

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Matouš Kvapil

**Adornova kritika masové kultury ve světle
Hegelovy estetiky**

Bakalářská práce

Praha 2013

Autor práce: **Matouš Kvapil**

Vedoucí práce: **Mgr. Miroslav Paulíček**

Rok obhajoby: 2013

Bibliografický záznam

KVAPIL, Matouš. *Adornova kritika masové kultury ve světle Hegelovy estetiky*. Praha, 2013. 34 s. Bakalářská práce (Bc.), Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Miroslav Paulíček.

Abstrakt

Často se nyní hovoří o úpadku či odcizení umění, což bývá spojováno s negativními vlivy masové kultury. Tyto negativní vlivy masové kultury se snažím prozkoumat a zaměřuji se především na hudbu, k čemuž využívám především kritiku masové kultury Theodora W. Adorna, jednoho z představitelů frankfurtské školy. Podle této kritiky ztrácí hudba vlivem masové kultury svá původní určení a svůj původní účel. Získává parazitní a fetišový charakter, vytrácí se z ní všechna individualita a stává se z ní pouhé standardizované zboží strojově vytvářené pro potřeby odbytu. Zároveň ale pomocí *Estetiky* od G.W.F Hegela představím filozofickou koncepci umění a pokusím se nahlédnout do pravé povahy a účelu umění, jak ji Hegel popisuje. Poté zhodnotím vzájemný vztah obou koncepcí a ukážu, že charakteristiky masové kultury, jak je Adorno popisuje, jsou s pravou povahou umění neslučitelné. V závěru se pokusím poukázat na možná až příliš skeptický a rezolutní pohled, který Adorno ve své kritice prezentuje. Zkusím ukázat, že i přes negativní vlivy masové kultury je zde stále prostor pro vyšší tvorbu a stále může vznikat hudba věrná svým původním určením.

Abstract

Often now talking about the decline or disaffection of arts, which is often associated with negative influences of mass culture. I try to explore these negative influences of mass culture, especially in music. For this purpose I use criticism of mass

culture by Theodor W. Adorno, one of the representatives of the Frankfurt School. Music by its criticism loses its original purpose. It gets parasitic and fetish character, disappearing from it all individuality and spirituality and becomes a mere commodity made for consumption only. Through the *Aesthetics* by G.W.F. Hegel I will shortly introduce the philosophical conception of arts and I'll try to look into the original nature and purpose of arts, as it Hegel describes. Then I valorize the mutual relation of both conceptions and show that the characteristics of mass culture are incompatible with the true nature and purpose of arts. At the end I will try to point out perhaps too skeptical and resolute sight that Adorno in his critique presents. I will try to show that despite all the negative effects of mass culture, there is still room for a serious production and music can still be made true to its original nature and purpose.

Klíčová slova

hudba, umění, kultura, estetika, masová kultura, kulturní průmysl, Hegel, Adorno

Keywords

music, arts, culture, aesthetics, mass culture, cultural industry, Hegel, Adorno

Rozsah práce: 68 995 znaků

Prohlášení

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

V Praze dne 17. 5. 2013

Matouš Kvapil

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Miroslavu Paulíčkoví za jeho obětavé a trpělivé vedení práce a cenné připomínky.

Projekt bakalářské práce

10.6. 2011

Předběžný název práce: „Úloha moderní hudby v současné kultuře, v životě a ve společnosti“

Hudba je velmi specifický druh umění, který se svojí formou a mnoha svými vlastnostmi výrazně vyděluje od ostatních uměleckých disciplín. Kromě blahodárného vlivu na smysly a city je hudba také velmi specifický způsob vyjádření, který dokáže ovlivnit masy lidí. Ve své bakalářské práci se pokusím formou teoretického pojednání propojit filozofické pojetí umění, a to především hudby, s pojetím sociologickým, v rámci kterého se pokusím objasnit současné postavení hudby ve společnosti a její přínos pro současnou společnost a kulturu. Rád bych se také dotkl tématu výrazně se rozšiřujícího spektra pojetí hudby, či do jaké míry má moderní hudba v současné době úlohu umění všeobecného charakteru a do jaké míry je považována za subjektivní způsob vyjádření myšlenek, názorů a postojů. Jako základní kámen použité literatury použiji dílo „Estetika“ Georga Wilhelma Friedricha Hegela, sociologický pohled budu rozvíjet na odkazech z práce Mikuláše Beka „Vybrané problémy hudební sociologie“ a celou práci se budu snažit doplnit a rozvinout konkrétními příklady z historie moderní hudby.

Předběžný seznam literatury:

Hegel, G.W.F. *Estetika I.* Praha: Odeon, 1966

Hegel, G.W.F. *Estetika II.* Praha: Odeon, 1966

Bek, M. *Vybrané problémy hudební sociologie.* Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1993

Cage, J. *Silence.* Praha: Tranzit, 2010

Holzknrecht, V.; Poš, V.; Nedbal, M. *Kniha o hudbě.* Praha: Orbis, 1962

Obsah

ÚVOD	2
1. ÚVOD DO HEGELOVY ESTETIKY	2
1.1 PŘÍRODNÍ A UMĚLECKÉ KRÁSNO.....	2
1.2 ZPŮSOBY PROBÍRÁNÍ.....	3
2. ZÁKLADNÍ URČENÍ V HEGELOVĚ ESTETICE	5
2.1 UMĚNÍ JAKO PRODUKT LIDSKÉ ČINNOST.....	6
2.2 UMĚLECKÉ DÍLO JAKO SMYSLOVÁ EXISTENCE	7
2.2.1 <i>Vztah smyslové stránky k uměleckému dílu jako objektu</i>	8
2.2.2 <i>Vztah smyslové stránky k subjektivitě umělce</i>	8
2.3 ÚČEL UMĚNÍ.....	9
3. HUDBA A JEJÍ ZVLÁŠTNÍ URČENÍ	11
4. ADORNOVA KRITIKA MASOVÉ KULTURY	13
4.1 KULTURNÍ PRŮMYSL	13
4.2 FETIŠOVÝ CHARAKTER.....	17
4.3 REGRESE SLUCHU.....	20
4.4 PARALELA K ADORNOVĚ KRITICE	22
5. VZTAH HEGELOVÝCH URČENÍ K ADORNOVĚ KRITICE MASOVÉ KULTURY	24
6. HEGEL VS. ADORNO	29
ZÁVĚR	33
SUMMARY	34
POUŽITÁ LITERATURA	35

Úvod

V poslední době se velmi často mluví o jistém úpadku umění, o ztrátě jeho původní úlohy a vážnosti, o odcizení nebo dokonce o konci umění. Tento úpadek bývá často spojován také s vlivem masové kultury. Cílem mé práce je nejdříve prozkoumat povahu a účel umění, především hudby, jak je ve své koncepci estetiky chápe G.W.F. Hegel. Dále se skrze kritiku masové kultury Theodora W. Adorna pokusím odhalit, jaký vliv má masová kultura na podobu současné moderní hudby. Poté se pokusím oba autory zkonfrontovat a zhodnotit vzájemný vztah obou koncepcí. Výsledkem by mělo být ukázat nakolik jsou oba autoři v rozporu či zda je možné mezi nimi najít nějaké usmíření. Pokusím se také zhodnotit, zda lze opravdu hovořit o úpadku či konci umění nebo zda lze stále ještě tvořit díla ve své původní vážnosti, se svými atributy a původním účelem, jak je ve svém díle popisuje G.W.F. Hegel.

1. Úvod do Hegelovy estetiky

Pro důkladnější nahlédnutí do problematiky moderního umění se budeme muset vrátit zpátky ke kořenům Adornovy kritiky a prozkoumat důkladněji povahu uměleckého díla. K tomu nám pomůže jedno z nejkompexnějších filozofických děl o umění, *Estetika* od G.W.F. Hegela, ze kterého vycházel i sám Adorno.

1.1 Přírodní a umělecké krásno

Hegel ve svém díle odděluje přírodní krásno od uměleckého a omezuje se ve svých úvahách o umění pouze na krásno umělecké. V uměleckém díle je přítomné krásno, které je „zrozené z ducha¹ a duchem obrozené.“² Přírodou prostupuje duch také,

¹ „Podle Hegela je umění individualizovanou formou absolutního ducha, prezentace nekonečného absolutna v konečném světě. Je objektivovanou formou jeho objektivace a konkrétního smyslového znázornění. Disponuje dialektickou strukturou a je reflexivním poznáním sama sebe v jiném.“ ZÁTKA, Vlastimil. *Umění jako forma dějinné sebereflexe ducha*. In Kuneš, J; Vrabc, M. (ed.). *Místo fenomenologie ducha v současném myšlení*. Praha: Argo, 2007. Kapitola III, s. 161-183

ale není vnitřně svobodný a sebevědomý.³ „V tomto smyslu se jeví přírodní krásno pouze reflexem krásna, které náleží duchu, jako jeho nedokonalý, neúplný způsob, jako způsob krásy, jehož substance je obsažena v samém duchu.“⁴ Navíc o jevech v přírodě vždy uvažujeme v jejich nutné souvislosti s něčím jiným, až o uměleckém díle uvažujeme jako o něčem jsoucím pro sebe. Umění ve svém pravém pojmu musí být volné jak po stránce účelu, tak po stránce prostředků, tudíž musí být jsoucím o sobě a pro sebe. „V této své volnosti je pak krásné umění teprve opravdovým uměním a řeší svou nejvyšší úlohu teprve tehdy, když se postaví do společné řady s náboženstvím a filozofií a je pouze jedním ze způsobů jak přivést k uvědomění a vyslovit božství, nejhlubší zájmy člověka, nejobsáhlejší pravdy ducha.“⁵ V uměleckém díle se zjevuje svobodný duch a teprve to, co je jím stvořeno je vpravdě krásné. Proto stojí umělecké krásno nad krásnem přírodním.⁶

Zde nám postačí pouze si uvědomit, že podstata onoho uměleckého krásna tkví tedy ve svobodném, sebevědomém a činném duchu, který sice v sobě obsahuje jisté přírodní určení, pro umění se stává podstatným ale až v momentě, kdy přírodu překračuje a stává se myslícím subjektem. Umělecké dílo nesmí být také vázáno k žádnému účelu, účel má samo v sobě, bez návaznosti k něčemu vnějšmu.

1.2 Způsoby probírání

Nejprve je potřeba nastínit způsob, jakým Hegel přistupuje k umění jako předmětu vědeckého nazírání. Ukazuje dva způsoby probírání uměleckého krásna a umění, oba ale přistupují k umění jako k předmětu zkoumání naprosto protikladně.

