



UNIVERZITA KARLOVA  
V PRAZE  
Fakulta humanitních studií

KULTURNÍ PRŮMYSL A JEHO KONZUMENTI  
V MYŠLENÍ  
**T. W. ADORNA**

Bakalářská práce

**Autor:** Martin Ježek

**Vedoucí práce:** Mgr. Tomáš Dvořák, PhD.

V Praze 2006

## Poděkování

Rád bych zde poděkoval zejména vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Tomáši Dvořákovi, PhD. nejen za pomoc při konečném formulování tématu práce a za následné připomínky při jeho zpracování, ale i za morální podporu, kterou mi v celém průběhu práce poskytoval. Musím však upřímně poděkovat i celé své rodině, zejména rodičům Olze a Jiřímu, kteří mě po celou dobu ustavičně po všech stránkách podporovali. V neposlední řadě pak děkuji za podporu a podněty své přítelkyni Andree Guluškinové a své kolegyni a kamarádce Karině Kottové.

|  |      |
|--|------|
| <u>Předmluva autora</u>  | -7-  |
| <u>Úvod</u>  | -10- |
| <u>Přístupové cesty k pojmu „kulturní průmysl“ v myšlení T.W. Adorna</u>                                       | -11- |
| - <u>NEGATIVNÍ DIALEKTIKA JAKO SPECIFICKÁ METODA KRITICKÉ TEORIE</u>   | -11- |
| - <u>FRAGMENTÁRNOST ADORNOVA LITERÁRNÍHO STYLU</u>   | -18- |
| - <u>ADORNOVO POJETÍ SOCIOLOGIE</u>  | -20- |
| <u>Kulturní průmysl</u>  | -24- |
| - <u>ZAŘAZENÍ TERMÍNU „KULTURNÍ PRŮMYSL“ DO CELKU ADORNOVA MYŠLENÍ A MYŠLENÍ FRANKFURTSKÉ ŠKOLY</u>            | -24- |
| ▪ <u>HUDBA</u>   | -25- |
| ▪ <u>KULTURNÍ PRŮMYSL V CELKU KRITICKÉ TEORIE</u>  | -26- |
| ▪ <u>PŘÍSTUP K MASE</u>  |      |
| ▪ <u>UTOPICKÝ ROZMĚR KRITICKÉ TEORIE</u>   | -28- |
| ▪ <u>HORKHEIMER, MARCUSE, BENJAMIN</u>   | -30- |
| - <u>POKUS O ROZVINUTÍ TERMÍNU „KULTURNÍ PRŮMYSL“ NA ZÁKLADĚ S NÍM SOUVISEJÍCÍCH VYBRANÝCH KLÍČOVÝCH POJMŮ</u> | -40- |
| ▪ <u>HUDBA A UMĚNÍ</u>   | -42- |
| ▪ <u>DETAIL VS. CELEK, STANDARDIZACE</u>   | -47- |
| ▪ <u>FALEŠ, ZBOŽNÍ FETIŠISMUS, UŽITÁ A SMĚNNÁ HODNOTA</u>  | -52- |
| ▪ <u>REKLAMA</u>   | -55- |
| ▪ <u>VOLNÝ ČAS</u>   | -57- |
| <u>Kulturní průmysl a jeho konzumenti</u>  | -60- |
| - <u>ADORNOVO POJETÍ „MASY“ V ESEJÍCH DO ROKU 1950</u>   | -62- |
| - <u>ADORNOVO POJETÍ „MASY“ V ESEJÍCH PO ROCE 1950</u>   | -67- |
| <u>Závěr</u>   | -71- |
| <u>Použitá literatura</u>  | -74- |

*„Money and art are like oil and water, they never mix, they can't integrate.“*

*„Peníze a umění jsou jako olej a voda, nikdy se nesmíchají, nemohou se sloučit.“*

Glen Hansard - „The Frames“

## Předmluva autora

Situace střední Evropy, tak zvané „přechodové společnosti“, jak nás mají ve zvyku nazývat naši západní sousedé, vytvořila zcela specifické podmínky pro rozvoj kapitalismu a nástup s ním spojených společenských proměň. Celý efekt by se dal myslím přirovnat k implozi. Prostor, který byl vůči kapitalismu uměle udržován v jakémsi vakuu, byl po roce 1989 takřka ze dne na den otevřen. Jestliže se ekonomický rozvoj naší země nevyvíjel takovým tempem, jak by si někdo přál, sociální jevy, které jsou s rozvojem kapitalismu spojeny, k nám pronikaly obdivuhodnou rychlostí a my jsme se museli potýkat se všemi charakteristikami kapitalistické „svobody“. Tyto změny, které kapitalismus přinesl, těžce doléhají zejména na generace narozené na konci 40. a potom později v 50. letech, které, aby si udržely svůj společenský status a míru pracovní produktivity, se musí přizpůsobovat změnám rychlostí, která stoupá úměrně jejich postupnému stárnutí. Celý tento rychlý vývoj a změny, které s ním přicházely, byly navíc mnohonásobně zesíleny obrovským nástupem nových digitálních komunikačních technologií.

Není divu, že dnes dochází k „oživení zájmu o Adornovo dílo,“<sup>1</sup> jak si všímá autor nedávno vyšlé monografie *Adorno: moderna a negativita*. Vždyť jen rozvoj nových médií a snaha o zhodnocení dosavadních rozborů kultury, které mají svůj počátek ve Frankfurtské škole a pokračují potom francouzskými marxistickými teoriemi v Evropě a množstvím škol kulturních studií v Americe, by bylo dostatečným podnětem k znovuoživení zájmu o Adorna a jeho přínos. V našich podmínkách se k těmto příčinám řadí ještě podobná sociální situace rozvíjejícího se kapitalismu, k jaké se celá Frankfurtská škola vyjadřuje. Skutečně podnětná kritika společenské situace by si však vyžadovala zkušenost praxe v kapitalistickém prostředí. Tento náš zřejmý „nedostatek“ se v našich kritických pracích slučuje s kritickou tradicí minimálně šedesátileté historie vývoje kapitalismu v USA a v západní Evropě.

Protože jsme u nás v minulosti nemohli na vlastní kůži prožívat rozvoj kapitalismu a toho, co Adorno nazývá „kulturní průmysl“, při četbě jeho děl jsme mohli k jeho názorům a filosofii přistupovat pouze čistě teoreticky a soustředit se spíše na politické souvislosti a abstraktní dopad jeho tezí. To je omezení, které si s sebou, myslím, stále neseme. Budu-li se zde pokoušet o rozbor Adornova pojmu kulturního průmyslu, budu se zároveň co největší měrou snažit na jedné straně podržet extrémně široké souvislosti, které se k takovému pojmu váží, ale na straně druhé se pokusím vnímat celý pojem spíše jako jednu z prakticky použitelných možností řešení naší aktuální situace. Budu se soustředit hlavně na ten rozměr Adornovy práce a účinku jeho teorií, který se týká našeho každodenního života v kapitalistické společnosti, našeho života uprostřed kulturního průmyslu. Pokusím se ukázat, jak se Adorno dívá na vztah, který se tvoří mezi divákem, posluchačem či zkrátka „člověkem“ uprostřed společnosti a prostředím

---

<sup>1</sup> Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, Praha, Filosofia, 2005, str. 9

jeho života, které je definováno skrze spotřebu, konzum nebo fetišový vztah k objektům spotřeby ať už hmotným nebo abstraktním.



Svým soustředěním na vztah masy konzumentů k celku kulturního průmyslu hledám nástroj, který by mi umožnil přistoupit k současné situaci kolem sebe. Myslím, že by však bylo chybou celý Adornův systém zcela vytrhnout z jeho vlastního dobového kontextu. To není podmínkou jeho aplikace na dnešní situaci. Hodnocení jeho závěrů o všemocné síle kulturního průmyslu a bezmoci střední třídy prolomit své „zotročení“ by totiž potom mohla být tematizována jen skrze ostrou kritiku, což by nám neumožnilo je plně zužitkovat. Dnešní studia médií a mediálních institucí ukazují na všemocnou sílu masové komunikace jen prismatickým zrcadlením mediálních technologií a snaží se tak vyhnout nutnosti pracovat s problematickými pojmy masy, davu či konzumentů. Každý tah za sebou ovšem nechává prázdné místo, jak by nás mohl poučit jakýkoliv průměrný šachový hráč. Je pravdou, že právě Adornův přístup ukázal, že při práci s těmito pojmy je nutná nejvyšší opatrnost. Na druhou stranu však jsou tyto pojmy v řeči stále živé a v každodenní praxi hrají důležitou roli. Pokouším se tedy postupným odkrýváním pojmu kulturního průmyslu podržet co největší měrou jeho vlastní kontext, ale zároveň zužitkovat Adornovo pojetí k nějakému konstruktivnímu závěru. Zde je samozřejmě možné namítnout, že Adorno sám žádná východiska či konstruktivní řešení nenabízí a pouze z jakéhosi zvláštního společenského „postu“ poukazuje na krizi individuality, která se kolem něj odehrává. Stejnou měrou, jakou je tento názor rozšířený, je podle mého soudu i chybný.

Když jsem se začal postupně obklopotvat Adornovými texty - jejich skutečné množství je opravdu ohromující<sup>2</sup> - začal mě po celkem krátké době obklopotvat pocit nechuti. Nebyl to nějaký neurčitý pocit nelibosti zaměřené na Adornův literární či dialektický styl. Byl to konkrétní a stále silněji se projevující nesouhlas s jeho názory a s jeho postřehy, který ovšem pramenil z postoje, který jsem Adornovi sám přisoudil a skrze který jsem ho také vnímal. Když se dnes obrátím nazpět, stále si za svými pocity stojím. Změnil se však paradoxně i můj postoj k Adornovi. Pociťuji vřecí jeho kritice společnosti teď vnímám jako nutný konstitutivní moment pro jeho pochopení a pozdější akceptaci. Role, kterou na sebe Adorno bere, ať už je k tomu motivován jakýmikoliv popudy, je obrovskou zátěží a obětí. Mohli bychom také říci: „Někdo to udělat musí.“ Zde si můžeme společně s kritickou teorií a Novým zákonem říci, že „žádný -kritik- není vítán ve svém domě.“



---

<sup>2</sup> Leppert mluví o deseti tisících stranách plus další dosud nevydané texty. Srov. Leppert, Richard: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 10; K překladům textů srov. „Seznam použité literatury“

Svojí práci chci věnovat všem těm, kteří se mnou v posledních letech na toto téma vstupovali do dlouhých diskuzí. Chtěl bych ji věnovat těm, kteří cítí onen tlak společnosti, jež je nutí se přizpůsobit, ale kteří jsou ochotni stále odsouvat moment rozhodnutí „pro“ či „proti“ a tak zůstávají na cestě stále otevření. Přál bych si, aby jim má práce některé nepojmenované síly a děje, které jsou sice všude kolem, ale snad právě proto zcela neviditelné, dokázala blíže určit a tak demaskovat. Myslím, že právě Adorno je v tomto směru platný, a to zejména svým zaměřením do prostoru mezi ideologií a technologií.

Martin Ježek

## Úvod

*Společenské, technické a umělecké aspekty televize nelze pojednávat izolovaně. Jsou totiž z valné části navzájem na sobě závislé: umělecký ráz závisí na omezujících ohledech na široké vrstvy obecnstva, které se odváží ignorovat jen bezmocná nevinnost; společenský účín je závislý na technické struktuře i na novosti vynálezu jako takového...<sup>3</sup>*

Sama televize je však jako médium, kterého se Adorno bohužel mohl dotknout ve svých pracích jen okrajově, součástí obsáhlého schématu kulturního průmyslu a plní tak s ostatními médii v jeho službách jediný cíl: „obklíčit ze všech stran posluchačovo vědomí a polapit je.“<sup>4</sup> Tento citát se v úvodu objevuje z jediného důvodu. Jeho cílem je přiblížit čtenáři metodu Adornovy práce, a tak osvětlit i důvody, které určují specifickou podobu práce naší. Jestliže se jednotlivé aspekty televize nemohou násilně odtrhnout, abychom je po jednom rozebrali a rozškatulkovali, platí to o klíčových termínech pojmu kulturního průmyslu dvojnásob. Celek se dá pochopit jen z jednotlivých částí, které v Adornově případě nemohou následovat postupně za sebou, jako kdybychom vysvětlovali příběh. Čtenář sám si musí postupně skládat dohromady jednotlivé střípky celku, aby nakonec shledal, jak mocný je obraz, který si v hlavě utvořil. Ke vztahům tak problematických termínů jakými jsou „kulturní průmysl“, „masa jeho konzumentů“ a další klíčové pojmy, se tedy budeme blížit jen pomalu. Jiný přístup by totiž byl jak v zásadním rozporu s metodou Adornovi práce, ve které se autor snažil vyhnout konkrétním závěrům a logickým vztahům seč mu síly stačily, tak v rozporu se snahou o kritiku naší současné situace. Taková kritika musí být totiž vždy spirálová a v podstatě neustálá, tedy shodná s tím, jak Adorno viděl kritickou teorii.<sup>5</sup>

Adornův literární styl je utvářen snahou o sledování všech asociací a kontextů, které souvisí s probíraným tématem. Nehledá-li člověk jasné konkrétní informace, je tento styl velmi příjemný a inspirativní. Problémy ovšem nastávají, chceme-li Adornovy texty svázat do pout jazykových schémat, chceme-li z něj vytěžit „jasné informace“. Potom se Adornův styl začíná kroutit a trhat a je prakticky nemožné ho zachytit v pevné formě. Do té míry byla Adornova snaha dokonale úspěšná.<sup>6</sup> Metoda oddělení jednotlivých důležitých pojmů, abychom je mohli „přišpendlit“ a popsat, by nám tedy v naší práci příliš nepomohla<sup>7</sup>. Přesto se zde o něco podobného v jisté omezené míře pokusíme. Můžeme na tyto pojmy, jako jsou „detail“, „celek“, „standardizace“, „faleš“, „fetiš“, „reklama“, a další, nahlížet jako na jen prozatímně diferencované momenty

---

<sup>3</sup> Adorno, T.W.: „Prolog k televizi“, v: *Teorie vědy*, XI(XXIV)2, 2002, str. 109

<sup>4</sup> Tamtéž

<sup>5</sup> Srov. zde, kapitola „Negativní dialektika jako specifická metoda kritické teorie“

<sup>6</sup> Srov. zde, kapitola „Fragmentárnost Adornova literárního stylu“

<sup>7</sup> Srov. Cahn, Michael: „Váhání mezi odpadem a hodnotou: ke kulturní hermeneutice sběratele“, v: *Teorie vědy* XIII(XXVI),2, 2004, str. 119



jednoho celku, jednoho systému kulturního průmyslu. Jejich působení se však vzájemně dokonale prolíná, a jakýkoliv pokus o jejich izolaci a zachycení v určitých pevných kontextech, ve kterých by se snad mohly v Adornově práci vyskytovat, končí nezdarem.

*Nevědecký, spekulativní charakter kritické teorie vyplývá ze specifického charakteru jejích pojmů, které označují a definují iracionální v racionálním, mystifikaci v realitě. Jejich mytologická kvalita odráží mystifikující kvalitu daných faktů - klamnou harmonizaci společenských rozporů.<sup>8</sup>*

## **Přístupové cesty k pojmu „kulturní průmysl“ v myšlení T. W. Adorna**

### **NEGATIVNÍ DIALEKTIKA JAKO SPECIFICKÁ METODA KRITICKÉ TEORIE**

Předtím než se pustíme do vlastního rozboru Adornova pojetí kulturního průmyslu, jakožto systému dominujícího západní kultury a ovládajícího každodenní aktivity jejích členů, a dále do rozboru role konzumentů, kterou lidem v jeho rámci Adorno přisuzuje, musíme se pokusit alespoň hrubě popsat způsob práce a myšlení, které Adorno, ať již programově nebo spontánně, přijímá. Ty totiž velkou měrou určují konkrétní dopady a významy celého jeho systému kulturního průmyslu a jsou s ním spojeny v jeden celek. Je podnětné si uvědomit, že celé Adornovo dílo je i přes mnohé problémy s tím spojené, jako součást kritické teorie Frankfurtské školy, velmi koherentní. Metodu, kterou Adorno jednou přijal, už neopouští, ale naopak ji rozvíjí, zkoumá a dále prohlubuje. Historický význam jeho díla a tedy i konkrétního pojmu, který jsme se rozhodli studovat, je tak do značné míry určen platností dialektického systému jako celku. V našem případě nás zajímá funkce, kterou Adorno přisuzoval pojmu kulturního průmyslu v širším společenském kontextu. Chceme se tak co možná největší měrou vyhnout pouhému zneužití vytržených fragmentů jeho práce pro vytvoření aktuální „mediální“ teorie.

Adorno se prakticky hned od počátku své tvorby soustředí na důraznou sociální kritiku. Ta má své počátky pravděpodobně v jeho vztahu k hudbě, který hraje v Adornových rozbořích kulturního průmyslu klíčovou roli a o kterém se blíže zmíníme až přímo při hledání jeho kořenů. Pro nás je teď důležité brzké Adornovo přimknutí ke skupině autorů kolem Institutu společenského výzkumu ve Frankfurtu, kam ho přivedl jeho kontakt a přátelství s Maxem Horkheimerem. První esej napsal Adorno pro

---

<sup>8</sup> Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše Vojsko, 1991, str. 149

tento institut v roce 1932, ale v kontaktu s ním byl díky svému příteli Horkheimerovi již od svých 24 let.<sup>9</sup> Spojení s tímto institutem obracelo jeho tvůrčí pozornost k sociologii, jako oboru, skrze který lze snad nejlépe přistoupit ke kritice společnosti. Ta se pro něj stává tématem právě skrze pozorování vývoje hudby ve 20. století. Jeho hudební kritiky tak začaly mít výrazný společensko-kritický prvek.

V pozadí tak důrazné sociální kritiky jistě stojí i ryze osobní důvody, které snad vycházejí i z jeho předchozího životního osudu a nenaplněných skladatelských a hudebně kritických aspirací.<sup>10</sup> Odkrýváním takových motivů se zde však zcela určitě nebudeme zabývat. Stojí nicméně za zmínku, že jsou to právě takové motivy, které můžeme vytušit v pozadí některých i velmi konzistentních kritik Adornových prací ke kultuře. Adornův specifický fragmentární literární styl, s nímž se sice velmi obtížně pracuje, ale jehož význam si v příštích odstavcích objasníme, svádí k prvoplánovému podlehnutí dojmu z jeho často ostrých kritik tehdy existující kulturní praxe. Tyto kritiky bohužel ve čtenářích svojí vytrvalostí budí přinejmenším nechuť. Obecně se dá říci, že kritiky Adorna, ať byly z pozic marxismu-leninismu nebo později z pozic kulturních studií, vedou, jak můžeme vyčíst také ze spontánních reakcí více i méně erudovaných účastníků mnohých internetových „blogů“, k zařazení Adorna do škatulky elitáře, který nově přicházející média vidí jako „zhoubná a jejich diváky jako ty, kteří jsou ohlupováni a mateni.“<sup>11</sup> Stejně časté a Adorno by snad řekl, že i stejně „falešné“, jsou pak dlouhosáhlé obhajoby Adornova literárního stylu a pozice kritika společnosti, založené na „důkladnějším“ čtení jeho vlastních textů, čerpajících však z pouhé „reakce“ na kritiku a stavějících své argumenty prakticky pouze na obhajobě pozice Adorna jakožto „elitáře“, respektive obhajobě elitní společenské role jako takové. Podobné spekulace jsou samozřejmě zcela nepředmětné. Faktem zůstává, že Adornův literární styl skutečně budí velmi často dost silné reakce stejně tak, jako společenská pozice, ze které svoji kritiku vynáší. Celý Adornův rozvrh kritické teorie a zvláště pak Adornova negativní dialektika samozřejmě ukazují na důvody, které ho vedly k zastávání jeho často „silných“ kritických pozic. Podobný rozbor si zasluhuje i ne zcela irelevantní pojem „nadřazeného elitáře“, který na sebe Adorno váže. Tento aspekt jeho tvorby i důvody vedoucí k typické metodě jeho práce se zde pokusíme ukázat.

Teze, kterou bychom zde mohli pro zjednodušení celé Adornovy dialektiky či lépe řečeno anti-dialektiky přijmout, je, že Adornovo specifické vypracování kritické teorie spočívá právě v metodě negativní dialektiky. Máme-li si tedy alespoň v náznacích odpovědět na otázku, jakým způsobem a proč Adorno přistupuje ke kritice společnosti a na jakých dialektických základech stojí pojem kulturního průmyslu, musíme se věnovat způsobu uvažování a metodě práce, kterou Adorno přijímá a která ho zároveň řadí do celku Frankfurtské školy. „Adornova kritika filosofie je souběžná s jeho kritikou

---

<sup>9</sup> Theodor Wiesengrund Adorno se narodil ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1903.

<sup>10</sup> Jde zejména o neuznání jeho hudebních kritik v tzv. Schoenbergově kruhu. K tomu blíže viz. některý z mnoha textů zabývajících se životem T.W. Adorna, např. Leppert, Richard: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, nebo heslo „Adorno“ v internetové encyklopedii [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) (květen 2006)

<sup>11</sup> Nejde o konkrétní citát, ale kompilaci často anonymních názorů sebraných v komentářích a reakcích na Adornovy práce na téma kultury.

společnosti,<sup>12</sup> říká Leppert. Celá problematika je samozřejmě složitější, ale v hlavních rysech jí tento rozvrh odpovídá. Negativní dialektika je cestou negativity, po které se má vydat lidský rozum na cestě za pravdou. Sama dosažená pravda je však podle Adorna vždy falš. On sám říká: „Celek je klamem“.<sup>13</sup>

*... Negativní dialektika, která si drží odstup od všech estetických témat, by mohla být nazvána anti-systémem. Logicky konsistentními způsoby se snaží dosadit na místo principu jednoty a na místo konceptu nadvlády toho, co je hierarchicky nadřazené, to, co by bylo mimo působnost prokletí takové jednoty. Vzhledem k tomu, že autor se spolehl na sledování vlastních intelektuálních podnětů, cítil, že je jeho povinností prolomit se skrze klamavost konstitutivní subjektivity pomocí moci toho subjektu samého ...*<sup>14</sup>

Kdo by z tohoto úryvku vytušil kousavou kritiku Hegelova rozvrhu dějin, vytušil by správně. Adorno na Hegela totiž v *Negativní dialektice* přímo kriticky navazuje.<sup>15</sup> Cítí, že filosofie je zdiskreditována svým idealismem, do něhož ji mimo jiné uvádí i jazyk, který používá. Je-li „Adornova kritika filosofie souběžná s jeho kritikou společnosti“, je to podle Adorna proto, že sama filosofie je souběžná se společností: setkávají se na poli trhu, na poli fetišizace myšlenek.<sup>16</sup>

*Metafora konzumního života se pro nás stala druhou přirozeností do té míry, že u nás dnes již děsivá fráze „trh s myšlenkami“ vzbudí kritiku jen zřídka. Kategorie pravdivosti nebo nepravdivosti myšlenek se hroutí pod tíhou mýtu, který říká, že svobodní lidé mohou jednoduše zaplatit a vybrat si, pravděpodobně protože naše spontánně utvořená speciální funkce, která dokáže konzumenta varovat, nám pomůže si vybrat moudře. Adornova pointa spočívá v tom, že společenská realita, která vede k utvoření metafory trhu, a ke spoustě dalších ji podobných metafor, se nachází v samé duši jazyka, a touto cestou ničí naši schopnost myslet mimo takto ustavené hranice.*<sup>17</sup>

Pomocí negativní dialektiky se Adorno snaží vyvarovat idealismu a „jedno-rozměrnosti“ na poli filosofie, systém kulturního průmyslu pak představuje výsledek této filosofické metody na sociálním poli. V tomto kontextu by mohlo být pro pochopení Adornovy pozice velmi přínosné srovnat Adornovu základní tezi, že negativní dialektika je vlastně cestou za pravdou skrze hledání „pravdy v nepravdě“<sup>18</sup>, se specifickým vypracováním

---

<sup>12</sup> Leppert, Richard: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 33

<sup>13</sup> Adorno, T.W.: *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Live*, London, NLB, 1974, str. 50

<sup>14</sup> Adorno, T.W.: *Negative Dialectics*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, do AJ. přeložil Dennis Redmond, 2001, prologue (str. 2), ; text je dostupný mimo jiné i na adrese [www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html](http://www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html) (květen 2006)

<sup>15</sup> Přesná povaha Adornova kritického navázání na Hegela je zcela mimo rozvrh této práce. Adorno mimo jiné kritizuje Hegelův rozvrh „teze-antiteze-synthese“ jakožto idealistický.

<sup>16</sup> Srov. zde, kapitola „Faleš, zbožní fetišismus, užitá a směnná hodnota“

<sup>17</sup> Leppert, Richard: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 33

<sup>18</sup> Srov. tamtéž, str. 35

Platonova učení o idejích Janem Patočkou tak, jak ho shrnul v knize *Evropa a doba poevropská*.<sup>19</sup> Ačkoliv se Patočka vydal jinou myšlenkovou cestou než Adorno, za oběma přístupy můžeme hledat podobné motivy.

Své stanovisko Patočka rozvíjí v polemice se vzájemnou argumentací ohledně světové situace mezi Reymondem Aronem, zastupujícím tradičně liberálně demokratický postoj, a Herbertem Marcusem, který zastává kriticky revoluční postoj.<sup>20</sup> Patočka ukazuje jakým způsobem oba tyto přístupy „vězí ještě v Evropě“ a jsou tedy neschopné vyjádřit se k po-evropské situaci. Liberalismus ústí v „kupčení se svobodou“ – „Vnitřní rozpor mezi svobodou<sup>21</sup> a svobodami ochromuje zevnitř víru ve vlastní právo i optimismus expanze do ostatního světa.“<sup>22</sup> Ale i revoluční cesta marxisticky orientovaných společností by podle Patočky ústila v pouze klamně řešení. Autor vidí, že světová opozice je natolik rozdrobena, že již nemůže být poháněna jakoukoliv jednotící „vůdčí ideou“. Blok tehdejšího Sovětského svazu Patočka odsouvá z pole pozornosti jako samotnými revolučními silami považovaný za „z boje vyřazený“, což je jistě pravda alespoň do té míry, že v roce 1969, v němž se tato diskuze odehrávala, se již Frankfurtská škola dávno vzdala nadějí na jakoukoliv možnost navázání na marxismus v jeho původní podobě, nemluvě o marxismu-leninismu. Patočkova kniha je však věnována zejména formulaci východiska z „poevropské situace“, kterou autor vidí v postupném projevování se rozumu. To je jediná cesta úniku z masovosti, tedy pohlížet na nově přicházející „Evropu“ jako na možnost uskutečnění „se“ rozumu. Vidí samozřejmě i úskalí takového plánu v rozpadu cíle v jednotlivé partikulární zájmy. Právě toto je pro nás důležitý moment. Ačkoliv Patočka reaguje vlastně na původně odlišný podnět, cesta, kterou nám nabízí jako východisko z tohoto problému, tvoří zajímavou paralelu Adornově negativní dialektice. Východiskem ze zmíněné situace je Patočkovi jakási „všeobecná snaha“ o „cílevědomé formování jednotlivých komponent situace“<sup>23</sup> a odvrácení se od anonymních mocenských sil. Otázkou zůstává, zda by ona „všeobecná snaha“ nevedla zpět k masovosti. Adorno podobné možnosti viděl jako naprosto utopické a odvrácení se od anonymních mocenských sil v rovině společnosti jako zhola nemožné. Tak můžeme skrze Patočkův rozvrh vzestupu rozumu vidět přístup Adornův, který je ve své rezolutnosti výjimečný i ve srovnání s Adornovými kolegy z Frankfurtské školy. Přisoudil-li Patočka nově se tvořící střední třídě jistou možnost vzestupu skrze adaptaci charakteristik dříve příslušejících inteligenci, je pro Adorna naprosto typické naopak zdůrazňovat absolutnost polapení střední třídy novým ideologickým systémem kulturního průmyslu. Na individuální rovině vypořádání se svobodou jedince však najdeme mezi metodou negativní dialektiky a Patočkovým platónským rozvrhem cesty za pravdou skrze „péči o duši“ celou řadu paralel.<sup>24</sup> Tato cesta se sestává z budování jakýchsi základů

---

<sup>19</sup> Patočka, Jan: *Evropa a doba poevropská*, Praha, Lidové noviny, 1992

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 22 – 23; Patočka cituje z: „Liberté et ordre social“ – z přednášek *Entretiens internationaux de Genève*, 1969

<sup>21</sup> Zde je míněna svoboda absolutní tedy taková, jež „může existovat jen bez omezení jako celek v celku.“

<sup>22</sup> Tamtéž, str. 23

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 21

<sup>24</sup> K tomuto tématu se jinou cestou ještě blíže vrátíme v kap. „Zařazení termínu do celku Adornova myšlení a myšlení Frankfurtské školy“. Srovnej dva rozměry Adornova přístupu: pozitivní na úrovni individua, cestou k němuž je metoda

„nahlédnutí“ pravdy, které však musíme vždy chápat pouze jako prozatímní opěrné body rozumu, a jejichž dočasnost je nutné udržovat neustálým zpochybňováním, abychom se vyhnuli ideologii:

*I když nebylo dosaženo hluboké půdy, bylo zbudováno lešení, jež stojí.*<sup>25</sup>

Takové lešení má výhodu, že je jako celek znovu přehlednutelné a funkci základu dokáže (vždy však prozatímně) zastupovat. Toto lešení je však zbudováno na prostoru řeči, a proto vše co zakládá musí být nutně nitrosvětské. Tento motiv se ukazuje jako výrazné specifikum Adornovy literární formy. Objevujeme tu navíc jednoznačnou souvislost s Gadamerovou hermeneutikou a postupem interpretace jako vzájemného vztahu částí a celku. K těmto tématům se ještě vrátíme na příslušném místě.

