo hodné každého obyčejného člověka. (Nietzsche, 2008)

1.3. Masová kultura moderní společnosti očima T. W. Adorna

Nyní se dostáváme k druhému autorovi, který hlavní problém dnešní kultury nachází v její již zmíněné masovosti a slepotě.

1.3.1. Všemocný monopol společnosti omezující funkce umění a kultury

Monopol společnosti má ve svých rukou veškeré její dění, tedy ovlivňuje a řídí i veškeré oblasti týkající se umění a kultury. Vše je řízeno kapitálem a technikou, vše je exaktní, reálné, jasné.

Účel monopolu je absolutně ovládnout společnost, docílit toho, aby dělala přesně to, co chce a aby byla přesně taková, jaký je monopol sám. „*Totalita masové kultury vrcholí v požadavku, že nikdo nemá být jiný, než ona.*“⁷ (Adorno, 2009, 55) Tohoto cíle již bylo dle Adorna dosaženo. Pokud je tedy něco vytvořeno jakožto umění, je to nástroj, pouhá jedna z technik pro zobrazení co nejpřesnější reality.

Člověku jsou prostřednictvím umění mimo podoby dokonalé společnosti ukazované i negativní věci pro společnost nežádoucí. Je to však prováděno tak šikovně, že v člověku nevzbudí lítost ani cit, nýbrž pouhé opovržení a odvrhnutí. Cítění diváka je eliminováno, divák se stává bezcitným. Společnost obecně se stává bezcitná. (Adorno, 2009, 54)

Toto je tedy jedna z funkcí umění: být nástrojem a pomocníkem monopolu.

Další funkcí umění v dnešní společnosti je zábava. Lidé, kteří umění nějakým způsobem vstřebávají, vstřebávají ho jako zábavu a co víc i jeho tvůrci berou produkování umění jako pouhou zábavu. Není již důležité to, že tím vytvoří obraz sebe sama, vyjádří své pocity a svůj názor.⁸ Společnost totiž nechce, aby umění bylo schopné ovlivnit mínění diváka, proto povoluje pouze omezenou zábavu jako jeho funkci.

⁷ Václav Bělohradský charakterizuje člověka v dnešní společnosti jako toho, „*kdo přijímá status jedné z živých bytostí na této Zemi, v jejímž životě se neděje nic absolutně jiného, než v životě všech ostatních živých bytostí na Zemi.*“ (Bělohradský, 2009, 143) Tím jinými slovy říká, že není možné se od společnosti nějak odlišovat, všichni jsou stejní, jak by řekl Adorno, žijí v jednom monopolizovaném světě.

⁸ . Zde se Adorno rozchází s Nietzsche, který nebral v úvahu, že umění je vyjádření individua, umění pro něj byla interpretace vyšší moci. Pokud by se člověk snažil vyjádřit sebe sama, byl by Nietzsche označen za sobce, viz kapitola 2.1)

Dalším tématem k modernímu umění je jeho příliš jednoduchá přístupnost. Přístupnost k čemukoli, kamkoli a kdykoli. „*Ani ty nejstarší občany neodrazuje modernismus masové kultury, její výprava: tlačí se do kin, stejně jako čtou romány od Werfela. Co David Friedrich Strauss, který sice psal o Ježíši již jako Emil Ludwig, jehož však Nietzschev útok dohnal až k zoufalství – podnikal ještě na vlastní pěst, to se dnes dělá bez rizika a bez odporu shora (...).*“ (Adorno, 2009, 18- 19) Není již složité napsat příběh o jakékoli události, skutečnosti, skupině lidí, jelikož se člověk nemusí obávat složité pouti za danou věcí, jako dřívější cestovatelé a antropologové. Když se podíváme na dnešní společnost 21. století, autoři mohou psát většinou o jakémkoli tématu a nemusí se bát, že budou potrestáni. Člověk může vycestovat na druhý pól země a je tam za pár hodin, neznamena to cestu několika týdnů či měsíců po rozbouřeném moři. Vše je natolik jednoduché, že možná právě proto nikoho nezajímá nic nového, jestli ještě něco takového je.

(Adorno, 2009, 18, 19)

1.3.2. Empirická realita zastírá jakoukoli možnost snu či fantazie

„*Od industriální epochy je v módě umění řádného smýšlení, jež se paktuje se zvěčněním, neboť právě odkouzlení světa, tomu prozaickému, ba duchaprázdnému připisuje vlastní poezii, napájenou étosem práce.*“ (Adorno, 2009, 7)

Dnešní společnost žije v jedné rovině, která je zcela praktická a empirická. Člověk nedokáže a již ani nemá touhu odlišit realitu a sen, realitu a umění. (Adorno, 2009, 7). Vše je tvořeno pro to, aby to bylo co nejpřesnější zobrazení reality. „*Fantazie je nahrazena automatickou, zarputilou kontrolou toho, zda i poslední imago, které dospěje k distribuci, je přesným, věci znalým a spolehlivým odrazem odpovídajícího kousku skutečnosti.*“ (Adorno, 2009, 11)

Realita má v dnešní společnosti absolutní přednost před snem. Sny, které jsou v umění zobrazované, nejsou opravdovými sny, ale ukázáním a představením cesty k realitě. Sny jsou to jen na povrchu, aby se společnost necítila ochuzena.

Tato myšlenka se dá najít v mnoha dílech, obecným příkladem jsou např. díla pro mládež, kde hlavní hrdinové sní o tom, stát se inženýrem či obchodníkem, což má mladému divákovi vnést do hlavy to, že to je ta nejlepší možná cesta, jakou se může dát. Tento sen filmového či literárního hrdiny se stává snem svých diváků, stává se ukázkou

té nejlepší reality, takové reality, kterou monopol společnosti chce ze svých „poddaných“ mít. „*Snad už fantastický Robinson nebyl nic jiného než vypracovaný model homo oeconomicus, šťastným ztroskotáním unesen ze systému buržoazní společnosti jen proto- jak se píše ve spisech pro mládež-, aby ji reprodukoval „z vlastních sil“.*“ [Adorno, 2009, 9] Toto působení a využívání kultury a umění k prosazování zájmů společnosti a jejímu oslepení má úspěch, jelikož člověk v této společnosti uvěří čemukoli, co je mu předloženo.