Na jednu stranu je třeba se věnovat konkrétním uměleckým dílům, řadit je do jejich dějinného kontextu, vyvolávat úvahy, podrobovat díla estetickému soudu, na

² HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966 s. 59

³ I v přírodě je smyslovost vyjádřením ideje, ale jen v uměleckém díle je smyslovost takové povahy, že prošla vědomím, a proto jen umělecká krása je „idea s bližším určením“, která ve své jedinečnosti může zároveň existovat jako znak poukazující na hlubší význam. MAJOR, L.; SOBOTKA, M. *G.W.F. Hegel. Život a dílo*. Praha: Mladá fronta, 1979. s. 104

⁴ *Ibid.*, s. 60

⁵ *Ibid.*, s. 63

⁶ *Ibid.*, s. 59-60

druhé straně Hegel uvažuje o abstraktní myšlence krásna, o něčem naprosto všeobecném, očištěném od konkrétní svébytnosti jednotlivých uměleckých děl, a vytváří takzvanou filozofii krásna.

Východiskem pro první hledisko budou tedy logicky jednotlivá umělecká díla ve své empirické danosti. Zkoumání konkrétních uměleckých výtvorů tvoří z člověka vzdělaného znalce umění, schopného správně porozumět jednotlivým výtvorům, a zároveň vzdělaný soud umožňuje i hlubší požitek z uměleckých výtvorů. Aby byl však tento způsob probírání smysluplný, musí být tyto znalosti značně rozsáhlé. *„Dále náleží každé umělecké dílo své době, svému národu, svému okolí, a učená znalost proto předpokládá rovněž rozsáhlé bohatství historických, a to zároveň velmi speciálních vědomostí, jelikož individuální povaha uměleckého má právě vztah k jednotlivostem a vyžaduje specializace k tomu, aby jí bylo porozuměno a byla vysvětlena“.*⁷ Úkolem těchto reflexí a vzdělávání nikdy ale nesmí být vytváření obecných pravidel a předpisů pro umělce, ale vybádat, jak se ono krásno vůbec ukazuje v uměleckém díle ve své zvláštnosti jako něco charakteristického a významného. Krásno nám nepodává pouze vnější stránka uměleckého díla, která se bezprostředně podává našim smyslům, ale také jistý vnitřní význam, kterým je ona vnější smyslová stránka oduševněna. Vnitřní význam, živoucnost, cit, duch a obsah, to spadá pod ono významné, které je třeba prozkoumávat v rámci jednotlivých uměleckých výtvorů. *„Podle toho názoru máme tedy tyto prvky krásna: něco vnitřního, obsah, a něco vnějšího, co je znakem tohoto obsahu, co jej charakterizuje; vnitřek prosvítá ve vnějšku a dává se poznat jeho prostřednictvím tak, že vnějšek poukazuje od sebe k vnitřku.“*⁸ Tímto způsobem probíhá probírání krásna vycházejíc od onoho zvláštního a daného.⁹

Druhým způsobem probírání je naprosto protikladný způsob, a to teoretická reflexe, která si klade za úkol poznat krásno jako takové, ve své všeobecnosti, ve svém bytí o sobě, a prozkoumat jeho ideu. Musíme poznat krásno i ve své podstatě a pojmu, abychom pochopili jeho pravou povahu, tudíž musíme objevit povahu samotné ideji krásna. *„Je to tedy vskutku tak, že musíme i my ve filozofii umění vycházet od ideje*

⁷ *Ibid.*, s. 67

⁸ *Ibid.*, s. 70

⁹ *Ibid.*, s. 60-70

*krásna, ale nesmí také platit, že trváme pouze na oné abstraktní způsobě platónských idejí, kterou filozofování o krásnu teprve začíná.*¹⁰

Samotný pojem krásna stále ještě nelze vědecky uchopit, protože je pro nás zatím pouhým předpokladem, který je dán soustavou filozofie. „*Neboť veškerá filozofie je poznáním universa jako organické totality, která je v sobě jedna, vyvíjí se ze svého vlastního pojmu a vracejí se ve své nutnosti, která se vnitřně vztahuje k sobě samé, k celku, který v sobě má, slučuje se sama se sebou v jeden svět pravdy.*“¹¹ Pro naše potřeby stačí jen zmínit, že umělecké krásno vzchází z takzvané ideje krásna. Pokud je tato idea vyjádřena odpovídajícím individuálním smyslovým jsovcem, přechází v ideál krásy. Umělecké krásno vzniká právě až tehdy, když se idea zpodobní v konkrétní vnější smyslovou existenci, která odpovídá vyjadřovanému obsahu a jeví se mu o sobě a pro sebe adekvátním.¹² Jelikož si tato práce neklade za cíl objasnit abstraktní pojem krásy v Hegelově filozofii umění, ale nastínit jen povrchně Hegelův způsob nahlížení umění a vytvořit pouze podklad pro krátkou úvahu o umění moderním, nevádí, když se zastavíme z hlediska abstraktního pojmu krásy jen u výše zmíněného a budeme se věnovat především konkrétním projevům uměleckého krásna tak, jak je lze pozorovat a uvažovat o nich skrze umělecké výtvoř, v našem případě především v rámci hudby.

Pro pochopení pojmu krásna ve své podstatě, ve své pravdě, je nutné sjednotit ona protikladná hlediska, totiž onu metafyzickou všeobecnost a konkrétnost reálných ozvláštňení.

2. Základní určení v Hegelově estetice

Pro uchopení umění jako předmětu bádání vychází Hegel z tří základních určení, která jsou běžně obsažena v našem vědomí: Umění je *produktem lidské činnosti*, je *vzato ze smyslové oblasti a tvořeno pro smysly člověka*, a *má v sobě také jistý účel*. Tyto tři předpoklady bude potřeba prozkoumat hlouběji, abychom pochopili Hegelův způsob nahlížení na umění.

¹⁰ *Ibid.*, s. 71

¹¹ *Ibid.*, s. 73

¹² *Ibid.*, s. 71-73

2.1 Umění jako produkt lidské činnosti

Není pochyb o tom, že umění patří mezi lidské výtvořiny. Nemůžeme o něm ale uvažovat jako o mechanické činnosti, nýbrž jako o činnosti duchovní. Mechanická činnost probíhá na základě pevně daných obecných pravidel. Umění je uvědomělá produkce jisté vnější existence, ale jelikož se jedná o činnost ducha¹³, nelze uměleckou tvorbu podrobovat obecným pravidlům a předpokladům, jak již bylo řečeno výše. Obecná pravidla by na této půdě produkovala jen neurčité všeobecnosti, které by umělce jedině svazovaly a nařizovaly mu, aby v díle dostatečně neodrážel vlastní individuální duchovní obsah.¹⁴ „(...), jelikož umělcova tvorba není formální činnost podle daných určeností, nýbrž jakožto činnost ducha musí pracovat sama ze sebe a musí duchovnímu názoru předkládat zcela jiný, bohatší obsah a obsáhlejší individuální útvary.“¹⁵

Co bude ale pro nás po této stránce podstatné, je následující hledisko: Je-li umění uvědomělým výtvořem ducha, odkud pochází ono puzení, ona potřeba uměleckého vyjádření? Přestože se zprvu může jevit umění jako pouhá hra se smyslovým materiálem, vzchází z vyššího puzení a plodí a uspokojuje vyšší potřeby. Toto puzení pochází přímo z člověka jako subjektu. „Všeobecná a absolutní potřeba, z níž pramení (po své formální stránce) umění, má svůj zdroj v tom, že člověk je myslící „vědomí“, tj. v tom, že to, čím jest, a to, co vůbec jest, ze sebe činí jsoucím pro sebe.“¹⁶ Člověk jako duch se rozdvouje, myslí, nahlíží na sebe, uvědomuje si a poznává sebe sama, čímž se stává činným bytím o sobě. Umění právě dokáže naplnit onu rozumnou potřebu člověka, myslícího ducha, totiž potřebu pozvednout názor vnějšího a vnitřního světa ke svému duchovnímu vědomí, čímž nahlíží sebe sama.¹⁷ „Tuto potřebu duchovní svobody uspokojuje tak, že jednak činí vnitřně to, co je o sobě, bytím pro sebe, ale právě tak realizuje vnějškově toto bytí pro sebe, a tak v tomto zdvojení to, co je v něm, povznáší pro sebe a jiné k názoru a poznání.“¹⁸

¹³ „Podle Hegela je umění individualizovanou formou absolutního ducha, prezentace nekonečného absolutna v konečném světě. Je objektivovanou formou jeho objektivace a konkrétního smyslového znázornění. Disponuje dialektickou strukturou a je reflexivním poznáním sama sebe v jiném.“ ZÁTKA, Vlastimil. *Umění jako forma dějinné sebereflexe ducha*. In Kuneš, J; Vrabc, M. (ed.). *Místo fenomenologie ducha v současném myšlení*. Praha: Argo, 2007. Kapitola III, s. 161-183

¹⁴ *Ibid.*, s.73-77

¹⁵ *Ibid.*, s. 74

¹⁶ *Ibid.*, s. 76

¹⁷ *Ibid.*, s. 73-77

Samotná potřeba uměleckého vyjádření vychází tedy ze subjektivity jedince, z jeho uvědomění sebe sama a z jeho potřeby nahlížet sebe sama. Proto umění obohacuje nejen ty, kdo jej nahlíží a na které bezprostředně působí, ale i umělce samotné, kteří se v uměleckých dílech zpodobňují.