Nyní je konečně načase odkrýt hlouběji význam a povahu kritické teorie jako celku zastřešujícím metodu negativní dialektiky. Paralely mezi negativní dialektikou jako metodou kritické teorie a ryze platónským pojetím postupného odkrývání pravdy u Jana Patočky, které zde měly sloužit jako pouhá ilustrace, by nám nyní mohly pomoci pochopit povahu Adornovy celoživotní snahy o popsání metody kritiky společnosti, pomocí které bychom mohli poodkrýt část pravdy. Zdá se, že zmíněné problémy spolu, ať už pouze okrajově, skutečně souvisí, a my můžeme vnímat Adornovo pojetí kritické teorie právě v kontextu úkolu, který před nás jakožto jednotlivce staví Jan Patočka. Je důležité zde zdůraznit platnost takového srovnání právě a pouze jen v rámci osobního rozměru Adornova myšlení. Na poli společenském nám Adornova negativní dialektika, na rozdíl od Patočkova rozvrhu platónské péče o duši, explicitně neslibuje vůbec nic.



Pojem kritické teorie se poprvé objevuje u Maxe Horkheimera v jeho stati *Tradiční a kritická teorie* z roku 1937.<sup>26</sup> Jak je z názvu patrné, Horkheimer, v tu dobu ředitel Institutu pro společenský výzkum ve Frankfurtu, zde definuje nový způsob kritiky společnosti na základě poznatku, že ten tradiční je již neschopen plnit svoji funkci. Tradiční kritikou se zde rozumí pozitivistická kritika přírodních věd a v této souvislosti i sociologie,<sup>27</sup> která se nedokáže vypořádat s rolí subjektu a empirismu v logickém kritickém systému.<sup>28</sup> Horkheimer však v tomto okamžiku nevidí řešení v revoluci, ale chce se postavit stranou, mimo schéma třídní společnosti, a odtud vést boj s ideologickými tendencemi společnosti. Toto postavení stranou, vyčlenění kritika jako v tomto kontextu netřídního individua je zásadním řídicím bodem, ale zároveň i otázkou kritické teorie, jako teorie, která byla vždy do nejvyšší možné míry založena na reflexi. Tento předpoklad jí umožňuje přinášet hojné výsledky v jisté omezené

---

negativní dialektiky, a negativní na úrovni společnosti. K tomu také: Gur-Ze'ev, Ilan: *Walter Benjamin and Max Horkheimer: From Utopia to Redemption*, <http://construct.haifa.ac.il/%7Eilanz/Utopia4.html> (květen 2006)

<sup>25</sup> Patočka, Jan: *Evropa a doba poevropská*, Praha, Lidové noviny, 1992, str. 43

<sup>26</sup> Horkheimer, Max: „Tradiční a kritická teorie“, v: *Aluze*, 2001, č. 1, str. 74-106

<sup>27</sup> Srov. Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Praha, Svoboda, 1967, str. 19

<sup>28</sup> K tomuto tématu blíže zde, kapitola „Pojetí sociologie“

„regionální ontologii.“<sup>29</sup> Omezení tohoto rámce spočívá v tom, že dosažené výsledky jsou vždy reprezentací vztahu mezi určitým kritikem - intelektuálem a „jeho“ společností. Nastupujeme zde cestu nekonečné reflexe či cestu tak, jak byla naznačena Janem Patočkou a jak ji také ve své slavné práci *Problém dějinného vědomí*<sup>30</sup> rozebírá H.G. Gadamer. Náčrt Gadamerovy „jisté hermeneutiky“ se ukazuje být veskrze živoucím a dynamickým konceptem, ve kterém se to „moje“ střetává s „jiným.“ Odkrývání „jiného“, jež je motivováno naším vztahem afinity k němu, je podmíněno demaskováním předsudků, které nám ale samy předchůdně umožnily k „jinému“, právě jakožto „jinému“ přistoupit. Můžeme se jistě domnívat, že se stejnými problémy se musí potýkat ze své pozice kritik v mezích, ve kterých ho určil Horkheimer. Stejně problémy také řeší Adorno a svojí negativní dialektikou na ně také poskytuje svébytnou a specifickou odpověď.<sup>31</sup>

Zmínili jsme se o zvláštní pozici „mimo společnost“, kterou musí její kritik přijmout. Sám Adorno se tímto problémem zevrubně zabýval<sup>32</sup> ve svých rozborech kultury. J. M. Bernsteinovi se v předmluvě k jeho sborníku podařilo podrobit si Adornův fragmentární literární styl a kategorizoval dva přístupy, kterými Adorno strukturuje sféru společenské kritiky. Přidržíme se teď pro jeho nesporné kvality Bernsteinova textu, abychom blíže ukázali problematiku zmíněné pozice „vně“, kterou musí kritik přijmout. Bernstein ukazuje rozdělení Adornovy dialektické kritiky na transcendentní a imanentní. Transcendentní kritika se pokouší zaujmout pozici mimo vazby společnosti ve snaze pokusit se ji uchopit jako celek a tak prolamovat z jakési transcendentní kritické pozice ideologie, do kterých se společnost uzavírá. Tato metoda samozřejmě ve svém celku závisí na separaci vlastních, subjektivních zájmů kritika od jeho „objektivních“ závěrů a je tedy veskrze utopická.<sup>33</sup> Přesto má, jak říká Bernstein, v kapitalistické společnosti svoji funkci při neustálém poukazování na ideologickou povahu společenských produktů. Při postupném uzavírání společnosti do rámce jedné ideologie, Bernstein zde tiše odkazuje na Marcuse, když takovou společnost popisuje jako jednorozměrnou, však transcendentální kritika ztrácí svoji funkci. Pozice vně společnosti ji limituje, kritik nedokáže z tohoto místa přistoupit k jednotlivostem a při souběžném procesu unifikace společnosti začíná mít tendenci smést takovou společnost jako celek.

Je velmi zajímavé srovnat tato pozorování se samotným postupem práce a metodou kritiky, kterou Adorno v praxi používá. Vždyť celý rozvrh kulturního průmyslu spolu s odmítáním sovětské cesty a v posledku „rezignace“ na podílení se na studentském hnutí v 60. letech poukazují právě na takové zavrnutí současné společnosti jako celku. Mohli bychom Adorna dokonce obvinít z pokrytectví na základě toho, že se nakonec zříká jakékoliv „aktivity“ vedoucí ke změně stávajícího statusu. Mýlili bychom se...

---

<sup>29</sup> Srov. Benyovszky, Ladislav a kolektiv, *Filosofická propedeutika 1. díl*, Praha, Sofis, 2001

<sup>30</sup> Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994

<sup>31</sup> V několika esejích k tomuto tématu přistupuje naprosto explicitně. Srov. např. Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, „Vztah mezi sociologií a psychologií“ v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967; Adorno, T. W.: „Resignation“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>32</sup> Srov. Adorno, T.W.: *Critical Models*, New York, Columbia University Press, 1998

<sup>33</sup> Srov. Gadamerovu „jistou hermeneutiku“ - Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994

Zde se otevírá místo pro druhý modus kritiky - imanentní kritika, jak ji nazývá sám Adorno, již nekritizuje ideologii jako takovou, nesnaží se jí ničit a bořit, ale spíše se snaží věčně poukazovat na omyl, který se skrývá v předpokladu, že taková ideologie odpovídá realitě.<sup>34</sup> Podle Marcuse je právě imanentní kritika centrálním bodem negativní dialektiky:

*... kritická moc negativní dialektiky nebyla výsledkem uplatnění filosofických kategorií tak říkajíc z venku, ale naopak byla výsledkem kritických faktů a konceptů stojících na základech své vlastní terminologie a zavedených procesů.*<sup>35</sup>

Bernstein pokračuje ve srovnání obou přístupů. Zatímco v době liberálního kapitalismu bylo funkcí imanentní kritiky srovnávat ideologická tvrzení, které o sobě určitá společnost vytvářela, a tak se dovolávat nějaké objektivity, v dnešní jednorozměrné společnosti je její místo v kritice kultury. Bernstein zde cituje přímo Adorna, když říká, že pro imanentní kritiku není úspěšná ta práce, která

*... řeší objektivní protiklady skrze falešnou harmonii, ale ta, která vyjádří ideu harmonie negativně skrze začlenění protikladů, čistých a nepřizpůsobených, do své nejniternější struktury. Při konfrontaci s takovouto prací ztrácí hodnocení „pouhá ideologie“ svůj smysl.*<sup>36</sup>

Tento moment imanentní kritiky je pro Adorna naprosto zásadní, i když vidí, že sám o sobě je nedostatečný ve svém omezení na osobu kritika a jeho vlastní reflexivitu. Úkol takové kritiky zde však nekončí, neboť pokračuje srovnáním vědomí společnosti jako celku s povahou zkoumaného objektu. Tento nekonečný úkol konfrontace celku, který jako takový má neuvěřitelnou myšlenkovou setrvačnost, se stále novými rozvrhy „starých“ objektů, je skutečným povoláním kritika. Sledujme Bernsteina ještě k logickému závěru, který z celého tohoto rozboru vyplývá.

*Pozice dialektické kritiky je „non-pozicí“, neboť se sama nemůže ani naprosto ponořit do svého objektu po způsobu idealizování či nápravné kritiky, ani se nemůže postavit mimo kulturu tím, že ji bude srovnávat s fiktivním absolutnem.*<sup>37</sup>

Adorno k tomu sám říká:

---

<sup>34</sup> Srov. Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 19

<sup>35</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Live*, London, NLB, 1974, str. 89

<sup>36</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 19, Bernstein cituje z Adorno, T.W.: *Prisms*, London, Neville Spearman, 1969, str. 32

<sup>37</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 19-20

*Dialektický kritik kultury se musí zároveň na kultuře podílet a zároveň se nepodílet. Jenom tehdy je spravedlivý jak ke svému objektu tak k sobě samému.*<sup>38</sup>

Zde jsme se pokusili hrubě naznačit východiska, která vedou Adorna k zaujetí tak specifické pozice, kterou jistě vůči společnosti má. Chceme-li přistupovat k jeho systému kulturního průmyslu bez zbytečných předpokladů, chceme-li tedy tento systém vnímat v plném rozsahu dialektických možností, které nám může nabídnout, musíme mít vždy na zřeteli tato kritická východiska, která vychází z kritické teorie a Adornovy metody negativní dialektiky.

## FRAGMENTÁRNOST ADORNOVA LITERÁRNÍHO STYLU

Připomeneme-li si onu paralelu k Adornově negativní dialektice, tedy Patočkův rozvrh postupného odkrývání pravdy pomocí momentů nahlédnutí a věčného zpochybňování již nahlédnutého, moment budování lešení a materiál, ze kterého je takové lešení nebo konstrukce sestavena, dostaneme se k řeči, jako prostoru, v rámci kterého je celá tato konstrukce tvořena, a jako k materiálu, který ji drží v pevné formě. Stejně vnímá funkci jazyka i Adorno. Jazyk má ovšem ještě jinou, a ne tak docela pozitivní funkci, které Adorno věnuje velkou pozornost. Řeč celou tuto konstrukci omezuje; omezuje ji skrze svoji vlastní omezenost. Prostor, který řeč tvoří, je zároveň prostorem, který ji svazuje, Patočka říká, že ji dělá „nitrosvětskou“. Podobný motiv najdeme přímo v Adornově kritice západní filosofie, kterou právě jazyk skrze své pojmy uzavírá do klece idealismu. J. M. Bernstein tuto situaci rozebírá s pomocí odkazu k *Dialektice osvícenství*<sup>39</sup> takto:

*... Adorno s Horkheimerem říkají, že od chvíle, kdy se stal veřejný názor zbožím a jazyk nástrojem propagace tohoto zboží, nemůžeme již věřit ustaveným lingvistickým a konceptuálním konvencím, nemůžeme se na ně spoléhat, abychom načrtli ono „neúnavné sebeničení osvícenství ... neexistuje už žádná možná forma jazykového vyjádření, která neinklinovala k usazení se v rámci dominantních myšlenkových proudů. To, co tento znehodnocený jazyk neudělá automaticky, je dovedně provedeno společenskými mechanismy.“<sup>40</sup> Dialektika osvícenství je, vzhledem k těmto východiskům, fragmentárním dílem a kapitola „Kulturní průmysl: Osvícenství jako klamání mas“ je „ještě fragmentárnější“<sup>41</sup> než ostatní části této knihy.<sup>42</sup>*

<sup>38</sup> Tamtéž, Bernstein cituje z Adorno, T.W. *Prisms*, London, Neville Spearman, 1969, str. 33

<sup>39</sup> Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993

<sup>40</sup> Bernstein zde cituje: Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, London: Allen Lane, 1973, str. xi, xii, translated by John Cumming

<sup>41</sup> Tamtéž, str. xvi

<sup>42</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 24



Adorno se ve svých esejích snaží neužívat logické spojky a neodvolávat se explicitně k něčemu takovému jako je pravda.

*Jen skrze množení rozdílných pohledů je utvářen celistvý portrét fenoménu, kterým se zabýváme..<sup>43</sup>*

Při čtení Adorna je potřeba si uvědomovat, že se vůbec nesnaží o „objektivitu“<sup>44</sup>. Je-li jazyk, kterým se snažíme o kritiku společnosti, v zajetí té samé společnosti, kterou se snažíme kritizovat, je naše kritika bezcenná. Tak by se snad dal shrnout motiv, který Adorna vedl k velmi specifickému literárnímu stylu, jenž užívá skutečně napříč celou svoji tvorbou. Pustíme-li se tedy do náročného úkolu vypátrat v celku Adornových textů specifické téma - například vztah mezi kulturním průmyslem a jeho konzumentem, ke kterému se autor vyjadřuje sice neustále, ale nikdy ne explicitně, nebo se pokusíme zachytit konkrétními a pevnými termíny podstatu kulturního průmyslu jako takového - ocitneme ve spleti neustálých metafor, odkazů či, jak to vyjádřil Bernstein, fragmentů. Styl, jakým Adorno rozvíjí svoje myšlenky, postupnou a přesnou práci, která by pojmy tak říkajíc „přišpendlila“ na jedno místo, doslova znemožňuje. To ovšem svědčí o naplnění jeho i Horkheimerových záměrů, které si vytyčili zejména při psaní *Dialektiky osvícenství*. Jakákoliv fixace Adornových teorií, a to platí zejména o kulturním průmyslu, vede k jejich devalvaci či naprostému zničení. Dnešní čtenář se však nemůže snadno ubránit nutkání začít autora místo opatrného výkladu a interpretace spíše kritizovat. Adorno některými svými postřehy a formulacemi doslova pobízí ke kritice, jeho styl by skutečně šlo vysvětlit jako snahu vybudit názorový střet, provokovat. To se mu samotnému taky nakonec v 60. letech vymstilo, když byl „nevybíravě napaden“ aktivistkami levicového studentského hnutí, které se rozhodly nebrat tento charakter Adornova díla vážně.

## ADORNOVO POJETÍ SOCIOLOGIE

Posledním bodem, který je nutné alespoň hrubě zmínit, než se pustíme dál za odkrytím povahy systému kulturního průmyslu, je Adornův přístup k sociologii jako specifickému „vědnímu“ oboru. Je zřejmé, že kritická teorie se pohybuje právě na rozhraní mezi sociologií a filosofií. V rámci určitého přístupu k sociologii můžeme říci, že se pohybuje mezi „duchovědným“<sup>45</sup> přístupem a přístupem vědeckým. Adorno ve svých pracích inklinuje výrazně právě k metodě „duchovědné“, humanitní. Můžeme dokonce označit jeho dílo a konkrétně potom *Negativní dialektiku*<sup>46</sup> za formulaci specifické metody humanitních věd. To je ovšem zjednodušení a kritik by zde mohl zmínit Adornův

---

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 8

<sup>44</sup> Srov. tamtéž

<sup>45</sup> Tedy metodou „Geisteswissenschaften“ - Srov. Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994

<sup>46</sup> Adorno, T.W.: *Negative Dialectics*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, do AJ přeložil Dennis Redmond, 2001, [www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html](http://www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html) (květen 2006)

důležitý podíl na knize *Autoritářská osobnost: Studie předsudků*.<sup>47</sup> Adorno sám však svůj postoj velmi konkrétně osvětluje ve své eseji *Sociologie a empirický výzkum*<sup>48</sup> a s ní související práci *K vztahu mezi sociologií a psychologií*.<sup>49</sup> V kontextech obou těchto prací nacházíme kritiku empirických a vědeckých metod, které se v rámci humanitních věd snaží získat své místo jediné metody přinášející „skutečné“, pevné výsledky.

*Objektivní rozpory nejsou intelektuálními provizorii, která časem zmizí. Napětí, které se v současné společnosti dá zmírnit po dobu krátkých intervalů a v omezených sektorech, ne však zrušit, je křivě promítáno na statické schéma všeobecných - společenských- a speciálnějších -psychologických- pojmů, které jen prozatímně netvoří kontinuum, protože se prý nedostává kvantitativně dostačujících dat pro generalizaci individuálního. Rozdíl mezi individuem a společností není však jen kvantitativní: tak je nahlížen pouze pod vlivem sugesce společenského procesu. Žádná budoucí vědecká syntéza nemůže spojit pod jedním kloboukem, co je v sobě principiálně rozdvojené.*<sup>50</sup>

V práci *Sociologie a empirický výzkum* Adorno poukazuje k faktu, že úkolem sociologie<sup>51</sup> je neustále odkrývat to skryté, „nazývat jménem to, co udržuje mechanismus skrytých pohromadě.“<sup>52</sup> Můžeme zde tento postoj srovnat s pohledem J.W. Careyho, který se v kontextu kulturního rozboru komunikace zamýšlí nad prakticky totožným problémem:

*Nějaký moudrý muž jednou definoval smysl umění jako „ozvláštnění fenoménu“. Věci se pro nás mohou stát tak běžné, že už je dál vůbec nevnímáme. Umění naproti tomu může obyčejné fenomény jako zvuk moře, intonaci hlasu, vzor látky, rysy obličeje, nebo hru světla na krajině, přenést z pozadí existence a dosadit je do popředí naší pozornosti. Když Scott Fitzgerald popsal Daisy Buchanan jako ženu mající „hlas plný peněz“, přiměl nás, jsme-li této zkušenosti otevřeni, znovu slyšet tu obyčejnou věc, zvuk hlasu, a přemýšlet, co značí. Fitzgerald zaujme naše vnímání a soustředí ho na tajemství osobnosti tak, jak se ukazuje ve jejím hlase.*

*Podobně mohou sociální vědy vzít ty nejočividnější, ale právě proto zapadlé fakty ze sociálního života a posunout je do popředí našeho zájmu. Mohou nás přinutit zamyslet se nad těmi záznaky sociálního života, které jsou již prostě „zde“, jasně a zřetelně viditelné.*<sup>53</sup>

Takový pohled, pohled duchovědné či formální sociologie směřující k neustálému odkrývání - k „odkouzlení“ - srovnává Adorno s přístupem empirické sociologie, která

<sup>47</sup> Adorno, T. W., a další: *The Authoritarian Personality: Studies in Prejudice*, New York, The Norton Library, 1969

<sup>48</sup> Adorno, T. W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967

<sup>49</sup> Tamtéž

<sup>50</sup> Adorno, T. W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, tamtéž, str. 42

<sup>51</sup> Ta mimochodem vychází z filosofie a v jejím základu je i stejná motivace, která ve filosofické tradici spočívá v momentu „údivu“ či „úzkosti“.

<sup>52</sup> Adorno, T. W.: „Sociologie a empirický výzkum“, tamtéž, str. 19

<sup>53</sup> Carey, James W.: *Communication as Culture; Essays on Media and Society*, London, Routledge, 1992, str. 24

chce naopak zkoumat to, co je zřejmé. Je viditelné, že Adorno se ve své práci z roku 1962 usilovně brání proti všude nastupující a svými výsledky vítězí empirické metodě. Říká, že relevantní otázka začíná tam, kde se ptáme, proč je např. hudba rozdělena na „klasickou“ a „populární“ – ne ve výzkumu, v němž lidé odpovídají, zda poslouchají tu, nebo tu.<sup>54</sup> Adorno si všímá paradoxu, že empirická sociologie dává přednost jedincům jako subjektivním momentům, ale zároveň o nich není schopna nic říct. Nejen, že „(o)bjektivita empirického sociálního výzkumu je většinou objektivitou metod, nikoli výsledků,<sup>55</sup> ale pomineme-li tuto vnitřní problematiku metody, výsledek stejně není schopen vyjádřit se ke složitým sociálním vazbám společnosti jakožto celku. Adorno říká, že je zde nutné vytvořit jakýsi ústřední model, na který se potom empirická data „nabalují.“<sup>56</sup> To nás přivádí zpět k hermeneutickému kruhu a ke Gadamerově „jisté hermeneutice.“<sup>57</sup> Zatímco metoda, na kterou v jejích kořenech poukazují oba, jak Gadamer tak Adorno, se neustále pohybuje spirálovitým pohybem, můžeme si snad dovolit říci „vpřed“, tak empirická sociologie má tendenci se pohybovat v jistém uzavřeném schématu. To je mimochodem způsobeno právě tím omezujícím rysem jazyka, o kterém jsme mluvili v předešlé kapitole. „Jak nám může empirická metoda říci něco o společnosti, jejíž jazyk a metody užívá při svém výzkumu?“ , mohl by se Adorno ptát. My můžeme jen dodat, že právě díky systému kulturního průmyslu, který dělá „jiné stejným“ a tvoří nepropustnou homogenitu myšlení, je podle Adorna nemožné postupovat jinou cestou, než neustávající kritikou a „demaskováním“ skrytých mechanismů.

*Newspeak nebyl vytvořen pouze k vyjadřování světonázorových myšlenkových postupů vlastních oddaným stoupcům Angsocu, nýbrž proto, aby znemožnil všechny jiné způsoby myšlení. Záměr byl ten, že až si newspeak všichni jednou provždy osvojí a oldspeak bude zapomenut, stane se kacírské myšlení – to jest myšlení, které se odchyluje od zásad Angsocu – doslova nemyslitelné, aspoň v té míře, v níž je myšlení závislé na slovech. Slovní zásoba newspeaku byla vytvořena tak, aby poskytovala přesné a často velmi propracované výrazivo pro každý pojem, který by člen Strany chtěl slovně vyjádřit, a přitom vylučovala všechny ostatní významy a také možnosti dospět k nim nepřímými metodami. Toho se dosáhlo částečně vytvářením nových slov, ale hlavně eliminací slov nežádoucích a všech jejich neortodoxních významů.<sup>58</sup>*

Ačkoliv je takové přirovnání snad prvoplánové, vystihuje velkou měrou důvody, které vedly Adorna jak k jeho fragmentárnímu literárnímu stylu, tak k nedůvěře v metodu empirické sociologie.

---

<sup>54</sup> Srov. Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967, str. 26

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 21-22

<sup>56</sup> Srov. tamtéž, str. 19

<sup>57</sup> Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994

<sup>58</sup> Orwell, George: 1984, Praha: Levné knihy KMa, 2000, dodatek 1

Obecně můžeme spolu s Adornem říci, že „mizí vztah mezi obecným a zvláštním.“<sup>59</sup>

*Věda by svým jednotným systémem chtěla sprovodit ze světa napětí mezi obecným a zvláštním; ale jednota tohoto světa tkví v jeho nejednotnosti.*<sup>60,61</sup>

V této větě zaznívá tatáž kritika společnosti, která spočívá v základech samotného kulturního průmyslu. Celý systém se tak objevuje jako terč spolu s empirickými metodami humanitních věd. Vše je podle Adorna vlastně pouhou snahou o falešné sjednocení plurality. Rozbírání-li autor dále homogenitu myšlení lidí, vidí ji vždy jako pouhý konstrukt. Sociologie nemůže sloužit tam, kde se lidé skutečně snížili už jen k pouhému „reagování“ na podněty „masové kultury“ – nejsou pak ničím než „mloky.“<sup>62,63</sup> Problém nesmiřitelnosti obecného a partikulárního se ukazuje také na pojmu sociálního atomu, který „vystihuje jednotlivcovu bezmocnost vůči totalitě.“<sup>64</sup> S tímto termínem však empirická sociologie zachází dle vědecké metody tak, jako by nešlo o radikální redukci skutečnosti. Obecné a partikulární nemůže být touto cestou smířeno. Adorno říká, že individua nemají stejný charakter, a to ani před televizní obrazovkou.<sup>65</sup> Tato teze budí v rámci Adornových prací pozornost. Ukazujeme-li si nyní Adornovu rozvíjející se argumentaci, kterou se snaží poukázat na problémy sociologické metody, v pozitivním světle, musíme si uvědomit, že velká většina jeho vlastních děl o kultuře a kulturním průmyslu dělá právě to - sjednocuje diváky před televizní obrazovkou, posluchače u radiových přijímačů či domácí kutily do jedné pasivní konzumující masy. Adornův přístup k tomuto termínu je dosti problematický a my se k němu ještě vrátíme v kapitole, věnované právě tomuto problému: vztahu kulturního průmyslu a jeho konzumentů. Adorno se nicméně později v tomto textu vyjadřuje v tom smyslu, že skutečná individua je zatím stále ideologická a lidé „ještě nejsou lidmi.“<sup>66</sup> Adornovy se tedy stává cílem poznání právě kritické spojení rozcházejících se metod sociologie a uchopení této heterogenity.

Posledním, přesto však jedním z nejdůležitějších momentů, kterých se v této kapitole Adornova pojetí sociologie dotkneme, je protiklad směnné a užité hodnoty. Adorno ukazuje přesun hodnot z užitých na směnné jako společenský proces, ve kterém se zároveň ustavuje falešný či podvrtný systém požitků. Ty již nemohou plynout z přímé hodnoty věci při užití a přesouvají se na požitek ze sociální role práce

---

<sup>59</sup> Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 27

<sup>60</sup> Tamtéž

<sup>61</sup> Srov. Kratochvíl, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*, Praha, Hermann & synové, 1994, str. 9-40, 69-81

<sup>62</sup> Srov. Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 23-24

<sup>63</sup> Vezmeme-li v úvahu rok, ve kterém Adorno píše tuto esej, tedy rok 1962, můžeme zde vidět určitý posun jeho myšlení právě v souvislostech, v jakých se zmiňuje o „mase“. Tomuto tématu se však budeme věnovat na příslušném místě této práce.

<sup>64</sup> Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 28

<sup>65</sup> Srov. tamtéž

<sup>66</sup> Tamtéž

konzumenta, která je manifestována na výrobku. Tak vzniká celý koherentní systém požitků odsunutý do falešné sféry. Tento k pochopení dost problematický model si můžeme představit jako onen pocit radosti z nákupu, který možná alespoň tušíme v podloží naší, nebo cizí společenské praxe. Člověk cítí, že to není radost ze získaného předmětu, která ho dělá šťastným, ale samo podílení se na nakupování, jako podílení se na systému, do kterého chceme patřit.<sup>67</sup> Směnná hodnota, říká Adorno, která je však „proti užité hodnotě pouze myšlená, vládne lidským potřebám...; zdání vládne skutečnosti.“<sup>68</sup> Adorno pokračuje takto:

*V tomto smyslu je společnost mýtem; jeho osvícení je dnes tak naléhavé jako dříve. Zároveň je však ono zdání tím, co je nejskutečnější, totiž formulkou, podle níž byl zaklet svět. Kritika tohoto zdání nemá nic společného s pozitivistickou kritikou, jak ji praktikuje věda, podle níž objektivní podstata směny není reálná, třebaže její platnost je právě skutečností neustále potvrdována.<sup>69</sup>*

Autor si zde tak vlastně dělá prostor pro vlastní kritiku kulturního průmyslu. Předmětem jeho kritiky je právě toto zdání – tento neexistující pojem, který vládne světem – pojem, který je v naší civilizaci vtělen do mocných frází kulturního průmyslu. Jsou to slova, která nás uzavírají, která jsme si sami pro sebe vytvořili, abychom se necítili tak opuštění či ohrožení.

*(Kultura je) ... skutečná, jen když je implicitně kritická.<sup>70</sup>*

Zmíněný pocit ohrožení hraje v posledku pro systém kulturního průmyslu skutečně důležitou roli. Adorno dává takový strach do souvislosti se starou praxí „vyobcování“ ve starém Řecku. Ukazuje sílu, jakou má snaha o „sebezáchovu v hospodářském procesu.“<sup>71</sup> Tuto sílu vidí jako jeden z aspektů, který člověka nutí k identifikaci se systémem a ukazuje, že racionalistická průhlednost ekonomie je pouhým mýtem.