(Adorno, 2009, 7-17)

1.3.3. Přístupnost dnešního umění laické veřejnosti a všudypřítomná informace

Veřejnost je dalším důležitým subjektem hrajícím v umění roli. Pro jakou veřejnost umělci umění v moderní společnosti tvoří? Pro tu nejširší, laickou. „*Jestliže cit pro umění byl dříve výhradou vzdělců, dnes je součástí každého člověka bez jakýchkoli znalostí.*“ (Adorno, 2009, 11)

Tato skutečnost vysílá požadavek jasnosti a srozumitelnosti. „*(Síla estetického obrazného vědomí) byla svázána s privilegiem vzdělání a volného času a ve své ryzosti patří daleko spíše k filozofickému pojmu umění než ke společenskému osudu uměleckých děl a společenským podmínkám jejich produkce.*“ (Adorno, 2009, 11)

Aby člověk pochopil veškeré umění, jsou mu k dispozici dány informační materiály, které mu umění představí. Diváci si díky všudypřítomné informaci připadají součástí všeho, připadají si dobře a žijí v této iluzi. „*Divákovi se vlastní průměrnost vemlouvá jako zásluha: jednoho dne může být oceněn jako Mr. Average Customer.*“ (Adorno, 2009, 18)

Lidé jsou již oslepení monopolem a nedokážou nic, než čekat ve frontě na to, co jim monopol přikáže, co jim řekne, že mají dělat pro to, aby se uživili a co jim dovolí prohlédnout si. Lidé nemají vlastní sny, jejich sny jsou sny monopolu, který jim je s úspěchem dokáže vnutit. (Adorno, 2009, 53)

Lidé se obecně snaží být co nejvíce informovaní a ti, kdo o to nestojí, jsou společností ponižováni. „*Všestranně informovaní se doporučují k všestrannému použití*“ (Adorno, 2009, 42), ti ostatní mohou být až oběti vydírání. „*Kdo nechodí do kina a*

neučí se mluvit a chodit tak, jak to vyžaduje monopolem vymyšlené schéma společnosti, tomu monopol uzavírá dveře (...).“(Adorno, 2009, 55)

1.4. Utváření dnešní kultury

Již zmíněným znakem masové kultury je, že se nepředstavuje ve svém původním stavu, ale je publiku nabízena tak, aby se v ní vyznalo a mohlo se tak prohlásit za kultivované a znalé. *„Duch degradovaný na kulturní statky vyžaduje, aby tyto statky nebyly zakoušeny v jejich povaze samé, nýbrž aby se v nich konzument vyznal a své konzumentenství mohl legitimizovat tím, že je kultivovaný.“* (Adorno, 2009, 38)

Monopol má jistotu, že divák chce být kultivovaný a znalý, což mu umožňuje dokonalou manipulaci. (Adorno, 2009, 40, 42, 43) *„Zvědavost se stává dítětem, jemuž rodiče odpírají opravdové informace.“* (Adorno, 2009, 45)

Problém je, že masová kultura informuje o kultuře samé a o jejím vývoji, ne o jednotlivých dílech: *„(Informujeme) o události, které se posluchači účastní, o mocnostech, které ji inscenují (...).*“(Adorno, 2009, 38), namísto toho, abychom se snažili diváka dostat do díla samotného. (Adorno, 2009, 38)

Kvůli tomu dochází k rozkladu estetického charakteru díla. *„Všechna díla jsou vsudypřítomným komentářem a hodnocením znehodnocena.“* (Adorno, 2009, 38) Než aby se člověk měl dlouze pokoušet sám díla ohodnotit, je mu raději předloženo již zformulované hodnocení, které se slepě naučí a prohlásí se díky němu za znalého a informovaného. Nic tak není necháno náhodě Množství a podoba informací jsou samozřejmě omezeny na to, co poskytuje a dovoluje monopol. (Adorno, 2009, 44)

S tímto filtrem a přístupem tedy nemůže existovat nic, co by mohlo společnost pobouřit či donutit k přemýšlení. To má za následek pouhou sebereflexi kultury.

Důležitá je pro masovou kulturu stravitelnost. Vše, co je vytvořeno, je předem „předžvýkáno“, aby to bylo dobře stravitelné laickému diváku. Cestou k tomuto je zároveň nedějinnost a bezčasovost. *„Každá částička masové kultury je tak nedějinná, jak si to jen od rána přeje proorganizovaný svět (...).*“(Adorno, 2009, 20)

Kultura přijímá již jen to, co je vyzkoušené a zažité, jak jsem již napsala, aby bylo jednodušší dané věci interpretovat. *„Výstup, jednání, se stává vzorem mechanické repetice.“* (Adorno, 2009, 21) „Hudba se reprodukuje, filmy se chlubí tím, že se podobají úspěšným vzorům, které však ani nechtějí překrýt.“ (Adorno, 2009, 16)

Z tohoto vyplývá, že nic, co by nebylo již dané, pochopené, probrané a jasně dané, se neprobojuje na denní světlo.

Na denním pořádku není chtění pochopit něco nového. Vše, co je přijato, tu už jednou muselo úspěšně být, aby to bylo přijato znovu. „*Zvěděvec se dnes stává nihilistou*“. (Adorno, 2009, 44) To, co nerozpozná, odvrací a zavrhuje. To, co pozná, je přijato, ale je to opět pouhé znovu opakování již známého. (Adorno, 2009, 44)

Tedy například ani kýč již není něco, čemu by divák mohl odporovat. Kýč již neexistuje jakožto jedinečný a nový subjekt, jak tomu vždy bylo. Kýč byl již pojmenován, charakterizován a ozkoušen. Kýčovitost je jeho vlastním prvkem, který je kýči připisován a tudíž kýč není už nic překvapivého. „*(...)nenávist vůči němu (kýči) se stala jeho vlastním prvkem.*“ (Adorno, 2009, 17)⁹

Masová kultura standardizuje to, aby každá věc byla unikátní: „*(...)standardizované masové produkty, které standardizují právě názor na to, aby každý dům byl nezaměnitelnou, unikátní vilou. (...)ustavičné opakování neopakovatelného (...)*“. (Adorno, 2009, 34) Avšak když je schopná přijmout jen to, co již zná, nemůže vzniknout žádný unikát. Ve výsledku je tedy vše stejné. (Adorno, 2009, 34)

1.4.1. Možnost odporu monopolu kultury

Společnost vyžaduje, aby bylo umění takové, jako je výše řečeno: tudíž vstřebatelné laickému diváku, jasné, srozumitelné, dobře ozkoušené. (Adorno, 2009, 38,

⁹ Kýči se věnuje mnoho autorů, ve svém příspěvku do sociologického časopisu o něm mluví i Miloslav Petrušek, který se shoduje s Adornem v názoru, že kýč již nelze odlišit a být jím pobouřen, jako v minulosti. „*Rozvojem reprodukčních technik a vznikem multimediální kultury se pojem kýče zproblematizoval (...) docházíme do stadia, kdy pojem kýče jakoby ztrácí smysl, protože rozlišit kýč a umělecký artefakt ve vztahu k produkci ještě 19. století je poměrně snadné, na sklonku 20. století je to nemožné (a možná zbytečné, snad dokonce absurdní) zdá se totiž, že fenomén (především ale pojem) kýče se na jedné straně rozmazal tím, že jej v pozdně moderní (či postmoderní) tvorbě prostě nerozeznáme nebo jej „nesmíme“ použít, protože ztratil vůči těmto artefaktům legitimitu a smysl (tedy neplatí kýčené tvrzení Clementa Greenberga, že „lidská civilizace produkuje dvě rozdílné kultury, kulturu vysokého umění a kulturu kýče“, které jsou evidentně rozlišitelné), na druhé straně se pojem kýče rozšířil ze sféry původně estetické do sféry morální a politické, takže mluvíme o „morálním kýči“ (Bělohradský) či o „politickém kýči“ (Rezek), „teologickém či náboženském kýči“ (Halík) se stejnou samozřejmostí, jako kdysi mluvíli povolání znalci umění o uměleckých artefaktech.*“ (Petrušek, 2004)