2.2 Umělecké dílo jako smyslová existence

Druhé určení v sobě obsahuje předpoklad, že umění je více či méně vzato ze světa smyslovosti a určené pro smysly člověka. Na tomto poli je těžké se pohybovat, protože se ocitáme na neurčité půdě zkoumání citu a pocitů. Pociťování je abstraktní, neurčitá oblast ducha a „*Pocit jako takový je naprosto prázdnou formou subjektivní afekce.*“¹⁹

Při pokusu o vytyčení hlediska k rozlišení uměleckého krásna vznikla snaha o vyhledání smyslu pro pocity krásna. Ten se vyvinul ve svoji „vzdělanou“ formu, nazývanou *vkus*. Subjektivní vkus ale slouží spíše než k posuzování uměleckých děl ke vzdělanému pojmání a vyhledávání krásna. Vkus je navíc odkázán jen na povrchní, smyslovou existenci, nereflektuje vnitřní podstatu uměleckého díla, rozum a ryzího ducha. Pouze na vzdělaný vkus tudíž brát zřetel nelze.²⁰ Avšak „*(...) kladná stránka znalectví umění, pokud se týče důkladné obeznanosti v celém okruhu toho, co je v uměleckém díle individuální, je nezbytná k úvahám o umění.*“²¹

Díky rozmanitosti podmínek, z kterých vzchází individuální materiální povaha uměleckého díla, musíme také brát v potaz dobové a geografické souvislosti, individualitu umělce, či uměleckou techniku. Klást důraz na tyto souvislosti je nutno nejen pro vytvoření důkladného názoru, ale vzdělaný soud nám umožňuje i důkladnější požitek z uměleckého výtvoru, zvláště u složitějších uměleckých celků.²²

¹⁸ *Ibid.*, s. 77

¹⁹ *Ibid.*, s. 78

²⁰ *Ibid.*, s. 78-79

²¹ *Ibid.*, s. 79

²² *Ibid.*, s. 79

2.2.1 Vztah smyslové stránky k uměleckému dílu jako objektu

Smyslová stránka uměleckého díla sama o sobě ještě uměleckým dílem není. Umělecké dílo se sice nabízí smyslovému chápání jako smyslový předmět, podstata smyslové stránky ale spočívá v tom, že jí má být duch dotčen a propojen s ní. Smyslová stránka má mít jsoouco pouze, pokud se tato smyslovost stává podstatným momentem pro ducha. Až pokud existuje pro lidského ducha a nikoliv pouze sama pro sebe jako smyslová věc, lze o ní uvažovat jako o uměleckém díle. Smyslové formy nevystupují v uměleckém díle samy pro sebe a pro svou bezprostřední podobu, ale pro vyšší duchovní zájmy, jejichž názvuk je schopen duch prostřednictvím smyslové podoby vzbuzovat. Takto je smyslovost v umění oduševněna, duchovní oblast je vtělena ve smyslové stránce.²³ „*Duch vytváří sám ze sebe díla krásného umění jako první usmiřující střední člen mezi tím, co je pouze vnějškové, smyslové a pomíjející, a mezi čistou myšlenkou, mezi přírodou, konečnou skutečností, a mezi nekonečnou svobodou pojímajícího myšlení.*“²⁴

Smyslová stránka je tedy to, co na nás bezprostředně působí, je jakýmsi zvnějškověním a ozvláštněním uměleckého díla. Pokud ale nemá za účel reflektování vnitřního subjektivního duchovního obsahu, není podle Hegela uměleckým dílem. Duchovní obsah, tato abstraktní vnitřní podstata uměleckého díla, je právě to, co má umění skrze vnější smyslovost odkrývat.

2.2.2 Vztah smyslové stránky k subjektivitě umělce

O vztahu smyslové stránky uměleckého díla k subjektivitě umělce stačí říct jen toto: jak již bylo řečeno, duchovní a smyslová stránka musí v uměleckém díle tvořit jednotu. Tuto jednotu zprostředkovává činnost umělecké *fantazie*. Fantazie je rozumná činnost, která má duchovní obsah, utváří tento obsah ale smyslově, protože si ho pouze v této smyslové podobě uvědomuje. „*Fantazie má podobu instinktivní tvořivosti, jelikož podstatná obraznost a smyslovost uměleckého díla je subjektivně přítomna v umělci jako přirozená vloha a přirozený pud a poněvadž jakožto neuvědomělá působnost musí náležet též do přírodní stránky člověka*“. Fantazie obsahuje tedy v sobě přírodou danou

²³ *Ibid.*, s. 79-81

²⁴ *Ibid.*, s. 63

schopnost, umělecká činnost je ale též duchovního, sebevědomého druhu, nepřekrývá se tedy tato činnost s celým talentem a géniem, duchovnost ale musí v sobě všeobecně obsahovat moment přírodního utváření. Každý tudíž může do jisté míry tvořit, jistý vrozený talent je ale nezbytný k tvoření pravého, vyššího umění.²⁵

Zde je tedy důležité, že ona vnitřní duchovní povaha uměleckého díla vychází se subjektivity jedince. Fantazie, tvůrčí činnost individua, která pokud se činně pudí k vědomí, nabývá se duchovní povahy a je to, co uchopuje vnitřní obsah uměleckého díla a dává mu podobu vnějškovosti. *„Při tomto zapracování rozumného obsahu do reálné formy a naopak musí umělec vzít z jedné strany na pomoc bdělou uvážlivost schopnosti rozvažovat, na druhé straně hloubku srdce a oduševňujícího citu.“*²⁶

2.3 Účel umění

Nyní musíme nahlédnout na podstatné určení umění, kterým je samotný obsah umění, a důvody proč má být obsah zjevován a co má vyjadřovat. Běžná představa o účelu umění je dát průchod citům, vášním, smyslům, nadšení, všemu co má v lidském duchu své místo. Všestranný umělecký obsah, vnější skutečnost nebo její zdání, proniká do názoru a představy, a tímto prostředím se dotýká našeho citu a vůle.²⁷ *„Je to především toto probouzení všech citů v nás, toto prostoupení našeho citu každým životním obsahem, uskutečnění všech těchto vnitřních hnutí pouze iluzivní vnější přítomností, co se v tomto směru považuje za zvláštní význačnou moc umění.“*²⁸ Při takové rozmanitosti uměleckého vyjádření si ale různé city a představy můžou odporovat a navzájem se rušit, tudíž nemůžeme brát takovou formální úlohu za konečnou. *„Sama tato rozmanitost látky nás proto nutí, abychom nezůstávali při tak formálním určení, poněvadž rozumnost, vnikající do této pestré rozličnosti, klade požadavek spatřit, že z tak rozporných elementů vzchází přece vyšší, vnitřně všeobecnější účel, a zvědět, jak je ho dosahováno.“*²⁹

Jakožto vyšší substanciální účel připisuje Hegel umění takové určení, že má svým obsahem mírnit moc vášní. Umělec se odpoutává od bezprostředního zajetí

²⁵ *Ibid.*, s. 81-83

²⁶ *Ibid.*, s. 224

²⁷ *Ibid.*, s. 85

²⁸ *Ibid.*, s. 86

²⁹ *Ibid.*

bolestných citů a zeslabuje jejich intenzitu jejich znázorněním tak, že si tyto city uvědomuje jako něco vnějšího. V tom spočívá ona mírnící a zjemňovací síla.³⁰ „*Svým znázorňováním vysvobozuje nás umění zároveň z moci smyslovosti uvnitř smyslové oblasti samé.*“³¹ Na to navazuje druhé určení, očista vášní, morální náprava, totiž že má umění připravovat pudy a sklony k mravní dokonalosti. Poněvadž mírnění a zjemňování vášní je pořád příliš formální a všeobecné, slouží toto určení jako konkrétnější způsob a cíl onoho zjemňování. Umění má poučovat náhledem do povahy vpravdě mravního dobra a povzbuzovat k očistě. Přihlédneme-li ke stanovisku morálky, morální jednání je jednání na základě reflexe a vědomí toho, co je povinnost. Tato povinnost je zákon vůle, který ale stanovuje svobodně tuto povinnost pouze z nabytého přesvědčení, že je dobrem. Povinnost je ale abstraktní všeobecně vůle, jehož protikladem je přirozenost, cit a srdce. Oba tyto protikladné momenty se navzájem ruší, jsou však oba obsaženy v subjektu.³² „*Podle tohoto stanoviska se však stává morálním takové rozhodnutí a jednání, které je podle něho*³³ *provedeno, jednak svobodným přesvědčením o povinnosti, jednak přemožením nejen zvláštní vůle, přirozených pohnutek, vášní, sklonů, atd., nýbrž i ušlechtilých citů a vyšších pudů.*“³⁴ Morální názor tedy vychází z definitivního protikladu vůle ve své duchovní všeobecnosti a v její smyslově přirozené zvláštnosti. Je to protiklad všeobecného a zvláštního, které se vůči všeobecnému vyhraňuje. Tento protiklad se objevuje například i v člověku, jako protiklad ducha a těla. Teprve usmíření tohoto protikladu a zprostředkování mezi oběma stranami je tím nejvyšším účelem umění a je tím, co je o sobě a pro sebe.³⁵ „*(...) umění je povoláno k tomu, aby odhalilo pravdu ve formě smyslového uměleckého útvaru, aby v něm znázornilo onen usmířený protiklad, a že má tedy poslední účel v sobě, v tomto odhalení a znázornění.*“³⁶

Umělecké dílo se tedy nevztahuje k něčemu jinému, co platí pro vědomí za podstatné a neslouží pouze jako nástroj realizace účelu, který platí samostatně pro sebe. Účel má v sobě, který prostupuje smyslovou stránkou uměleckého díla.

³⁰ *Ibid.*, s. 87

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, s. 87-88

³³ Podle subjektu, pozn. aut.

³⁴ *Ibid.*, s. 89

³⁵ *Ibid.*, s. 86-91

³⁶ *Ibid.*, s. 91

3. Hudba a její zvláštní určení

Nyní je potřeba prozkoumat samotný předmět našeho zájmu, hudbu a její specifická určení oproti jiným uměleckým disciplínám.