*Tento společenský strach, živený z atavistických zdrojů a namnoze silně přestřelující, ... akumuloval takovou sílu, že ten, kdo jej odvrhne, musí být morálním hrdou, i když sebedůkladněji prohlédl jeho chiméričnost.<sup>72</sup>*

Závěr, který Adorno přijímá, spočívá v tom, že je to v posledku člověk ekonomický, který poroučí člověku psychologickému. To nám pomáhá vysvětlit, na jakém základě stojí

---

<sup>67</sup> Srov. Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>68</sup> Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 30

<sup>69</sup> Tamtéž

<sup>70</sup> Adorno, T.W.: *Prisms*, London, Neville Spearman, 1967, str. 19

<sup>71</sup> Srov. Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 40

<sup>72</sup> Tamtéž

Adornův přístup ke konzumentům kulturního průmyslu a jakou roli jim v něm přisuzuje.

## Kulturní průmysl

### ZAŘAZENÍ TERMÍNU DO CELKU ADORNOVA MYŠLENÍ A MYŠLENÍ FRANKFURTSKÉ ŠKOLY

Ve své eseji *Kulturní průmysl přehodnocen* z roku 1967<sup>73</sup> zasazuje Adorno dobu vzniku termínu „kulturní průmysl“ do roku 1947, kdy spolu s Horkheimerem vydali *Dialektiku osvícenství*. Tímto novým termínem nahradili termín „masová kultura“,<sup>74</sup> který byl starší a který jim z velmi specifických důvodů přestal vyhovovat.

*Nahradili jsme tento pojem pojmem kulturního průmyslu, abychom se hned od počátku vymezili vůči interpretaci sympatické jeho obhájčům (tedy obhájčům termínu masové kultury)<sup>75</sup>, a sice že je to něco jako kultura, která se spontánně pozvedá z mas samých, jako současná podoba lidového umění.<sup>76</sup>*

Tímto citátem jsme se jako skokem do vody rázem ponořili do celé problematiky. Na světlo se zde dostávají některé z klíčových pojmů, na jejichž významu Adorno celý svůj koncept kulturního průmyslu staví, tedy kultura, masa a umění. Zároveň se zde takto alespoň matně ukazuje pozice, kterou celý systém kulturního průmyslu má v celku Adornova myšlení a také jistý myšlenkový posun v nazírání masy jako takové. Pokusíme se v této kapitole podívat na problematiku kulturního průmyslu z vyšší perspektivy, abychom alespoň v matných náznacích viděli širší kontext termínu a jeho významu jak pro samotného Adorna a Frankfurtskou školu, tak pro jeho i naši společenskou situaci.

## HUDBA

Pro náš účel jsou relevantní jen některé okamžiky. Budeme-li sledovat vývoj Adornova zájmu, a to jak z hlediska postupného vývoje, tak z hlediska koncentrace jeho zájmu, musíme se nejprve pozastavit u hudby, jako u tématu, které stojí v kořenech jeho pozdějšího přístupu k celé problematice umění a tvoří výchozí bod většiny jeho esejí o

---

<sup>73</sup> Adorno, T. W.: „Culture Industry Reconsidered“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003

<sup>74</sup> Srov. esej Adorno, T. W.: „The Schema of Mass Culture“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003

<sup>75</sup> Pozn. autora

<sup>76</sup> Adorno, T. W.: „Culture Industry Reconsidered“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 98

kultuře. Jsou to také ve své podstatě rozbory hudební stránky kultury, na jejichž příkladech se dostává Adorno hlouběji k funkcím kulturního průmyslu ve společnosti. To pak zejména platí o předválečném období jeho tvorby a o období těsně po válce. První Adornova práce, kterou se podílel na činnosti Frankfurtské školy, byla již v roce 1932 esej *O sociální situaci v hudbě*. Od mládí se Adorno zajímal vedle hudby a její kritiky i o filosofii. Známa jsou jeho společná čtení Kantovy *Kritiky čistého rozumu* se Siegfriedem Kracauerem, která měla později obrovský vliv právě na vznik negativní dialektiky jako kritické metody. Kracauer ovšem stál i u zrodu celého systému, který byl Adornem a Horkheimerem později označen jako kulturní průmysl. Nemůžeme se v této práci bohužel věnovat teoriím, které tomuto tématu v Adornově podání předcházely, nicméně je v této souvislosti potřeba zmínit právě Kracauerovu práci *Zaměstnanci z nejnovějšího Německa*<sup>77</sup>, která je obdivuhodně bystrým pozorováním principů takového systému v praxi. Od roku 1921 studuje Adorno filosofii, sociologii a psychologii na univerzitě Johanna Wolfganga Goetha ve Frankfurtu. Jeho soustředění na vývoj hudby 20. století je pro nás nicméně klíčové. Adornův rozvrh kulturního průmyslu se začíná utvářet právě na základě jeho hudebních kritik, v nichž se začíná ptát po povaze změn, kterými hudba ve 20. století prochází. Už v jeho práci *O Jazzu*<sup>78</sup> z roku 1936 a zejména pak v eseji *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* z roku 1938, která figuruje v již citovaném sborníku J.M. Bernsteina na prvním místě a které se budeme podrobněji věnovat, protože představuje pro rozvoj pojmu kulturního průmyslu klíčovou práci, vidíme obrysy kulturního průmyslu v jasných konturách. Bylo by chybou tvrdit, že hudba byla Adornovi pouhým a jediným východiskem, od kterého na tomto poli později přechází výhradně k určité formě sociologických zkoumání jako metodě kritické teorie. Hudbě jako takové a její kritice se samozřejmě Adorno věnuje s naprosto nevyčerpatelným úsilím a zájmem až do své smrti. I když se v oblasti sociální kritiky později soustředí skutečně příměji na popis svého a Horkheimerova<sup>79</sup> termínu kulturního průmyslu do té míry, že je prakticky veškerá jeho činnost na poli širší kultury tímto tématem doslova prosycena a vzniká tak celá řada pro nás maximálně relevantních esejí, hudba stále zůstává jakýmsi klíčem přístupu k tomuto problému, tak jak tomu je například ve velmi pozdní eseji *Opera a dlouhohrající záznam*<sup>80</sup> z roku 1969. To samozřejmě přináší jistá omezení pro Adornovo myšlení vůbec a zcela jistě také podmiňuje specifické závěry. Východisko Adornova přístupu k problému je tedy stále třeba mít na paměti, i když se později začne celá struktura významů komplikovat a zahušřovat.

## KULTURNÍ PRŮMYSL V CELKU KRITICKÉ TEORIE

---

<sup>77</sup> Kracauer, S.: *Zaměstnanci z nejnovějšího Německa*, Praha, Jednotný svaz soukromých zaměstnanců v republice československé, 1931

<sup>78</sup> Adorno, T.W.: „On Jazz“, v: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002

<sup>79</sup> I když víme, že návrh textu ke kapitole „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception“ z *Dialektiky osvícenství*, psal Adorno a tento návrh teprve předal Horkheimerovi k revizi.

<sup>80</sup> Adorno, T.W.: „Opera and the Long-Playing Record“, *October*, vol. 55, 1990, str. 62-66

Dalším momentem, u kterého je nutné se pozastavit, je pozice kulturního průmyslu v rozvrhu celé kritické teorie, tedy způsob, jakým je tento termín v rámci Adornových prací a jeho specifického zpracování kritiky společnosti začleněn do výzkumů Frankfurtské školy. Alespoň krátce také v novém kontextu zopakujeme vlastní vymezení Adornova postoje a metody v rámci kritické teorie, jež jsou charakterizovány pomocí jeho negativní dialektiky. Ta naprosto zásadně určuje způsob přístupu k celému systému. Na úvod si pomůžeme záhadnou poznámkou, kterou Adorno má k Walteru Benjaminovi v dopise,<sup>81</sup> v němž reaguje na slavnou Benjaminovu esej *Umělecké dílo ve věku své mechanické reprodukovatelnosti*.<sup>82</sup>

*Bráníte-li kýčový film oproti filmu kvalitnímu, nikdo s Vámi nemůže souhlasit více než já; avšak l'art pour l'art potřebuje zrovna takovou obranu ...*

Zdá se, a ne neprávem, že tato poznámka, ač zcela jistě vytržena z kontextu, ukazuje na naprostý opak toho, na co jsme u Adorna zvyklí. Jak jsem naznačil již v úvaze nad metodou práce, kterou Adorno používá, pokouším se zde opět ilustrovat onen kritický moment, který je charakteristický jak pro Adorna, tak pro celou Frankfurtskou školu. Zůstaneme-li zde na rovině banálního a prvoplánového pochopení takového útržku, vidíme, že to, o co Adornovi jde, je čisté demaskování - dialektické rozebrání existujících institucí a kulturních jevů, ne tedy potírání jedné specifické sféry kultury, jak bychom se mohli domnívat z jeho děl a nutno říci, i z jeho často prudkých výpadů proti populární či masové kultuře. Ačkoliv se nyní pohybujeme zhruba třicet let před vydáním *Negativní dialektiky*, můžeme si v Adornově díle všimnout zcela zřetelné tendence, která, ač je do jisté míry společná všem, kdo se podíleli na kritické teorii, je pro Adorna velmi specifická. Klíčem Adornova přístupu ke kritické teorii je tedy již nyní „metoda“ či anti-systém,<sup>83</sup> který bychom mohli pro náš účel zjednodušeně ztotožňovat s negativní dialektikou, jako jakousi metodou myšlení, jejímž nástrojem je i pojem kulturního průmyslu. Ten Adornovi slouží jako zásadní nástroj označení ne stavu či konkrétní statické formy establishmentu,<sup>84</sup> ale procesu, v němž se slučují síly unifikace společnosti skrze působení tržní ekonomiky na buržoazní kulturu.

*Ve všech svých odvětvích jsou produkty, které jsou upraveny na míru pro masovou spotřebu, a které do velké míry určují způsob takové spotřeby, vyráběny víceméně dle určitého plánu. Jednotlivá odvětví jsou ve své struktuře shodná nebo do sebe alespoň vzájemně zapadají, pořádají se tak do takřka bezchybného systému.*<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Adorno, T.W., a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992, str. 122

<sup>82</sup> Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979

<sup>83</sup> /Zprac. kol./: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, str. 112 – K tomuto zdroji je nutno přistupovat vzhledem k době jeho vzniku se značnou obezřetností. Originál byl vydán v Moskvě, Mysl, 1975 a celá studie se nese v duchu ostré kritiky až napadání Frankfurtské školy ze strany marxismu-leninismu. Některé postřehy jsou však samozřejmě přesto velmi cenné.

<sup>84</sup> Srov. Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991

<sup>85</sup> Adorno T. W.: „Culture Industry Reconsidered“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003, str. 98



Sama tato unifikace je však mnohohrstvý proces, který se projevuje na poli kultury. Jsou to právě tyto projevy, kterými se Adorno zabývá a skrze které můžeme zpětně vystopovat povahu abstraktního systému v pozadí. Bylo by mylné domnívat se, že systém kulturního průmyslu vzniká až na základě skládajících se působení jednotlivých momentů kulturních projevů, které existují „o sobě“. V tomto smyslu je kulturní průmysl dynamismem kruhového pohybu. Nemůžeme zcela přesně určit, které děje předcházely jeho utváření a pomohly mu tak proniknout všemi sférami kultury, a které jsou až následkem jeho působení. Proto je také jako takový ideální k popisu projevu moci, která na svoji stranu strhává vše, co je možné pevně uchopit nástroji myšlení a jazyka, jež už ostatně drží pevně ve své moci. Cílem kritické teorie je neustálý proces odkrývání skrytých charakteristik celého systému, zcela ve shodě s tak často citovanou a tedy „zneužitelnou“ frází Marshalla McLuhana, že jediné věci, které si není ryba vědoma, je voda. Geneze systému kulturního průmyslu samozřejmě je Adornem tematizována, ale jako taková je již z pohledu úspěšně dokončeného procesu irelevantní. Podívejme se z tohoto pohledu na úvodní slova kapitoly *Kulturní průmysl: Osvícenství jako klamání mas z Dialektiky osvícenství*.

*Sociologická teorie, která říká, že ztráta podpory objektivně zavedených náboženství, rozklad posledních zbytků pre-kapitalismu, spolu s technologickou a sociální diferenciací a specializací, vedly ke kulturnímu chaosu, je popírána každý den, neboť kultura dnes lepí na vše tu samou nálepku. Filmy, rozhlas a časopisy utváří systém, který je jako celek uniformní v každé své části. Dokonce i estetické aktivity politických protějšků jsou jednotné ve své entuziastické poslušnosti rytmu tohoto železného systému.<sup>86</sup>*

Abstraktní povaha celého systému je rovněž velmi důležitým aspektem a je dána velmi zjednodušeně řečeno filosoficko-kritickým charakterem Adornova díla, raději než sociálně-politickým, který bychom hledali spíše u Herberta Marcuse. Adorno pojímá kulturní průmysl jako činitel nadaný schopností spontánnosti, utvářet. Velmi často se setkáme s formulacemi jako je tato: „Kulturní průmysl úmyslně integruje konzumenty seshora.“<sup>87</sup>, kde je kulturní průmysl personifikován do jasné role přímého původce určitých dějů. Jen velmi zřídka se však Adorno pozastavuje nad skutečným konkrétním vykonavatelem této neosobní moci a do jisté míry zde pouze zmiňuje vliv, který mají dominantní průmyslová odvětví v USA.

*V naší době je objektivní sociální tendence v moci skrytých subjektivních záměrů ředitelů společností, nejpřednější z nichž jsou v těch nejmocnějších odvětvích průmyslu - ocelářském, naftovém, elektrickém a chemickém.<sup>88</sup>*

---

<sup>86</sup> Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 120

<sup>87</sup> Adorno T. W.: „Culture Industry Reconsidered“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003, str. 98

<sup>88</sup> Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 124

## PŘÍSTUP K MASE

Je-li neustále zdůrazňována zároveň abstraktní role kulturního průmyslu a zároveň jeho role jakožto systému beroucího na sebe prvky charakteristické spíše pro jednající osobu, potom se nám nabízí utvořit k systému protiklad v podobě pasivní role konzumentů či „masy“ konzumentů. Termín masa, užitý ať už implicitně nebo explicitně v této formě, používá Adorno zcela volně. Nezdá se, že by jeho strukturaci ve svých esejích o kulturním průmyslu věnoval větší pozornost a cítil v jeho aplikaci na „subjekty kulturního průmyslu“ problém hodný širšího rozboru. To se týká skutečně celého časového rozpětí Adornovy tvůrčí činnosti. Pojem masa autor užívá k označení velkého množství lidí, u kterých chce zdůraznit jejich nerozčleněnost a často také pasivní akceptaci toho, co jim kulturní průmysl nabízí.<sup>89</sup> Tento pocit je však do určité míry dán pouze fragmentárním stylem Adornových prací a zejména pak situovaností celé problematiky. Nechceme-li Adornovi či spíše celé Frankfurtské škole vytýkat v duchu kritiky kulturních studií,<sup>90</sup> že celé jejich posazení problematiky kulturního průmyslu musí nutně vést zpět k ideologii, od které se snaží utíkat právě skrze zjednodušující přisuzování homogenity a pasivity imaginárním celkům lidí, musíme v rámci snahy alespoň o základní přehlednost kulturní situace akceptovat pojem masy tak, jak nám ho Adorno podává. Problém užití tohoto pojmu totiž nenechává Adorno a celé kritická teorie ani zdaleka tak bez povšimnutí jak by se na první pohled mohlo zdát. Ve vývoji kritické teorie a Adornova přístupu k masám můžeme nalézt určitý vývoj směřující k opatrnějšímu zacházení s tímto termínem, ale jde spíše o postupné podléhání tlaku rychle se rozvíjejících kritik tohoto termínu.

*Raymond Williams tvrdil, že nastal čas (bylo to zhruba před deseti lety)<sup>91</sup> pohřbit termín „masová komunikace“ jako označení pro ústavy, výzkumné programy a konference. Považoval tento termín za nešťastný ze třech důvodů. Za prvé omezuje bádání na pár specializovaných oblastí, jakými jsou vysílání, film nebo to, co je chybně označováno jako „populární kultura“, a to v situaci, kdy existuje „celá společná diskursivní oblast našeho mluveného a psaného projevu, kterou musíme vždy vzít v potaz.“ Za druhé termín „masový“ se v našem jazyce usadil ve svém nejslabším smyslu masového publika, a stojí tak v cestě rozboru „specifických novodobých komunikačních situací a většiny specifických novodobých komunikačních zvyklostí a forem.“ Za třetí, díky tomu, že publikum bylo vnímáno jako masa, tak jediná otázka, kterou stálo za to položit, byla, jakým způsobem a nebo jestli vůbec film, televize a knihy ovlivňují, nebo kazí lidi. V důsledku této situace bylo vždy mnohem snazší získat finance pro studium dopadů tohoto druhu, než pro jakýkoliv jiný výzkum.<sup>92</sup>*

<sup>89</sup> Srov. citace v úvodu této kapitoly

<sup>90</sup> Srov. de Certeau, Michel: „General Introduction“ v: *The Practice of Everyday Life*, Berkley, University of California Press, 1988

<sup>91</sup> Tedy konec 70. let, vezmeme-li v úvahu dobu vzniku knihy.

<sup>92</sup> Carey, James W.: *Communication as Culture; Essays on Media and Society*, London, Routledge, 1992, str. 41

Pokud bychom chtěli v Adornových textech najít skutečně hmatatelný kontinuální vývoj, museli bychom mu podsouvat něco, co se z jeho fragmentárního literárního stylu vyčíst nedá. Ve své eseji z roku 1951 *Freudovská teorie a struktura fašistické propagandy* se blíže věnuje genezi tohoto termínu a kriticky rozvíjí Le Bonovu slavnou práci na toto téma *Psychologie davu* na základě Freudovy práce z roku 1922 *Psychologie masy a analýza ega*. Pro obecný přehled, o který nám v této kapitole jde především, nám postačí vědět, že se v této práci Adorno výslovně zříká onoho přezíravého, pohrdavého postoje, který vidí masu jako negativní přízvisko společenského celku. Přesvědčivě ukazuje, že Freud sám tuto problematiku dostatečně rozvinul a svoje pojetí masy od něj do značné míry odvozuje. Ve svém článku *Vztah mezi sociologií a psychologií*<sup>93</sup> se pak blíže věnuje genezi pojmu masy na základě závěrů pozdních Freudových výzkumů hlubinné psychologie. Tomuto tématu se na příslušném místě budeme zevrubně věnovat. Je však nutné mít na paměti, že celá problematika moci a vztahu individua ke společnosti je Adornem pečlivě rozebrána. Vzpomeňme, že tomuto tématu jsme již přistoupili, avšak z jiné perspektivy. Dovolíme si proto zopakovat část citace, z kapitoly o Adornově přístupu k sociologii.

*Rozdíl mezi individuem a společností není však jen kvantitativní: tak je nahlížen pouze pod vlivem sugescie společenského procesu, který předem formuje jednotlivce v nositele svých funkcí v celkovém procesu. Žádná budoucí vědecká syntéza nemůže spojit pod jedním kloboukem, co je v sobě principiálně rozdělené.*<sup>94</sup>

Stejnému tématu se Adorno věnuje i ve své, námi již zevrubně rozebrané, eseji *Sociologie a empirický výzkum*.<sup>95</sup> Rozborem sociologické metody odhaluje problematiku „nakládání“ s individuem v rámci metody výzkumu, který se snaží o statistickou objektivitu. Adorno kritizuje empirickou sociologii za to, že staví své výzkumy a statistickou objektivitu přímo na individuích a na jejich subjektivních výpovědích. Výsledek je pak objektivní výpověď o subjektu, respektive o tom, jak subjekty vidí samy sebe a realitu kolem. Takový výsledek je pro Adorna a celou Frankfurtskou školu nesmyslný.

*... v Americe společenská zakázka bdí už při zadávání projektu výzkumu, např. o médiích masové komunikace, aby byly výlučně zjišťovány reakce uvnitř vládnoucího komerčního systému, a nikoli analyzovány struktury a implikace systému samotného. Ještě spíše jsou empirické prostředky samy objektivně uzpůsobeny víceméně normovanému dotazování mnoha jednotlivců ... s tím bývá spojen sklon uznávat předem rozšířené - a takto preformované - názory ...*<sup>96</sup>

Je zřejmé, že Adorno se zde snaží vyhnout zcela podle metody kritické teorie zapadnutí do předem daných kolejí, které určuje kulturní průmysl. Dostáváme se tak do absurdní

---

<sup>93</sup> Adorno, T.W.: „Vztah mezi sociologií a psychologií“, v: *Dialektika a sociologie*, Praha, Svoboda, 1967

<sup>94</sup> Tamtéž str. 42

<sup>95</sup> Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, v: *Dialektika a sociologie*, Praha, Svoboda, 1967

<sup>96</sup> Tamtéž str. 22

situace, kdy Adorno dělá to, co mu můžeme vytýkat jako přílišnou redukci právě z důvodu, aby nesklouzl do toho samého problému. Užívání pojmu „masy“ je tak pro Adorna nástrojem společenské kritiky a způsobem jak se dostat na výchozí postavení kritické teorie, a sice na bod mimo společnost jako takovou.

## UTOPICKÝ ROZMĚR KRITICKÉ TEORIE

V poslední fázi Adornovy tvorby, tedy kolem let 65 a 66, kdy autor dokončuje finální podobu *Negativní dialektiky*, jejímž zakončením je „úplná bezvýchodnost“<sup>97</sup> a kdy v roce 1969 píše dosti signifikantně pojmenovanou esej *Rezignace*,<sup>98</sup> dochází Adorno z našeho pohledu vlastně jak na konec možností rozvoje své vlastní dialektiky, tak i svých možností životních. „Rezignuje“ snad i na možný rozvoj autentické svobody ve společnosti a moc střední třídy prolomit sevření kulturního průmyslu, či slovy Herberta Marcuse, establishmentu.<sup>99</sup>

*Společnost, která stojí proti lidským bytostem v tak neprolomitelném postoji, je ve skutečnosti těmito bytostmi samými. Důvěra v omezené jednání malých skupin připomíná spontaneitu, která atrofuje pod příkrovem totality a bez které nemůže být tato totalita transformována na něco jiného. ... Pro jednotlivce se stává život daleko snazším skrze kapitulaci před kolektivním, se kterým se tento jedinec identifikuje.<sup>100</sup>*

Jestliže jsme řekli, že název eseje byl signifikantní více méně ze dvou důvodů, tedy jako rezignace na nalezení subjektu nositele proměny společenské reality a zároveň i rezignace na metodu negativní dialektiky, dopustili jsme se v tom nepřesnosti. Můžeme si všimnout, že první moment je vlastně výsledkem druhého. Adorno to viděl stejně a do důsledku dovedenou metodu kritické teorie sám nikdy nezpochybnil. Naopak, jeho přesvědčení – až příliš se zde nabízí slovo skepse – ho utvrzovalo v tom, že kritická teorie je vlastně trvalým činem na poli sociologickém a ve své upravené podobě i na poli filosofie. Právě její trvalý proces přibližování se k výsledku v podobě změny společnosti je jejím naplněním. Dalším a z pohledu Adorna snad i tím nejaktuálnějším významem názvu této eseje je směřování k rezignaci na přímou aktivní účast na svrnutí společenského systému. Akové směřování vychází právě z pozice kritika, „elitáře“ chcete-li, jež si ponechává svoji pozici mimo hranice společnosti.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> /Zprac. kol./: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, str. 97

<sup>98</sup> Jak můžeme vidět v jedné z jeho posledních esejí z roku 1969 – „Resignation“ v: Adorno T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>99</sup> Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991

<sup>100</sup> „Adorno T. W.: „Resignation“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003, str. 201, 202

<sup>101</sup> Srov. kapitola „Negativní dialektika jako specifická metoda kritické teorie.“

Zbývá nám v této kapitole poslední úkol, a sice velmi stručně Adorna zařadit mezi ostatní členy Frankfurtské školy, kteří spolu s ním tvořili či ho určitou měrou ovlivňovali v kontextu formování a rozvíjení pojmu kulturního průmyslu, a zmínit směr jejich potencionálního vlivu. To by nám mělo ve svém důsledku umožnit přistoupit k vlastnímu rozboru kulturního průmyslu a roli konzumentů v něm s přibližnou představou širšího kulturního a myšlenkového kontextu. Jistě se zde nechceme pokoušet utvořit jakýsi okruh jeho blízkých či profesních přátel, ačkoliv jejich vliv byl často zásadní, mluvím teď zejména o Adornových přátelích Siegfriedu Kracauerovi a Leo Lowenthalovi, kteří doslova formovali Adornova myšlenková schémata. Protože není naším cílem postavit Adornovu podobu kritické teorie vyjádřenou do určité míry termínem kulturního průmyslu do kontextu celé Frankfurtské školy, zmíním jen tři zásadní jména přímo související s utvářením tohoto systému. Je to v první řadě Max Horkheimer, se kterým Adorno v *Dialektice osvícenství* spolupracoval na konečné formulaci celého systému kulturního průmyslu. Příímý vliv na jeho vývoj měl nicméně i Herbert Marcuse, ačkoliv to nebyl jeho blízký přítel, a také Walter Benjamin, ke kterému měl Adorno rozporuplný vztah kvůli nadějím, které vkládal do prolomení „zotročení“ společnosti kapitalismem, což bylo v Benjaminově podání pro Adorna z jeho pohledu přinejmenším nesmyslné.

Ilan Gur-Ze'ev naproti tomu popisuje vývoj kritické teorie jako produktivní spor mezi „pozitivistickým<sup>102</sup> optimistickým utopismem“ a „negativním utopickým pesimizmem“<sup>103</sup>. Adorno spolu s Horkheimerem a dokonce i s Herbertem Marcusem sdíleli na samém počátku, tedy kolem roku 1930, podobné stanovisko vůči utopickému přístupu ke změně společnosti. To bylo v té době v příkrém rozporu k Benjaminovi.<sup>104</sup> Gur-ze'ev zde rozlišuje pozitivistický přístup a negativní utopianismus. Pozitivistický přístup je založen na víře ve společenský a vědecký vývoj a na důvěře v revoluční úlohu proletariátu spolu s důvěrou v lidskou racionalitu jako takovou, kterou v této fázi přisuzuje Adornovi, Horkheimerovi a Marcusovi. Negativní utopianismus Benjaminův je naproti tomu založen na odmítnutí naivní víry v to, že revoluce nahradí existující zákony za lepší, které budou spravedlivé. Podle Gur-ze'eva se Adornův a Horkheimerův postoj radikálně mění až s vydáním *Dialektiky osvícenství* v roce 1944. Celá problematika je však mnohem složitější a v každém výkladu nacházíme rozdílná stanoviska na skutečnou povahu a směr smýšlení jednotlivých příslušníků Frankfurtské školy ve vztahu k budoucnosti. Srovnajme již citovanou *Sociální filosofii Frankfurtské školy*:

*Avšak i Adorno používá tohoto termínu (filosofický utopismus),<sup>105</sup> když píše, že „v určení negativní dialektiky spočívá to, že se nespokojuje sama se sebou, jako by byla*

---

<sup>102</sup> V originále „positive optimistic utopianism“, v: Gur-Ze'ev, Ilan: *Walter Benjamin and Max Horkheimer: Form Utopia to Redemption*, <http://construct.haifa.ac.il/%7Eilanzg/Utopia4.html>. (květen 2006). Gur-Ze'ev se v této své práci pokouší ukázat Benjaminovo dílo prismalem židovského pohledu. Benjaminova společenská kritika je zde ukázána jako součást mesianistické touhy po spáse.

<sup>103</sup> Srov. tamtéž

<sup>104</sup> Srov. tamtéž, str. 1-2

<sup>105</sup> Pozn. autora

něčím totálním; v tom je její naděje.“<sup>106</sup>Přítakává mu zakladatel školy Horkheimer, když poznamenává, že „zadržet proces tím, že bude pochopen, je nadějí teorie.“<sup>107</sup> Ale slova o „naději“ jsou prázdná slova, zvláště u Adorna, který spíše zobrazuje „trvalé nebezpečí pádu“<sup>108</sup> pilířů buržoazní společnosti jako zánik celého sociálního světa a rozklad života v jeho podstatě.<sup>109</sup>

Je zřejmé, že je tento závěr v rozporu jak s tím, k čemu dochází Gur-Ze'ev, tak s naším rozvrhem, ke kterému jsme došli při srovnání s Janem Patočkou a H.G. Gadamerem. Musíme zde nicméně vzít v úvahu původ a dobu vydání této publikace.<sup>110</sup> Můžeme se však takto přesvědčit o obtížích, které přináší pokus zařadit termín kulturního průmyslu do jasných souvislostí a pevných příhrádek myšlení toužícího po pevných opěrných bodech. Relevantním závěrem pro naši práci by měl být fakt, že vnímat platnost pojmu kulturního průmyslu jako ryze negativní popis společenského vývoje a procesu, jehož východiskem a cílem je absolutní „negativita“, by bylo velkou chybou. Systém kulturního průmyslu je jak u Adorna, tak u Horkheimera založen na specifických předpokladech a záměrech a bylo by chybou považovat ...