39, 45) A společnost je dle Adorna natolik silná, že není možné se jí postavit. Člověk umělec může buď jít zcela proti ní, anebo se chovat tak, jak ona přikazuje. Být onou rezignující beztvárovou složkou masové společnosti. *„Zodpovědné umění vidí, že je odkázáno na paradox, buď se ve své účelnosti rozvíjí účelné formy tak bezohledně, že je to nutně vede k tomu, aby vystupovalo proti účelům venku, anebo se tak bezvýhradně, tak bez ohledu na estetické požadavky, oddává popisu stávajícího, až se právě rezignace na formotvorné zasahování sama ukáže jako čistší, okrasných přísad zbavený formový zákon.“* (Adorno, 2009, 37-38)

V prvním případě však musí mít oprávněný strach z toho, že bude odvržen a odstraněn. *„Totalita masové kultury vrcholí v požadavku, že nikdo nemá být jiný než ona.“* (Adorno, 2009, 55) Již ze zmíněných informací je jasné, že kdokoli se pokusí vybočovat z řady, bude odstraněn.

Lidé se již od počátku vlády monopolu učili vše dělat tak, jak je společností předepsáno. Nejdříve na sebe samozřejmě museli působit silou, dělat věci proti své vůli, aby tuto žádost a povinnost splnili, nebyli na to zvyklí. Dnes to již trvá tak dlouho, že lidé jsou otupělí a žádnou věc nedělají pod tlakem. Všechno již dělají automaticky tak, jak se to dělat „má“. (Adorno, 2009, 50) A jedině tehdy, když budou dělat to, co mají, budou moci žít. *„Lidé přitakávají masové kultuře, protože vědí nebo tuší, že se zde naučí způsobům, které potřebují jako pas v monopolizovaném životě.“* (Adorno, 2009, 55) A toto povolení k životu je zapláceno poslušností, nucením a manipulováním.

(Adorno, 2009, 55, 56)

I když by byl někdo, kdo by si otupělost společnosti uvědomil, měl by malou možnost dát to najevo. Kdo se nechová tak, jak to monopol vyžaduje, tomu se zavírají dveře do společnosti.

Krátce shrnuto. Podle Adorna možnost odporu proti monopolu společnosti téměř neexistuje.

(Adorno, 2009, 58, 61)

1. 5. Shrnutí myšlenek obou autorů

Umění a kultura modernity se dle Nietzscheho potýkají s hlavním problémem, který spočívá v odmítání dvou základních složek, které umění dělají uměním, složky apollinské a dionýské. To vede k tomu, že umění je směs informací, jasně daných pravidel, obraz reality bez možnosti prožitku.

Umění ztratilo schopnost vášnivě okouzlit a uhranout diváka, jenž původně pod apollinským účinkem snu mohl prozívat a vidět skutečnost.

Adorno v dnešní moderní společnosti vidí slepou masovou kulturu dělající přesně to, co chce monopol společnosti, kterým je ovládána. Společnost žije v jedné realitě bez možnosti vlastního snění a tvorby. Není možné jí uniknout¹⁰.

Na povrch vyvstává několik témat, kterých se dotýkají oba autoři.

Jedno téma se týká snového světa.

Fridrich Nietzsche poukazuje na dnešní kulturu jako na kulturu, kde nejdůležitější je vědět, být informován, znát teorii, žít v realitě. Tedy jinými slovy, oprostít se od vlastního snu a opojení a vnímat jen suché informace.

Adorno začíná veškeré své úvahy v díle tím, že člověk v moderním světě žije pouze empirickou realitou a sen či fantazie zde již nemá své místo.

Dalším společným tématem je moc a síla společnosti, které jsou natolik velké, že člověk uvědomující si, v jakém zajetí společnosti žije (ač je toto uvědomění nepravděpodobné), nebyl by schopen najít únikovou cestu. Každá z těch cest je totiž mocí společnosti protkaná a zdeformovaná. Člověk je již tak ovlivněn a polapen, že cokoli vymyslí, má to již smysl monopolu společnosti.

Shoda obou děl se najde v charakteristice publika, kterému je umění určeno. Oba autoři se shodují na tom, že dříve bylo umění pouze pro vzdělané vrstvy, které musely

¹⁰ S tímto problémem se potýkal například i Václav Bělohradský, který souhlasil s nemožností úniku masové společnosti: „Život v pravdě může znamenat jen jedno: nikdy nepředstírat, že (...) můžeme uniknout z kruté soundělosti s celkem, ten prosakuje vším, vědomí té souvislosti na lidi někdy padá náhle a krutě (...) intelektuálové všech druhů plní svou skromnou roli v systému, když využívají společnou řeč s mocí k tomu, aby probudili (...) smysl pro kruté hledisko celku.“ (Bělohradský, 2009, 346-347)

projít dlouhým učením, aby poté byly schopné vytvořit si o umění v hlavě vlastní obrázek. Lidé se museli umění věnovat a přemýšlet nad ním.

Dnes je umění určeno nejširší veřejnosti. Autoři v tom vidí problém zejména z toho pohledu, že umění a společnost se této široké, laické veřejnosti přizpůsobuje a tedy znekvatňuje.

Přizpůsobuje se tou cestou, že se snaží být absolutně srozumitelné. Takové, aby nad ním člověk nemusel přemýšlet a hned mu vše bylo jasné. Toto je ona všudypřítomná informovanost umění u Adorna a například prolog u Nietzscheho, které vedou k znehodnocení umění.

Všechny tyto společné myšlenky autorů bychom mohly velice zkráceně shrnout do této citace z příspěvku do Sociologického časopisu, kde cituje Miloslav Petrušek holandského spisovatele a profesora dějin umění na univerzitě v Amsterdamu Henderika Roelof "Hans" Rookmaakera, který napsal dílo *Moderní umění a smrt kultury* (1995), ve kterém říká, že *„Moderní umění zvítězilo. Galerie moderního umění chápou jako svůj úkol informovat lidi, vzdělávat je, dělat z nich moderní lidi a podporovat moderní umění, třebaže poněkud idealisticky... Ať už jsou ale jejich pohnutky jakékoliv, všechny galerie podporují jeden hlavní proud. Člověk má občas pocit, že se toto moderní hnutí stalo oficiálním uměním dneška a že některé z jeho výtvorů nejsou ničím jiným než novým uměním salonů, stejně povrchní a mělké jako z minulého století“* [Rookmaaker 1996: 147].