Hegel řadí hudbu do romantické umělecké formy, společně s malířstvím a poezií. Hudba mezi nimi vytváří zároveň jakýsi spojovací článek, především co se týče úlohy smyslové látky. Malířství jako látku využívá abstraktní prostorové smyslovosti, poezie oproti tomu pole smyslovosti téměř opouští a svůj obsah zjevuje skrze abstraktní duchovnost. Látka hudby je sice ještě stále smyslová, ale oproti malířství prostupuje k ještě větší subjektivitě a niternosti. To, co tedy má hudba skrze tóny vyjadřovat, je nitro očištěné od vši objektivit, tedy abstraktní subjektivitu.³⁷ „*Její obsahem je to, co samo o sobě je subjektivní, a vyjádření nedospívá rovněž k prostorově zůstávající objektivitě; jeho nepodložené, svobodné vytrácení ukazuje naopak, že je to sdělení, které má být neseno pouze vnitřní subjektivitou a mít jsoučno pouze pro subjektivní nitro, místo aby trvalo samo o sobě.*“³⁸ Forma, kterou je hudba schopna vyjádřit svůj obsah, je tedy niternost. Obsah, který umělec hudbou vyjadřuje, pochází z jeho subjektivního nitra a podobou citu postihuje opět niternost. Cit je právě to, co hudbu vnitřně okřídluje a dává působit na nitro, jako jisté ozvláštňení abstraktní subjektivit. A tak přestože hudba působí na mysl, nepřistupuje k ní mysl v rámci své rozvažovací schopnosti a nevytváří názory, ale právě skrze tento cit, skrze vnitřní soustředěnost citu k nám hudba přistupuje. Hudba nesmí pracovat pro názor. Proto je hudba nejvíce vybavena onou schopností osvobodovat duši a učinit z každého, i bolestivého citu požitek tím, že ho vyjádří ve smyslové formě jako něco vnějšího, což už bylo zmíněno jako podstatná všeobecná vlastnost a účel umění. Ale až tehdy, vyjadřuje-li hudba skrze své tónové variace přiměřeným způsobem duchovno, stává se teprve uměleckým dílem. „*Chybí-li totiž hudbě hlubší obsah nebo vůbec oduševnělejší výraz, může dojít k tomu, že se jednak radujeme z pouhého smyslového znění a libozvuku nebo že rozvažováním sledujeme harmonický a melodický průběh, který se blíže nedotýká nitra duše a neunáší ji s sebou.*“³⁹ Právě ono pronikání svobodné konkrétní duchovnosti k nitru je nejvýznamnějším znakem romantické umělecké formy.⁴⁰

³⁷ HEGEL, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966. s. 172-173

³⁸ HEGEL, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966. s. 172

³⁹ *Ibid.*, s. 180

⁴⁰ *Ibid.*, s. 177-179

Výrazovým prostředkem hudby je tón. Tón je schopný bytí sám o sobě, může navodit v jistém smyslu určitý cit, hudbou se stává ale až v momentě, když je schopen vyjádřit svůj duchovní obsah tím, že je zasazen do poměru s dalšími tóny, se kterými se sjednocuje nebo se oproti nim vymezuje, vytváří s nimi různé variace, souzvuky a podobně. „*Tóny tvoří totalitu rozdílů, které se mohou rozdvajovat a spojovat v nejrozmanitější způsoby bezprostředních souladů, podstatných protikladů, rozporů a zprostředkování.*“⁴¹ Až poté, co mezi tóny vstoupí toto umělecké utváření, vzniká specifický hudební projev. Vztahy či poměry tónů však nespádají pod tóny samotné pojmově, neobsahují v sobě přírodní moment, nýbrž jsou vůči tónům vnější. Tyto vztahy tónů pak mohou přiměřeným způsobem reflektovat onen vnitřní obsah. Jelikož obsahem hudby je dát průchod subjektivnímu, svobodnému bytí duše, ale zároveň se hudba musí podříditi kvantitativním poměrům tónové soustavy, vzniká zde zásadní protiklad mezi onou subjektivní nahodilou niterností a vnějšími základními kvantitativními poměry, se kterými se hudba musí vypořádat.⁴² „*U tohoto protikladu však nemůže setrvat, nýbrž obdrží obtížný úkol, aby jej do sebe nejen pojala, ale i překonala, a to tak, že ony svobodné pohyby myslí, jež vyjadřuje, postaví na pevný základ oněch nutných proporcí, na němž se však potom může pohybovat vnitřní život ve své svobodě, které teprve tato nutnost dává obsahovou náplň.*“⁴³

Text může pomoci k vyjádření tohoto obsahu. Tímto způsobem je hudba provázána s dalším romantickým uměním, s poezií. Hudba ale dokáže být na textu nezávislá a je schopna vyjádřit svůj obsah i čistě skrze tónovou soustavu. Pokud se ale rozhodneme využít textu, musíme být podle Hegela opatrní. Má-li si hudba v takovém díle zachovat výhradní pozici a ponechat hudební stránku díla za podstatnou, musí být text omezen na vyjádření všeobecných citů a všeobecně koncipovaných představ. Ono vnitřní sdělení nesmí býti explicitně obsaženo přímo v textu. Není-li tomu tak, stává se hudba jen určitým služebníkem, ztrácí svou výhradní pozici a je degradována na pouhý doprovod. To, co hudba svým vyjádřením postihuje, je totiž právě vnitřní smysl, abstraktní zachycování sebe sama, kterým působí na duši a srdce a text musí zůstat podřazen tomuto účelu.⁴⁴

⁴¹ *Ibid.*, s. 179

⁴² *Ibid.*, s. 179-183

⁴³ *Ibid.*, s. 183

⁴⁴ *Ibid.*, s. 202-203

Protože hudba jako taková nemá žádnou objektivní stálost, nýbrž tóny se zjevují našim smyslům a opět prchavě odeznívají, má v sobě hudba ještě určení, které není u ostatních uměleckých disciplín tolik podstatné, a to je reprodukce. Toto určení nemá však podstatu pouze v možnosti opakovaného nazírání na hudební umělecké dílo, ale obsahuje v sobě ještě hlubší smysl. Jak už bylo zmíněno, obsahem hudby je subjektivní nitro. To se nám ale nezjevuje ve vnějšku jako objektivně postavené dílo schopné existence samo o sobě, ale jako subjektivní niternost, která má tím pádem návaznost v subjektu. Reprodukce tedy posiluje povahu hudby působit jako jisté sdělení živoucího subjektu a stává se tak velice důležitým momentem celého požitku z uměleckého díla.⁴⁵ Velmi dobře postihuje tuto skutečnost John Cage ve své knize *Silence* konstatováním: „*Ať si nikdo nemyslí, že když si koupí desku, že má také hudbu. Opravdové provozování hudby, (...), je oslavou toho, že nemáme nic.*“⁴⁶

4. Adornova kritika masové kultury

Nyní se pokusím přiblížit povahu Adornovy kritiky masové kultury, aby bylo možno prozkoumat, zda se nachází v souladu či rozporu s Hegelovými určeními a zda je vůbec ještě možné produkovat v hudbě ony duchovní výtvoř, které dle Hegela teprve mohou být nazývány uměním.

4.1 Kulturní průmysl

Adornova kritika masové kultury je spjata s působením takzvaného kulturního průmyslu. Jedná se o strojovou produkci standardizovaných kulturních statků, která skutečně připomíná průmyslovou výrobu. Tento reprodukční postup vytváří výrobní schémata, která mají za cíl standardizovat produkt tak, aby byl srozumitelný pro co největší počet lidí a zajistil si masový odbyt. S těmito postupy se kulturní průmysl vůbec netají, dokonce se nechává slyšet, že to je právě to, co lidé chtějí. „*Standardy prý původně vycházejí z potřeb konzumentů: proto jsou bez odporu akceptovány. Ve skutečnosti je to kruh manipulace a retroaktivních potřeb, kruh, v němž vzniká stále užší*

⁴⁵ *Ibid.*, s. 182

⁴⁶ CAGE, John. *Silence*. Praha: Tranzit, 2010. s. 128

*jednota systému.*⁴⁷ Stav publika, které údajně systém kulturního průmyslu upřednostňuje před ostatním však vychází právě z manipulace onoho systému a nelze jím kulturní průmysl legitimizovat. Rezignované masy jsou už natolik navyklé a naučené konzumovat to, co je jim předhazováno, že již nejsou schopné standardizovanou masovou produkci prohlédnout a povznést se ke kvalitnější tvorbě.

V hudební kultuře se úpadek a vliv kulturního průmyslu projevuje omezením na masovou produkci standardizovaných šlágrů. Adorno popisuje, jak se hodnota šlágru podřizuje nároku na jeho popularitu, jak člověk, obklopený téměř totožnými šlágry, ztrácí schopnost v hudbě rozlišovat a hodnotit, a jediné, co mu zbyde, je bezmyšlenkovitě konzumovat to, co se mu na každém kroku předhazuje.⁴⁸ „*Konzumenti už neklasifikují nic, co by předem neprošlo schematismem produkce.*“⁴⁹ Přitom jsou to právě oni, kteří zároveň stvrzují a tvarují podobu produkce hudebních výtvorů. Protože díky současné tendenci kulturního průmyslu to, co se dostane do povědomí širokého obecnstva a zaručí si odbyt, je nyní považováno za společensky akceptovatelné a přežije. Ostatní nemá nárok na úspěch. Díky tomu právě jednoduše přístupné a dokonale srozumitelné šlágry vytlačují ostatní produkci stranou.⁵⁰ „*Co se nestane konformním, to je postiženo ekonomickou bezmocí, která pokračuje duchovní bezmocí toho, z koho se stal samotář. Je-li někdo vyřazen z provozu, je snadné usvědčit jej z nedostatečnosti.*“⁵¹

Podle Adorna je hudba už vnímána jen jako pouhé pozadí. Posluchač, který se spíš stává pasivním „akceptujícím kupcem“ pak oceňuje pouhé našroubované dráždivé momenty vytržené z celku. „*Ukazuje se, že izolované dráždivé momenty nelze s imanentní konstitucí uměleckého díla sjednotit, a právě proto jim padá za oběť to, čím se umělecké dílo vždy povznáší k závaznému poznání.*“⁵² Jediná síla dráždivých momentů podle Adorna zůstává již jen v disonanci, která se přímo staví na odpor klamavým momentům harmonie. Ta se ale jednoduše může stát programovým vyloučením všech harmonických momentů, odepíráním si „požitku v požitku“ a znovu dochází k zabřednutí ve fragmentované smyslové formě, která již dohromady

⁴⁷ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 124

⁴⁸ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 127

⁴⁹ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 127

⁵⁰ *Ibid.*, s. 134

⁵¹ *Ibid.*

neodkazuje k žádnému celku, který by teprve mohl být nositelem duchovního výrazu. „*Harmonický účinek v hudbě setřel vědomí celkové formy, partikulární barva v malířství kompozici obrazu, psychologická působivost v románu jeho architekturu. S tím skoncovala totalita kulturního průmyslu.*“⁵³

Okleštěné schematizované produkty kulturního průmyslu se už pouze vydávají za to, co nejsou. Izolované líbivé momenty v hudbě předstírají, že jsou zdrojem pravé estetické hodnoty, přitom se díky ztrátě celistvosti díla, kterou samy zapříčinily svým vytržením z celku, zможou jen na pouhou povrchní příjemnost ze smyslovosti, která se díky banálnosti této smyslové formy brzy vytratí také.⁵⁴ „*Všechno „lehké“ a příjemné umění dospělo k tomu, že klame a lže: to, co esteticky vystupuje v kategorii požitku, nemůže poskytnout poáitek, a onu promesse de bonheur, jak bylo kdysi umění definováno, nelze najít nikde jinde než tam, kde je falešnému štěstí maska stržena.*“⁵⁵