„... Adornovy pesimistické eseje o kultuře (zejména jeho analýzy tzv. „masové kultury“) za klasické ukázky buržoazního kulturního elitářství.“<sup>111</sup>

## HORKHEIMER, MARCUSE, BENJAMIN

Dohady o konkrétním vlivu zmiňovaných autorů a snaha vyhledat jeho projevy v Adornových textech by byla jistě práce záslužná, ale zcela jistě by byla, jak jsme se přesvědčili, nad rámec možností této skromné práce. Proto se omezíme pouze na zásadní momenty jejich působení. Marcuse a Benjamin také v tomto kontextu tvoří určitý rámec, do kterého bych Adorna rád zasadil. Marcuse totiž představuje jakési ideové shrnutí celé Frankfurtské školy a jeho *Jednorozměrný člověk*<sup>112</sup> je pohledem do stejné sféry, na jakou se soustředí Adorno, ovšem pohledem, který má zřetelně jiný, oproti Adornovi velmi politicko-ekonomický, charakter. Benjaminu naproti tomu zmiňuji jako autora z našeho pohledu Adornovi v jistých aspektech velmi podobného, avšak v protikladu k těmto obecným shodám překvapivě odlišného v jiných specifických otázkách. Přístup k „systému v pozadí“, u Benjaminu sice odlišně pojatého, ale přece do jisté míry totožného, se u něj stejně jako u Adorna děje skrze umění a estetiku. V Benjaminově

<sup>106</sup> V originále citováno z Adorno, T.W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M., 1959, str. 396

<sup>107</sup> V originále citováno z Horkheimer, M.: „Soziologie und moderne Philosophie“, v: *Soziologie und moderne Gesellschaft. Verhandlungen des 14. Deutschen Soziologentages*. Stuttgart 1959, str. 36

<sup>108</sup> V originále citováno z Adorno, T.W.: „Stichworte“, *Kritische Modelle 2*, str. 50

<sup>109</sup> /Zprac. kol./: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, str. 97

<sup>110</sup> Viz. pozn. č. 83 o omezeních této práce.

<sup>111</sup> Kögler, H.H.: „Kritická hermeneutika subjektivity: kulturní studia jako kritická sociální teorie“, v: *Teorie vědy*, XII(XXV)4, 2003, str. 107

<sup>112</sup> Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991

případě jde ale zejména o umění výtvarné a literární. Benjamin vůbec klade větší důraz na vizualitu, což stejně jako u Adorna hudba, přináší velmi specifické závěry o celku v jeho systémové podobě. To však představuje pouze část Benjaminova podivuhodného a problematického přínosu.

Max Horkheimer, spoluautor *Dialektiky osvícenství*, byl Adornovi, který byl o osm let mladší, celoživotním přítelem. Jejich tvůrčí spojení se však až na řídké výjimky odehrávalo spíše na abstraktní rovině a jen obtížně můžeme odlišit myšlenky Adornovy a Horkheimerovy v jejich společných pracích. I když Jindřich Filipec ve své předmluvě k *Dialektice a sociologii*<sup>113</sup> vidí Horkheimera spolu s Adornem jako jakýsi „duumvirát řídicí (v té době, tedy do roku 1966) Ústav pro společenský výzkum při univerzitě Johanna Wolfgana Goetha ve Frankfurtu nad Mohanem“, faktem zůstává, že Horkheimer nebyl zdaleka tak plodný jako Adorno a ten svoji tvorbou, která se rozlévá do nezměrné šíře, Horkheimera spíše zastihuje. Hlavně v prvním období existence Frankfurtské školy se Horkheimerovy práce zaměřují na přímou kritiku ideologie, v čemž se samozřejmě shoduje jak s Adornem, tak s Marcusem a ostatními členy Frankfurtské školy. Horkheimer k ideologii přistupuje skrze dějinné proměny myšlení a snaží se klasifikovat jeho funkční roviny v nové pozměněné podobě, do níž ho fixuje vývoj moderní kapitalistické společnosti. V Horkheimerově terminologii jde o posun od rozumu objektivního k rozumu subjektivnímu.<sup>114</sup> Na stejné rovině rozebírá Horkheimer i principy a subjektivní racionalitu nacismu, u něhož se snaží ukázat, jakým způsobem dokázal vyložit své předpoklady a teze tak, aby se shodovaly s racionalitou lidskou. Zde stejně jako Adorno navazuje v mnohém na Freudovu hlubinnou psychologii. Ač jde o pouze o extrémně banální shrnutí pole Horkheimerova zájmu, je zřejmé, že jeho cíle leží stejným směrem jako cíle Adornovy a nakonec jsou v základních mezích shodné se zájmy všech autorů první generace Frankfurtské školy. Rozdíl mezi jednotlivými autory spočívá v metodice přístupu, v pojmech, které reprezentují kritizovaný systém a v pojmech, které užívají jako nástrojů otevření problematiky vůbec.

Herbert Marcuse se však od Adorna a Horkheimera odlišoval v jedné věci velmi radikálně. Ačkoliv s nimi sdílel postoj a metody vážící se ke kritické teorii - klíčovým pojmem pro něj byly technologie, skrze které se projevovala moc establishmentu - snažil se více než zmínění autoři zůstat blíže k rovině praxe.<sup>115</sup> To se naplno projevilo také ve studentských bouřích v 60. letech, kdy se na rozdíl od Adorna, který dal od celé záležitosti ruce pryč a později napsal právě k tomuto tématu svoji esej *Resignace*, Marcuse plně zapojil do levicového studentského hnutí. Bylo to také dáno jeho spíše politickým než filosofickým zaměřením, které se začalo naplno projevovat v pozdějším období jeho života - od roku 1952, kdy jako americký občan učil politologii na Kolumbijské univerzitě a Harvardu a později pak na Brandeisové univerzitě a Kalifornské univerzitě. Nicméně již jeho dílo *Rozum a revoluce*<sup>116</sup> publikované roku 1941 jasně

<sup>113</sup> Filipec, Jindřich: „Předmluva“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967, str. 9

<sup>114</sup> Horkheimer, Max: *Eclipse of Reason*, New York, Continuum, 1974

<sup>115</sup> Srov. Feenberg, Andrew: „Marcuse or Habermas: Two Critiques of Technology“, *Inquiry* 39, 1996, str. 45-70

<sup>116</sup> Marcuse, Herbert: *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, London, Oxford University Press, 1941

ukazovalo, že jeho filosofické rozbory Marxových a Hegelových teorií mají silný historicko-politický charakter směřující k praktické aplikaci. Bylo by ovšem chybou nezmínit, že stejně jako většina ostatních členů Frankfurtské školy sám začínal na čistě filosofickém základě jako Heideggerův asistent. Charakter jeho snahy lze přesto snad nejlépe vyjádřit citací z jeho práce *Konec utopie*<sup>117</sup> z roku 1967:

*Utopie je historický pojem. Vztahuje se k projevům společenských přeměn, které jsou považovány za nemožné. Z jakých důvodů za nemožné? Podle obvyklého pojetí utopie je nemožné uskutečnit projekty nové společnosti tehdy, když přeměně odporují objektivní a subjektivní činitele dané společenské situace. Je to takzvaná nezralost společenské situace, například komunistických projektů během Francouzské revoluce. Nebo snad dnes: socialismus ve vysoce rozvinutých kapitalistických zemích. Obojí je příklad pro to, že skutečně nebo údajně chybí subjektivní a objektivní faktory, které znemožňují realizaci.<sup>118</sup>*

Je zřejmé, že v tomto ohledu se Marcuse zřetelně s Adornem rozchází a formuje tak velmi specifickou a „aktivní“ větev kritické teorie. Dovolíme si ještě citovat ze závěru již citované práce, kde se Marcuse vyjadřuje k samotné kritické teorii jako zatím nedostačující metodě pro změnu společnosti. To ovšem neznamená, že by tíhnul k sovětské podobě marxismu a domníval se, že „dělnická třída může být uvědoměným subjektem revoluce.“<sup>119</sup> Právě naopak, jak uvidíme z následujícího úryvku, cíl transformované kritické teorie nepovažoval za již uskutečněný, ale ani za utopický. Považoval ho však, v opozici k Adornovi či Horkheimerovi, za možný.

*Naznačil jsem již, že kritická teorie, která je ještě stále zavázána Marxovi, že právě tato teorie musí do sebe pojmut extrémní možnosti svobody, které zde byly jen zcela hrubě naznačeny, skandál kvalitativní diference, jestliže nechce setrvat u zlepšování toho špatného, co je. Marxismus musí riskovat definovat svobodu tak, aby si ji lidé uvědomovali a aby ji uznávali jako to, co ještě nikde není. A právě proto, že takzvané utopické možnosti nejsou vůbec utopické, nýbrž představují určitou dějinně společenskou negaci toho, co je, vyžaduje od nás uvědomění si těchto možností a uvědomění si sil, které těmto možnostem překážejí a popírají je, velmi realistickou a velmi pragmatickou opozici. Opozici, která je prostá všech iluzí, ale také všeho defetismu, který již svou pouhou existencí zrazuje možnost svobody existujícímu řádu.<sup>120</sup>*

Walter Benjamin je ve srovnání s již zmíněnými autory poněkud záhadnou postavou. To je dáno tím, že v jeho pracích se objevují tradičně židovské motivy

<sup>117</sup> Marcuse, Herbert: „Konec utopie“, v: *Psychoanalýza a politika*, Praha, Svoboda, 1969

<sup>118</sup> tamtéž, str. 66

<sup>119</sup> Adorno, T. W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, v: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, str. 40-44

<sup>120</sup> Marcuse, Herbert: „Konec utopie“, v: *Psychoanalýza a politika*, Praha, Svoboda, 1969, str. 71



vykoupení. Vycházejí z Marxismu, Benjamin vnímá revoluční pokus o změnu stávající společenské situace jako snahu o nastolení utopického stavu. Tuto situaci srovnává se soupeřením mýtického s mesianistickým. V daném kontextu tedy vidí možnost plného úspěchu revoluce ve stejném poměru, v jakém má „ono“ mýtické naděje se skutečně prosadit proti nekonečnému mesianistickému rozměru.

*Tento pesimismus je v opozici k pozitivnímu optimismu a utopianismu, ale nestojí proti negativnímu utopianismu, skrze který Benjamin získává „princip naděje“ ...<sup>121</sup>*

Pozitivním optimismem a utopianismem zde Gur-Ze'ev nazývá naděje, na které se ze začátku<sup>122</sup> společně podíleli jak Marcuse, tak Adorno s Horkheimerem. Poslední dva zmiňovaní se však právě skrze pojem kulturního průmyslu zříkají tohoto postoje a v případě Adornově tato změna ústí do vypracování jeho negativní dialektiky. Právě k této negativitě, kterou jsme již rozebírali v té části naší práce, ve které jsme mluvili o Adornově pozici v rámci kritické teorie, promlouvá i Benjamin. U něho tato negativita ovšem neznamena, že by revoluci jako cestu k proměně společnosti zcela zavrhoval. Naopak. Vnímá její dosah ovšem pouze v předem určených mezích kategorie vykoupení.

Pro bližší rozbor pojmů pozitivního optimismu a utopianismu a pojmu negativního utopianismu zde bohužel nemáme prostor a pro vlastní pojem kulturního průmyslu nejsou tyto Gur-Ze'evovy termíny nijak klíčové. Připomeňme si však, že v případě kulturního průmyslu je naprosto nezbytné nahlédnout alespoň povrchně možnosti a záměry, které s ním Adorno spojoval. On sám však nestál zcela osamocen, ale, právě naopak, byl pod stálým a velkým vlivem svých přátel a spolupracovníků. Dalo by se tedy říci, že systém kulturního průmyslu postupně vykrytalizoval a proměňoval se tak, jak Adorno reagoval na vývoj myšlení ostatních autorů Frankfurtské školy. Předtím, než se přesuneme k té části Benjaminova myšlení, která je pro předmět naší práce nejrelevantnější, neboť se její termíny přímo objevují v Adornově popisu kulturního průmyslu, dovolíme si zde krátkou citaci slavné a nádherné úvodní pasáže z Benjaminovy eseje *Dějinně filozofické teze* která by nám mohla pomoci objasnit onen zajímavý charakter Benjaminova díla.

*Jak známo, byl prý kdysi sestaven automat, který měl na každý tah šachového hráče odpovědět takovým protitahem, aby si zajistil vítězství v partii. Loutka v perském šatě a s vodní dýmku v ústech seděla před šachovnicí, která ležela na prostorném stole. Systém zrcadel budil iluzi, že je stůl ze všech stran průhledný. Ve skutečnosti seděl uvnitř hrbatý trpaslík, který byl mistrem v šachové hře a pomocí provázků vodil loutce ruku. Protějšek k této aparatuře si lze představit ve filozofii. Vyhrát má vždycky*

<sup>121</sup> Gur-Ze'ev, Ilan: *Walter Benjamin and Max Horkheimer: From Utopia to Redemption*, <http://construct.haifa.ac.il/%7Eilanz/Utopia4.html>

<sup>122</sup> Používám toto vymezení s vědomím, že je krajně diskutabilní, z nutnosti, tedy pod tlakem omezeného rozsahu práce. Adorno své přesvědčení mění postupně, ale velmi brzy. Pevný bod, kterého se zde můžeme držet, je vydání *Dialektiky osvícenství* v roce 1941, ve které je již jasně formulován Adornův rozvrh ústící nakonec do formulace a vydání *Negativní dialektiky*.

*loutka, které se říká „historický materialismus“. Může si to beze všeho rozdat s každým, vezme-li do svých služeb teologii, která je dnes, jak známo, mrňavá a škaredá a tak jako tak se nesmí ukázat na denním světle.<sup>123</sup>*

Pro nás je však zajímavá ta část Benjaminových prací, ve které se zabývá termíny, jež nám mohou pomoci rekonstruovat systém kulturního průmyslu i jeho vztah k jeho konzumentům. Tomáš Dvořák nás varuje, že způsob odkazování na Benjamina „v souvislostech vztahů tradičních a nových médií či problematiky funkcí a statutu uměleckého díla ve dvacátém století“ se stal „poněkud ritualizovaným“, a že „Benjaminovy teze o vytrácející se auře, rozptýleném vnímání či přibližování se umění masám bývají citovány, avšak jen výjimečně kriticky rozvíjeny.“<sup>124</sup> Vědomi si tohoto nebezpečí, budeme jeho teze, stejně jako teze ostatních zmíněných autorů, používat ne jako fakta sloužící k rozvinutí teorií těch daných autorů, ale pouze jako pomocné momenty, které nám mohou pomoci lépe pochopit problematiku kulturního průmyslu a termínů, které se k této problematice váží.

Nicméně zde budeme navazovat na Benjamina právě skrze taková zjednodušená a do jisté míry ritualizovaná pojetí, neboť jsou to právě termíny soustředění a rozptýlenosti a v menší míře také pojem auratičnosti uměleckého díla, které mají v systému kulturního průmyslu svoji roli a na které také Adorno vědomě navazuje.<sup>125</sup> V souvislosti se vznikem nových uměleckých forem, tedy s objevením a postupným „usazováním“ nových médií - v kontextu jeho díla to byla zejména fotografie a film - pozoruje Benjamin vznik nové formy vnímání. Tu staví pod názvem rozptýlení do protikladu k původní formě kontemplace, která je v jeho systému spojena se staršími, auratickými, uměleckými díly, jež spolu s Adornem můžeme nazývat autonomními díly či díly vysokého buržoazního umění. Podle Benjaminovy koncepce z práce *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*<sup>126</sup> ztrácí umělecké dílo díky možnosti snadné reprodukce auru, která závisela na jeho jedinečnosti v prostoru a čase. Benjamin tuto ztrátu vnímá velmi silně jako likvidaci uměleckého díla. To bylo jako takové zakotveno ve svém rituálním původu, ztratí-li ho, tedy nemůžeme-li na umělecké dílo „přikládat měřítko pravosti“, potom se podle Benjamina mění i celá funkce umění. „Na místo jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou.“ Zde se také pro Benjamina ukazuje nové východisko z tohoto stavu. Tou je revoluční možnost nebo ...

*Naděje, že by se technickými inovacemi mohlo dosáhnout demokratizace umění jeho zrušením, (tato naděje) se bude s dalšími vynálezy dále rozvíjet.<sup>127</sup>*

---

<sup>123</sup> Benjamin, Walter: „Dějinně filozofické teze“, v: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, str. 9

<sup>124</sup> Dvořák, Tomáš: „Rozptýlenost jako předpoklad soustředění: poznámky k Benjaminovu pojetí recepcí“, *Iluminace*, roč. 15, 2003, č. 4, str. 67

<sup>125</sup> Srov. Adorno, T.W.: „On Popular Music“ Originálně publikováno v: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. Zdroj: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm> (květen 2006)

<sup>126</sup> Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979

<sup>127</sup> Liessmann, K.P.: *Filozofie moderního umění*, Olomouc, Votobia, 2000, str. 100

Jak téma likvidace umění, tak naděje, že by se technickými inovacemi mohlo dosáhnout jeho demokratizace, jsou ožehavé momenty Benjaminových závěrů. Adorno se zmiňuje ve svém dopise Benjaminovi<sup>128</sup> z roku 1936, že moment, se kterým podle jeho slov plně souhlasí a který je podle něj vlastně centrem Benjaminovy práce, je moment dialektické konstrukce vztahu mezi mýtem a historií v rámci intelektuálního prostoru materialistické dialektiky. Konkrétně hovoří o dialektickém sebe-rozměnění mýtu, které je v Benjaminově práci vnímáno jako odkouzlení umění. Toto odkouzlení, „disenchantment“, dává Adorno do souvislosti se svým tématem „likvidace umění“ či lépe „likvidace umění jako celku svým rozpadem na umění vážné a populární, které jsou na sobě existenčně závislé.“<sup>129</sup> Adorno v dopise dále vyčítá Benjaminovi, že mění své předešlé vymezení uměleckého díla, tedy že běžně přechází od konceptu magické aury k autonomnímu uměleckému dílu a že takovému buržoaznímu uměleckému dílu přisuzuje protirevoluční funkci, a to potom, co ve svých ranějších pracích odlišuje umělecké dílo jakožto strukturu od teologického symbolu a tabu v magii. Jinými slovy mu tedy již v roce 1936 vyčítá to, o čem jsme mluvili v minulém odstavci: tendenci k utopickému vidění revolučního potenciálu vycházejícího z mas. Dále poznamenává, že si je plně vědom onoho magického elementu v buržoazním uměleckém díle,<sup>130</sup> jehož idealismus se také ve svých pracích snaží neustále odhalit a jehož estetická autonomie je skutečně pouze mýtická. Adorno nicméně reaguje v tom smyslu, že on sám si nemyslí, že centrum uměleckého díla leží v mýtu, ale naopak, že je „přirozeně dialektické“<sup>131</sup> - ve svém rámci staví vedle sebe „to magické“ a „to svobodné“. Je pozoruhodné, že v tomto dopise Adorno odkazuje ke své teorii o závislosti a propletenosti vysokého a nízkého umění a jejich nemožnosti se oddělit v daleko silnější míře, než tomu činí ve své práci *O fetišovém charakteru v hudbě...*<sup>132</sup> My zde můžeme vidět za prvé moment, ve kterém se Adorno s Benjaminem rozchází a za druhé se přibližujeme způsobu, jakým je v Adornově pojetí strukturováno široké kulturní pole a místo, které v tomto poli přisuzuje nízkému umění a kulturnímu průmyslu. Adorno Benjaminovi vyčítá, že v těch nových formách umění, které on sám nazývá uměním populárním či nízkým, vidí právě skrze vnímání ve formě rozptýlení možnost revolučního pohybu mas. Jak již bylo řečeno, ve svém pojetí kulturního průmyslu se Adorno vzdává nadějí na zrušení tohoto systému, neboť nevidí možného nositele proměny. Sám na stejný podnět reaguje tedy právě opačně než Benjamin. Proti demokratizaci umění vedoucí k projevení se mas staví na stejném základě jev, který ve svých důsledcích vede spolu s dalšími aspekty k vytvoření systému kulturního průmyslu. Tímto jevem je fetišismus.

*Základem tohoto fetišismu je skutečnost, že se hudba dá obdržet jako zboží, ale nikoliv již její estetická kvalita, nýbrž vlastním důvodem a předmětem umělecké poptávky se*

<sup>128</sup> Adorno, T. W. a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992

<sup>129</sup> Srov. Adorno, T. W.: „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>130</sup> To je v kontextu Adornova pojetí kultury rovné tomu, co nazývá vysokým, či vážným (serious) uměním.

<sup>131</sup> Adorno, T. W. a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992. str. 123

<sup>132</sup> O naplnění této teorie, myslím, nemůže být na poli současného moderního umění pochyby, a to jak v soudobé hudbě, kde jsme svědky prolínání její „vážné“ a „populární“ formy, tak ve výtvarném umění.

*stává sekundární aura provozování, a ta se skládá z hvězd, techniky a propagandy. Výsledkem toho je, že se bezprostřednost hudby přizpůsobuje a podřizuje formám jejího technického tržního využití.<sup>133</sup>*

K vlastní roli fetišismu se vrátíme přímo při rozboru vlastního pojmu kulturního průmyslu. Adorno tento pojem užívá v závislosti na marxistickém pojmu zbožního fetišismu.

Moment naděje na proměnu společnosti skrze technické inovace, bychom mohli srovnat s textem pocházejícím z mnohem pozdější doby a dá se říci i z určitým způsobem jiné „kulturní tradice“ - a sice z tradice amerických kulturních studií. James W. Carey se ve své práci *Komunikace jako kultura*<sup>134</sup> zabývá kulturními základy na jakých vůbec pojem komunikace stojí. Pojem komunikace zde musíme vnímat v jejím nejširším významu. Mluví-li Adorno a Benjamin o umění v kontextu nových médií jakými jsou rozhlas, film a později televize, je zřejmé, že pojem umění a komunikace jsou tu ve styčném bodě a jako takové jsou do jisté míry nerozlišitelné. Carey tvrdí, že komunikace, alespoň v americkém kulturním prostoru, stojí na dvou základech, ve kterých se také objevují ve všech studiích. Mluví o „ritualistickém a přenosovém“<sup>135</sup> pojetí komunikace. Přenosové pojetí je ...

*... definováno termíny jako „sdělování“, „posílání“, „přenos“, nebo „předávání informací“ a je utvořeno podle zeměpisné a dopravní metafory. Zejména v devatenáctém století, ale méně již dnes, bylo na pohyb zboží a lidí nahlíženo v podstatě shodně jako na proces pohybu informací a oba procesy byly popisovány společným podstatným jménem „komunikace“. V centru tohoto pojetí komunikace je přenos signálů nebo zpráv prostorem za účelem ovládnutí.<sup>136</sup>*

Naproti tomu ...

*V rámci „ritualistické“ definice je komunikace spojena s pojmy jako „sdílení“, „účast“, „spojování“, „přátelství“ nebo „vyznání stejné víry“.<sup>137</sup> Tento výměr je postaven na starobylé identitě a sdílených kořenech pojmů jako „běžnost“, „společenství“, „komunita“ a „komunikace“.<sup>138</sup> „Ritualistické pojetí komunikace“ nesměřuje k rozšiřování zpráv v prostoru, ale k udržení společnosti v čase; nejde o šíření informací, ale o osvědčování sdílených názorů.<sup>139</sup>*

Tyto postřehy jsou více než relevantní, chceme-li si ujasnit kategorie, v nichž o umění vzhledem k Benjaminovu či Adornovu pojetí uvažujeme my sami. Není zde místo a ani

---

<sup>133</sup> Liessmann, K.P.: *Filozofie moderního umění*, Olomouc, Votobia, 2000, str. 103

<sup>134</sup> Carey, J.W.: *Communication As Culture: Essays on Media and Society*, New York, Routledge, 1992

<sup>135</sup> Tamtéž, str. 15-23

<sup>136</sup> Tamtéž str. 15

<sup>137</sup> V originále - „sharing“, „participation“, „association“, „fellowship“, and „the possession of common faith“

<sup>138</sup> V originále - „commonness“, „communion“, „community“ and „communication“

<sup>139</sup> Tamtéž str. 18

nemáme důvod, abychom se snažili z pozice těchto kategorií číst samotná pojetí zmíněných autorů, i když je na první pohled zřetelná určitá tendence. Pro nás je relevantní další Careyho poznámka, která přímo navazuje na „ritualistické pojetí“:

*Je nutné si uvědomit, že jak v rámci současných populárních komentářů, tak i technických diskuzí na téma komunikačních technologií, nebyl dosud nikdy z našeho myšlení zcela eliminován onen podprahový, historicky náboženský proud. Od vývoje telegrafu po vznik počítače, nás při zmínce o nich obklopí pocit nejasné možnosti s nimi spojeného pozitivního morálního vývoje. Nemusíme si připomínat samozřejmost, se kterou je vylepšená komunikace zmiňována množstvím učitelů, kazatelů a sloupkařů, jako talisman na řešení všech našich problémů.<sup>140</sup>*

Dejme Careyho závěr do souvislosti s Marcusovým pojmem establishmentu a projevu moci skrze technologie ovládnutí, bylo by chybou se v tomto kontextu neodvolat i na Foucaultovy závěry z *Dohlížet a trestat*<sup>141</sup>, a máme před sebou velmi jasně naznačený další aspekt kulturního průmyslu a způsob, jakým si udržuje svoji dominantní roli ve společnosti. Jde o aspekt autonomního systému kontroly a ovládnutí, který zachovává svoji existenci mimo jiné právě skrze onen „pocit nejasné možnosti“ pozitivního morálního vývoje skrze osvícenecký vědecký postoj.