2. Za lepšími časy, do minulosti

Jak jsem již napsala, oba autoři viděli v minulosti lepší a hodnotnější podobu umění a kultury, než v moderní společnosti.

Fridrich Nietzsche podal ve svém díle jasný důkaz, proč je tohoto názoru. Tento důkaz má název *attická tragédie*, která je podobou nejdokonalejší formy umění, která kdy vznikla.

Theodor Adorno své dílo zahrnul myšlenkami o špatné současnosti. Ale konkrétní náznaky toho, jakým způsobem bylo umění kvalitnější v minulosti, musíme hledat. I přes to se mnoho dá odvodit z názorů týkajících se přítomnosti.

Tak, jako v první kapitole týkající se modernity, i nyní se budu nejdříve věnovat Friedrichu Nietzschemu a poté se zaměřím na Theodora W. Adorna a jeho myšlenky.

První podkapitola má název Řecká tragédie, ve které představím základní hodnoty tohoto uměleckého stylu. Budu se věnovat jejímu vzniku, jejím hlavním složkám a poté i jejímu zániku, který je spojen s již zmíněným sokratovstvím.

V části týkající se T. W. Adorna vyzdvihnu několik oblastí, které se významně liší nyní a v minulosti. Budou to oblast publika, cíle umění a způsobu tvorby umění.

Na konci této kapitoly se věnuji shrnutí toho, jak vypadá ideální umělec obou autorů. V tomto problému totiž nacházíme jeden velký rozdíl.

2.1. Řecká tragédie

Umění bylo vždy objektivní, osvobozené od individuálního zájmu. Jen tak mohlo být považováno za umění. Aby tedy mohl být člověk označen za umělce, musí se oprostít od svých pocitů, nesmí vyjadřovat sebe sama přímo, jelikož to by bylo dle Nietzscheho sobecké a sobeckost se s umělcem neslučuje. Pro každého umělce je tedy nejdůležitější být schopen vidět se vně sebe sama.

Aby v tomto stavu byl člověk schopen interpretovat a předvést své dílo, jsou mu nápomocny oba již zmíněné živly, živel apollinský a dionýský. Když člověk dokáže oba živly spojit, vznikne dokonalé dílo a souhra. Člověk tímto účinkem nepopisuje to, co vidí, ale to, co vidí se děje ve snu, který prožívá díky apollinskému účinku. *„Očarování je předpokladem všeho dramatického umění. V tomto očarování dionýský blouznivec vidí sám sebe jako satyra¹¹ a jakožto satyr zří boha, tj. zří ve svém přeměnění nové vidění ve vnějším světě – apollinské vyvrcholení svého stavu.“* (Nietzsche, 2008, 78) – takto je ustanoveno drama. Drama je *„apollinská symbolizace dionýských poznatků a účinků.“* (Nietzsche, 2008, 78)

(Nietzsche, 2008, 72-82)

¹¹ Tj. umělce, básníka

2.1.1. Souhra apollinského a dionýského živlu a lidová píseň

Pro příklad vysvětlení této souhry uvádí Nietzsche Friedricha Schillera, který popisuje vznik svých básní takto: nejdříve se mu v hlavě zrodí melodie, na jejímž základu poté tvoří své dílo. Jde zde o spojení lyrika s hudebníkem. Lyrik je dionýský umělec, který „(...) zprvu zcela splynul s prajednotou a jejím bolem a rozporem, i vytváří odraz této prajednoty, jakožto hudbu, ačli hudba právem byla nazvána opakovaním světa a jeho druhým odlitkem; nyní se mu však tato hudba stává viditelnou, pod apollinským účinkem snu, jakoby ve snovém obraze a podobenství.“ (Nietzsche, 2008, 53) Jinými slovy, lyrik, dionýský umělec hudby, popisuje melodii tak, jak jí vidí ve snu (zde je účinek apollinské moci). Tato úvaha tedy zcela vylučuje myšlenku, že lyrik je subjektivní umělec, tedy, jak bylo výše vysvětleno, není podle Nietzscheho umělec. Subjektivnost lyrika není taková, jaká se zdá být. Byla odstraněna tím, že dionýská hudba se mu jeví jako snový výjev, popisuje to, co vidí, ne sebe sama a své pocity. Toto zcela ospravedlňuje lyrické verše básníka před tím, aby básník mohl být označen za sobce.

Lyrik není to samé, co bdící člověk. Bdící člověk když řekne „já“, není to, jako když to řekne lyrik, jelikož ten prostřednictvím „já“ popisuje sen, který vidí díky apollinskému snění.

S tímto Schillerovým výkladem se Nietzsche ztotožňuje a pro srovnání uvádí ještě jiné výklady, které ale nejsou, dle něj, natolik správné.

(Nietzsche, 2008, 52, 53)

Například Schopenhauer tvrdí, že tvorba lyrika je tvořena dvěma složkami – subjektivní (neustálé osobní sledování cílů, chtění...) a objektivní (čisté poznávání bez vůle v rukách přírody). Mezi těmito složkami se vytváří oboustranné vztahy.

S tímto Nietzsche nesouhlasí. Toto tvrzení představuje lyrika jako polovičního umělce a lyriku pak jako nedokonale dosažené umění z důvodu přijetí subjektivní stránky. Subjekt, jakožto individuum chtějící a podporující své sobecké účely znamená jedině odpůrce umění. Když je však subjekt umělcem, je ze své individuálnosti vykoupěn a stává se prostředníkem, kterému je dán dar vyjadřovat opravdové objektivní myšlenky tak, jak je to v této kapitole výše vysvětleno. (Nietzsche, 2008, 56, 57)

Nietzsche zde říká, že hudba se sice jeví být vůlí (tak, jak říká Schopenhauer), ale vůlí není, protože by poté byla vyloučena z oblasti umění. Když lyrik píše o hudbě,

je pod apollinskou mocí snu, ve kterém se mu jeví vše, včetně svých pocitů. Nevyjadřuje tedy své pocity. (Nietzsche, 2008, 62, 63)

Příklad spojení obou živlů dle Schillerova schématu můžeme vidět i v lidové písni, kterou zavedl Archilochos. Lidová píseň je nejprve hudební tón, který si posléze hledá snový doprovod, aby tak vznikla báseň. A zde se dostáváme k důležitým myšlenkám, které vyjadřují postavení hudby a umění vůbec. „*Melodie tedy je živél primární a spojující*“ (Nietzsche, 2008, 59). „*Slovo, obraz, pojem hledá slovo podobné hudbě a zakouší na sobě její moc.*“ (Nietzsche, 2008, 60)