Ke schematizaci a standardizaci v hudbě také přispívá stylová forma. Styl v kulturním průmyslu předjímá podobu díla. A přestože na oko vystupuje jako ono ozvláštnění konkrétního díla, jeho funkce je naprosto opačná. Předjímání podoby uměleckého díla má na svědomí splynutí konkrétního a obecného, neboť stylová forma konkrétní projevy již existujícího staví jako něco absolutního. Celková snaha stylu o vyhledání „správné obecnosti“ je tedy lichá. Stylová forma zaprvé konzervuje podobu děl a přispívá k jejich schematizaci, navíc podporuje přizpůsobování své podoby tak, aby byla společensky široce akceptovatelná.⁵⁶ „*V každém uměleckém díle je jeho styl příslibem. Tím, že vyjádřené prostřednictvím stylu přechází do panujících forem obecnosti, (...), má se usmířit s ideou správné obecnosti. Tento příslib uměleckého díla, že vtištění tvaru do společensky tradovaných forem založí pravdu, je stejně tak nutný jako licoměrný.*“⁵⁷

Tím, že se standardizace děl a přítomnost banálních šlágrů rozprostřela na celou společnost, změnila se podle Adorna funkce nejen hudby „lehké“, ale veškeré hudby, a to protože obě sféry hudby od sebe oddělit nelze a je třeba je uvažovat současně. Toto

⁵² ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 129

⁵³ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství.* Praha: Oikoymenth, 2009. s. 128

⁵⁴ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 130

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství.* Praha: Oikoymenth, 2009. s. 130-132

rozdělení je již podle Adorna pouze iluzorní rozdělení „ochránců kultury“.⁵⁸ „*Tak jako vážná hudba reflektovala své rozpory na útěku před banalitou a zároveň jako negativ rýsovala obrysy hudby lehké, tak dnes prostřednictvím svých nejvýznamnějších představitelů skládá účty z trpkých zkušeností, které se nic netušící prostotě lehké hudby ještě jeví jako nadějně.*“⁵⁹ Stejně tak považuje za nemožné propast mezi oběma hudebními sférami přehlížet a předpokládat mezi oběma sférami kontinuitu, která by umožňovala „progresivní výchově“ přejít od lehké hudby k náročnějším hudebním výtvorům „vyšší kultury“.⁶⁰ „*Z rozštěpených polovin se nedá složit celek, ale v každé z nich se i perspektivně projevují proměny celku, jenž se uvnitř pohybuje právě jako rozpor.*“⁶¹ Pokud se bude „vyšší“ hudební kultura příliš zásadně vymezovat vůči hudbě „lehké“, upadne podle Adorna díky nesrozumitelnosti její už tak malá schopnost odbytu. V rámci „lehké“ hudby pak dojde ke standardizaci úspěchů, která ji zakonzervuje a zamezí přístupu „jiného“. „*Mezi nesrozumitelností a nemožností úniku není nic třetího: stav polarizuje v extrémech, které na sebe vskutku narážejí. Mezi nimi není prostor pro individuum.*“⁶² Rozdíly ve vnímání obou sfér už nemají podle Adorna reálný význam, obě jsou již pouze manipulovány pro potřeby odbytu. Reakce posluchačů se už nevážou ani tak k hudebnímu provedení, ale ke kategoriím úspěchu, které už vychází spíše z moci producentů a rozhlasu, ne z poslechu jako takového.⁶³ Stejně to je i u děl. „*Sám výběr standardních děl se řídí jejich „účinností“ ve smyslu právě těch kategorií úspěšnosti, které determinují lehkou hudbu nebo umožňují dirigentské hvězdě, aby fascinovala, jak program káže.*“⁶⁴

Individualita tedy v kulturním průmyslu ztrácí své místo. Na vině je právě ona standardizace a také fakt, že kulturní průmysl toleruje individuum jen tehdy, pokud se naplno ztotožňuje s obecným. Vládne zde tedy už jen jistá pseudoindividualita, protože samotné individuum už je společensky podmíněno, a tím již jen individuální předstírá a

⁵⁷ *Ibid.*, s. 132

⁵⁸ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 130

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, s. 131

⁶² V originálním znění: „*Between incomprehensibility and inescapability, there is no third way; the situation has polarized itself into extremes which actually meet. There is no room between them for the individual.*“ ADORNO, T.W. *On the Fetish-Character in Music* in ADORNO, T.W. *Essays On Music.* Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. s. 293

⁶³ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 131

nemá s ním prakticky nic společného.⁶⁵ „Zvláštnost subjektu je společensky podmíněné monopolní zboží, u něhož se předstírá, že je to něco přirozeného.“⁶⁶

4.2 Fetišový charakter

Hlavním důvodem úpadku moderní hudby je skutečnost, že hudba, stejně jako ostatní odvětví kulturního průmyslu, nabývá charakteru zboží, jehož produkce se striktně řídí trhem. Se zbožním charakterem je pak spojený takzvaný zbožní fetišismus. Myšlenku zbožního fetišismu přebírá Adorno od Karla Marxe a poukazuje na to, že hudba, která již také splňuje atributy zboží, je fetišizována stejně tak.⁶⁷ Fetišový charakter pak definuje jako „*veneraci toho, co člověk sám vyrobil, což se ale jako směnná hodnota odcizuje stejně výrobcí jako konzumentu – „člověku“*“.⁶⁸ Popisuje, jak se fetišismus zmocňuje smyslové látky díla, především pěveckých hlasů. Materiál je zbaven veškeré funkce a to, co je oceňováno, je pouhý materiál jako takový. „*Po schopnosti hudebně tvůrčí se vůbec není třeba ptát. Dokonce se ani neočekává technické zvládnutí prostředků*“.⁶⁹ Uctívání jednotlivých dráždivých momentů a jejich vytržení z celku, které znemožní podílet se na širším významovém kontextu vyústí ve stejně izolované a slepé emoce posluchače, který je stejně tak od významu odtržen a řídí se především úspěchem.⁷⁰ Tak Adorno popisuje vztah konzumenta šlágru a šlágru. „*To, že jsou konzumovány „hodnoty“ a že vážou afekty, aniž je vědomí konzumentovo schopno dosáhnout specifické kvality těchto hodnot, to je pozdním výrazem jejich zbožního charakteru. Neboť veškerý soudobý hudební život je ovládan zbožní formou: poslední předkapitalistické přežitky jsou odstraňovány*“.⁷¹

U kulturních statků se směnná hodnota prosazuje ještě rafinovanějším způsobem než u ostatního zboží, protože kulturní statky se jeví tak, jako by byly z oblasti směny vyňaty, jako by vztah k nim byl bezprostřední. Toto zdání bezprostřednosti je ale

⁶⁴ *Ibid.*, s. 132

⁶⁵ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 154

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 133

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

iluzorní a v tom také podle Adorna jejich směnná hodnota tkví.⁷² „*Jestliže se zboží vždy skládá z hodnoty směnné a hodnoty užité, pak ryzí užité hodnota, jejíž iluzi si musí v kapitalistické společnosti kulturní statek udržet, je nahrazena ryzí hodnotou směnnou, jež právě tak jako směnná hodnota klamavě přejímá funkci hodnoty užité.*“⁷³ V tom podle Adorna spočívá fetišový charakter hudby. Afekty, které jsou hudebními kulturními statky vyvolávány, se ve skutečnosti nevážou bezprostředně na objekt, ale právě na jeho směnnou hodnotu a vyvolávají pouhé zdání bezprostřednosti. Tím jsou tyto afekty v podstatě znehodnoceny, protože předmětem požitku není již hudební dílo, ale směnná hodnota samotná.⁷⁴

Masová kultura je pak logickým vyústěním a důkazem všemocného vlivu produkce. Vše je přizpůsobováno potřebám trhu, tudíž dochází k produkci v podstatě totožných produktů, které jsou šablonovitě tvarovány tak, aby byl zajištěno jejich široké přijetí, tedy úspěch. Stejnost děl je zastírána, aby vznikla iluze široké a pestré nabídky a vnukla jedinci zdání možnosti individuálního výběru a specifického individuálního vkusu. Zdánlivá diferenciací produktů však slouží spíše k organizaci a označování konzumentů.⁷⁵ Pojem vkusu je v tomto kontextu zcela zašlapáván do země. „*Jestliže ale likvidované individuum vášnivě přijme do konce dovedenou konvenci zvnějšnění, pak propukne zlatý věk vkusu právě v tom okamžiku, kdy vkus přestane existovat.*“⁷⁶

Fetišizace a zvěcnění děl rozbíjí jejich samotnou vnitřní strukturu. Kulturní průmysl, který díky svému zbožnímu charakteru nezapře svoji obchodnickou povahu, ulpívá na ideologických klišé, jejichž jedinou funkcí je zakrýt fakt, že dílo usiluje pouze o masový odbyt a jeho obsah a estetická hodnota jsou druhotné aspekty zadržené na banální úrovni. Dochází k takzvané depravaci, neboli úpadku hudebních děl, která se projevuje rozpadem celku a fragmentací děl na jednotlivé izolované dílčí nápady vytržené z jakékoliv souvislosti.⁷⁷ „*Proměňují se v konglomerát nápadů, jež se gradacemi a návraty vtlučují posluchači, aniž se při tom v nejmenším dotkly organizace celku.*“⁷⁸ Tyto díla již neusilují o ztvárnění „ryzího díla“, ale oddálení

⁷² *Ibid.*, s. 134

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, s. 134-135

⁷⁵ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 125

⁷⁶ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 135

⁷⁷ T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 143

⁷⁸ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 135

depravace násilnými zásahy zvnějšku, které deprivaci u již tak deprivovaného díla akorát prohlubují.