## **POKUS O ROZVINUTÍ TERMÍNU „KULTURNÍ PRŮMYSL“ NA ZÁKLADĚ S NÍM SOUVISEJÍCÍCH VYBRANÝCH KLÍČOVÝCH POJMŮ**

Jak z hlediska metodologického, tak z hlediska jeho osobního vývoje byla pro Adorna cestou přístupu k pojmu kulturního průmyslu hudba a jejím prismaťem vnímaná sféra umění. V této části se sledováním některých jeho esejí o kultuře a zejména o hudbě pokusíme prohloubit naše chápání kulturního průmyslu právě na základě jeho vztahu k umění jako základnímu projevu lidské kultury. Musíme si však nejprve připomenout jistá omezení či lépe řečeno zaměření a specifikace, jež Adornova práce jako celek má. Celý systém je závislý na kombinaci a prolnutí dvou složek - složky technologické, kterou budeme spojovat s takovými termíny, jakými jsou standardizace či masová distribuce, a složky ideové, která celou tuto technologii začlení do celku lidského myšlení a prožívání každodennosti. Adorno s Horkheimerem se soustředí právě na tuto druhou složku svým rozbořem osvíceneckého rozumu. Vzpomeňme na název kapitoly *Dialektiky osvícenství - Kulturní průmysl: Osvícenství jako klamání mas*, Jejich dialektika postupně vede k utvoření kruhového systému spojení technologie s ideologií, jež oba autoři nazvali kulturním průmyslem. Je to právě toto spojení dvou složek do jediného celku, které stojí v základu celého Adornova a Horkheimerova systému a dělá ho tak efektivním a všepřonikajícím. Stojí za povšimnutí, že dnešní zájem o celou kulturní oblast se z velké části

<sup>140</sup> Tamtéž str. 18

<sup>141</sup> Foucault, Michel: *Dohlížet a trestat*, Praha, Dauphin, 2000

soustředí právě na tu nápadnější a také mnohem snadněji zkoumatelkou oblast technologickou, mám zde na mysli zejména již na konci Adornova života se rychle šířící oblast studií masové komunikace.<sup>142</sup> Hledáme-li ale právě ve stopách studií masové komunikace v Adornově myšlení odpověď na otázku: jaký vliv mají média na společnost a jakou roli v jejím utváření hrají, narazíme na problém nejasných formulací, zbytečně květnatého jazyka a dokonce ne-objektivitu.<sup>143</sup> Zde je také onen problematický bod, ze kterého pramení nedorozumění a nepochopení Adornovy teorie. Adorno skutečně pojem médií jakožto technologií používá velmi nejasně, dalo by se říci, že zcela volně. Můžeme zmínit například dosti nejasný vztah umění jako média k umění jako ideové struktuře. Tak volné pojetí mu samozřejmě do jisté míry uvolňuje ruce k práci na rozsáhlých společenských teoriích, jakou jistě je i pojem kulturního průmyslu, zároveň nám však skutečně komplikuje recepci Adornova myšlení a naprosto znesnadňuje utváření jakýchkoli definitivních závěrů z jeho tezí.<sup>144</sup> Zde je nutné si uvědomit, že tato stránka technologická, řekli bychom praktická, není vůbec středem jeho zájmů. U Adorna nedochází k omezení celé kulturní sféry pouze na moc a charakteristiku médií, ale vnímá je pouze jako vnější projev a nástroj „samočinného“ systému v pozadí. Richard Leppert k tomu píše:

*Technologický úspěch jako takový je neutrálním momentem v jejich (Adornově a Horkheimerově)<sup>145</sup> kritice. Jejich zájem se orientuje spíše na fetišizaci technologického úspěchu a na to, jakým způsobem technologie fetiš vytvoří. Opravdovým tématem je instrumentální rozum a jeho role v projevech moci.<sup>146</sup>*

Podobného rozdělení si všímá i Heinz Steinert, když rozebírá přímo způsob použití termínu kulturního průmyslu Adornem a Horkheimerem v *Dialektice osvícenství*.<sup>147</sup> Ve svém prvním použití odkazuje k produkci „kulturních, resp. spotřebních hodnot“ jako k principu speciální formy produkce, který stojí v opozici k buržoaznímu, autentickému umění, reprezentovanému, jak jsme si již řekli, l'art pour l'art-ismem. V druhém významu pak tento pojem odkazuje „ke specifickému odvětví produkce“, tedy ke konkrétním výrobním institucím. Toto rozdělení zájmů na dvě sice spojené, ale přece rozdílné sféry nám může pomoci pochopit mnohé z Adornova pojetí kulturního průmyslu. Jasný kontrast této duality vynikne při srovnání s Marcusovým *Jednorozměrným člověkem*<sup>148</sup> a jeho pojmem establishmentu, který v knize používá, do určitých mezí, paralelně k Adornově pojmu kulturního průmyslu z *Dialektiky osvícenství*. Marcuse svým pojmem establishment poukazuje na existenci určité „vládnoucí třídy“,

<sup>142</sup> K tomu blíže Carey, J. W.: *Communication As Culture: Essays on Media and Society*, New York, Routledge, 1992, str. 40 - 45

<sup>143</sup> srovnej Bernstein, J.M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 3

<sup>144</sup> Viz. zde, kapitola: „Fragmentárnost Adornova literárního stylu“

<sup>145</sup> Pozn. autora

<sup>146</sup> Leppert, Richard: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 20

<sup>147</sup> Steinert, Heinz: *Culture Industry*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, str. 10

<sup>148</sup> Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991

mluví o „vládě buržoazního panství“ a současný stav vidí jako výsledek technického pokroku:

*V rozvinuté industriální společnosti převládá pohodlná bezkonfliktní, demokratická nesvoboda, jež je znakem technického pokroku. Co by mohlo být ve skutečnosti při mechanizování společensky nutných ale namáhavých prací racionálnější, než potlačování individuality; koncentrace individuálních podniků v efektivnější a produktivnější svazy; regulování svobodné konkurence mezi různými dobře vybavenými ekonomickými subjekty...<sup>149</sup>*

Sytém kulturního průmyslu má sice svůj původ v buržoazní morálce, ale dále ji ke své existenci již nepotřebuje. Naopak, jak si všímají všichni autoři Frankfurtské školy, celá třídní společnost je pohlcována do jednoho systému a třídní rozdíly přestávají být signifikantní. Bylo by nesprávné se domnívat, že Adorno k technologické stránce nepřistupuje vůbec, naopak, vzpomeňme četné eseje ke konkrétním technologickým pokrokům medií, které vznikaly po celou dobu jeho tvorby zejména na hudebním poli: *Kroužení jehly* (1927), *Forma fonografického záznamu* (1934), *Rozhlasová symfonie* (1941), *Opera a dlouhohrající záznam* (1969), nebo k médiím vizuálním: *Předmluva k televizi* (1953), *Jak se dívat na televizi* (1954) či *Průhledy do filmu* (1966). Rozdíl je v tom, že Adorno implicitně svým přístupem k problematice celou tuto sféru podřazuje moci systému kulturního průmyslu, který technologie užívá jako své nástroje - nástroje kontroly.

## UMĚNÍ A HUDBA

Než se přesuneme ke konkrétní roli umění v souvislostech kulturního průmyslu, velmi stručně shrneme status umění jako takového. Nejlépe je povaha umění shrnuta v *Dialektice osvícení*. Umění zde stojí ve stálé opozici proti účelové racionalitě osvícenství. Zde, shodně s J.M. Bernsteinem a jeho úvodem k Adornovým esejím na téma kulturního průmyslu, budeme z *Dialektiky osvícenství* přímo citovat, neboť Adorno s Horkheimerem vyjádřili tento vztah pomocí velmi krásné, přesto však dosti komplikované metafory, kterou by byla chyba nezmínit. Role umění ve společnosti či „role umění v kulturní situaci moderny“ je metaforicky podána jako proplouvání Odyssea kolem ostrova Sirén. Bernstein k této části podává brilantní interpretaci:

*Píseň Sirén, která vypráví o všem, co se kdy přihodilo, slibuje štěstí skrze odejmutí onoho věčného snažení, které je smyslem budoucnosti pod záštitou pudu sebezáchovy. Nicméně cena, kterou si Sirény za své kouzlo vyberou, je smrt. Prohnaný Odysseus přijde se dvěma způsoby jak tomu uniknout: jeho muži, kteří musí skrze nebezpečí veslovat vši jejich silou, mají zalepené uši voskem a Odysseus sám se nechá pevně přivázat ke stožáru lodi. Veslaři, stejně jako dnešní dělníci, nesmějí být rušeni v jejich*

---

<sup>149</sup> Tamtéž, str. 32

*práci, zatímco Odysseus, který slyší krásu písně Sirén, nemůže naplnit to štěstí, které mu píseň slibuje.<sup>150</sup>*

Nyní Bernstein pokračuje citací vlastního Adornova a Horkheimerova textu a my ho budeme ještě chvilku sledovat.

*... čím větší je to pokušení, tím více jsou mu jeho pouta utahována - stejně jako si později měščíci budou odpírat štěstí tím zarputileji, čím jim bude, díky růstu jejich moci, blíže. To, co Odysseus slyší, pro něj nemá žádné důsledky, je schopen pouze pohybovat hlavou, aby ukázal, že chce být osvobozen, je však příliš pozdě. Jeho muži, kteří neposlouchají, vědí jen o nebezpečích, která píseň skrývá, nevědí však nic o její kráse, a tak ho nechají u stožáru, aby sebe i jeho zachránili. Oni chrání spolu s vlastním životem i život svého utiskovatele, a on, tyran, již není schopen uniknout svému společenskému postavení. Pouta, kterými se navždy svázel s praktickým jednáním, zároveň nedovolují Sirénám se na této praxi podílet: jejich pokušení je neutralizováno a nestává se ničím než objektem rozjímání - stává se uměním.<sup>151</sup>*

Tím se dostáváme ke skutečné roli umění ve společnosti, resp. ve třídní společnosti. Status umění je totiž diktován právě rozdvojením role veslařů a jejich pána a to hned na dvou rovinách. V první řadě je to paralelní existence dvou „umění“ z nichž pouze jedno je podle Adorna uměním skutečným, autentickým, jak říká společně s Benjaminem.<sup>152</sup> Toto rozdvojení umění, Adorno se samozřejmě opírá opět skoro výhradně o hudbu, hraje pro kulturní průmysl důležitou roli, neboť ten se opírá plnou měrou o „umění“ nízké či populární a efektivně a důmyslně využívá tohoto rozdělení. Druhá rovina tohoto rozdělení je rovina příčinnou: „Vysoké umění je možné pouze za cenu vyloučení nižších tříd...“<sup>153</sup> Původ umění vysokého je tedy čistě buržoazní a vysoké umění jako takové je také na existenci buržoazie závislé, protože, vzpomeňme na metaforu Odyssea, je prosto jakýchkoliv praktických cílů. Zmíněný stav je pro Adorna ideálně vyjádřen a reprezentován existencí l'art pour l'art-ismu. Tento moment je dnes vnímán drtivou většinou kritiků jako slabina celého systému. Dříve ale, než skutečně odsoudíme tento moment jako slabinu, ve které toto „buržoazní umění“ vyjadřuje univerzalitu celku, tedy i těch „utlačovaných“,<sup>154</sup> vzpomeňme zde na vytržený citát z Adornova dopisu Benjaminovi. Zde můžeme vidět reflexivní moc kritické teorie, která je zároveň i jejím věčným pádem, protože je ve své podstatě neudržitelná. Adorno Benjaminovi vyčítá, že ve své práci *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* přisuzuje „autentickému“ uměleckému dílu kontra-revoluční funkci na základě toho, že jako dílo „auratické“ je nadáno jistou „magickou“ funkcí a představuje tak jakýsi moment, který

<sup>150</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 6

<sup>151</sup> Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 34

<sup>152</sup> Srov. zde, kapitola „Horkheimer, Marcuse, Benjamin“

<sup>153</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 7

<sup>154</sup> Tamtéž



nemůže revoluce pojmout. Přejdeme-li význam této poznámky, který se týká Adornova a Benjaminova politického přesvědčení a postoje v rámci Frankfurtské školy, můžeme vidět postavení a funkci, jež Adorno umění ve společnosti přisuzuje. Adorno totiž dále pokračuje takto:

*... zdá se mi, že ústřední bod autonomního (a tedy buržoazního)<sup>155</sup> uměleckého díla sám nepřínáleží na stranu mýtu, ... ale je neodmyslitelně dialektický, v jeho rámci se vedle sebe staví to magické a známka svobody.<sup>156</sup>*

Dále text citovat nebudeme, protože směr Adornovy argumentace se zdá být zřejmý. Jak jsme se již na příslušném místě zmínili, Adorno vyčítá Benjaminovi, že umělecké dílo jako takové nezahrnuje do své dialektiky a dělá z něj jakýsi speciální nedotknutelný „tabu“ objekt. Naproti tomu on sám tvrdí, že důsledné zkoumání technických předpokladů takového díla se dostává blíže ke stavu svobody, ve kterém může být umělecké dílo teprve vytvářeno.<sup>157</sup>

Vztah vysokého umění k nízkému stojí na kořenech marxistického rozvrhu produkce. Adorno si dobře uvědomuje, že to tak zvané vysoké, „čisté“ umění vždy existovalo jen za předpokladu oběti nižších tříd. „Čistota“ vysokého umění v sobě zahrnovala a stále ještě zahrnuje odkaz k něčemu vyššímu, svobodnému, co člověka přesahuje, k tomu, co Adorno vidí jako kontrast ke skutečnému materiálnímu světu.<sup>158</sup> Jen díky tomu si také udrželo svoji skutečnou univerzalitu ono stálé překračování všedního. Srovnajme pozorování stejného problému u Marcuse:

*Novým rysem dneška je vyrovnávání antagonismu mezi kulturou a společenskou skutečností. Děje se tak zahlazováním opozičních, cizích a transcendujících prvků ve vyšší kultuře, jejichž prostřednictvím tvořila kultura druhou dimenzi skutečnosti. Tato likvidace dvojrozměrné kultury se neuskutečňuje tak, že by se popíraly či odmítaly „kulturní hodnoty“, nýbrž tak, že jsou do etablovaného řádu vtělovány ve velkém, masově reprodukovány a stavěny na odiv.<sup>159</sup>*

Umění pracující většiny, které však existovalo po celou dobu existence umění vysokého, Adorno nepovažuje za jakousi „dekadentní formu“ a jako takové ho neztotožňuje s tím, co je produkováno kulturním průmyslem. Jeho produkty jsou totiž pro Adorna jakousi vydestilovanou formou tohoto původního nízkého či lehkého umění.

*Lehké umění je stínem umění autonomního. Je špatným svědomím vážného umění na poli společnosti. Pravda, kterou lehké umění nutně postrádá kvůli svým sociálním předpokladům, dává vážnému umění zdání legitimnosti. Samo toto rozdělení je však*

---

<sup>155</sup> Pozn. autora

<sup>156</sup> Adorno, T. W. a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992, str. 122

<sup>157</sup> Tamtéž, str. 123

<sup>158</sup> Srov. Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 16

<sup>159</sup> Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991, str. 66

*pravdou: vyjadřuje alespoň onu negativitu kultury, kterou ony odlišné sféry vytváří. Tento protiklad nemůže být naprosto usmířen absorbováním lehkého umění do umění vážného, a vice versa.*<sup>160</sup>

Funkcí a základem kulturního průmyslu je ale právě toto: falešné usmíření a prolínání těchto dvou sfér – univerzality umění vysokého a „zábavy“, kterou poskytuje umění nízké. Adorno se k tomuto tématu vrací ještě jiným způsobem. Vidí, že ona „druhá dimenze“ umění, o které mluví i Marcuse, byla vždy závislá na vysokém stupni vzdělanosti a poměrně velkému nároku na čas, a tedy oddělená a cizí pro pracující „masy“. „Masové umění“ pak právě toto odcizení mas od vysokého umění ještě znásobuje, bere si ho jako svoje východisko – „začleňuje ho do procesu produkce jako svůj předpoklad, žije z tohoto rozkolu a schválně jej rozmnožuje.“<sup>161</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že jde o protikladná tvrzení. Pravdou však je, že masové umění se konstituuje právě skrze takovéto parazitování na umění vysokém, které jako garant jakési „uměleckosti“ stojí stále v jeho pozadí a tak dochází k falešnému prolínání těchto dvou sfér. O totéž, ale jiným způsobem se potom podle Bernsteina pokoušela i postmoderna. Postmoderna chtěla do umění přinést zpět to, co pro něj bylo zakázané, ale zároveň odmítala uspořádanou linii toho, co vyžadovala teorie těch nejvyšších uměleckých procesů a materiálů. Protože ony modernou vyloučené materiály byly právě ty, které si našly domov v kulturním průmyslu, musela postmoderní strategie na překročení modernistického směřovat ke znovu-sjednocení vysokého a nízkého umění.<sup>162</sup>

Oproti takto pojatému vysokému umění, které představuje skutečnou universalitu, pak leží celá sféra populární, sféra falešné universality, která nás zajímá nejvíce a ke které přistoupíme právě skrze Adornovy eseje o hudbě. Adornův přístup k hudbě je samozřejmě založen hlavně na odlišení hudby vysoké od nízké, nebo „vážné“ od „populární“. Toto rozlišení je v plně šíři rozebráno v esejích *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* (1938)<sup>163</sup> a *O populární hudbě* (1941). Heinz Steinert<sup>164</sup> posouvá toto rozlišení a tedy i tematizaci kulturního průmyslu vůbec ještě dále do ranějších textů<sup>165</sup> a zmiňuje esej *O Jazzu* (1936) a *O sociální situaci v hudbě* (1932). Má jistě pravdu v tom, že již v těchto raných esejích Adorno pracuje s termíny, které později začne používat k popisu fungování kulturního průmyslu. V kontextu hudby je to zejména standardizace a celá série pojmenování jako populární hudba, užitá či lehká hudba, které klade oproti jejich protějšku v hudbě vážné. Tento kontrast se pak přenáší ze sféry hudby na celek umění a dále na kulturu v celé její šíři. Sám protiklad pramení podle Adorna z potřeb a charakteru buržoazie. Mějme tedy na paměti, že až do roku 1941, kdy Adorno spolu s Horkheimerem píše *Dialektiku osvícenství*, termín kulturního průmyslu sice neexistuje,

<sup>160</sup> Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 16

<sup>161</sup> Adorno, T. W.: „The Schema of Mass Culture“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 64

<sup>162</sup> Srov. Bernstein, J.M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 21-22

<sup>163</sup> Datum v závorce za dílem označuje přibližný rok vzniku díla, nikoliv prvního vydání.

<sup>164</sup> Steinert, Heinz: *Culture Industry*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003

<sup>165</sup> Srov. Bernstein, J.M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

přesto však je celý koncept již široce rozpracován. Postupná formulace teorie také přímo souvisí se vztahem Adorna k Ústavu pro společenský výzkum v New Yorku, kam ho přivádí jeho vztah s Horkheimerem a který ho „směřuje“ k práci na toto téma.

Porozumění Adornovým textům se děje skrze jistý interpretační kruh demytologizování jeho textů a odloučování sémantických vrstev v touze dobrat se pevného jádra. Nejmenovaný profesor popsal v internetové diskusi Adornův styl jako „přezdobený a barokní“. To má jistě své opodstatnění. Přesto nalezneme řídká místa, kdy mluví jasně a zřetelně. Od jednoho takového místa začneme i výklad kulturního průmyslu. Cituji z Adornovy eseje *O populární hudbě* z roku 1941, kde na příkladu populární hudby Adorno popisuje vlastně až směšně jednoduše kořeny jeho vzniku.

*Hudební standardy populární hudby se původně vyvinuly díky procesu konkurence. Když měla jedna obzvláště dobrá píseň velký úspěch, stovky dalších písní vznikaly jako napodobení té úspěšné. Byly imitovány nejúspěšnější typy hitů a „poměry“ mezi jejich prvky a tento proces vrcholil krystalizací standardů. V rámci centralizovaných podmínek, takových jaké máme dnes, se tyto standardy zcela upevnily.<sup>166</sup>*

Ačkoliv se ani v tomto úryvku, ani v celé eseji nevyskytuje pojem kulturního průmyslu, základní motivy jsou tu jasně vymezeny. Je zde zmíněn motiv standardizace jako charakteristika populární hudby oproti zde implicitní hudbě vážné, vidíme zde také náznak posunu důrazu z hodnoty užité na hodnotu směnnou, ale hlavně je z celého úryvku patrné, že celé téma populární hudby je zde užíváno jako nástroj popisu většího systému. Vývoj jak vážné, tak populární hudby se dnes dostal do takové fáze, která nám umožňuje se ptát, do jaké míry je ono rozdělení hudby na dvě tak protikladné sféry autentické. To je také, jak bylo již řečeno, další výchozí bod mnohých kritik Adorna pocházejících zejména z okruhu kulturních studií, jež kritizují zejména problematiku přímé napojení společenských tříd na existenci jednotlivých hudebních „sfér“, a tak se vlastně vrací k základní, prvoplánové kritice Adorna, která vždy míří na jeho elitářství a podceňování individuality. Nyní je v každém případě již zjevné, že strukturace toho, co by hypoteticky Adorno označil za hudbu „populární“, je natolik široká, že v jistých svých částech se začíná překrývat se soudobou „vážnou“ hudbou, a to jak co se týče formy, tak principů produkce, o kterých zde ještě bude řeč. V eseji *O populární hudbě* se Adorno vyhne odpovědi na otázku, jak je to vlastně s takovým rozlišením hudby historicky a jak dané rozdělení obhájit, ale blíže se k této problematice vrací, s neurčitou přesvědčivostí, jinde.<sup>167</sup> Rozdíl těchto dvou hudebních a kulturních sfér v Adornově koncepci samozřejmě koření ve třídní koncepci společnosti a bohužel je tak celý model s touto koncepcí nerozlučně svázán. Začne-li se proto třídní strukturace transformovat, a to zcela jistě vlivem samotného kulturního průmyslu tak, jak Adorno a ostatní členové Frankfurtské školy samy předpověděli, začne se hroutit i tento model „vysokého“ a

---

<sup>166</sup> Adorno, T.W.: „On Popular Music“, v: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 443

<sup>167</sup> Srov. Adorno, T.W.: „The Schema of Mass Culture“, v: Adorno T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, New York, Routledge, 2003

„nizkého“ umění. Nás však zajímají přímo momenty, kterými se tyto sféry odlišují a definují tak částečně pojem kulturního průmyslu, který s nimi úzce souvisí.

## DETAIL VS. CELEK, STANDARDIZACE

Svojí esej *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* z roku 1938 začíná Adorno provokativně odkazem na tu nejpřínosnější hodnotu hudby, za kterou byla již od Řecka považována schopnost hudby disciplinovat, podvolit posluchače něčemu vyššímu než byl on sám. Paradoxně je tato funkce hudby v populární kultuře rozšířena na své dosavadní maximum. Adorno tak výslovně zastavuje jakoukoliv debatu o tom, že směry, které hudební vývoj nabírá, mají něco společného se změnou vkusu. Vždyť populární hudba a populární umění jako takové tvoří naprosto neautonomní oblast podléhající jí zcela vnějším silám. Ačkoliv termín kulturní průmysl není ještě zcela formulován, Adorno k tomu říká toto:

*Jestliže bychom chtěli zjistit, komu se nějaký komerční kus "líbí", nemůžeme se ubránit pocitu, že kategorie líbení a nelíbení jsou pro tuto situaci zcela nevhodné, i když dotazovaná osoba své reakce do těchto slov zaobalí.<sup>168</sup>*

Jak později píše v eseji *O populární hudbě* hudba má pouze sociální funkci a Adorno ji blíže určuje jako funkci sociálního tmelu. Slouží lidem jako „nástroj vyjádření jejich institucionalizovaných potřeb.“<sup>169</sup> Toto téma, které odbíhá z úzkého zorného pole, jež jsme si nyní v přístupu k Adornovým pracím předsevzali, sice směřuje na pole estetiky, ale zároveň ukazuje projevující se moc kulturního průmyslu na poli hudby. Ve stejné eseji autor tento moment dále rozvíjí: kategorie „líbivosti“ je zde nahrazena „známostí“. Poznává-li posluchač v písni známou kostru, základ, na který jsou nabaleny určité detaily, potom je spokojen a píseň se mu i líbí. Je bez pochyby, že podobný proces se děje i u „vážené hudby“, je však pouze součástí širších procesů a hraje spíše podřadnou roli. V populární hudbě tento aspekt zcela úplně vytlačil všechny ostatní. Zalíbení je pak, jak trefně Adorno poznamenává, ovlivněno spíše náladou či situací, ve které danou skladbu slyšíme.

Zde se nám otevřela možnost skutečně poodkrýt povahu kulturního průmyslu. Vidíme tu před sebou dva momenty: standardizaci spolu s centrální, těžko se ubránit problematickému slovu masovou, produkcí a kategorií líbivosti, která je ovšem zcela falešná, protože, jak jsme citovali, tázaná osoba své reakce pouze „zaobaluje“ do připravených kolonek. Tato do předurčených kolonek vyplněná falešnost bohužel musí prozatím zůstat nevysvětlena. Můžeme se v tomto směru zatím jen odvolat ke síle konformity jazyka, o které jsme již mluvili. To by nás ovšem mohlo svést na špatnou

---

<sup>168</sup> Adorno, T. W.: „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 30

<sup>169</sup> Adorno, T.W.: „On Popular Music“, v: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002, str. 460

stopu, nechceme zde zkoumat výzkumnou metodu sociologie a omezení dotazníkových výzkumů veřejného mínění. Moc jazyka musíme vnímat ve sférách předcházejících takovému výzkumu. „Falešnost informací“ nespočívá v tom, že nás autoři podobných dotazníků nutí vtěsnat nekonečně široké pole zkušenosti do předem vymezených úzkých pojmů, i když je to jistě pravda. Moc jazyka, tak jak ji vidí Adorno, pracuje ještě daleko dříve. Sám jazyk je totiž ve spárech kulturního průmyslu, jak by asi Adorno řekl, a proto můžeme říci, že dané kolonky do určité míry dokonce skutečně odpovídají našemu omezenému poli zkušenosti. Adorno vidí základ takového falešného „zaobalování“ ve fetišizaci hudby a všeho zboží obecně. Jazyk i kategorie líbivosti spadají do falešného vědomí mas. Těmto tématům se bude věnovat v následující kapitole. Zde nás zajímá ona standardizace a na známost převedená líbivost. Tento motiv, který, jak již bylo řečeno vychází z toho, že posluchač poznává známou kostru, která je pouze obměňována variacemi detailů, nás zavede k protikladu detailu a celku, který právě spolu se standardizací stojí v centru Adornových kritik populární sféry umění a zejména pak hudby.

*Izolované momentyžitku se ukazují jako nekompatibilní s imanentní stavbou uměleckého díla a je jim obětováno cokoliv, co v takovém díle míří za tyto momenty k základním vjemům.<sup>170</sup>*

Adorno zde začíná blíže rozvíjet vztah mezi populární kulturou a vážným uměním. K hlavní charakteristice skutečného, autentického uměleckého díla nebo konkrétně vážné hudby, patří dynamická propletenost detailu a celku - propletence, který si vyžaduje neustávající interpretaci. Dílo je tak naplněno nekonečným smyslem.<sup>171</sup> Má-li být umění intelektuální ve své povaze věčného přesahu, musí se vždy přiklánět k celku jako k systému momentů a neposkytovat přímou potěchu prožitím takových momentů jako izolovaných soběstačných jednotek. Potěšení je podle Adorna dosaženo jen skrze namáhavou práci při odkrývání celku. Detaily v populárním díle neslouží k poukazu na celek, ale naopak k odvedení divákovy pozornosti od celku - mají diverzivní charakter.<sup>172</sup> Problém, který tím vzniká, je, že skutečné umění teď pohlíží na kterýkoliv moment, který by přinesl divákovu oku potěchu, který by prolomil asketickou formu do jaké se umění stylizovalo, jako na příklon k populárnímu. Adorno v tomto kontextu dokonce říká, že „Shoenbergova hudba se nechce líbit.“<sup>173</sup> V takovém určení „seriózního“ umění již slyšíme i pozdější kritiku iluzorního a falešného propojování vážného a populárního v rámci kulturního průmyslu.

---

<sup>170</sup> Adorno, T. W.: „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 32

<sup>171</sup> Srov. Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994

<sup>172</sup> Adorno, zde ukazuje svůj dluh Walteru Benjaminovi. Srov. kapitolu „Horkheimer, Marcuse, Benjamin“, Srov. Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979; Adorno, T. W.: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992, str. 120-126

<sup>173</sup> Adorno, T. W.: „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 33

Moment, efekt a přítomnost je sféra kralování masové kultury, populární hudby, respektive jazzu. Člověk je tu poután jedinečností chvíle, která mu dává zapomenout a to je v posledku celým účelem kulturního průmyslu - dát zapomenout na proces práce, oprostít posluchače od reality. Moment je oproštěn od časovosti. Takový moment v uměleckém díle masové kultury musí být sebenaplňující, musí si vystačit sám o sobě,<sup>174</sup> proto nesmí být zatížen váhou existence.

*Každý individuální produkt je omezen také sám o sobě. Už nevidíme žádné skutečné konflikty. Ty jsou nahrazeny šokem a senzacemi, které se zdají tryskat odněkud z venku a obecně nemají žádné skutečné dopady jak se k nám hladce vtírají v podobě epizodických jednání. Produkty jsou formulovány v podobě epizod a dobrodružství spíše než v aktech: struktura komiksů je zjevně reprodukována v ženských seriálech a v uhlazenější podobě pak v „áčkových“ filmech.<sup>175</sup>*

*Ale čím větší měrou musí moment ručit sám za sebe, tím více se musí vyhnout tomu, aby byl zatížen nějakou pohromou či neštěstím. U diváka se předpokládá, že je schopen se podívat neštěstí do očí asi tou měrou, jakou se u něj předpokládá, že myslí.<sup>176,177</sup>*

Funkci momentu zde také napomáhá „happy end“, který zaručuje, že divák nemusí být napnut až do konce, nemusí se starat o celek, nemusí myslet a reflektovat sám sebe upadaje do sebezapomnění a může si tak sílu momentu skutečně vychutnat. Adorno tento stav přirovnává ke stavu jakési „extáze“, kterou zažíváme při varietním aktu.

Tyto specifické momenty masové kultury či populárního umění Adorno rozebírá v nespočtu esejí zabývajících se různými formami medií, zejména jsou to však film a jazz, jež považuje za nejcharakterističtější formy masové kultury. Kritický přehled jednotlivých rozborů medií a jejich společenských funkcí v množství těchto Adornových esejí by jistě vystačil na samostatnou práci. Ve shodě s již jednou citovaným prohlášením J.M. Bernsteina, a sice, že nemůžeme na půdě těchto Adornových zkoumání hledat maximální snahu o „objektivitu“,<sup>178</sup> můžeme prohlásit, že výběr rozebíraných medií je Adornem vědomě formován právě ve snaze ilustrovat působení kulturního průmyslu, nikoliv objektivně analyzovat spektrum umělecké tvorby nebo kulturní produkce. Jako příklad „nehodícího se“ kulturního pole by nám mohl posloužit v Adornově době velmi rozšířená sféra plakátové tvorby. Tato oblast je totiž právě co do rozboru promíchání nízkého a vysokého umění extrémně komplikovaná. Plakáty jsou jako médium v šedé zóně těchto dvou umění a nejsou začleněny do rozvrhu kulturního průmyslu takovým

---

<sup>174</sup> V soustředění na detail, na jedinečnost však na druhou stranu můžeme hledat zdroj specifických forem moderního umění, které by Adorno jistě dle ostatních charakteristik neřadil do sféry populárního umění.