Zde se ukazují dvě formy jazyka podle toho, jestli napodobuje svět obrazů a pojmů, nebo svět hudby. Důležité je, že hudba nenapodobuje obrazy, ale obrazy se snaží napodobit hudbu. Proto je hudba nejvyšší formou umění vůbec. „*Celý tento rozbor vychází z přesvědčení, že lyrika je nadobro závislá na duchu hudby, kdežto hudba sama, ve své neomezenosti, obrazu ani pojmu nepotřebuje, nýbrž je pouze vedle sebe snáší.*“ „*Lyrikova báseň nemůže vypovídat nic, co v nejohromnější a nejobecnější platnosti neleželo již v hudbě (...).*“ (Nietzsche, 2008, 63), jazyk nikdy nemůže být schopen vyjádřit vše, co pojme hudba, hudba je zcela prvotní, obsahuje vše co je nad a před jevy. Každý jev je pro hudbu jen podobenství, nikdy nevyjádří úplné nitro hudby. (Nietzsche, 2008, 60-64)

2.1.2. Vznik tragédie – tragický chór

Tragédie vznikla z duchu hudby, z tragického chóru. Hudba je pro Nietzscheho nejvýznamnější složkou umění. (Nietzsche, 2008, 63, 64) „*Hudba je vlastní ideou světa, drama jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou stínohrou.*“ (Nietzsche, 2008, 185)

O pravém a výsostném významu hudby psal i Schopenhauer, který napsal, že „*(...) hudba není, jako každé jiné umění, odrazem světa jevů, nýbrž bezprostředním odrazem samy vůle, takže proti všemu fyzickému tohoto světa hudba jest živlem metafyzickým, proti jevům ona jest věcí o sobě.*“ (Nietzsche, 2008, 136)

Když slyšíme hudbu, zdá se nám, že vidíme kolem sebe přírodu, zemi a květiny, ale když se nad tím zamyslíme, hudba není složená z těchto věcí, není jejich odrazem. Je to naopak, je vysoko nad těmito věcmi. „*(...) lze hudbě podložiti buď báseň jako*

zpěv, nebo optické znázornění jako pantomimu, nebo to i ono dohromady jako operu.“ (Nietzsche, 2008, 139) Když toto uděláme, nevznikne mezi těmi dvěma odlišnými druhy umění spřízněnost či pouto, jen je k sobě přiřadíme. Slova, ať už v tragédii či v básni, jsou vždy povrchnější a méně toho vyjádří, než hudba. Stejně tak, jako obrazy. (Nietzsche, 2008, 138-139)

Dle tradice vznikla řecká tragédie z tragického chóru, jak jsem již zmínila. Původně byla dokonce pouhým chórem. Co je tedy chór? Nad tímto problémem přemýšlelo mnoho myslitelů a Nietzsche představuje několik z nich, aby ukázal, jak odlišné názory na výklad chóru mohou být. (Nietzsche, 2008, 64)

Například Aristoteles tvrdil, že chór zastupoval lid. Tento výklad je však dle Nietzscheho špatný, o lidovém zastoupení nemohla být ve starověku řeč¹². (Nietzsche, 2008, 64)

Další charakteristika od Augusta Viléma Schlegela říká, že chór je souhrn a výtažek diváků, jakýsi „*ideální divák*“. Avšak představa obecnstva jakožto „*ideálního diváka*“, který pohlížel dle Schlegela na scénu jako na empirickou skutečnost, boha na scéně viděl jako opravdového a myslel si, že je skutečný, je nesmyslná. To odporuje veškerým aspektům umění výše uvedených¹³.

Dále již zmíněný Schiller poukazoval na chór jako na „*(...) živoucí hradbu, již se tragédie obehnala, aby se nadobro uzavřela do světa skutečnosti a aby si zachovala svou ideální půdu a svou básnickou volnost.*“ (Nietzsche, 2008, 67)

Postavení světa chóru se v tomto případě dá připodobnit ke světu olympských bohů. Satyr (umělec) je členem dionýského chóru, žije v realitě a uznává náboženství, mýtus. Vztah publika a chóru je takovýto: „*(Civilizace) je hudbou pohlcována asi tak, jako svět lampy je rušen denním světlem.*“ (Richard Wagner)“ (Nietzsche, 2008, 69) To jinými slovy znamená, že se cítil člověk řecké kultury stejně tak tváří v tvář satyrskému sboru, chóru, splynul s ním, jako denní světlo a světlo lampy. (Nietzsche, 2008, 69) Vytvořila se tak jednota a takový je první důležitý účinek dionýské tragédie (s tímto výkladem Nietzsche souhlasí).

¹² Nietzsche naráží na absurdnost, že v době Aristotela nemohla být řeč o tom, že by cokoli fungovalo na principu lidového zastoupení, tedy ani tragédie to tak nemohla cítit.

¹³ Diváku se pod apollinským účinkem zdá, že boha na scéně vidí, vidí, jak jedná, co chce vyjádřit, ale nevidí ho doopravdy, toto je božský účinek apollinského snu ve spojení s dionýským prozřením. (Nietzsche, 2008, 65-67)

(Nietzsche, 2008, 67-72)

2.1.3. Postavy dramatu

Úplně nejstarší tragédie pojednávala pouze o utrpení Dionýsa, který tak byl jediným jevištním tragickým hrdinou až do dob Euripida. Všechny postavy jako Prométheus, Oidipus atd. jsou pouze maskami Dionýsovými. Obecně vzato je za všemi maskami božstvo. Individua jako taková byla brána jako komické bytosti tedy netragické, a proto žádné individuum nemohlo v tragédii vystupovat. To, že se Dionýsos zjevuje a jedná, je díky moci snů Apollóna, který chóru vykládá a představuje zjevení Dionýsovo. (Nietzsche, 2008, 80-81, 91-93)

2.2. Zánik tragédie

Když bychom shrnuli poznatky o řecké tragédii, dospěli bychom asi k takovéto charakteristice. Dokonalá řecká tragédie je spojením obou uměleckých žvlů, Dionýsova a Apollónova. Dosáhla toho, že člověk prostřednictvím Apollónova snu dokázal vidět svět umění Dionýsova a jednání samotného boha. Proč tedy, když umění bylo na tomto vrcholu, došlo k jeho zániku? Na místě byl vyvstávající konflikt, o kterém již byla řeč v první kapitole.

V době zániku řecké tragédie se šířily myšlenky, které tragédii hanily. A tyto myšlenky vycházely z myslí těch, kteří tragédii nechápali. Byli to Sókratés a Platón, kteří se stali Euripidovými vzory jeho tvorby. A byl to právě Euripidés, který začal tvořit bez základu obou uměleckých žvlů.

Sókratés chápal pouze ezopskou bajku.