Dle Adorna jedním z vnějších vlivů, který má deprivaci děl na svědomí je aranžmá. Aranžérská praxe „*rozbíjí mnohovrstevnou jednotu celistvých děl a předvádí jen jednotlivé úspěšné věty.*“⁷⁹ Nejvíce se tato praxe projevuje opět v oblasti lehké hudby, v rámci jejíž produkce jsou aranžéři často nejvzdělanějšími hudebníky, tudíž využívají moci nad dílem, ovládají jeho podobu a přizpůsobují ji podle svých potřeb. Smyslové dráždivé momenty, které izolovaně vystupují jako fragmenty rozpadlého celku jsou již příliš slabé, a to právě proto, že již nevystupují jako prvky celku, a ztrácí svůj význam. Na pomoc má přijít právě aranžmá.⁸⁰ „*Vyšperkovaním a zveličováním individuálních rysů zmizí rysy revoltující proti provozu a opírající se o individualitu jako takovou právě tak, jako v zintimnění velikosti zmizí pohled na totalitu, který ve velké hudbě omezoval nesprávnou individuální bezprostřednost.*“⁸¹ Další problém aranžérství je opět v jeho povrchnosti. Na jednu stranu má skrze nové smyslové efekty zastírat stejnost a bořit konvence, na druhou stranu ale tyto povrchní změny smyslové formy zůstávají spjaty se starými schémata, čímž moc konvencí jen posilují.⁸²

Aranžérská praxe má svůj původ v salónní hudbě, která si klade nárok na své místo mezi kulturními statky, její funkce se ale posouvá k jednoduchému záměru: pobavit. „*Taková zábava, jež byla dříve vyhrazena jen pro doprovod lidského brebentění, se dnes rozšiřuje na celý hudební život, který v podstatě už nikdo nebere vážně a který se při všech řečech o kultuře stále víc a víc stahuje do pozadí.*“⁸³

Fetišový charakter se projevuje svým způsobem i v „seriózní“ hudbě. Na základě několika mimořádných výkonů zde vzniká takzvaný „interpretační ideál“, který má za snahu zajistit seriózní a kvalitní provedení hudby. Místo toho ale většinou spíše než kvalitní zpracování a hlubší individuální duchovní obsah zajistí jistý patos distance, jenž má na svědomí opět deprivaci díla.⁸⁴ „*Perfektní, bezvadná interpretace nejnovějšího*

⁷⁹ *Ibid.*, s. 136

⁸⁰ *Ibid.*, s. 136-138

⁸¹ *Ibid.*, s. 137

⁸² ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 130

⁸³ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 137

⁸⁴ *Ibid.*, s. 138

*stylu konzervuje dílo za cenu jeho definitivního zvěcnění.*⁸⁵ Nedochozí zde jako v lehké hudbě k až křiklavému zvýrazňování dílčích nápadů a dráždivých momentů, díla ale podléhají přísné disciplíně a pevným pravidlům, které znemožňují individuální vyjádření. Pokud je podoba díla předurčována pravidly, nemůže dojít k syntéze, ve které se teprve realizuje význam, tedy vnitřní duchovní obsah.⁸⁶ *„Konzervující fixování díla je roztržité: neboť jednota díla se realizuje právě jen ve spontánnosti, která tomuto fixování padá za obět’.*⁸⁷

4.3 Regrese sluchu

Regrese sluchu, neboli regrese slyšení, jak jej také Adorno přesněji nazývá, jde ruku v ruce s fetišovým charakterem hudebních děl, protože právě všudypřítomnost bezduchých a primitivních šlágrů umožňuje tomuto fenoménu svoji existenci. Jde o „regradující“ slyšení, vyznačující se atomistickým a až odevzdaným poslechem. Disociované vnímání hudby mas, udržované na infantilním stupni pak naplno umožňuje šlágru, aby nechal velebit své jednoduché a roztržité libivé fragmenty, které se rychle vryjí do paměti, aby byly stejně rychle opět zapomínány, a které jsou tisíckrát dokola opět připomínány prostřednictvím rozhlasu či pobrukováním těchto vytržených motivů mezi masovými spotřebiteli. Tento postoj k poslechu hudby napomáhá produkci ke stálému odbytu šlágrů a udržuje zpohodlnělého posluchače, aby nadále konzumoval přesně to, co mu produkce nejvíce předhazuje.⁸⁸ *„Spolu se sportem a filmem přispívá masová hudba a nové slyšení k tomu, aby se únik z tohoto celkového infantilního postoje stal nemožným. Nemoc má konzervující význam.*⁸⁹ Čím více se únik posluchače stává nemožným, tím více se pozice kulturního průmyslu upevňuje, a tím více je schopen ovládat a produkovat potřeby konzumentů.⁹⁰

Masová produkce, která potřebuje neustálý odbyt má samozřejmě svůj zájem na tom, aby posluchači u tohoto postoje zůstali a konzumaci primitivních šlágrů se

⁸⁵ *Ibid.*, s. 138

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, s. 139-142

⁸⁹ *Ibid.*, s. 140

⁹⁰ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 144

podvolili. K tomu je využívána reklama, která stejně jako ostatní zboží šlágru heslovitě značkuje a šíření regresivního slyšení významně napomáhá. „*Regresivní slyšení nastoupí okamžitě, jakmile se reklama změní v teror: jakmile s vědomím přesily anoncované látky nezbude nic jiného než kapitulovat a vykoupit si duševní klid tím, že člověk učiní oktrojované zboží doslova svým vlastnictvím.*“⁹¹ Bezmocný posluchač, který je masovou produkcí obklopen a ještě je mu prostřednictvím médií a reklamy všude podsouvána, pak nemá téměř jinou možnost jak utéct, než se s produkty ztotožnit. Už jen letargicky proplová v návalech zapomínání a náhlého rozpoznávání jednotlivých povrchních klišé masové hudby. Tato identifikace se šlágru propůjčuje produkci moc nad posluchači a zároveň zdánlivě navenek legitimizuje to, že záplavami bezduchých výtvorů utlačuje veškerý ostatní kulturní život.⁹²

Problém postoje takového posluchače je v dekoncentraci. „*Jestliže znormované, včetně heslovitě nápadných částic, jako vejce vejci beznadějně se podobající produkty nedovolují soustředěný poslech, aniž se staly posluchačům nesnesitelné, pak opět posluchači nejsou soustředěného poslechu vůbec schopni. Nejsou s to vynaložit napjatě vyostřenou pozornost a poddávají se takřka rezignovaně tomu, co se valí přes ně a nad čím se radují jen tehdy, když se do toho nezaposlouchají zcela přesně.*“⁹³ Toto dekoncentrované slyšení už nedovede uchopit celek a realizuje se jen v izolovaných dráždivých momentech, v tom „*nač právě dopadá kužel reflektoru*“.⁹⁴ Tento přesun od vnímání celku k vnímání pouhých jednotlivých dráždivých momentů, který znemožňuje chápat složitější komplexní díla, je typickým znakem regresivního sluchu. Vzdělaný posluchač může ale povrchnost tohoto slyšení lehce prohlédnout, uvědomí-li si, do jaké míry tato smyslová líbivost slouží jen k oklamání konzumenta.⁹⁵

Regresivní sluch sice vyžaduje plný a smyslově bohatý zvuk, na druhé straně se ho snaží dosáhnout skrze to nejjednodušší a nejpohodlnější řešení, čímž se dostane pouze k totožným kýčovitým prázdným formám, které se vyskytují všude okolo. Rozhlas, média i masová produkce to jen s radostí vítají. Hudba tak podle Adorna nabývá komického výrazu, protože už přes svoji cizost nelze brát vážně. Adorno ale vidí možnost změny v tom, že by se produkce konečně místo manipulace a snahy o dílčí přeměny již předem daného materiálu začala pokoušet o radikální změny a hlubší

⁹¹ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 140

⁹² *Ibid.*, s. 139-142

⁹³ *Ibid.*, s. 141

⁹⁴ *Ibid.*

individuální přístup.⁹⁶ „ *Samotná disciplína může převzít výraz svobodné solidarity, jestliže se svoboda stane jejím obsahem. Jak málo je regresivní slyšení symptomem pokroku ve vědomí svobody, tak prudce by se mohlo přece jen proměnit, kdyby jednou umění v jednotě se společností opustilo cestu toho, co je pořád stejné.*“⁹⁷

4.4 Paralela k Adornově kritice

O standardizaci, schématech a dalších neduzích v moderním umění pojednává například také Arnold Hauser. Na rozdíl od Adorna však rozděluje umění do tří sfér, mezi nimiž nepředpokládá výraznou propojenost a stírání rozdílů. Rozvrstvená společnost produkuje stejně tak různé vrstvy umění, které se liší především svou funkcí ve společnosti, tudíž v požadavcích, které od umění konkrétní vrstvy obyvatel očekávají a v cílech, se kterými jsou díla vytvářena a které je formují. Podle Hausera je potřebné zkoumat ve společnosti kulturní projevy jednotlivých vrstev především podle vzdělanosti.⁹⁸ „*Takto bychom dospěli k zachycení uměleckohistorického vývoje v průřezech, mohli bychom lépe poznat, že v umění vždy působí různé paralelně probíhající tradice, a zároveň skoncovat s dogmatem, podle něhož všechno současně spolu organicky souvisí.*“⁹⁹ Hauser dělí umění na umění vysoké, lidové a zlidovělé. Vysoké umění je umění vzdělaných vrstev obyvatel a zahrnuje ze všech těchto forem nejvyšší míru jistého individuálního charakteru a tvůrčí úlohy osobnosti. „*Bez ní by umění ztratilo nejen své kvalitativní znaky, ale i některý z oněch faktorů, jejichž dialektický vztah je udržuje v historickém pohybu.*“¹⁰⁰

Lidové umění vzchází spíše z venkovského obyvatelstva s nízkým vzděláním a individuální charakter a vliv jedince se zde omezuje na minimum. Producenti a konzumenti lidového umění nejsou nijak odděleni, naopak hranice mezi nimi se stírá a nositelé tohoto umění se podílí jako recepční, ale většinou i jako tvůrčí subjekty, aniž si činí nárok na osobní autorství. Zároveň je podoba těchto děl jednoduchá a dobře srozumitelná, aby se každý mohl do určité míry cítit jako součást lidové hudby. Lze

⁹⁵ *Ibid.*, s. 139-142

⁹⁶ *Ibid.*, s. 149

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha:Odeon, 1975, s. 203

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 206

v tomto ohledu hovořit o jistém kolektivním či společenském charakteru lidového umění.¹⁰¹

Jako zlidovělé umění pak Hauser chápe právě onu standardizovanou masovou produkci, kterou kritizuje i Adorno. „*Soudobé zlidovělé umění je uměním mas a hromadné výroby: nabízí stejnotvárnou uměleckou zábavu nesmírně početnému obecnstvu a hromadně vyrábí své stejnotvárné produkty.*“¹⁰² Kritizuje zlidovělé umění za jeho uniformitu, za neblahý vliv na schopnost obecnstva díla kriticky hodnotit díky potlačování vývoje a vzdělávání vkusu, jejich sklonu ke konformismu a neochotě přemýšlet. Masy jsou produktem demokratizace společnosti a hromadná výroba je důsledkem technického pokroku. Na druhou stranu však přiznává, že ani jeden z vlivů nemá vždy přímo za následek pokles kvality díla.¹⁰³ „*Rozpor s vyšší uměleckou kulturou patřil odjakživa k charakteru zlidovělého umění. Bylo by utopickým snem, kdybychom očekávali, že toto napětí jednou úplně zmizí a že ustoupí kolektivnímu umění, které by všechny zajímalo a uspokojovalo.*“¹⁰⁴