<sup>175</sup> Adorno, T. W.: „The Schema of Mass Culture“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, *The Schema of Mass Culture*, str. 69

<sup>176</sup> Tamtéž

<sup>177</sup> Pasivní role, kterou tu divák přijímá, je pro podobné rozborů populární kultury u Adorna typická. My se jí bude přímo věnovat v kapitole „Kulturní průmysl a jeho konzumenti“

<sup>178</sup> Bernstein, J.M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 8

způsobem, jak by to jeho „všeobjímající charakter“ vyžadoval. Přesto se u nich setkáváme s rysy, které, jak se zdá, musely být pro Adorna velmi lákavé. Zejména od 30. let hrály plakáty díky rozvoji reprodukčních technik obrovskou roli v rámci válečné propagandy a jejich reklamní funkce je více než zřejmá. Na jejich listech se odráží celá kulturní sféra sahající od toho „nejnižšího“ umění až po to „nejvyšší“. Přesto, k naší i jeho škodě, nacházíme na jejich téma v Adornově díle jen mizivé odkazy. V jejich rámci se totiž na základě velmi individuálního přístupu k jejich tvorbě nemohl uplatnit jeden z dalších aspektů kulturního průmyslu, kterým je standardizace spojená s centralizací produkce. Tento pro uměleckou půdu dosti problematický pojem vychází samozřejmě již ze samého pojmenování „kulturní průmysl“, který sám odkazuje k centralizované velko-produkci.

*Všechna masová kultura je v základu pouze adaptací. Tato adaptivní povaha, tento monopolistický filtr, který ji ochraňuje před jakýmkoliv externími vlivy, které nebyly již bezpečně zasazeny v jejím zpředmětněném<sup>179</sup> schématu, nicméně stejně tak představuje přizpůsobení konzumentům. Ona před-trávená povaha produktů přetrvává, ospravedlňuje se a usazuje tím více, čím více odkazuje k těm, kteří nemohou strávit nic, co pro ně nebylo již předem před-tráveno. Je to dětská strava: neustálá sebereflexe založená na infantilním nutkání po opakování potřeb, které masová kultura beztak sama vytváří.<sup>180,181</sup>*

Kulturní průmysl je věčný návrat toho, co již bylo tisíckrát slyšeno a ověřeno. Nic jiného se „dovnitř“ dostat nemůže. Tento motiv velmi silně prostupuje všemi Adornovými rozbory projevů masové kultury a souzní rámcově i s pojetím ostatních členů Frankfurtské školy. Standardizaci v hudbě se Adorno věnuje ve své eseji *O populární hudbě*<sup>182</sup>, kde poukazuje na známé pravidlo, že refrén se má skládat z 32 taktů a jeho rozsah se má pohybovat v rámci jedné oktávy s jedním tónem navíc. To je jistě velmi

---

<sup>179</sup> V originále „reified“. Překlad „zpredmetnění“ zde zcela nenaplnuje důležitou roli, jako má tento termín pro celý systém kulturního průmyslu. Ačkoliv se jím nebudeme samostatně zabývat, můžeme alespoň poukázat na konotace, které tento termín označující stav, kdy s něčím abstraktním zacházíme jako s něčím konkrétním, ale hlavně materiálním či předmětným, řadí do rozvrhu celého systému. Marx například obecně pokládá zacházení s lidskou prací jako se zbožím za „reifikaci“ individuality (Srov. Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 189), to je také místo, na které autoři Frankfurtské školy navazují. Podobnou roli hraje tento termín i v jazyce Adornově. Kulturní průmysl má tendenci zpředmětnovat a tak zároveň zachycovat, zjednodušovat a infantilizovat původně komplexní kulturní či psychologické jevy. Tak v závěru kapitoly „Osvícenství jako klamání mas“ v „Dialektice osvícenství“ ukazuje Adorno s Horkheimerem, že v kulturním průmyslu byli lidé „zpredmetnění“ do té míry, že jejich osobnost může být nyní vyjádřena pomocí „zářivých bílých zubů a osvobození od tělesných pachů.“ V souvislosti umění je to hlavně „zpredmetnění“ podstaty autentického uměleckého díla, kterému se Adorno snaží bránit. (Srov. Adorno, T.W. a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992, str. 124-126). Tento pojem sám by si jistě zaslouhoval samostatný rozbor, na který zde však nemáme prostor. (Srov. Leppert, R.: „Introduction“, v: Adorno, T.W.: *Essays on Music*, University of California Press, 2002, str. 40)

<sup>180</sup> Adorno, T. W.: „The Schema of Mass Culture“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 67

<sup>181</sup> Zde je myslím na místě připomenout, že termín „masová kultura“, který zde Adorno používá odkazuje k termínu „kulturního průmyslu“. Srov. Adorno T. W.: „Culture Industry Reconsidered“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 98

<sup>182</sup> Adorno, T.W.: „On Popular Music“, Originálně publikováno v: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. Zdroj: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm> (květen 2006)

specifický příklad. Standardizace se však podle Adorna děje všude a na mnohem obecnějších rovinách. Důvod, proč zde v jedné kapitole spojujeme téma standardizace a kontrast detailu a celku je jednoduchý. Ona standardizace v jedné ze svých úrovních totiž spočívá na existenci jakéhosi jádra, Adorno říká „konstrukt“ či kostry, na kterou se už jen nabalují detaily. Kostra nebo rámec kolem kterého se vždy jednotlivé písně či filmy obtáčí je natolik známá, že její působení na posluchače je nevědomé a vždy už známé.<sup>183</sup> Detaily se naopak stávají speciálními efekty, v jejichž přítomnosti se může divák utápět a plně se tak věnovat cíli zábavního průmyslu, tedy regeneraci pro návrat do pracovního procesu.

*Hlavním následkem tohoto vztahu mezi kóstrou a detailem je to, že posluchač má sklon vykazovat silnější reakce na části než na celek. Jeho uchopení celku nespočívá v žité zkušenosti toho jednoho konkrétního hudebního kusu, který poslouchá. Celek je daný předem a předem je také přijatý, dokonce ještě předtím než začne samotná zkušenost hudby. Tento celek tudíž pravděpodobně velkou měrou neovlivní posluchačovu reakci na detaily, kromě toho, že jim dává různou míru důrazu.<sup>184</sup>*

Podobně se odvíjí i Adornův rozbor televizních programů, respektive televizních her. Adorno si všímá, že stejně jako v hudbě existuje jistá standardizovaná forma, která má komerčně nejlepší výsledky, tak i v televizi je podobně daná délka a schéma jednotlivých scének. Adorno k tomu říká, že toto je „údajn(á) technologická nutnost, jež sama pramení z komerčního systému...“ která takovým způsobem opět vychází vstříc stereotypnosti.<sup>185</sup> Celý tento systém dává Adorno do souvislosti s infantilností konzumentů kulturního průmyslu. Adorno si však na druhou stranu uvědomuje, že zvláště hudební produkce sama o sobě ještě masová a centralizovaná není. Adornova představa by se dala přirovnat k proto-industrii nebo roztroušené manufaktuře. Jednotliví autoři či producenti jsou sice rozseti po celém světě, ale drží se omezeného počtu daných schémat a pravidel, které jim v posledku diktuje touha se prosadit na trhu – uspět v rámci kulturního průmyslu.

## **FALEŠ, ZBOŽNÍ FETIŠISMUS, UŽITÁ A SMĚNNÁ HODNOTA**

Faleš, o které jsme se v textu již mnohokrát zmínili prostupuje skrz na skrz celým systémem kulturního průmyslu. Adorno, tak jako v eseji *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*, s ní nejčastěji pracuje v podobě fetiše, což je v tomto případě vlastně falešná sociální role, kterou konzumenti kulturního průmyslu hudbě přisuzují. Pojem faleše, respektive falešných potřeb, které společnosti systém kulturního průmyslu vnucuje a na něj navazující pojem fetiše, kterým autoři Frankfurtské školy navazují na Marxe, hraje skutečně v celém systému jednu z klíčových úloh. Marx přisuzuje pojem „zbožního

<sup>183</sup> Srov. Adorno, T.W.: „Televize jako Ideologie“, v: *Teorie vědy* 2/2002, str. 119

<sup>184</sup> Adorno, T.W.: „On Popular Music“, Originálně publikováno v: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. Zdroj: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm> (květen 2006), str. 1

<sup>185</sup> Srov. Adorno, T.W.: „Televize jako Ideologie“, v: *Teorie vědy* 2/2002, str. 120



fetišismu“ stavu, kde dochází k záměně cíle dosažení určitého společenského rozložení, tedy řekněme specifického statusu jedince, za prostředky, které mu k tomu mají dopomoci. Společenské vztahy jsou tak nahrazeny zbožím. Tomu můžeme rozumět, v aplikaci na naši společenskou každodenní praxi velmi jednoduše tak, že lidské uspokojení nepřichází při dosažení určitého společenského postavení ve skupině, po kterém zcela přirozeně prahneme, ale přichází po získání materiálních hodnot – zboží, které takové postavení symbolizují. Celý koloběh uspokojování potřeb, a zde se již dostáváme přímo do linie argumentace kritické teorie a tedy i podstaty kulturního průmyslu, se tak děje vlastně na nepravém místě. Nikdy tak podle Adorna nedochází ke skutečnému uspokojení, protože nejsou uspokojovány potřeby skutečné, potřeby vyvěrající z toho, co nyní tiše pokládáme za lidskou přirozenost, ale potřeby produkované systémem existujícím v rozvinuté kapitalistické společnosti. Tento stav, který však není, a zde se dostáváme opět do skutečně problematického místa celé kritické teorie, vědomě reflektován „masami“ je nazýván falešným vědomím mas.<sup>186</sup> Vytváření falešných potřeb Adorno ukazuje, jak jinak, na příkladu hudby. Hudba slouží jako reklama pro další produkty, které potřebujeme, abychom mohli hudbu skutečně poslouchat,<sup>187</sup> nehledě na to, že vlastní hudba je zbožím podléhajícím všem zákonům „zbožního fetišismu“ tak, jak ho popisuje Marx. Tento atribut kulturního průmyslu - tedy vytváření falešných potřeb, je nám dnes velmi blízký. Snad nejjasněji ho máme na očích ve sportu.<sup>188</sup> Vezmeme-li jako východisko princip falešného vědomí mas, můžeme sport vnímat jako potvrzení sociální role, která si kromě samotné sportovní aktivity vyžaduje ještě prvotřídní výbavu. K určení toho, co nakoupit, pak slouží sportovní soutěže včetně mistrovství světa, olympiád a všech nejvyšších společenských událostí. Z inzerovaných komodit se skrze kulturním průmyslem vytvořeným statutem sportovních událostí a vlastních sportovců stává fetiš, tak jako z hudebních kusů či specifického zvuku hlasu nebo starého hudebního nástroje.<sup>189</sup> Adorno se ohledně definice fetiše, jako specifické vlastnosti objektu, odvolává samozřejmě k Marxovi, ale sám tento vztah člověka k produktu definuje takto:

*Komodita je tudíž záhadnou věcí jednoduše proto, že v ní se lidem sociální charakter jejich práce jeví jako objektivní povaha vázaná na produkt této práce. Je tomu tak proto,*

---

<sup>186</sup> Falešné vědomí mas je často vnímáno pouze v kontextu ideologie – jako princip ovládnutí mas a podsunutí jim jakéhosi „falešného“ vědomí. Tak je tomu zejména v souvislosti s vědou a technikou, které se právě skrze falešné vědomí dostávají do pozice utopického nositele rozvoje společnosti. V tomto kontextu je pak falešné vědomí vlastně synonymum ideologie jako takové. Toto pojetí, ačkoliv v rámci možností správné, nepostihuje celé široké uplatnění v Adornově díle, a to zejména v souvislosti s „zbožním fetišismem“. Srov. příslušné části v: /Zprac. kol./: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, zejména pak str. 162-168; nebo vlastní dílo Adornovo: Srov. Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, Tamtéž str. 41, kde Adorno rozlišuje mezi dvěma podobami falešného vědomí - „racionalistickou psychologií a psychologickou společenskou teorií“. Jinde nazývá falešným vědomím „(r) ozdění společnosti a duševna...“ (str. 38) Jak je vidět užití tohoto termínu Adornem je poměrně volné a většinou, jak bylo řečeno, se shoduje s pojmem ideologie.

<sup>187</sup> Srov. Adorno T. W.: „On The Fetish Character in Music ...“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 38

<sup>188</sup> Adorno se fenoménu sportu sám věnuje, avšak pouze okrajově - Srov. závěr kapitoly „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception“ v: Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993

<sup>189</sup> Srov. Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music ...“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 38

že vztah toho, kdo vyrábí, k celku jeho práce, je mu představen jako sociální vztah, který neexistuje mezi ním a dalšími výrobci, ale mezi produkty jejich práce.<sup>190</sup>

Princip zbožního fetišismu je v Adornově pojetí úzce spojený s jinými, pro kulturní průmysl klíčovými pojmy užité a směnné hodnoty. Bylo by zbrklé tvrdit, že tyto tři pojmy konstituují celý systém, ale je jisté, že spolu v jeho rámci tvoří konzistentní, společnost popisující systém. Tento systém, který ve své podstatě souvisí s tím, co jsme zde již zmiňovali jako „přestřelující“ strach člověka z ekonomického tlaku, který ve svých důsledcích hrozí danému jedinci záhubou,<sup>191</sup> dává do souvislosti dva faktory. Posun hodnoty spotřebních předmětů z hodnot užitých na hodnoty směnné dává souvisí s vytvořením fetišového vztahu ke spotřebním hodnotám – „komoditám“. Adorno sám jde dokonce tak daleko, že v tomto systému, v této nikdy nekončící potřebě začlenění se do společnosti,<sup>192</sup> a tedy snahy o dosažení rozkoše nebo libosti, které leží v kořenech moci kulturního průmyslu, vidí jasné prvky sadomasochismu. Tento sadomasochismus v podstatě spočívá v sebetřýznění účastníků kulturního průmyslu, jejichž očekávání je vždy následováno zklamáním, jak kdysi řekl český klasik. Lásku lidí k tomuto systému, který jim nabízí možnosti naplnění a uspokojení, Adorno srovnává s láskou vězně ke své cele. Ten svoji celu miluje, protože už mu nezbylo nic jiného, žádný jiný objekt lásky.<sup>193</sup> Tím se dostáváme k dalšímu momentu, který do hry vnáší onen přesun hodnot. Kulturní průmysl ve skutečnosti lidskou touhu po štěstí nikdy nemůže naplnit. Život člověka vyplní jen nekonečnou honbou za tím, co mu nabízí. Kulturní průmysl představuje jakousi faleš, lákadlo, bonbónek, který, když se dá do pusy, nemá vůbec žádnou chuť, a tak nás nutí k tomu, abychom se k této chuti snažili dostat tím, že budeme zvyšovat kvalitu a počet bonbónků, které „cucáme“ najednou. Jejich chuť se však nikdy nedostaví, nepočítáme-li hořkost zklamání, která přijde až nakonec, když zůstáváme nenaplněni. Proces „líbení se“ hudebních hitů popisuje Adorno právě tak. Posлуhač se zamiluje do detailů, efektů, které se mu však po čase přestanou líbit - „oposlouchají se“, což v praxi znamená, že rozezná faleš, kterou mu hit podstrkává, cítí se podveden a znechucen a písničku odstrčí pryč. V tu chvíli musí samozřejmě nastoupit nový hit. Takové kolo se opakuje neustále a vede ke stálému zklamání. Adorno mluví o neurotickém mechanismu, který člověka nutí dát si víc toho, co ho vždy zklame jen proto, že je to známé.<sup>194</sup> A právě tato přirozená snaha zvyšovat počet a kvalitu bonbónků před námi rozprostírá mnohá

---

<sup>190</sup> Tamtéž

<sup>191</sup> Srov. Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 40

<sup>192</sup> Srov. Kögler, H.H.: „Kritická hermeneutika subjektivity: kulturní studia jako kritická sociální teorie“, v: *Teorie vědy*, XII(XXV)4, 2003, str. 114. Kögler zde ukazuje, že tento motiv snahy jedince začlenit se do skupiny není „Kritickou teorií“ řádně dialekticky rozebrán. Adorno se této problematice věnuje zejména v: Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967

<sup>193</sup> V tomto kontextu by bylo snad chybou neodkázat na proslulý film „Matrix“, Warner Bros., 1999, v jehož prvním díle je přesně takový vztah člověka ke „světovému“ systému popsán. Sám Adorno v této souvislosti odkazuje na Huxleyho „Krásný nový svět“ (Srov. Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologií“, v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knihovna, Svoboda, Praha 1967, str. 39), který se samozřejmě pro popis kulturního průmyslu nabízí na prvním místě.

<sup>194</sup> Srov. Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music ...“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 54

témata, kterými se Adorno ve svých esejích zabývá. Jde o cesty, jakými nás tento průmysl motivuje ke koupi, k podílení se na honbě za bonbónky. Takovými cestami jsou reklama, „koníčky“, ale i systém distribuce produktů masové kultury, a tedy téma masových médií a systém dělení našich životů mezi čas práce a čas odpočinku, tedy téma volného času. Systém v jehož základu leží přeměna užžitých hodnot na hodnoty směnné popisuje J.M. Bernstein takto:

*V rámci kapitalismu je všechna produkce určena pro trh; zboží není produkováno proto, aby naplnilo lidské potřeby a touhy, ale pouze pro zisk, jen za účelem získání většího kapitálu. Zatímco produkce spíše pro směnu než pro vlastní užití je vlastností většiny ekonomických forem, to, co specificky charakterizuje kapitalistické ekonomie, je tendence k univerzalitě produkce určené ke směně raději než k použití. To je také postup tvorby a zacházení s nestejnými věcmi jako by byly identické, postup záměny vnitřních a skutečných vlastností věcí kvůli cílům (akumulace kapitálu), které jsou jim vnější. Ovládnutí užité hodnoty hodnotou směnnou tak realizuje a duplikuje sklony osvícenského rozumu: tak jako osvícenská racionalita zakončuje racionalitu účelově orientovanou, tak kapitalistická produkce uzavírá účelově orientovanou produkci, a stejně tak jako osvícenská racionalita řadí partikulární pod univerzální bez zájmu a citu ke smyslově partikulárnímu, tak kapitalistická produkce řadí užitou hodnotu pod směnnou.<sup>195</sup>*

Participace na takovém systému je v kontextu jeho vlivu na konzumenta Adornem zároveň identifikována se ztrátou individuality. Tento malý krok však není zcela samozřejmý a my se můžeme pozastavit nad otázkou, zda-li je udržení individuality přímo závislé na schopnosti oproštění se od tohoto systému a jestli, i když se na běhu tohoto systému určitý jedinec podílí, je automaticky ztracen v davu. Narážíme zde na základní kritické momenty, kterými na Adorna navazují i kulturní studia a kterým se budeme věnovat v příslušné kapitole.

## REKLAMA

Reklama je základním nástrojem kulturního průmyslu, je cestou jakou tento temný vládnoucí systém v pozadí přebírá moc nad pasivními a rozptýlenými konzumenty. Její pozici v kulturním průmyslu vidí Adorno spolu s Horkheimerem jako v zásadě odlišnou od její pozice a funkce ve „skutečném“ kapitalismu. V *Dialektice osvícenství* tomuto tématu věnují poměrně značnou pozornost. Na její funkci pohlížejí ne již jako na snahu informovat zákazníka, a tedy šířit informace o trhu, a tak ho rozšiřovat a činit více konkurenčním, ale právě naopak, vidí reklamu jako nástroj omezení konkurence a podmanění zákazníka malému množství centrálních společností. Jestliže totiž v prvním případě sloužila reklama neznámým výrobkům, které se měly prosadit na

---

<sup>195</sup> Bernstein, J.M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 5

poli výrobků již zavedených, v kulturním průmyslu je reklama díky svým závratným cenám vůbec dostupná jen již úspěšným společnostem.<sup>196</sup> To vede skrze moc a podstatu reklamy k tomu, že vše, co není reklamou zpracováno se stává „ekonomicky podezřelým“<sup>197</sup>. Adorno s Horkheimerem jdou touto cestou ještě dál, když ukazují na kruh moci velkých společností, které každého, kdo do něj nepatří, zkrátka nepřipustí dovnitř. Zcela otevřeně tuto situaci ztotožňují s koncem otevřeného trhu. Jistě si dokážeme představit další následky, které tento princip posilování silných má. Nás spíše zajímá vztah reklamy ke konzumentům a způsob, jakým se ovládnutí konzumentů děje.

Ve své eseji *O fetišovém charakteru v hudbě...* Adorno píše:

*Regresivní poslouchání hudby je spojeno s produkcí pocházející ze strojové distribuce, konkrétně z reklamy. Regresivní poslouchání se objevuje hned, jak se reklama změní v teror, je to v tu chvíli, kdy vědomí nezbude nic než kapitulovat před ohromnou mocí inzerovaných věcí a zakoupí si duchovní mír takovým způsobem, že si předepsané zboží doslova „osvojí“. S regresivním poslechem se povaha reklamy mění na „povinnou“.*<sup>198</sup>

Pod tlakem reklamy si tedy snažíme koupit duševní mír tím, že děláme, co je nám řečeno. Vývoj produktů se pak postará o to, abychom měli co dál nakupovat.<sup>199</sup> Adorno dále mluví k moci reklamy a jejímu působení, když rozebírá konkrétní reklamu na pivo Watney's. Ukazuje, že způsob recepce reklamy je vlastně stejný jako recepce populární hudby. Jde o fetišový vztah k produktu, v němž se s ním posluchač či recipient ztotožňuje. Adorno ve svých esejích často popisuje právě tuto snahu hudebního nebo sportovního fanouška dostat se, jak se říká, do zákulisí věci. Zesílit onen pocit náleženosti do celého systému.<sup>200</sup>

*Oni překonají pocit impotence, který se přes ně převaluje před tváří monopolní produkce, takovým způsobem, že se identifikují s tím produktem, před kterým nemohou uniknout.*<sup>201</sup>

Tímto způsobem dochází k „reifikaci“ - ke zpředměťování - konzumentů, kteří jsou samy jako individua vyjádření pomocí materiálních produktů kulturního průmyslu. Tento princip je nám všem vlastně dobře známý. Reklama nám nabízí dosažení jedinečnosti, individuality, která nás odlišuje od všech ostatních a kterou získáme skrze

---

<sup>196</sup> Srov. Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 144

<sup>197</sup> Tamtéž

<sup>198</sup> Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music ...“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 48

<sup>199</sup> Můžeme se jen pousmát nad tím, s jakou radostí by Adorno pravděpodobně popisoval dnešní vývoj na poli informatiky, kde věčný kruh vztahu software-hardware nutí konzumenty zcela slepě poslouchat magnáty informačního průmyslu a donekonečna a bezúčelně obnovovat svoji technickou základu, aby udrželi krok s ostatními a s tím i svoji „čest“.

<sup>200</sup> Srov. Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music ...“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 34-35, 52-54

<sup>201</sup> Tamtéž, str. 48

nakoupení daných produktů. Tak se dostáváme do začarovaného kruhu masového konzumu, ve kterém se individualita mění v masovost. Čím víc se snažíme o dosažení individuality skrze možnosti kulturního průmyslu, tím více se ztrácíme v davu. Tento princip se odráží i v technikách užívaných reklamou, ale nejen jí. Stejnou snahu najdeme, a Adorno si ji sám explicitně všímá, v již rozebíraných televizních hrách. Jde o maximální snahu být objektivní, zobrazovat skutečnost, což má vést k iluzi informativní funkce. Adorno poukazuje na to, že jen ztěží můžeme na stránkách časopisu *Life* či *Fortune* rozeznat reklamu od obyčejného obsahu.<sup>202,203</sup> Ihned také logicky navazuje. Samotný text, obsah časopisu, dokumentární fotografie, stejně jako populární píseň nebo televizní hra se vlastně stávají reklamou.

*Reklama a kulturní průmysl splývají jak technicky tak ekonomicky. V obou případech může být stejná věc viděna na nespočtu míst, a mechanické opakování toho samého kulturního produktu se stalo stejným jako produkce politického sloganu. V obou případech ten tordošíjný požadavek na efektivitu dělá z technologie psycho-technologie, dělá z ní proces, pomocí kterého je možné manipulovat člověkem....<sup>204</sup>*

V eseji *Schéma masové kultury*, která je Adornovým pokračováním teorie kulturního průmyslu z *Dialektiky osvícenství*, nám autor ukazuje, že reklama se v posledku skutečně stává informací. Ve chvíli, kdy se její původní funkce, ulehčit nám výběr, ztratila, ve chvíli, kdy jde pouze o obnovování a utvrzování naší znalosti určitých obchodních značek, stává se reklama pouhou informací,<sup>205</sup> ovšem informací zcela jiného druhu, než o jakém jsme mluvili na počátku této kapitoly. Je to informace, která odpovídá na otázky, které si sama klade. Text reklamy či jakákoliv její vizuální podoba, se stává rovnocennou s jakýmkoliv jiným textem, který popisuje scénu kulturního průmyslu. Tato informace nám dovoluje odhalit tolik vytoužené zákulisí, kuchopení nám nabízí skutečnou informaci, transcendující všechny výrobky, nabízí nám smysl života. Získání informace je však opět podmíněno koupí produktu. Zákulisí nám může nabídnout zas jen pobídku ke konzumaci. Tento princip je nám všem ovšem zřejmý. Adorno si uvědomuje, že masa pasivních konzumentů, na kterou stále implicitně odkazuje, je pouhým konstruktem. On vidí že trik, kterým se nás kulturní průmysl snaží „oblafnout“ je průhledný.

*Triumf reklamy v kulturním průmyslu spočívá v tom, že konzumenti se cítí povinni koupit a používat jeho produkty, i když již prohlédli jeho léčku.<sup>206</sup>*

## VOLNÝ ČAS

---

<sup>202</sup> Srov. Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 144

<sup>203</sup> Připomeňme si dobu vzniku tohoto textu - tedy 1941-44.

<sup>204</sup> Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 144-145

<sup>205</sup> Srov. Adorno, T. W.: „The Schema of Mass Culture“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 85

<sup>206</sup> Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 148

*(V)olný čas se přibližuje svému protějšku a stává se svojí vlastní parodií. „Ne-volnost“ nebo nesvoboda tak pomalu začíná ovládat volný čas a většina nesvobodných lidí si tohoto procesu není vědoma stejně, jako si neuvědomuje samu svoji nesvobodu.<sup>207</sup>*

Jan Sokol ve své *Malé filosofii člověka* poznamenává, že „dobře nakládat s volnou chvílí, „scholé“, je velké umění. Naložit s ní tak, aby zůstala volná, aby se neztratila v nějakém zájmu, a přitom aby nebyla prázdná, nudná, otravná.“<sup>208</sup> Kulturní průmysl pro nás dělá dvojí službu. Celý systém nám za prvé volný čas poskytuje, a to takovou měrou, o jaké se nám nikdy dřív nesnilo, a za druhé nám tento volný čas dokonale požívá. Nám už se pak jen „ztrácí pod rukama“. V rozvrhu kulturního průmyslu vlastně celá dualita dvou protilehlých časů v posledku mizí. James W. Carey pro srovnání ukazuje závěr debaty na téma „povahy a zájmů populární kultury“ z počátku 60. let v Americe:

*Tak jak to bývá u většiny intelektuálních debat, ani zde nebylo dosaženo nějakého řešení daných problémů. Když byla celá záležitost vyjádřena jasnou, demaskovanou formou, protagonisté konečně uznali, že je zřejmé, že mají všichni pravdu: zcela jistě se tradice vytrácí, určitě jsou věci v mnoha případech lepší, než byly kdy předtím, nebo alespoň zcela určitě nejsou pro široké masy mužů a žen horší, a konečně, obyčejní lidé jsou určitě pod neustálou palbou povrchní a manipulační kultury, kontrolované „elitou moci“.<sup>209</sup>*

Kulturní průmysl nám tedy minimálně poskytuje určité možnosti, které spočívají právě v potenciálu, který má pro lidského ducha volný čas, do té míry je jeho přínos kladný. Adorno však do diskuze vstupuje s tím, že tento volný čas, který díky rozvoji kapitalismu, a tedy i kulturního průmyslu máme, je ve své podstatě jen další pracovní směnou. Ve své pozdní eseji *Volný čas* z roku 1969 se přímo věnuje této zvláštní a specifické sféře či prostoru a také funkci, kterou má volný čas v našich životech.