Platón byl jeho věrným žákem. Říkal, že tragedie pouze shrnuje dohromady to, co již vzniklo. Jeho nová forma tvorby je dialog, o kterém jsem mluvila v kapitole o dnešní kultuře.

„Tragedie zahynula jinak nežli všechny její starší řecké sestry: zemřela sebevraždou, k níž vedl nerozřešitelný konflikt, její konec byl tedy tragický, kdežto všechny její předchůdkyně. Byly ve vysokém věku přirozeně, krásnou a pokojnou smrtí.“ (Nietzsche, 2008, 96-97). Když zemřela řecká tragédie, nastalo prázdno.

Euripidés byl ten, který způsobil zánik tragédie. V jeho dílech zemřel mýtus a duch hudby, Euripidés opustil Dionýsa a Euripida zase opustil Apollón. A tak vše, co se Euripidés pokusil vyjádřit, bylo jen falešné a padělané.

Novou tvorbou, která byla označována za umění, byla již zmíněná attická komedie s nově vzniklým prologem a novým obsazením herců. Nadcházející sokratovství místo dionýství bylo začátkem moderního umění, nad kterým Nietzsche naříká. (viz kapitola 1)

(Nietzsche, 2008, 94-104)

2.4. Hodnotné umění T. Adorna

Z Adornova díla můžeme vyčíst jen málo konkrétních a přímo řečených poznatků o tom, jak se umění projevovalo v minulosti. Avšak je tu mnoho věcí, které se dají odvodit z toho, jak to tu dle Adorna vypadá nyní.

Následující části jsou rozděleny podle oblastí, které se jako jedny z nejdůležitějších změnilo ve svém vývoji.

První oblastí je publikum, pro které bylo umění určeno. Jím se zabýval i F. Nietzsche a toto bylo již zmíněno v první kapitole o moderní společnosti.

Další oblast se týká umění, které bylo dříve hodnotné a cenné pro toho, kdo ho tvořil, vnímal a vstřebával.

Nakonec si Adorno stěžuje na to, že jelikož dříve bylo umění méně přístupné, bylo více oceňováno a váženo. Právě kvůli dnešní jednoduché dostupnosti je umění méně vážené.

2.4.1. Publikum, pro které je umění určeno

Zejména publikum, kterému je umění určeno dnes a kterému bylo určeno v minulosti, se velice liší. Tuto odlišnost můžeme cítit i z vět Fridricha Nietzscheho, který běduje nad tím, že snaha o přístup k umění všech tedy celé společnosti, vede k zavedení prvků, které umění dělají srozumitelné, avšak bezcenné (viz prolog).

Již název Adornova díla vystihuje myšlenku, že kultura je dnes opravdu „masová“. Každý chce být informován o umění a kultuře. Společnost jde vstříc

každému zvědavému člověku a podává mu informace o umění takové, aby je pochopil i člověk bez vzdělání a citu k umění. Tedy z umění se stává jakási srozumitelná informace, která o něm informuje. Tyto všechny informace způsobují to, že umění již neexistuje, existuje pouze informace o umění. *„K umění, jež informuje o realitě, se odjakživa přidružoval návod k použití, který informuje o umění; dnes se obojí smíchalo dohromady.“* (Adorno, 2009, 18, podrobněji vysvětleno v kapitole 1.3.3)

Dříve však přístup k umění mělo pouze nejvzdělanější publikum, které se o tuto oblast skutečně zajímalo, které jí cítilo a se vší svou fantazií interpretovalo a vstřebávalo. Dnes již nikdo nepotřebuje umění vstřebávat, ani nemůže. (Adorno, 2009, 11)

2.4.2. Hodnota a smysl umění

V minulosti, kdy umění bylo určeno úzkému publiku, mělo obrovský účinek na individualitu člověka. Umělci svými díly vyjadřovali nejhlubší myšlenky a fantazii se meze nekladly ani na stranách umělců, ani na stranách vybraného publika.

Každé umělecké vyjádření bylo jiné, některé líbivé většinové části publika, některé provokativní až urážlivé... Dnes je dle Adorna vše jen pro zábavu, vše je předepsáno, vše je interpretováno a vše je nakonec stejné. Slovo fantazie již existuje jen jako prázdný výraz, nemůžeme jí použít, ani nemáme možnost, jelikož nám jsou dané jasné informace, které se nedají přetvořit. (Adorno, 2009, 20, 34, 38, 41)

S otázkou informace souvisí další problém. Dříve byla důležitá samotná díla a ne to, k jaké fázi vývoje zrovna patřila a jakou část dějin společnosti tvořila. Když se nad tím zamyslíme, tak veškeré informace nám nyní podávané, jsou o kultuře a jejím vývoji, avšak ne o konkrétních dílech. Všude se hovoří o uměleckém směru, do kterého je dílo zařazeno, o autorovi a jeho životě, který ho vedl k takové či jiné tvorbě... (Adorno, 2009, 38) *„Rozklad estetického charakteru obrazu je co nejdůrazněji podporován informací.“* (Adorno, 2009, 39-40)

2.4.3 Příliš jednoduchý přístup

V minulosti si člověk kultury a umění mnohem více vážil a obdivoval je. Bylo tolik neprozkoumaných míst, tolik nebezpečí, které člověk musel překonat, aby napsal nějakou knihu ze vzdálených míst či uvedl na denní světlo myšlenku a dílo provokující celou společnost.

Dnes se nemůže nic stát, nic nového nám nehrozí, nic nového a provokativního nebude přijato monopolem společnosti. Z výše zmíněných poznatků můžeme usoudit, že ani nic provokativního vzniknout nemůže, jelikož umění tvorby je společností zdegenerováno. (Adorno, 2009, 18- 19)

2.5. *Pravý umělec očima obou autorů*

Není možné si nevšimnout, že autoři vnímají charakteristiku umění a jeho funkci vůči člověku zcela odlišně. Stejně tak odlišně vnímají to, čím by se měl umělec vyznačovat, aby mohl být označen za správného umělce.

Pro Friedricha Nietzscheho je pravým umělcem ten, kdo se dokáže oprostít od sebe sama, svého vlastního vnímání a pocitů, kdo dokáže vyjádřit svět vně sebe sama. Kdo by snad popisoval své individuální myšlenky a pocity, byl by označen za sobce.

Theodor Adorno naopak tvrdí, že umění bývalo hodnotným vyjádřením sebe sama, vlastního individua a nyní se změnilo ve vyjádření monopolu společnosti. Pro něj je ona „sobeckost“ u Nietzscheho tím pravým vyjádřením umělce.

3. Vize budoucnosti

Nyní přichází poslední časová dimenze, která ještě není na základě obou děl probrána, tedy budoucnost.

Jakým vývojem společnost bude pokračovat? To je jedna z otázek, kterou řeší oba autoři, každý autor má však úplně jiný pocit.