Obecně je Hauser spíše méně radikální než Adorno a přestože také kritizuje pokleslost masově vyráběných standardizovaných děl a v její „napravení“ nedoufá, tvrdí, že stále nesplynula diference mezi vysokým uměním, lidovou a zlidovělou hudbou, že zbožní charakter a zlidovělé umění je tu vlastně odjakživa a přesto může relativně nezávisle na nich vysoké umění vznikat. Zdůrazňuje jako Hegel jedinečnost, individualitu a duchovnost, která je pro vysoké umění nezbytná, na druhou stranu jednoduché lidové umění neodsuzuje a poukazuje na jeho kladnou společenskou funkci. Nejvíce kritizuje vznik schémat, ve kterých vidí hlavní problém. Tvrdí sice, že do jisté míry je standardizace spojena s každou uměleckou formou, zlidovělé umění se schémat ale drží zuby nehty a v ničem nevybočuje, ve vysokém umění se vyskytují spíše jisté konvence, které se překračují a na kterých se teprve rozvíjí individuální výraz.¹⁰⁵ „*Umělec je provazolezec krácející nad propastmi a úspěšnost jeho produkce předpokládá vždy jistou troufalost, nebo občas i divokou zpupnost, o níž nemají ani tušení výrobci zlidovělého umění, kteří spatřují v konvenci jen oporu.*“¹⁰⁶

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 206-207

¹⁰² *Ibid.*, s. 240

¹⁰³ *Ibid.*, s. 240-247

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 246

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 203-247

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 242

Za zmínku jistě také stojí José Ortega y Gasset. Ten přestože připouští, že sociologie nám neumožňuje uchopit podstatu hudby tak, jako filozofická estetika, spatřuje ve vysokém moderním umění zvláštní „sociologické hledisko“ a sice, že dělí publikum na dvě skupiny: ty, co mu rozumějí a ty, co mu nerozumějí. Moderní vysoké umění jednoduše není srozumitelné každému, a proto také dráždí masy.¹⁰⁷ „*Pokud moderní umění není srozumitelné všem, znamená to, že prostředky, které používá, nejsou všeobecně lidské. Není uměním pro celé lidstvo, ale pouze pro osobitou skupinu lidí, kteří nemusí být hodnotnější než ostatní, ale od ostatních se zřetelně odlišují.*“¹⁰⁸ Moderní vysoké umění již nereflakuje na rozdíl od velmi populárního umění romantismu a naturalismu tolik z běžné žité lidské zkušenosti. V tomto ohledu nebylo umění 19. století ani tolik uměním, jako spíš „extraktem z běžného života“. Bylo realistické. Moderní vysoké umění vytlačuje tyto „lidské“ prvky a běžnou životní zkušenost překračuje. Stává se tím do jisté nesrozumitelné a vyžaduje jistou uměleckou senzibilitu, aby mohlo být oceňováno.¹⁰⁹ „*Bude to umění pro umělce a ne pro masy, bude to umění kasty a ne demotické*“¹¹⁰ umění.(...). *Nové umění je umění umělecké.*“¹¹¹ V tomto smyslu hovoří Ortega y Gasset o tzv. „dehumanizaci“ moderního vysokého umění. Jednoduché srozumitelné produkty jsou pak pro masy únikem z nesrozumitelného světa moderního umění a nahrazují ono srozumitelné romantické umění každodenního života, které se v moderním umění vytratilo.¹¹²

5. Vztah Hegelových určení k Adornově kritice masové kultury

Poté, co jsme prozkoumali povahu hudby skrze Hegelova určení a Adornovu kritiku současné masové hudby, pokusím se bod po bodu ukázat, jakým způsobem může masová kultura, jak ji Adorno popisuje, tuto povahu uměleckého díla ovlivnit.

¹⁰⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava : Archa, 1994, s. 11-22

¹⁰⁸ V originálním znění: „*Ak moderné umenie nie je zrozumiteľné pre všetkých, znamená to, že prostriedky, ktoré používa, nie sú všeobecne ľudské. Nie je umením pro celé ľudstvo, ale iba pre osobitú skupinu ľudí, ktorí nemusia byť hodnotnejší ako ostatní, ale od ostatných sa navidomoči odlišujú.*“ ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava : Archa, 1994, s. 11

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 11-22

¹¹⁰ Lidové (pozn. aut.)

¹¹¹ V originálním znění: „*Bude to umenie pre umelcov a nie pre masy, bude to umenie kasty a nie demotické umění*.(...). *Nové umenie je umenie umelecké.*“ ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava : Archa, 1994, s. 14

¹¹² *Ibid.*, s. 13

Již jsem zmiňoval, že umění nesmí být nikdy produktem činnosti mechanické, nýbrž činnosti duchovní. To v sobě obsahuje onen předpoklad, aby pro umění nikdy nebyla stanovována pravidla a předpoklady, kterých by se mělo držet. Již Hegel popisuje onu dřívější tendenci znalců umění vytvářet teorie podávající pravidla a předpisy nabádající k jejich praktickému následování.¹¹³ Stejně předpisy vznikají i v současné době, především v rámci masové kultury, jak o tom pojednává Adorno. Přestože jsou neformální a nejsou prezentovány veřejně, kulturní průmysl má tendenci se svých pravidel držet zuby nehty, chce-li ze svých produktů vytvořit pouhý prostředek ke svým vlastním účelům, a tyto pravidla považuje za svátost. Produkty masové kultury podléhají jednoduchým, již nesčetněkrát použitým koncepcím, které mají ohlídat, aby je byl schopen bez nejmenšího přemýšlení pochopit ihned každý. Vyústěním je široké rozmezí produktů, které jsou ale v podstatě totožné.¹¹⁴ „*Kulturní průmysl má tendenci stát se souborem protokolárních vět, a právě v tomto smyslu být nevyvratitelným prorokem stávajícího.*“¹¹⁵ V důsledku toho vznikají banální díla bez vnitřního účelu či významu, která jsou všechna stejná a která mají za cíl povrchně zaujmout již při prvním letném nahlédnutí (či poslechnutí). Tato díla masové kultury jsou pak již předmětem pouhého regradujícího bezmyšlenkovitého vnímání, jež Adorno nazývá regresivním slyšením.¹¹⁶ Tím jsou naplněny prostředky k tomu, aby byla masová kultura schopna postihnout miliony lidí po celém světě. „*Účast milionů na kulturním průmyslu si vynutila reprodukční postupy, které pak způsobily nevyhnutelnost toho, aby se na nesčetných místech stejné potřeby uspokojovaly standardizovaným zbožím.*“¹¹⁷ Tyto výtvořky už ale ztratily všechny důležité aspekty, které dělají umění uměním a stávají se pouhým zbožím na trhu. Ve vztahu k Hegelově koncepci zde nelze v žádném případě mluvit o umění.

Adaptační a komerční charakter hudby znemožňuje, aby její výtvořky obsahovali moment vyššího duchovního utváření. Vše duchovní, čili veskrze individuální nemá v masové kultuře místo. „*Podrobování osobnosti, jež se přizpůsobuje šablonovitosti toho, co je úspěšné, jednání, v němž člověk dělá to, co dělá každý, plyne ze základního*

¹¹³ HEGEL, G.W.F. *Estetika I.* Praha: Odeon, 1966, s. 61-62

¹¹⁴ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 127-139

¹¹⁵ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství.* Praha: Oikymenh, 2009. s. 147

¹¹⁶ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 139-143

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 124

faktu, že standardizovaná produkce konzumních statků nabízí v širokém rozmezí každému totéž.¹¹⁸ Právě umění podle Hegela totiž nikdy nemůže podléhat žádným schémátům, nesmí mít za cíl přizpůsobovat se konzumentům, protože zde pak již nelze hovořit o subjektivním duchovním utváření. Naopak by se mělo nechat zjevovat ve své zvláštnosti a jedinečnosti, a odkrývat jistý hlubší obsah. Ten ale nemůže vycházet ze schematizované produkce, ale pouze skrze subjektivní duchovnost individua. Přestože do jisté míry v sobě má umělecké dílo mechanickou stránku, tato stránka se týká pouze ovládnutí vnějšího materiálu (nástroje) při utváření díla tak, aby umělci nepřekážel jeho odpor. Virtuozita jistě napomáhá umělci lépe vyjadřovat vnitřní hnutí skrze smyslovou formu. Stále ale platí, že jediným důvodem snahy o co nejlepší ovládnutí vnějšího materiálu je podávat hlubší individuální duchovní obsah. „*Neboť individuální subjektivita, jež v sobě nese substanciální obsah a jež zároveň působí, aby se vnějškově zjevoval v ní samé, stojí v tomto středu, v němž substanciálnost obsahu nemůže ve své všeobecnosti vystupovat abstraktně pro sebe, nýbrž zůstává ještě uzavřena v individualitě a jeví se tím svázána s nějakým určitým jsoucnem – které nyní též samo se vymyká pouhé konečnosti a podmíněnosti a kráčí společně s nitrem duše k svobodnému souladu.*“¹¹⁹

Masová kultura často také odepírá podstatnou možnost umělce nahlížet sebe skrze umělecké dílo, odjímat vnějšímu světu jeho cizost a skrze umělecké dílo zakoušet vnější realitu i sebe sama. Podle Hegela toho může umělec dosáhnout tímto způsobem: „*Jednak teoreticky, tím, že na sebe musí nazírat, představovat si sebe, uvést si do pevné podoby to, co myšlenka shledává podstatou, a vůbec v tom, co je vyvoláno z něho samého, i v tom, co je přijato zvenčí, poznávat jen sebe sama. Za druhé stává se člověk bytím pro sebe praktickou činností, jelikož má pud produkovat sebe sama v tom, co je mu bezprostředně dáno, co je proň přítomno zvenčí, a poznat se v tom rovněž; tento účel uskutečňuje tím, že mění vnější věci, kterým vtiskuje pečeť svého nitra a nachází v nich znovu svá vlastní určení.*“¹²⁰ Jak tato možnost nazírat sebe sama, tak onen pud realizovat sebe sama v tom, co je vůči němu vnější, vychází dle Hegela z niterné subjektivity umělce a nemá v masové kultuře prostor. Potřeba standardizace a masové produkce nedovoluje otisknout sebe sama ve svém díle. Dílo je často natolik svázáno s

¹¹⁸ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I.* Praha, 1987. s. 135

¹¹⁹ HEGEL, G.W.F. *Estetika I.* Praha: Odeon, 1966. s. 75

obecnými předpoklady a potřebami konzumentů, že nemůže nechat průchod svému duchovnímu nitru. Povrchní díla masové kultury se soustředí především na vnější smyslovou stránku, na její líbivost a nekomplikovanost, propojení s vnitřním obsahem je však pro ni buď sekundárním, nebo naprosto nepodstatným aspektem.