Volný čas je podle Adorna ve svém obsahu určen hlavně svojí opozicí k času ne-volnému, tedy k času práce, který má svoji pevnou náplň. Adorno nás v tomto kontextu odkazuje na role, které v jednom nebo druhém čase přebíráme, a které jako takové prvoplánově odkazují k jisté falši. Nacházíme zde onen stálý motiv falešného vědomí, motiv systému, který nás nutí přebírat role a jejich potřeby, se kterými se ve skutečnosti nemůžeme zcela ztotožnit. A právě takovým falešným systémem je ona opozice volného a ne-volného času, v jehož rámci se konzumenti nepřestávají věnovat věčnému koloběhu produkce a konzumace. Adorno si nicméně uvědomuje, že tyto role zasahují tak hluboko do podstaty naší existence, že nemůžeme udělat jednoduché rozlišení mezi skutečnou osobou a převzatou rolí. To má pro koncepci volného času naprosto zásadní význam. I ve chvíli, kdy by se uvolnil tlak kulturního průmyslu na člověka a ten by byl, „alespoň

<sup>207</sup> Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 188

<sup>208</sup> Sokol, Jan: *Malá filosofie člověka*, Praha, Vyšehrad, 2004, str. 16

<sup>209</sup> Carey, James W.: *Communication as Culture; Essays on Media and Society*, London, Routledge, 1992, str. 38

subjektivně přesvědčen o tom, že jedná svobodně, jeho vůle je (stále) utvářena přesně stejnými silami, před kterými chce ve svém čase bez práce prchnout.“<sup>210</sup>

Tento rozvrh volného času, který zdůrazňuje nevědomé zapletení konzumentů kulturního průmyslu do celého systému, zde, vzhledem k době vzniku eseje, dává Adorno do souvislosti s faktem, o kterém jsme se zmínili v souvislosti s reklamou, a sice, že divák či konzument systém následuje, i když prohlédne jeho léčky. Jistě by stálo za hlubší rozbor, do jaké míry je skutečně působení onoho dualismu dvou protikladných časů hlouběji zakořeněno v našem vědomí a do jaké míry je to produktem kulturního průmyslu. Pravou nicméně je, že hloubka „zakořenění“ tohoto dualismu, i když se k tomu Adorno explicitně nevyjadřuje, souvisí s námitkou, že participace konzumenta na kulturním průmyslu je omezena právě jeho vědomým rozhodnutím tak učinit v době jeho volného času. Budeme-li totiž kořeny volného času hledat mimo sféru působení kulturního průmyslu a nebudeme-li automaticky aplikovat naše teorie na pasivní masy konzumentů, mohli bychom předpokládat, že člověk vědomě dělí svůj čas do různých sfér, z nichž jedna je právě podílení se na jakési společné sféře. Tato sféra, která má jistě mnohé náboženské rysy, daného člověka skrze rituální momenty sdílení může minimálně povzbudit a uklidnit v jeho životních obavách. Její časová platnost je však omezena, například právě sférou každodennosti. Takové omezené pojetí kulturního průmyslu s v určitých formách objevuje právě v kulturních studiích.<sup>211</sup> Není zde místo na širší rozvíjení tohoto motivu, ale můžeme dát celou věc do souvislosti s Careyho „ritualistickým pojetím komunikace“, které jsme zde již jednou zmiňovali. Carey poukazuje právě na tvorbu určitého náhražkového světa, který představuje projekci ideálů vytvořených komunitou.

Pro nás je klíčové, že na základě toho, že je lidem neustále vnucována opozice volného a „pracovního“ času, vznikla na celé koncepci profitující sféra zábavního průmyslu. Adorno si všímá, že jde vlastně o paradoxní název, přesto se nad ním dnes jen těžko pozastavíme. Zábavní průmysl je zcela explicitně určen k „trávení“ volného času, k tomu aby, nás rozptýlil. Tím se dostáváme zpět k tématu diváka, jako pasivního jedinice, zpět k Benjaminovi. Jako pasivním konzumentům nám kulturní průmysl diktuje, že v práci máme být naprosto soustředění a koncentrovaní a po práci si můžeme, či dokonce musíme řádně odpočinout, a to pokud možno tak, aby to s jakoukoliv prací nemělo vůbec co do činění. Adorno, v tomto bodě pichlavě poznamenává, že tak je také obhajována „idiocie“ způsobů, jakými trávit volný čas.<sup>212</sup> Tento požadavek kulturního průmyslu na nás však uvaluje obrovský tlak, protože jen těžko můžeme absolutně splňovat všechny předpoklady. Při práci je člověk neustále rozrušován, což vede k tomu, že má potom tíživý pocit, když odpočívá. Tlak kulturního průmyslu je zde zkrátka tak silný, že nevyhovuje-li mu člověk dokonale, pociťuje určitý společenský neklid. Ten ho dále nutí ještě k většímu podvolení se společenským silám.

---

<sup>210</sup> Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 188

<sup>211</sup> Srov. de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*, Berkley, University of California Press, 1984; Carey, James W.: *Communication as Culture; Essays on Media and Society*, London, Routledge, 1992

<sup>212</sup> Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 189

Požadavek, aby „činnost odpočinku“ absolutně nesouvisela s prací, kterou vykonáváme „mimo volný čas“, je splněn skrze fenomén „koníčků“.<sup>213</sup> Tento produkt kulturního průmyslu vyplňuje onen prázdný prostor po práci a dává mu nádech jakési nás překračující hodnoty. Pocit, že skrze své koníčky se člověk vlastně uskutečňuje, naplňuje svá přání, je v naší společnosti již tak zakořeněn, že působí naprosto přirozeně. Koníčky však spadají do předem určených schémat, jejich rozmanitost je předem určována produkty kulturního průmyslu. O zpětném ovlivňování kulturního průmyslu zájmy společnosti Adorno neuvažuje. On vidí organizaci volného času pomocí koníčků jako nezpochybnitelný diktát systému. K tomu zde uvádí hezký, i když dosti extrémní příklad s opalováním. Samo opálení se stává fetišem - je samo sobě cílem, člověk sám se stává svým vlastním idealizovaným zpředmětněním. Původní záměr, který motivoval k provozování této aktivity, tedy být úspěšnější při flirtování, se vytrácí. Přitom samo opalování není nic příjemného. Dívka, která se opaluje, se stane fetišem sama sobě – obdivuje se, miluje se.

Ve své podstatě však můžeme koníčky vnímat také pozitivně. Je to vlastně způsob, jakým se snaží kulturní průmysl vypořádat s dalším jevem, který je výsledkem opozice volného času k času práce, tímto jevem je nuda. Nuda je totiž podle Adorna pouze výsledkem působení kulturního průmyslu.<sup>214</sup> Říká, že pokud člověk ve svém volném čase jedná opravdu svobodně, nebo skutečně sleduje svoje vlastní zájmy a to, co ho činí šťastným, jen těžko se nuda dostaví. Nudu spojuje Adorno i s politickou pasivitou. Nuda je „objektivní zoufání si“<sup>215</sup> - k politické pasivitě i nudě vede ten samý pocit bezmoci. Tento fenomén má ve filosofické tradici samozřejmě své důležité místo a Adorno mu věnuje širší pozornost. Ve své podstatě jsou to právě takovéto fenomény, které svým záběrem daleko převyšují kontext kulturního průmyslu a které jsou předmětem rozborů jak filosofických a antropologických tak psychologických, jež leží ve skutečném základu tohoto společenského systému. Jejich rozbor však leží jak mimo záběr Adornových zkoumání, tak mimo rozvrh této práce.

Adorno sám říká, že to, co dělá ve svém čase bere tak nesmírně vážně a je to pro něj tak důležité, že by to nikdy nenazval koníčkem, tedy něčím, co definuje jako „aktivitu, kterou jsme bezmyšlenkovitě okouzleni jen proto, abychom zabili čas.“<sup>216</sup> Zkrátka, práce ho baví a jen těžko může rozlišit to, co je „volný čas“ a to, co je „práce“. Nikdy „prostě jen neodpočívá“. Osobní nádech Adornovy eseje, který je z ní patrný, nás přivádí zpět ke fragmentárnímu stylu jeho práce, a do jisté míry omlouvá či znesnadňuje kritiku jeho tezí. V tónu, který používá, je něco, co nám brání ho tak říkajíc „chytit za slovo“.

## Kulturní průmysl a jeho konzumenti

---

<sup>213</sup> V originále „hobbies“, srov. tamtéž

<sup>214</sup> Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *Critical Models*, New York, Columbia University Press, 1998, str. 171-173

<sup>215</sup> Tamtéž str. 171

<sup>216</sup> Tamtéž str. 168



Kulturní průmysl jsme prozatím stále popisovali jako jakýsi systém, přesněji „systém v pozadí“, který je jako takový neosobní a není reprezentován konkrétní vládnoucí třídou, nebo konkrétními osobami v jakémkoliv pojetí. Jako takovému jsme mu, odvolávaje se na způsob Adornova použití termínu, přisoudili aktivní roli.<sup>217</sup> Je pravdou, že celá Frankfurtská škola se soustředí spíše na mediální instituce nebo sociální systémy jako takové a nevěnuje stejnou míru pozornosti konstituci takových systémů na rovině osobních motivací či konkrétních vztahů osob k takovým systémům. Můžeme namítnout, že vezmeme-li v potaz zájem, který autory Frankfurtské školy vedl, je pochopitelné, že se v jeho rámci museli dopouštět určité redukce, omezování tématu. Neexistuje teorie všeho, každá tematizace konkrétního problému je možná jen za cenu redukci problémů nebo témat sousedních. Na druhou stranu však právě vztah mezi aktivními systémy, společenskou praxí nebo mediálními institucemi a jejich účastníky je centrálním problémem,<sup>218</sup> jehož redukce by mohla mít fatální následky. Mohli bychom spíše říci, že jeho redukce skutečně fatální následky v naší historii měla. Omezení, které zejména z Adornova<sup>219</sup> pojetí masy plyne, spočívá v tom, že tato aktivní role neosobního systému si vůči sobě vynucuje protějšek v podobě pasivní role jeho účastníků, kteří v rámci zjednodušení více méně se skloněnou hlavou následují všechny jeho podněty a schémata. Adorno, spolu s Benjaminem, redukuje „diváky“ na nerozčleněnou a veskrze pasivní masu. Taková koncepce později umožňuje otevřít problémy „sociální praktiky moci“.<sup>220</sup> Naproti tomu výzkum po 50. letech, zejména francouzské marxistické teorie se přiklání k problémům každodennosti<sup>221</sup> a s tím se radikálně proměňuje i pojetí „diváka“, „masy“ a „veřejnosti“, a tyto pojmy se stávají problematičtějšími a kritizovanými. Ačkoliv se tento rozvrh zdá velkou měrou zjednodušující, je nutné zdůraznit, že v rané fázi Adornovy tvorby není v jeho pracích tato problematika širěji rozebrána. Tématem se stává skutečně až s reakcí na nastupující fašismus a zejména potom po válce, kdy se společnost stává mnohem vnímavější vůči termínu masy jako takové.

Adornovo dílo můžeme v kontextu jeho pojetí masy a konzumentů kulturního průmyslu rozdělit na dvě etapy. Ve svých raných esejích, a rozšířme toto údobí zhruba do roku 50, se Adorno v otázce publika či posluchačů odvolává plně na již zmíněné Benjaminovy pojmy rozptýlenosti a soustředění. Jeho práce jsou zaměřeny právě na mediální instituce a upíná-li svoji pozornost ke konzumentům, divákům nebo posluchačům, snaží se spíše zdůraznit jejich snadnou ovladatelnost, slabost a tendenci přijímat za své právě ty potřeby, které jim podsouvá kulturní průmysl a které jsou tedy ze zásady falešné. Od 50. let můžeme pozorovat v jeho

---

<sup>217</sup> Srov. zde, kapitola „Přístup k mase“

<sup>218</sup> Srov. Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofia, 1994 - Gadamer se věnuje tématu etického a technického vědění u Aristotela, na jejichž protikladu ukazuje dynamizmus vztahu „člověk – předmět zkoumání“.

<sup>219</sup> Srov. kapitola „Horkeheimer, Marcuse, Benjamin“

<sup>220</sup> Srov. Kögler, H.H.: „Kritická hermeneutika subjektivity: kulturní studia jako kritická sociální teorie“, *Teorie vědy*, XII(XXV)4, 2003

<sup>221</sup> Srov. de Certeau, Michel: „General introduction“, v: *The Practice of Everyday Life*, Berkley, University of California Press, 1988

esejích o kultuře a celkovém zaměření díla mírný obrat. Jeho pozornost se obrací naopak právě na vztah systémů k jejich účastníkům, ať je to kulturní průmysl a jeho konzumenti či vztah sociologie a jejích subjektů. Svá stanoviska opírá zejména o Freudovy výzkumy hlubinné psychologie.<sup>222</sup> Pokusíme se tedy nyní blíže podívat na tuto problematiku právě prismaticem těchto dvou odlišných fází. Jak jsme ovšem v této práci již řekli, „metodu, kterou Adorno jednou přijal, už neopouští, ale naopak ji rozvíjí, zkoumá a dále prohlubuje.“ Nacházíme-li tedy v jeho přístupu ke konzumentům a masám určitý posun, nejde rozhodně o jeho základní přehodnocení. Změna spočívá právě spíše jen v zaostření Adornovy pozornosti na konkrétní témata s tímto problémem spojená.

## ADORNOVO POJETÍ „MASY“ V ESEJÍCH DO ROKU 1950

*Rozptýlení je takovým vnímáním, které připravuje cestu zapomnění a náhlému rozpomenutí se na produkty masové hudby. I když standardizované produkty, které jsou beznadějně jeden jako druhý, mimo zřejmé útržky, jako je pár „hitových řádek“, neumožňují koncentrovaný poslech, aniž by se tak nestaly pro posluchače nesnesitelnými, posluchači samy jsou již stejně koncentrovaného poslechu neschopni. Nemohou snést napětí, které koncentrovaný poslech přináší, a odevzdaně se podvolují čemukoliv, co přijde. S tím se ostatně mohou být za jedno jen v případě, že tomu nenaslouchají moc pozorně.*<sup>223</sup>

Adorno se zde výslovně odvolává na Benjaminův rozvrh dvou kontrastujících modů vnímání. Na rozdíl od něj však v modu rozptýlení nevidí cokoliiv kladného, žádný revoluční potenciál jako Benjamin, byť by to bylo pouze na mesianistické rovině. Naopak, jak je patrné již z názvu eseje odkud tento citát pochází, Adorno tuto proměnu vnímá jako regresi poslouchání, jako pokles na nižší estetickou úroveň. Nechce tím však snad říci, že by jednotlivci samy a jejich estetické citění upadalo, Adorno mluví vždy o mase posluchačů, jejich celku, který má jako takový infantilní charakter. Zmíní-li Adorno individuální reakce na tlak kulturního průmyslu, potom jsou tyto reakce, ačkoliv individuální, ve své podstatě stejně masové či právě jen z infantilismu pramenící. Tento infantilismus Adorno nevysvětluje pomocí neschopnosti správně interpretovat to, s čím se dítě, respektive regresivní posluchač, setkal poprvé. Naopak, infantilismus je posluchačům vnucen skrze tu kterou formu mediace až posléze.<sup>224</sup> Pokud bychom toto tvrzení chtěli vnímat jako jisté zmírnění síly Adornových kritik, připomeňme si, že touto cestou jen posiluje rozvrh aktivního systému kulturního průmyslu oproti naprosto pasivní a ovladatelné mase. Když Adorno popisuje ve své eseji *O fetišovém charakteru v hudbě...* konkrétní projevy „upadlého poslechu“ hudby, čtenář si nemůže nevšimnout

<sup>222</sup> Srov. kapitola „Přístup k mase“

<sup>223</sup> Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music...“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 49

<sup>224</sup> Srov. tamtéž, str. 46-47

osobního tónu, který v textu začíná rezonovat. Celá argumentace začíná plynout v rychlejším tempu než je v ostatních eseích obvyklé a způsob, jakým Adorno přistupuje k posluchačům populární hudby, se stává čím dál ostřejší. Není náhodou, že kritika Adornova postoje pramenní často právě z jeho raných esejí o hudbě a zejména i z této snad nejcitovanější eseje. Jeho znechucení stávajícím vývojem, které tak jasně číší z jeho raných textů, postupně vyprchává, je ovládnuto a podmaněno Adornovou metodou, snahou o skutečně platnou kulturní kritiku.

Protiklad mezi stavy soustředění a rozptýlení sám Benjamin ilustruje na legendě o čínském malíři, který zmizel v pavilonu namalovaném na pozadí vlastní krajiny. Rozptýlená, regresivní masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama, přenáší na něj podle Benjaminova svůj životní rytmus.<sup>225</sup> Nejzřetelnější je tento úkaz v případě architektury, jejíž recepce se uskutečňuje kolektivně a bez jakéhokoli soustředění.

*Vnímání v rozptýleném stavu, které ve všech oblastech umění intenzivně narůstá stále zřejměji a je symptomatickým projevem hlubokých změn v apercpci, si našlo své pole zkušenosti ve filmu. Protože vlastní forma účinku je ve filmu šok, je právě tento způsob recepce vítaný. Film nepotlačuje kultický moment jen tím, že staví publikum do role pozorovatele, který dává své dobrozdání, nýbrž i proto, že tato role v kině nevyžaduje soustředění. Publikum je examinátor, a přece examinátor rozptýlený.<sup>226</sup>*

V již citované práci *Rozptýlení jako předpoklad soustředění* problematizuje Tomáš Dvořák tuto dualitu, která je ovšem základním stavebním kamenem Adornova pojetí masy. Dvořák navazuje na Jonathana Craryho<sup>227</sup> a ukazuje, že v případě těchto dvou pojmů nejde ani tak o protiklad, jako o kontinuum. Tvrdí, že pasivní zobrazování člověka bylo v té době široce rozšířeno, nejde tedy rozhodně o nějaký specifický Adornův a Benjaminův postoj. Oba dva zde mimochodem navazují na Siegfrieda Kracauera a jeho eseje, které se již ve 20. letech pohybovaly někde mezi sociologickou a etnografickou metodou, když na vlastní kůži zkoušel fungování „kulturního průmyslu“ v Německu.<sup>228</sup>

*Jiným výrazem tohoto rozšířeného modelu jsou rané teorie masové komunikace; poněkud mechanistická schémata založená ve vztahu podnět-reakce, jež byla později označena výmluvnými názvy (teorie „magické střely“ či „injekční jehly“): všemocné médium zde stojí proti bezmocnému publiku. Kromě zcela zřejmého přiřazení aktivity/pasivity je třeba si též všimnout jiného, již zmiňovaného principu: k homogenizaci či „esencializaci“ dochází na obou stranách „komunikační výměny“ – publikem je unifikovaná masa, jejíž všichni členové reagují na podnět analogickým způsobem, vysílaným sdělením pak nejružnější fenomény moderního života. Je tudíž*

<sup>225</sup> Srov. Benjamin, Walter: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ v: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, str. 38

<sup>226</sup> Tamtéž, str. 39

<sup>227</sup> Srov. Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, London – Cambridge, The MIT Press, 1999, str. 49-51

<sup>228</sup> Srov. Kracauer, S.: *Zaměstnanci z nejnovejšího Německa*, Praha, Jednotný svaz soukromých zaměstnanců v republice československé, 1931

*dobré si uvědomit, že pojetí médií, o nichž zde hovoříme, vznikala v kontextu úvah o masové společnosti.<sup>229</sup>*

Adorno si nicméně všímá i individuálních pokusů o uniknutí „zpředmětnění“ , tedy „reifikaci“ vlastní osobnosti skrze kulturní průmysl, skrze aktivní přístup, snahu mít vlastní podíl na utváření tohoto systému.

*Rozporuplnost „zaostalých posluchačů“<sup>230</sup> se nejextrémněji ukazuje v tom, že jedinci, kteří nejsou ještě plně zpředmětněni, se chtějí vymanit z mechanismu hudebního zpředměťování, do kterého byli včleněni. Jejich revolty je ale do celého systému jen více zaplétají. Kdykoliv se pokusí zbavit onoho pasivního statusu povinných konzumentů vlastní „sebe-aktivací“, podlehnou pseudo-aktivitě. Z mas „zaostalých“ povstávají typy, které se pseudo-aktivitou odlišují, nicméně tím však celou regresi ještě více zviditelňují.<sup>231</sup>*

Adorno tímto popisem ukazuje na ty aktivní jedince, kteří obesílají svými dopisy rozhlasové a televizní soutěže, podílejí se na rozličných hrách a snaží se zajistit si alespoň minimální aktivní roli. Jen těžko ale můžeme s Adornem souhlasit v tom, že tito „fanoušci“ tak činí na základě reflexe své pasivní role, kterou se tak snaží prolomit, nebo na základě snahy o zastavení pasivního „zpředměťování“ jejich osoby. Zdá se pravděpodobnější, že v jejich případě „zpředmětnění“ naopak proběhlo do té míry, že znovu hledají samy sebe, ovšem již ve své zpředmětněné formě, v kulturním průmyslu samém. Svojí aktivitou se snaží dosáhnout objevení se jejich „zpředmětněného já“ na stránkách časopisů či v televizních a rozhlasových pořadech, čímž teprve jejich individualita nabude skutečné platnosti. Pravdou naopak zůstává, že právě skrze jejich „pseudo-aktivitu“ přispívají k běhu kulturního průmyslu. Protikladným „typem“ jsou potom ti, kteří si po práci zalezou samy domů a tam poslouchají hudbu v soukromí. Adorno je přirovnává k radioamatérům. „Ze všech fetišistických posluchačů, radioamatéři jsou pravděpodobně ti nejucelenější.“<sup>232</sup> Jejich vysoce organizovaná aktivita nebo koníček, Adorno v této souvislosti zmiňuje jejich kluby a identifikační kartičky, které jim vydávají stanice, jejichž vlny se jim podařilo zachytit, je ohromnou konstrukcí snažící se zvrátit falešnou skutečnost jejich činnosti. Na stejném principu funguje přístup k rozhlasu a hudbě u studenta, který je schopen na každé párty dokonale „jazzovat“, pumpaře, který geniálně synkopuje když plní nádrž auta, nebo amatérského znalce, který zná historii jazzu od A do Z. Podobně bychom mohli samozřejmě zmínit i fotbalového fanouška, který ví o fotbalové lize první a poslední a má pocit, že je díky tomu aktivním členem celého systému, že ví, „o co jde a jak to chodí“.

<sup>229</sup> Dvořák, Tomáš: „Rozptýlenost jako předpoklad soustředění: poznámky k Benjaminovu pojetí recepce“ v: *Illuminace*, roč. 15, 2003, č. 4, str. 75

<sup>230</sup> V originále: „retarded listener“.

<sup>231</sup> Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music...“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 52

<sup>232</sup> Tamtéž, str. 54

„Regresivní posluchač“, jak Adorno nazývá posluchače populární hudby, respektive jazzu, je přirovnáván buď k člověku, který zabíjí čas, protože nemá kde jinde ventilovat svoji agresi nebo zkrátka k dělníku, podle známé metafory trhavého pohybu, který je určen rytmem výroby u běžícího pásu.<sup>233</sup> Adorno zde skutečně zcela pomíjí celou vnitřní sféru osobních motivů v pozadí vztahu konzumentů ke kulturnímu průmyslu. Přesto si na různých místech jeho textů může všimnout jisté projevené opatrnosti vůči autonomitě jedinců střední třídy, která snad poukazuje na to, že viděl jakousi možnost variace v přístupu ke kulturním průmyslu, i když se k ní nikde explicitně nevyjadřuje. Svoji pozici chápal jako do určité míry abstrahující. Vždyť individuální přístupy ke kulturnímu průmyslu musí být tak různé a proměnné, jako byl život vždycky. Zdá se však, jakoby se pod pohledem Adorna měnil každý zástupce střední třídy na paní Bovaryovou.

Je to hlavně tento moment, který vede k nemožnosti aplikovat dnes na společenskou situaci Adornův systém kulturního průmyslu v celé jeho šíři. Adorno naprosto podcenil moc střední třídy, její schopnost dále se rozvíjet. Jakmile se stala střední třída nejmocnějším elementem společnosti, celý třídní systém se začal pod jejím vlivem rozpadat. Dochází k nové stratifikaci a dělení bývalé střední třídy, která tak ovšem prolomila pouta kulturního průmyslu. V nově vznikajících společenských celcích je Adornův kulturní průmysl, ačkoliv si stále podržuje velkou míru platnosti, jako celek nepoužitelný, protože nedokáže popsat spontaneitu, s jakou se na svět „derou“ řady nejrůznějších aktivit. Ty jsou „kulturním průmyslem“ teprve postupně začleňovány do rozvrhu konzumu. Takovou situaci můžeme popisovat jako stálý zápas mezi konformitou a individualitou s jakýmsi mezistupněm v podobě takzvané alternativní, přesto ne zcela nezávislé, kultury.

*Stát nemůže existovat bez střední třídy. To říkal již Hegel. Zatímco Marx spatřoval motor dějin v protikladu „buržoazie-proletariát“ a předpovídal zánik střední třídy, Hegel z ní učinil centrální prvek toho, co nazýval „občanskou společností“. Podle něj by měla být budoucí společnost společností středních tříd, „středních“ v celém vějíři konotací tohoto slova, které vyjadřují následující funkce: zprostředkování, prostřednictví, prostředky. Na to se však zapomnělo. Tvůrci pojmu „konzumní společnosti“ hodili během růstového období tzv. golden sixties všechny masy do tohoto kotle a učinili z „mlčící většiny“, což je další pojmenování pro střední třídu, netečnou složku moderní společnosti, určitý druh bezvýrazného společného jmenovatele, jehož jedinou identitou je představovat „průměr“ touhy, kupní síly, zkrátka statistický profil konzumního občana. Tam, kde Hegel viděl místo „kultivované inteligence a právního vědomí masy lidu“, tam, kde viděl všeobecnou třídu, která slouží za prostředníka mezi utvářením věcí a tvorbou společenskopolitických vztahů, si kritická*

---

<sup>233</sup> Srov. Benjamin, Walter: „O některých motivech u Baudelaira“ v: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, str. 95

*sociologie navykla spatřovat místo, kde "průmysl ohlupování" nejvíce formuje mentality.*<sup>234</sup>

Bylo by však chybou Adornovy nepřiznat fakt, že viděl a přiznával, že sociologicko-exaktní verifikace míry, kterou kulturní průmysl kontroluje a ovládá masy, je prakticky nemožná. Toto tvrzení však pronáší spíše z důvodu, aby ukázal šíři působení kulturního průmyslu. Poukazuje v této souvislosti na propojení a naprostý soulad fetišového charakteru hudby s vědomím posluchače. „Nevědomé reakce posluchačů jsou tak hluboce skryté a jejich vědomý úsudek je tak silně orientovaný na dominantní fetišové kategorie, že každá odpověď, kterou dostanete, se již předem sjednocuje s povrchem hudební branže.“<sup>235</sup> Budeme-li chtít celý problém zjednodušit, můžeme říci, že celý tento systém pramení z lidské touhy po snadném a bezpečném životě. V Adornově podání se však tato touha střední třídy jeví, ať už oprávněně či ne, jako její největší prohřešek.

*Stačí si uvědomit od kolika utrpení si odlehčí ten, kdo nemyslí na příliš mnoho věcí; o jak více ve shodě se „skutečností“ se chová ten, kdo přijme fakt, že to, co je reálné, je i správné; o kolik více možností užívat celou tuto mašinerii má ten, kdo se jí bez odmluv oddá, takže souznění mezi posluchačovým vědomím a z fetišovanou hudbou může stále zůstat pochopitelné, i když nemusí být jednoznačně redukováno na onu z fetišovanou hudbu samu.*<sup>236</sup>

Výše v této práci jsme položili otázku, zda-li je udržení individuality přímo závislé na schopnosti oproštění se od systému kulturního průmyslu a jestli, i když se na běhu tohoto systému určitý jedinec podílí vědomě, je stále automaticky ztracen v davu. Touto problematikou se mimo jiné ve své předmluvě ke sborníku Adornových esejí na téma kulturního průmyslu zabývá J.M. Bernstein. Adorno se k tématu konkrétně vyjadřuje dost jasně, a již jsme zde citovali závěrečná slova z kapitoly *Kulturní průmysl: Osvícenství jako klamání mas z Dialektiky osvícenství*, a sice, že „(T)riumf reklamy v kulturním průmyslu spočívá v tom, že konzumenti se cítí povinni koupit a používat jeho produkty, i když již prohlédli jeho léčku.“<sup>237</sup> Sám tomuto tématu věnoval jednu delší práci: rozbor astrologických sloupků v *Los Angeles Times*, pojmenovanou *Hvězdy dolů na zem*.<sup>238</sup> Čteme-li si v novinách nový horoskop, děláme to, aniž bychom skutečně věřili v metodu astrologie, či aniž bychom se touto otázkou vůbec zabývali. Tím, že horoskop používá pragmatický a psychologicky dobře podložený jazyk, nenutí nás apriori přijmout nový

<sup>234</sup> Mattelart, Armand a Michèle: „Komunikace na křižovatce vědeckých diskursů“ v: *Teorie vědy: Média a metoda* XII,(XXV)2, 2003, citováno z Hegelových *Základů filosofie práva* (Hegel, G.W.F.: *Základy filosofie práva*, Praha, Academia, 1992)

<sup>235</sup> Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music...“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 45

<sup>236</sup> Adorno, T. W.: „On The Fetish Character in Music...“ v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 46

<sup>237</sup> Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 148

<sup>238</sup> Adorno, T. W.: „The Stars Down to Earth“, v: *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, ed. S. Crook, New York, Routledge, 1994

prostor myšlení. „... astrologie nám dovoluje věřit a poslouchat, aniž by od čtenářů požadovala zjevnou oběť racionálních tvrzení a reflexe.“<sup>239</sup> Jakýsi mystický hal kolem astrologie se jeví jako sama neprostupnost totality zkušenostního světa a tím se mu přibližuje tak, jak by to za stejných podmínek a se stejným úsilím přírodní věda nedokázala. Bez prakticky jakéhokoliv námi vynaloženého úsilí nám tedy nabídne konkrétní informaci, není od nás požadována víra v metodu astrologie, ani zřeknutí se víry v metodu přírodních věd. Tento princip je prakticky stejným způsobem uplatněn kulturním průmyslem na reklamu, televizi nebo rozhlas. V Adornově pojetí tedy v tuto dobu ještě neexistuje prostor pro vědomou volbu účasti na kulturním průmyslu. Nemůžeme se přechodně zapojit do jeho mechanismu a pak z něj opět bezpečně vystoupit. Jsme do něj nevědomě zapojeni skrze naši přirozenost, přirozenost, která je specifická právě pro střední třídu.