3.1. Nietzscheho naděje

Fridrich Nietzsche je ve vyhlídce budoucnosti optimističtější než Theodor Adorno. Jeho dílo je protkáno nadějí a vírou v to, že se tragédie a s ní opravdové umění opět zrodí. Jako jistý předkládá fakt, že tragédie může vzniknout jedině z ducha hudby. Když tento druh umění v ní začal zanikat, zanikla s ním i tragédie tak, jak bylo výše podrobně popsáno.

Pro Nietzscheho je otázkou, zdali se tragédie a duch hudby může opět zrodit. Myšlenka vědy zahnila pravé umění. Nová hudba ztratila svou mýtotočnou sílu, která dávala umění schopnost božského prožitku, stala se z ní mechanická kopie nějaké události např. bouře či bitvy, odraz jevu, je tedy dokonce chudší než jev sám.

Hudba ale prokazuje známky toho, že dionýský duch v ní procitá.

Hlavní problém, který zabraňuje znovuzrození tragédie, je dnešní velice povrchní pohled vzdělaných na řeckou historii a umění. Právě vzdělanci by měli dávat najevo svůj zájem o návrat k pravé podobě umění a měli by s ním seznámit veřejnost a své žáky, právě ti se bojí pravdy a zároveň tak své bezcennosti. *„A právě v kruhu těch, kdož by si měli zakládati na tom, aby čerpali bez ustání z řečiště helénských proudů a tím posilovali německé vzdělání, právě mezi učitelstvem středních škol zahnízdl se povrchní způsob, jak se s Řeky rychle a pohodlně vypořádat, ba leckdy právě zde byl hellénský ideál dáván na pospas a ze starožitnického studia stávala se skoro jeho parodie.“* (Nietzsche, 2008, 172)

Dnes již stojí proti sobě znovu se probouzející duch dionýského umění a dnešní vzdělanost a ta se bojí, že dionýským duchem bude smetena.

Nietzsche končí tím, že naděje ve znovuzrození dionýského ducha v umění je naše jediná útěcha, v níž musíme věřit. Kultura pod zmítajícím se povrchem ukrývá prastarou sílu obou živlů, která se začíná dostávat na denní světlo, stačí jí objevit a věřit v ní.

(Nietzsche, 2008, 171-176, 194-210)

3.2. Adornova slepá ulička společnosti

Theodor Adorno je, jak jsem již výše zmiňovala, v pohledu na budoucnost pesimističtější. Mluví o tzv. „slepé uličce masové společnosti“, která souvisí s tím, jak se společnost zachovává k tomu, co je jí nabízeno¹⁴.

Jelikož společnost již zaběhnutě pracuje tak, jak je zvyklá, nechce nic měnit, nechce se bouřit a stává se nihilistickou. Jinými slovy. Společnost dnes přijme pouze to, co již jednou přijato bylo. Ukáže-li se něco nového, zavrhne to (viz kapitola 1). Tímto dochází k tomu, že vše je pouhým opakováním starých věcí, dobře známých a ozkoušených jakožto věcí bezpečných pro monopol společnosti. A toto je ten bludný kruh, ona slepá ulička společnosti. (Adorno, 2009) „*Transparency, jež se táhnou nad městy a svým světlem přebíjejí přirozené světlo noci, ohlašují jako komety přírodní katastrofu společnosti, smrt chladem. Nepřicházejí však z nebe. Je na lidech, zda je chtějí zhasnout a probudit se z úzkostného snu, jehož uskutečnění hrozí jen potud, pokud v něj lidé věří.*“ (Adorno, 2009, 62) Společnost zkrátka spěje ke katastrofě, za kterou sama bude nést hlavní vinu. Lidé jsou chladní, bez zájmu, bez energie a bez jakékoli možnosti něco udělat. Jsou uvěznění monopolem společnosti a co je nejhorší, neuvědomují si to.

3.3. Reflexe dnešní doby

Zde se nabízí srovnání dnešní doby 21. století a doby „přítomnosti“ zejména v díle Theodora Adorna, který do budoucna očekával teoretickou, neoriginální a otrockou společnost.

Jak je na tom umění dnes? Naplnily se Adornovy představy a zasekla se společnost na nudném, stále stejném bodu?

V článku v sociologickém časopise z roku 2004 Jadwiga Mizińska¹⁵ cituje Ortegu y Gasset¹⁶: „(...) žijeme v době, jež se cítí zázračně schopnou uskutečňovat, ale neví, co má uskutečňovat. Ovládá všechny věci, ale není paní sebe sama. Cítí, že se

¹⁴ S tímto se potýkal i Nietzsche, který tvrdil, že kultura sama zabíjí své největší umělce a nedokáže si jich vážít. (Nietzsche, 2008, 126-134)

¹⁵ Profesorka filozofie a sociologie, vede Katedru sociologie vědění na Univerzitě Marie Skłodowské-Curie v Lublinu.

¹⁶ Španělský filosof, sociolog a esejista.

ztratila ve své vlastní košatosti... Odtud pochází ta zvláštní dualita potence a nejistoty, která se uhnízdila v současné duši. Vede se jí, jako prý se vedlo vévodovi orleánskému, regentovi za nezletilosti Ludvíka XV., který měl všechna možná nadání kromě nadání svých nadání použít. [Ortega y Gasset 1993: 54]. Tyto myšlenky velice nápaditě připomínají nározy T. Adorna, který vidí moderní společnost ve slepé uličce, ze které téměř není úniku.

Dnešní umění je výrazem provokace, vzrušení i nechuti, absurdnosti i pocitu zbytečnosti. (Lindaurová, 2011) Na webových stránkách uměleckého časopisu Artservis v rozhovoru s Jiřím Davidem a Milanem Salákem¹⁷ odpověděli na otázku: „*Co podle vašeho soukromého výzkumu zajímá současné umělce nejvíc?*“, „*Jednoznačně kariéra!(...)*“ „*(...) čím se současný umělec zabývá nejčastěji... odpovím, že sebou.(...)*“ (Lindaurová, 2011)

Další článek je z webu Kulturního magazínu UNI a předkládá prostřednictvím autora zcela zřejmý a jasný názor týkající se podoby dnešního umělce a stavu umění: „*Z umělce se stal jakýsi sociální aktivista, pro kterého neexistují žádná tabu. Samozřejmě, zdaleka ne všechno, co dnes v umění vzniká, má schopnost anebo ambice ovlivňovat chod života či dokonce měnit tok společenských událostí. Někteří umělci však dobrovolně opustili svět uměleckých institucí a svůj talent i médium obětovali v zájmu estetické účinnosti a zejména společenské prospěšnosti.*“ (Cseres, 2009)

Z tohoto všeho vyplývá, že lidé vidí, že dnešní umělec tvoří tak, aby to vyhovovalo publiku, aby vše bylo lehce pochopitelné a vstřebatelné a zábavné, nezáleží na svých pocitech, ale na pocitech společnosti. Toto je popis moderní společnosti i podle Friedricha Nietzscheho a zejména potom podle Theodora W. Adorna (viz předchozí kapitoly). Myšlenky obou z nich se tedy přinejmenším ústy autorů zde zmíněných článků, potvrzují. Společnost je tedy na základě těchto materiálů v souhlasu s oběma autory, kteří naříkají nad dnešní společností, stále v té fázi, kdy čeká na lepší zítřky.

¹⁷ absolventi AVU a VŠUP věnující se výtvarnému umění

Závěr

Práce se věnovala dvěma dílům, dílu od Friedricha Nietzscheho „Zrození tragédie“, které bylo napsáno roku 1872 a dílu od Theodora Adorna „Schéma masové kultury“, napsanému roku 1941.

Díla byla takto vybrána proto, že sledují stejnou myšlenku, myšlenku stavu dnešní kultury a umění. V obou dílech je možné najít časový vývoj, který byl stěžejní pro rozdělení práce. Práce je rozdělena do tří hlavních kapitol, v pořadí od přítomnosti přes minulosti až k budoucnosti.

Shodné pro oba autory je, že minulost představuje hodnotnější období pro společnost v souvislosti s kulturou a uměním, než přítomnost. Vize budoucnosti je u obou autorů rozdílná. T. Adorno předkládá pohled, který je možné analyzovat ve vztahu ke společnosti 21. století.

Friedrich Nietzsche za nejdůležitější v oblasti umění považuje dva umělecké živly, které pochází z antických božstev. Jsou to živel apollinský a dionýský. Obě síly jsou velice rozdílné, přesto nerozlučné. Zejména ve formě, kdy umění bylo na svém vrcholu v attické tragédii. Ve chvíli, kdy je v umění jeden z nich odstraněn, odchází i druhý a z umění se stává něco, co se jím nedá nazývat. Toto se stalo při nástupu attické komedie, jejíž znaky jsou danost, jasnost, srozumitelnost, věčnost, nemožnost vlastního prožitku a ztráta schopnosti hlubokého vnímání a proniknutí do božského světa umění.

Nietzsche vidí naději v budoucnosti a doufá ve znovuzrození dokonalé podoby umění. Je pouze na člověku, aby si uvědomil, že oba umělecké živly jsou pod povrchem země a je důležité podat jim ruku.

Theodor Adorno charakterizuje dnešní společnost jako masovou kulturu, která je zcela ovládaná monopolem společnosti.

Na rozdíl od minulosti, kdy umění znamenalo prostor pro fantazii, vyjádření sebe sama, seberealizaci a vytváření hodnotné umělecké tvorby, která dokázala potěšit i šokovat či urazit, je umění dnes nudné, stále stejné, tvořeno jen pro zábavu nebo pro prosazování zájmů společnosti. Monopol společnosti tvoří vše na základě sebereflexe kultury, nepřijme nic, co není ozkoušené a již dokázané jako neškodné.

Oproti Nietzschemu Adorno nevidí do budoucna téměř žádnou naději. Je

přesvědčen, že společnost a umění spějí do záhuby, kterou když si to někdo náhodou uvědomí, bude už nemožné změnit.

Na základě několika článků ze sociologického časopisu a z uměleckého časopisu artservis jsem našla několik názorů na stav dnešní společnosti a tyto názory se velice podobají tomu, jak Nietzsche a zejména Adorno viděli současnou společnost.

Na úplný závěr mohu na základě nalezených dalších pramenů říci, že oba autoři se v pohledu na dnešní moderní společnost více či méně shodují na tom, co říkají odborníci dnes. Jsme tedy stále ve fázi, kdy čekáme na prozření a uvědomění si toho, že bychom umění a kulturu mohli vést mnohem hodnotnějším směrem.

Summary

The work has been devoted to two works, the work of Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy* (from German original *Geburt der Tragödie*), which was written in 1872 and the work of Theodor Adorno, *Scheme of mass culture* (from German original *Das Schema der Massenkultur*) written in 1941.

The works were so chosen because they follow the same idea, the idea of the society of today's culture and art. In both works is possible to find the time evolution, which was central to the division of this work. The work is divided into three main chapters: the present, past and future.

For both authors, the past is a better and more valuable to the society, culture and art, than the presence and on the other hand, the vision of the future is different. According to T. Adorno, his thoughts about future can be analyzed in relation to the society of the 21st century.

Friedrich Nietzsche regards as the most important two elements of art that come from the ancient gods: Apollonian and Dionysian element. The elements are very varied, but inseparable. Especially in the fort when art was at its best part of evolution: in attic tragedy. When one of them is removed, the second one is leaving also and the art becomes something that it can not be called like this. This happened in coming attic comedy whose characters are understandability, brightness, clarity, objectivity, inability to own experience and the loss of the ability of perception and deep insight into the divine world of art.

Nietzsche sees hope in the future and hopes for rebirth of a perfect form of art. It

is just our thing to realize that both elements are below the surface of the earth and it is important to help them to get out.

Theodor Adorno characterizes today's society as a mass culture that is completely controlled by monopoly of society.

In the past, art meant space for fantasy, self-expression, self-fulfillment and the creation of valuable art work that could delight or offend and shock. The art today is boring, always the same, and made up just for fun or for promoting the interests of society. Monopoly of society is based on the reflection of culture and does not accept anything that is not yet known, and is not proven to be harmless.

Adorno sees future differently from Nietzsche. He sees almost no hope for the future. He believes that the society is heading to destruction. When someone realizes it, it will be almost impossible to change.

Použitá literatura

Adorno, T. W. (2009). *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh.

Bělohradský, V. (2009). *Společnost nevolnosti, eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

Petrusek, M. (2007). *Společnosti pozdní doby*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

Nietzsche, F. (2008). *Zrození tragédie*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad spol. s.r.o.

Internetové zdroje

Cseres, J. (duben 2009). *Kulturní magazín UNI*. Získáno 2011, z V jakých světech umění to dnes vlastně žijeme?: <http://magazinuni.cz/hudba/hermovo-ucho/v-jakych-svetech-umeni-to-dnes-vlastne-zijeme/>

Lindaurová, L. (2011). *Artservis*. Načteno z Jiří David a Milan Salák: Čím víc jsme sví, tím víc jsme jejich : http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=13

Mizinska, J. (Leden 2004). *Postmodernismus, kultura videoklipu*. Získáno 2011, z Sociologický časopis: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/612ac7f6561f86fa37c5df80456db3d67f61f742_517_18mizi23.pdf

Petrusek, M. (Leden 2004). *Století extrémů a kýče. K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století*. Získáno 2011, z Sociologický časopis: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/1d208048ac45bcdfbca80d709b43cf430d537595_511_12petrus24.pdf