V eseji *O populární hudbě*<sup>240</sup> Adorno píše, že posluchač populární hudby je uspokojen právě proto, že se mu vyplňují předem očekávané předpoklady, které jsou ovšem utvářeny opět populární hudbou samou. Kulturní průmysl se tak může skrze sliby o naplnění tužeb bez vynaložení konzumentovy námahy chopit jeho vědomí. (Je pouhou shodou okolností, že tato teze zcela koresponduje se zněním propagací pomůcek na „cvičení“ z televizních prodejů.) Hudba se dokáže falešným potřebám svých konzumentů dokonale přizpůsobit. Adorno mluví o dvou způsobech přizpůsobení, které jsou shodné s dvěma hlavními způsoby přístupu k hudbě - „rytmicky poslušnému“ a „emocionálnímu“.<sup>241</sup> První z nich je rozšířen hlavně mezi mladou generací, která je také podle Adorna nejvíc přístupná naprostému podvolení se tlaku toho, co v této eseji nazývá „autoritářský kolektivismus“. Takový přístup není vyhraněn ani „doleva“ ani „doprava“. Po pravdě, Adorna překvapuje tato politická nevyhraněnost, která je dnes naprosto běžná a začíná odhalovat fakt, že kulturní průmysl je mimo politické myšlení - snaží se udržet masu v apolitickém naladění. Druhý, „emocionální“ přístup, Adorno spojuje s filmovým divákem. Tento přístup spočívá v transferu vlastního já na filmovou postavu a v prožití jejích emocionálních, často sexuálních a romantických, příběhů. K tomu ale nedochází zcela a kompletní proces, jak Adorno přiznává, není zdaleka tak jednoduchý. Můžeme zde spíše nalézat možnost uvědomění si nenaplnění vlastního života skrze emocionálně pohnutý pocit, který získáme z romantického filmu či emotivní hudby. Tento pocit je pak uspokojován pouhou možností naplnění.

Vidíme zde poměrně jasně všechny zmiňované momenty vztahu kulturního průmyslu k jeho konzumentům. V *Dialektice osvícenství* je potom ona pasivita a naprostá odevzdanost ještě zdůrazňována. Adorno s Horkheimerem zde mluví o „zotročování“ střední třídy či o bezmocných obětech.<sup>242</sup> Podívejme se nyní na způsob, jakým je stejný problém tematizován v dílech po roce 1950. I když je koncepce kulturního průmyslu ve svém celku zachována, což znamená, že musí být zachováno i pojetí masy jako pasivní

---

<sup>239</sup> Bernstein, J. M.: „Introduction“, v: Adorno, T. W.: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 13

<sup>240</sup> Adorno, T.W.: *On Popular Music*, Originálně publikováno v: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. Zdroj: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm>,

<sup>241</sup> Srov. tamtéž, str. 11

<sup>242</sup> Srov. Adorno T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993, str. 136

ovladatelné skupiny, můžeme si všimnout postupné tendence k omezení projevů, které by tento fakt zdůrazňovaly. V řadě esejí se tak objevují odkazy k základům takového pojetí mas a celý pohled je pak v rámci několika esejí Adornem dokonce zproblematizován.

## ADORNOVO POJETÍ „MASY“ V ESEJÍCH PO ROCE 1950

Hned v roce 1951 píše Adorno ve spolupráci s Horkheimerem kratší esej,<sup>243</sup> v níž naznačuje, že Freud ve svých pracích poměrně přesně ukázal na tendence masového chování, které později vedly k tak prudkému rozvoji národního socialismu v Německu. Nás zajímá především přímý Adornův rozbor masy, který se zde objevuje. Adorno poukazuje na schematičnost formy projevů fašistických agitátorů, která měla veliký účinek na jejich posluchače. To podle něj svědčí o tom, že mají jak politickou, tak psychologickou koncepci. Adorno chce tedy ukázat, v čem tato koncepce spočívá a obrací se za tím účelem na Freudovu práci *Psychologie masy a analýza ega*.<sup>244</sup> Ukazuje, že Freudova práce je vlastně interpretací Le Bonova slavného díla popisujícího masovou mysl.<sup>245</sup> Le Bon definuje masy jako „od-individualizované“, iracionální a snadno ovlivnitelné, se sklonem k násilí. To, co však podle Adorna chybí u Freuda je tradiční opovržení masami. Freud je nepokládá za podřadné jako takové, ale ptá se, co dělá masy masami. „Vyvrací prvoplánové vysvětlení sociálního instinktu nebo instinktu stáda; to pro něj představuje právě problém, který chce řešit, nikoliv odpověď na něj.“<sup>246</sup> Budeme nyní citovat Adornovu reakci, která do jisté míry reprezentuje, celý jeho obrat v přístupu k mase.

*Přímé srovnání formace moderních mas s biologickými fenomény může být jen stěží platné, vždyť zástupci současných mas jsou alespoň na první pohled individualitami, dětmi liberální, konkurenční a individualistické společnosti a jsou podmiňováni k tomu, aby zůstali nezávislími, soběstačnými jednotkami. Jsou stále nabádáni k tomu, aby byli silní a ničemu nepodléhali. I kdybychom předpokládali, že u nás přežili archaické, proto-individuální instinkty, nemohli bychom na ně prostě ukázat, ale museli bychom vysvětlit, proč se moderní lidé uchylují ke vzorcům chování, které stojí v křiklavé opozici proti jejich racionální úrovni a proti současnému stupni osvětlené technologické civilizace.*<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Adorno, T. W.: „Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>244</sup> Freud, S.: *Psychologie masy a analýza ja*, Bratislava, Archa, 1996

<sup>245</sup> Le Bon, G.: *Psychologie davu*, Praha, Kra, 1997

<sup>246</sup> Adorno, T. W.: „Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 135

<sup>247</sup> Tamtéž



I když je tento úsek vytržen z kontextu, je zde stále patrný obrovský obrat zájmu. Adorno se obrací na individua ještě před jejich začleněním do masy a ptá se Freuda, jakáže síla je poutá dohromady. Freud si myslí, že toto pouto má charakter libida. Zde je nutné podotknout, že před námi leží dvě různá pojetí masy. Za prvé zde máme masu jako aktivní společenství, v němž se dějí určité procesy - můžeme mluvit o mase skutečné, která se shromáždí na jednom místě a začnou na ni působit jakési psychologické síly. Za druhé mluvíme o mase naprosto pasivních pozorovatelů médií, kterou bychom, inspirující se Benjaminem, mohli pojmenovat jako skupinu lidí spojenou tím, že jsou jen „rozptýlení“. V rámci kulturního průmyslu dochází k faktickému propojení takových momentů. Pasivita před televizí sice stojí v kontrastu s naprosto aktivním stavem při vydělávání a utrácení peněz, ale jak víme, oba tyto módy jsou nakonec systémem kulturního průmyslu svedeny dohromady. Abychom mohli Fredovu koncepci použít, museli bychom ji drastickým způsobem rozšířit.

Již jsme zde zmiňovali dvě Adornovy eseje, *Sociologie a empirický výzkum a K vztahu mezi sociologií a psychologií*. V první zmiňované Adorno pokračuje v rozboru homogenity myšlení lidí, která je podle něj vždy pouhým konstruktem a volně přechází k tomu, že „jednota principu individualistické společnosti převádí rozptýlené zájmy jednotlivců na jednotnou formulku jejich mínění.“<sup>248</sup> Zdá se nyní zřejmé, že zde dochází k určitému myšlenkovému posunu a odklonu od bezproblémového uchopení masy. Ve stejném duchu se nese i jeho kritika jedince jako „sociálního atomu“. Adorno poukazuje na to, že tento termín „vystihuje jednotlivcovu bezmocnost vůči totalitě.“<sup>249</sup>

*Že mají nejmenší sociální jednotky, totiž individua, stejný charakter, není možno s vážnou tváří tvrdit ani před televizní obrazovkou, alespoň ne ve striktním smyslu, jako u fyzikálně chemické hmoty. Empirický sociální výzkum však postupuje tak, jako by bral metaforu sociálního atomu doslova. Skutečnost, že mu to prochází, nám napovídá lecos kritického o společnosti.<sup>250</sup>*

Skutečnou individuaci však Adorno lidem stále upírá a jak jsme již jednou citovali, vidí ji pouze v ideologické rovině. Rozdíl mezi Adornovým přístupem k mase a jedincům v ní, a přístupem, který přisuzuje empirické sociologii, je dobře vyjádřen větou, že „ti, kteří se ponoří do masy nejsou primitivními lidmi, ale vykazují postoje, které jsou v protikladu k jejich normálnímu racionálnímu chování.“<sup>251</sup> Ačkoliv zde Adorno reaguje na poněkud odlišný problém a rozvíjí zde Le Bonovy závěry, můžeme si všimnout shodné tendence v obou momentech. Adorno zdůrazňuje, že redukce individuí na masu je pouze prozatímní a jako taková je ve svém celku nemožná. To je jistě něco, co bychom v jeho raných pracích nenašli.

---

<sup>248</sup> Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“ v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967, str. 28

<sup>249</sup> Tamtéž

<sup>250</sup> Tamtéž

<sup>251</sup> Adorno, T. W.: „Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda“, v: *The Culture Industry - Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 136

Pro srovnání se nyní krátce podívejme na dvě Adornovy eseje,<sup>252</sup> v nichž se přímo na své pojetí masy nesoustředí. Naopak, rozvíjí v nich dále na příkladu nového média - televize - funkci kulturního průmyslu. Ačkoliv se stále drží starého schématu, je to právě mírnější a opatrnější rozvíjení vztahu mezi kulturním průmyslem a jeho konzumenty, které tento nový postoj charakterizuje.

*Nicméně médium, zasahující milióny a přehlušující nadto u mladistvých a dětí každý jiný zájem, takové médium lze považovat za jistý hlas objektivního ducha, i když ten již nerezultuje bezděčně ze hry společenských sil, nýbrž je průmyslově plánován. Průmysl přece stále ještě musí v jisté míře kalkulovat s těmi, které zásobuje, i kdyby to bylo jen proto, aby skutečně lidem dodal zboží pro „příznivce“ (sponsors) každého jednotlivého pořadu. Představy, že masová kultura, vrcholící v televizi, je autentickým výrazem kolektivního podvědomí, však falšují zkoumanou oblast volbou akcentů. Masová kultura jistě navazuje na schémata vědomého a podvědomého, o nichž předpokládá, že jsou u konzumentů rozšířena. Tento fundus se skládá zprvu ať už z potlačovaných nebo prostě neuspokojovaných pudových hnutí mas, jimž kulturní zboží vychází zprostředkovaně nebo bezprostředně vstříc, nejčastěji zprostředkovaně, asi tak, jak to s důrazem ukázal americký psycholog G. Legman, když odhalil, že sexualita je nahrazována odsexualizovanou hrubostí a násilností. U televize lze prokázat ještě i u zdánlivě nejnevinnějších žertů. Pomocí takových a podobných záměn vchází vůle vlastníků do oné řeči obrazů, jež by se tak ráda vydávala za řeč lidí, kteří jsou jí obsluhováni.*<sup>253</sup>

I když je televize Adornem opět vysvětlena skrze prisma kulturního průmyslu a je zasazena do rozvrhu ovládnutí pasivních diváků, tito jsou zde tematizováni již jako konzumenti a Adorno výsloveně určuje na jakou sféru jejich osobnosti televize působí. Kulturní průmysl je zde tedy ve své funkci poněkud oslaben tím, že je mu vždy vyčleněna konkrétní sféra působení. V jeho dřívějších pracích jsme jistě také nacházeli podobné specifikace, sféra nevědomých potřeb a vědomých falešných potřeb hrála vždy pro kulturní průmysl klíčovou roli, nicméně ve většině případů si Adorno vystačil s pouhou generalizací, která mu umožňovala tvořit masivní koncepty tak, jak je tomu například v *Dialektice osvícenství*. Opatrnější postup ho v jeho pozdějších esejích přibližuje právě kulturním studiím.

V eseji *K vztahu mezi sociologií a psychologii* se Adorno zabývá nemožností uchopení společenské totality pomocí sjednocování závěrů těchto dvou věd. Tuto myšlenku staví na jednoduché tezi, a sice, že sama „jednota společnosti spočívá v její nejednotnosti.“<sup>254</sup> Proces sjednocení těchto dvou věd na abstraktní rovině vždy skončí u jistého roubování.<sup>255</sup> Adorno poukazuje spolu s Durkheimem a Parsonsem na „vydělenost

<sup>252</sup> Adorno, T.W.: „Prolog k televizi“; „Televize jako Ideologie“, v: *Teorie vědy*, XI(XXIV)2, 2002

<sup>253</sup> Adorno, T.W.: „Prolog k televizi“, v: *Teorie vědy*, XI(XXIV)2, 2002, str. 114-115

<sup>254</sup> Adorno, T.W.: „K vztahu mezi sociologií a psychologii“ v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967, str. 38

<sup>255</sup> K tomu blíže viz. kapitola „Adornovo pojetí sociologie“

společenského systému, jemuž je třeba rozumět na jeho vlastní rovině a ne jako pouhé výslednici individuálních činností.“<sup>256</sup> Tato teze také přesně určuje přístup, který se sám Adorno snaží ve vztahu ke konzumentům kulturního průmyslu udržet. Celou tuto práci nicméně věnuje právě založení těchto individuálních činností, které mohou vézt k masovému chování svým charakterem blízkému Le Bonovu pojetí, na výsledcích Freudovy hlubinné psychologie. Obrat, který po válce v Adornově pohledu nastává, je patrný a má své důsledky v širších souvislostech. I když tyto důsledky nejsou nikterak rezolutní, můžeme na ně snad alespoň trochu poukázat skrze práci, kterou Adorno píše doslova na konci svého života.<sup>257</sup>

V poslední části své práce *Volný čas* se Adorno zpovídá z určité revize teorií kulturního průmyslu. Přiznává, že empirické studie výzkumů působení jisté události prezentované v médiích, Adorno zde mluví o svatbě slavných osobností, ukázala, že lidé obecně přistupují k této události s reflexí. Konzumují sice tuto událost tak, jak to od nich systém kulturního průmyslu očekává, zároveň jsou ale schopni vnímat politické a sociální konotace celé události.

*Pokud nejsou moje závěry předčasné, mohu říci, že cokoli, co kulturní průmysl postaví před lidi v jejich volném čase, je skutečně konzumováno a přijato, ale s jakýmsi odstupem, stejným s jakým i prostí lidé přistupují k divadlu nebo kinu, aniž by brali události, které tam shlédnou, za skutečné. Možná dokonce, že takovým věcem se prostě zcela nevěří.*<sup>258</sup>

Zřetelně vidíme, že úplná integrace vědomí v rozvrhu: „práce - produkce; volný čas - konzum“ se neudála. Člověk si od sebezapomnění ve volném čase drží stále pevný odstup. Adorno tuto esej uzavírá naprostým obratem k optimismu. „Skutečné zájmy jedinců jsou stále dost silné, aby mohly (tomuto tlaku) odolat.“<sup>259</sup> Jde dokonce tak daleko, že tvrdí, že se zde ukazuje dosti politické dospělosti na to, aby byla šance na osvobození volného času a jeho předání do sféry skutečné svobody.

## Závěr

*Lidská závislost a poddajnost, ten úběžný moment kulturního průmyslu, by nemohl být popsán věrněji, než jak to udělal americký respondent, který byl toho názoru, že dilemata naší doby by byla uzavřena, kdyby lidé jednoduše následovali vedení předních osobností. Stejnou měrou, jakou kulturní průmysl vytváří pocit zdaru, pocit, že svět má přesně takový řád, jaký pro něj kulturní průmysl zamýšlel, okrádá člověka toto náhražkové uspokojení, které pro něj kulturní průmysl připravuje, o tu samou radost,*

<sup>256</sup> Parsons, Talcott: „Psychoanalysis and the Social Structure“, v: *The Psychoanalytic Quarterly*, sv. XIX, č. 3, 1950, str. 371

<sup>257</sup> Adorno, T. W.: „Free Time“, v: *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003

<sup>258</sup> Tamtéž, str. 196

<sup>259</sup> Tamtéž, str. 197

*kerou ho předtím klamal. Výsledný efekt kulturního průmyslu spočívá v anti-osvícenství, ve kterém, jak jsme spolu s Horkheimerem řekli, se osvícenství, tedy progresivní technické ovládnutí přírody, stává masovým klamem a je proměněno ve způsob, jak spoutat vědomí. Brání tak rozvoji autonomních a nezávislých jedinců, kteří se mohou sami vědomě rozhodovat a tvořit si úsudky. Takoví lidé jsou však předpokladem demokratické společnosti, která, aby se mohla udržet a rozvíjet, potřebuje skutečně zralé a dospělé osoby. Pokud byly masy sorchu nespravedlivě osočovány jakožto masy, kulturní průmysl rozhodně patří mezi ty nejvíce zodpovědné za jejich proměnu v tyto masy a za pohrdání, které k nim směřuje. Současně jim brání se emancipovat, k čemuž jsou lidé zralí do té míry, do jaké jim to umožní produkční síly jejich doby.<sup>260</sup>*

Když posloucháme rozhlas, díváme se na televizi, jdeme do kina nebo čteme noviny a časopisy, vstupujeme do světa standardizovaných mediálních obrazů, které ve svých důsledcích také standardizují naše zkušenosti, pocity a životy. Adornovo myšlení nám jako součást kritické teorie pomáhá demaskovat síly a procesy, které zpracovávají naše vědomí, ale ještě spíše nám může posloužit k odhalení rozsahu a způsobu, jakým se toto podmiňování a ovládání děje.

Kulturní průmysl sám spočívá v nikdy nekončící produkci určené pro masovou spotřebu. Ovládá naši činnost v čase, který jsme si navykli považovat za čas svobody a volnosti stejným způsobem, jakým ovládá čas práce. Představuje tak i přes všechny argumenty určitou podobu kultury. Je to „kultura“ uspokojování našich potřeb a přání. Nebyly to jen masy střední třídy, které Adorno podcenil, když jejich potřeby a tužby naprosto podvolil moci tohoto kapitalistického principu, který nazývá kulturním průmyslem. Adorno podcenil sílu individua, jeho moc prolomit mříže uvězňující jeho vědomí. Ačkoliv je známo, jakou měrou Adorno kriticky navazuje na Hegela, překvapí nás fatalita v jeho soudech. Pronikneme-li například v oblasti hudby za neustávající laments nad „proměnou posluchače na povolného konzumenta“, narazíme na skepsi nad vývojem hudby jako takové. Ta podle Adorna ztratila nástroje a možnost pokračovat ve své kritické roli. Subjektivita a spontaneita, kterými hudba vždy bojovala proti zavedenému řádu, jsou zlomeny a podvolují se autoritě kapitalistické „ne - svobody“. Děje se tak pomocí zdánlivého naplnění jejich veškerých snah docílit individuace a svobody vyjádření. Hudba přestala bořit establishment na cestě za svobodou a začala takový establishment spoluutvářet.<sup>261</sup>

Zde popsané Adornovo pojetí hudby lze samozřejmě rozšířit i na veškeré další mediální prostředky kulturního průmyslu. Je ovšem nasnadě, že Adorno se zde musí mýlit, jako se mýlil každý, kdo uchopil totalitu nebo zamířil k finalitě dříve než po smrti. Vždycky bylo, je a bude chybou domnívat se, že nyní přichází fatální zlomový bod. Adorno, který se zaujetím jemu vlastním, ukazuje tvořivý element hudby během celého

---

<sup>260</sup> Adorno, T. W.: „Culture Industry Reconsidered“, v: *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 106

<sup>261</sup> Srov. Adorno, T.W.: „On the Fetish Character in...“, v: *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003, str. 31-36

jejího dlouhého vývoje, její roli individuace a rozvíjení v dynamickém zápase detailu s celkem, nakonec dojde k závěru, že nyní tato její role končí, je finálně zastavena a navždy proměněna. Nedokáže překlenout tento moment jako fázi vývoje a předpovědět, paradoxně dle striktně vědecké metody dedukce, další chování a vývoj tohoto dynamického společenského celku. Je nepochybné, že to bude opět hudba, která svým dílem pomůže k boření tvrdnoucího masivu společnosti, že to bude hudba, která prolomí svoji vlastní fixaci do standardizace, a že s ní svoje zotročení prolomí i střední třída, i když jen v jisté omezené míře. Kulturní průmysl se dnes rozpadá vlivem rychlé strukturace střední třídy tak říkajíc zevnitř. To ovšem neznamená, že se na naší kulturní situaci nedá Adornův systém kulturního průmyslu alespoň částečně aplikovat. Jako takový zůstává na této rovině podnětným konceptem k utvoření obrazu dnešní společnosti. Zapomeneme-li navíc na bezvýchodnou situaci, do které nechává Adorno masy zapadnout, aniž by jim ponechal zrnko optimismu,<sup>262</sup> můžeme skrze tuto slupku nevole, pramenící z té jednoduché příčiny, že se s těmito pasivními masami při četbě neustále identifikujeme, prohlédnout také k systému naděje, kterou nám Adorno nabízí. Naděje, která je nám přístupna v podobě kritického tázání, v podobě neustálého „boření základů“.



*Já jsem však věděl, že věda může být jen o tom, co se opakuje. Když člověk zasadí semeno cedru, především ví, že strom poroste, stejně jako ví, že kámen bude padat, když ho pustí z ruky, protože cedr je opakováním cedru a padající kámen opakováním padajícího kamene, i kdyby člověk po onom určitém kameni, který chce upustit, nebo po onom určitém semenu, které chce zasadit, sahal poprvé. Kdo by však dokázal předvídat osud cedru, který se mění od kukly ke kukle, od semene v strom a od stromu v semeno? Tady jde o genezi, pro kterou ještě žádný příklad nemám. V cedru tu vzniká nový druh, vněmž se neopakuje nic z toho, co bych znal. A já nevím, kam směřuje. A stejně tak nevím, kam směřují lidé.<sup>263</sup>*

**Antoine de Saint-Exupéry**

---

<sup>262</sup> S výjimkou samozřejmě zde citovaného závěru eseje „Volný čas“.

<sup>263</sup> de Saint-Exupéry, Antoine: *Citadela*, Praha, Vyšehrad, 1984, str. 64

## Použitá literatura

Kde není uvedeno jinak, překládal Martin Ježek (výjimkou jsou články v těchto periodikách: *Divadlo, Teorie vědy, Filosofický časopis, Aluze*).

### Literatura :

- Adorno, T. W.: *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, ed. J.M. Bernstein, New York, Routledge, 2003 / Esej „O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu“, která se ve sborníku nachází, je taktéž dostupná v: *Divadlo*, 1964, č. 1, str. 16 -22; č. 2, str. 12 - 18
- Adorno, T. W.: *Essays on Music*, ed. Susan H. Gillespie, Berkley CA: University of California Press, 2002
- Adorno, T.W.: *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Live*, London, NLB, 1974
- Adorno, T.W.: *Critical Models*, New York, Columbia University Press, 1998
- Adorno, T.W.: *Prisms*, London, Neville Spearman, 1969
- Adorno, T.W.: *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Live*, London, NLB, 1974
- Adorno, T. W.: „The Stars Down to Earth“, v: *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, ed. S. Crook, New York, Routledge, 1994
- Adorno, T.W.: „Sociologie a empirický výzkum“, „Vztah mezi sociologií a psychologií“ v: *Dialektika a sociologie*, Sociologická knižnice, Svoboda, Praha 1967, přeložil Bedřich Loewenstein
- Adorno, T.W., Horkheimer M.: *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993
- Adorno, T. W., a další, *The Authoritarian Personality: Studies in Prejudice*, ed. Horkheimer, M., Flowerman, S.H., New York, The Norton Library, 1969
- Adorno, T.W., a další: *Aesthetics and Politics*, ed. překladu Ronald Taylor, London, Verso, 1992
- Arendt, Hannah: *Krize kultury*, Praha, Mladá Fronta, 1994, přeložil Martin Palouš
- Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, přeložila Věra Saudková
- Benyovszky, Ladislav a kolektiv: *Filosofická propedeutika*, 1. díl, Praha, Sofis, 2001
- Carey, James W.: *Communication as Culture: Essays os Media and Society*, London, Routledge, 1992
- Crary, Jonathan :*Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge – London, The MIT Press, 1999

- de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*, Berkley, University of California Press, 1988
- de Saint-Exupéry, Antoine: *Citadela*, Praha, Vyšehrad, 1984, str. 64, přeložila Věra Dvořáková
- Kracauer, Siegfried.: *Zaměstnanci z nejnovějšího Německa*, Praha, Jednotný svaz soukromých zaměstnanců v republice československé, 1931, přeložil J. Víšek
- Kratochvíl, Zdeněk: *Filosofie živé přírody*, Praha, Hermann & synové, 1994
- Foucault, Michel: *Dohlížet a trestat*, Praha, Dauphin, 2000, přeložil Čestmír Pelikán
- Freud, S.: *Psychológia masy a analýza ja*, Bratislava, Archa, 1996, přeložil Milan Krankus
- Gadamer, H.G.: *Problém dějinného vědomí*, Praha, Filosofía, 1994, přeložil Jiří Němec a Jan Sokol
- Hauser, Michael: *Adorno: moderna a negativita*, Praha, Filosofía, 2005
- Horkheimer, Max: *Eclipse of Reason*, New York, Continuum, 1974
- Le Bon, G.: *Psychologie davu*, Praha, Kra, 1997, přeložil L. K. Hofman, Zdeněk Ullrich
- Liessmann, K.P.: *Filozofie moderního umění*, Olomouc, Votobia, 2000, přeložil Jiří Horák
- Marcuse, Herbert: *Jednorozměrný člověk*, Praha, Naše vojsko, 1991, přeložil Miroslav Rýdl
- Marcuse, Herbert: „Konec utopie“, v: *Psychoanalýza a politika*, Praha, Svoboda, 1969, přeložil Lubomír Sochor
- Marcuse, Herbert: *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, London, Oxford University Press, 1941 / Úryvky z knihy dostupné pod: „Základy pozitivismu a vznik sociologie“, v: *Filosofický časopis*, 1957, č. 6, str. 902 - 915
- Orwell, George: *1984*, Praha: Levné knihy KMa, 2000
- Patočka, Jan: *Evropa a doba poevropská*, Praha, Lidové noviny, 1992
- Sokol, Jan: *Malá filosofie člověka*, Praha, Vyšehrad, 2004
- Steinert, Heinz: *Culture Industry*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003
- /Zprac. kol./: *Sociální filosofie Frankfurtské školy*, Praha, Svoboda, 1977, přeložil Rudolf Steindl

### **Periodika:**

- Adorno, T.W.: „Opera and the Long-Playing Record“, *October*, vol. 55, 1990
- Adorno, T.W.: „Televize jako Ideologie“, v: *Teorie vědy*, XI(XXIV)2, 2002

- Adorno, T.W.: „Prolog k televizi“, v: *Teorie vědy*, XI(XXIV)2, 2002
- Cahn, Michael: „Váhání mezi odpadem a hodnotou: ke kulturní hermeneutice sběratele“, v: *Teorie vědy*. XIII(XXVI),2, 2004
- Dvořák, Tomáš: „Rozptýlenost jako předpoklad soustředění: poznámky k Benjaminovu pojetí recepcí“, *Iluminace*, roč. 15, 2003, č. 4
- Feenberg, Andrew: „Marcuse or Habermas: Two Critiques of Technology“, *Inquiry*, 39, 1996
- Horkheimer, Max: „Tradiční a kritická teorie“, v: *Aluze*, 2001, č. 1, str. 74-106
- Kögler, H.H.: „Kritická hermeneutika subjektivity: kulturní studia jako kritická sociální teorie“, *Teorie vědy*, XII(XXV)4, 2003
- Mattelart, Armand a Michèle: „Komunikace na křižovatce vědeckých diskursů“ v: *Teorie vědy: Média a metoda* XII,(XXV)2, 2003
- Parsons, Talcott: „Psychoanalysis and the Social Structure“, v: *The Psychoanalytic Quarterly*, sv. XIX, č. 3, 1950

### **Internetové zdroje:**

- Adorno, T.W.: *Negative Dialectics*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, do AJ přeložil Dennis Redmond, 2001, [www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html](http://www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html) (květen 2006)
- Adorno, T.W.: *Negative Dialectics*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, do AJ přeložil Dennis Redmond, 2001, [www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html](http://www.efn.org/~dredmond/ndtrans.html) (květen 2006)
- Adorno, T.W.: *On Popular Music*, originálně publikováno v: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48, čerpáno z: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm> (květen 2006)
- Gur-Ze'ev, Ilan: *Walter Benjamin and Max Horkheimer: Form Utopia to Redemption*, <http://construct.haifa.ac.il/%7Eilanz/Utopia4.html> (květen 2006)