Je-li dílo podřízeno vnějším požadavkům a nemůže být vytvářeno skrze svobodného činného ducha, ztrácí i smyslová stránka svoji nejpodstatnější úlohu. Není-li totiž propojena s duchem, neodkazuje na vnitřní povahu uměleckého díla. Stává se tak pouhou smyslovou existencí, která je jsoucí sama pro sebe a odkazuje pouze na svoji bezprostřední existenci. Právě skrze vnější smyslovost se má duch ukazovat ve své konkrétní jedinečné zvláštnosti.¹²¹ Je-li smyslová stránka podřízena standardizaci, je tím zamezeno svobodnému projevu ducha ve své zvláštnosti a úloha smyslové existence pozbývá významu. V kontextu masové kultury se stává pouhou prázdnou šablonovitou smyslovou formou, přizpůsobenou pro potřeby trhu. *"Rozsáhlá ekonomická koncentrace institucionalizovala standardizaci a udělala z ní nezbytnost. Výsledkem byl zákaz všech inovací silných individualistů."*¹²² Standardizovaná smyslová existence v sobě tuto osvobozující moc umění obsahovat nemůže. Přihlédneme-li k hudbě, která je pro nás v této práci nejpodstatnější, zjistíme, že v jejím případě nejde o žádnou výjimku. Jak jsem již zmiňoval, pro hudbu je typická vlastnost, že její smyslový materiál je schopen bezprostředního abstraktního zachycování sebe sama skrze svůj cit a srdce. *„Obtížná úloha, kterou musíme přiřknout hudbě, je ta: vyvolat ve zvucích tónů ono vnitřní dění, halící se do sebe, nebo připojit je k vysloveným slovům a představám a ponořit představy do tohoto živlu, aby byly znovu vytvořeny pro náš cit a spolucit.“*¹²³ Samotná smyslová stránka hudby tuto schopnost nemá. Můžeme sice najít povrchní zalíbení v konkrétních libozvucích, či můžeme rozvažováním ocenit melodický či harmonický průběh, ale až pokud hudba odráží abstraktní duchovnost, stává se vpravdě krásná. *„K tomu, aby hudba působila plným účinkem, náleží však ještě více než pouhé abstraktní zvučení v jeho časovém pohybu. Druhá stránka, jež k tomu musí nutně přistoupit, je*

¹²⁰ *Ibid.*, s.76-77

¹²¹ *Ibid.*, s. 77-83

¹²² V originálním znění: *„Large-scale economic concentration institutionalized the standardization, and made it imperative. As a result, innovations by rugged individualists have been outlawed.“* ADORNO, T.W. *Music and Mass Culture* in ADORNO, T.W. *Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. s. 443

¹²³ HEGEL, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966. s. 178

*obsah, citění duchovna v srdci a výraz duše tohoto obsahu v tónech.*¹²⁴ K tomuto aspektu má hudba masové kultury opravdu daleko.

Hudba masové kultury se ve velkém množství případů omezuje pouze na smyslovou stránku a vytváří povrchní líbivé formy, které neodráží vyšší duchovní zájmy. Můžeme se tedy radovat z konkrétních libozvuků, více ale z této hudby abstrahovat nelze. Navíc bývá konstituce smyslové formy v masové hudbě natolik banální, že ani tento povrchní požitek nám dlouho nevydrží. Jak již bylo totiž zmíněno v Adornově kritice, požitek, který masová kultura slibuje, vlastně ani požitekem není. „*Kulturní průmysl mu*¹²⁵ *nejen namlouvá, že podvod, jehož se na něm dopouští, vede k uspokojení, nýbrž zachází ještě dál a dává mu na vědomí, že ať už je to jakkoli, musí se spokojit s tím, co se mu nabízí.*“¹²⁶ Poté, co se seznámíme s jednoduchou kompozicí, která je schválně utvořena tak, abychom ji pochopili ihned, zjistíme, že kromě několika libozvučných momentů, ze kterých jsme měli zprvu potěšení, neobsahuje již tato hudba nic dalšího. Tato hudba nás nenutí přemýšlet a nic nám neodkrývá. Umění má ale zjevovat svůj vnitřní obsah. Je to totiž něco, co by mělo ke smyslové stránce díla neodlučitelně patřit, něco, co se nám se smyslovou stránkou opakovaně zjevuje jako její nedílná součást, něco, co proniká do našeho myslícího vědomí a provokuje naše pociťování, naše představy, atd.¹²⁷ Požitek z takového díla je naprosto odlišný, mnohem hlubší a bohatší. „*Pouze pravým a vnitřně substanciálním obsahem získává omezené proměnlivé jsoucno samostatnost a substanciálnost, takže určitost a ryzost, omezeně uzavřený a substanciální obsah jsou potom skutečné v jednom a tomtéž a jsoucno tím nabývá možnosti být manifestováno v omezenosti vlastního obsahu jako všeobecnost a u sebe jsoucí duše. – Jedním slovem má umění to určení, aby pochopilo a vyjádřilo jsoucno ve svém zjevu jako pravdivé, tj. v jeho přiměřenosti k obsahu, který mu samému odpovídá, který je v sobě a pro sebe.*“¹²⁸

Poté, co jsem naznačil problémové aspekty masové kultury, je zjevné, že nebudou v souladu ani s nejvyšším určením umění, kterým je přítomnost vnitřního účelu. Pokud hudba neodráží duchovno, nemohou na povrch prosvítat žádné vyšší duchovní zájmy. Pouze pokud smyslová stránka odráží v sobě přiměřeným způsobem

¹²⁴ *Ibid.*, s. 181

¹²⁵ Konzumentovi (pozn. aut.)

¹²⁶ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 142

¹²⁷ HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966. s. 77-83

¹²⁸ HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966. s. 150

duchovno a nesoustředí se pouze na onu vnější podobu, může v sobě ukrývat vyšší substanciální účel. Navíc další zásadní problém je, že hudba masové kultury často nesplňuje onen požadavek, aby byla volná po stránce účelu a prostředků a jediný účel měla pouze sama v sobě.¹²⁹ „ *Princip idealistické estetiky, účelnost bez účelu, je převrácení schématu, jemuž se buržoazní umění podřizuje ve společenské rovině: bezúčelnost pro účely, které deklaruje trh.*“¹³⁰ Masová kultura dělá ze svých vlastních děl prvoplánově zboží a už od samého počátku vzniku těchto děl je tento aspekt brán v potaz, což samozřejmě ovlivňuje jejich finální podobu. Právě z důvodu potřeby masové distribuce dochází ke standardizaci výtvorů a jakákoliv duchovnost a pravdivost těchto výtvorů je nahrazena pouhou správností adaptace na ono masami vyžadované schéma.¹³¹ Výsledkem jsou díla, která se za pomoci povrchní líbivé smyslové podoby snaží uchvátit na první poslech, ale neodkazují na žádný duchovní obsah, kterému by se tato smyslová forma jevila jako adekvátní. Hudba, která neobsahuje vnitřní duchovní sdělení v podobě citu, představ, tužeb, vášní, atd., se nejeví vpravdě krásná.¹³²

6. Hegel vs. Adorno

Jak tedy vidíme, neblahé aspekty masové kultury jsou v přímém rozporu z povahou umění dle Hegelových určení. Všechny tyto výtky masové kultury mají jisté společné jmenovatele, díky kterým se rozbíhá síť neblahých vlivů, které mají za následek onu depravaci umění. Tím je zaprvé ze strany produkce prvoplánové ovládnutí a vytváření konkrétních hudebních počínů za jistým účelem, který je vůči uměleckému dílu vnější a který odcizuje dílo producentovi i konzumentovi, zadruhé rezignovaný postoj posluchače (konzumenta), který ústí v regresivní slyšení. Lze tedy hovořit o jistém vnějším společenském vlivu působícím na hudbu, který potlačuje svobodné duchovní utváření díla. Adorno ve své kritice tyto vlivy správně zachycuje a je zjevné, že od konce první poloviny minulého století, kdy svoji kritiku napsal tyto vlivy nejenže přetrvávají, nýbrž i mnohonásobně nabraly na intenzitě. Rozvoj massmédií nastartoval

¹²⁹ ADORNO, T.W. *Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. s. 289

¹³⁰ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 157

¹³¹ ADORNO, T.W. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 16

¹³² HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966. s. 81-91

éru, kdy před produkty kulturního průmyslu není úniku a každý je jimi do jisté míry ovlivněn.

Adornova skepse je tedy více než pochopitelná, neboť ústup velikánů vážné hudby a rychle vzrůstající vlna zábavního kulturního průmyslu za pomoci rozhlasu a dalších médií v době, kdy svá díla psal, v hudbě rychle předznamenala podobu nastávajícího širšího kulturního povědomí ve společnosti. Nové tendence v hudbě, které popisuje, ho musely jako vzdělaného hudebního znalce velmi znepokojovat. Na druhou stranu je v některých pasážích znatelné, že jeho skepse a znepokojení ho často dovedly k možná až příliš radikálním tvrzením. Zaprvé deformovaná povaha moderní masové hudby je důsledkem vnějších společenských vlivů a tudíž není současné hudbě imanentní. Pořád tedy teoreticky může být pravá povaha umění naplňována, vlivy masové kultury jen tuto povahu potlačují, aby mohly prosadit vlastní zájmy, čímž znemožňují, aby hudba měla účel sama v sobě, nechávala průchod svobodné individualitě a odrážela tak jistý duchovní obsah.¹³³ Nelze však tvrdit, že by vliv masové kultury naprosto znemožnil vznik kvalitních a autentických uměleckých děl. Adorno místy některými svými výroky naráží na to, že již v podstatě přestává být možné nadále takováto díla produkovat. Masová kultura už je natolik rozšířena a akceptována, že již podle něj nejsme schopni se vymanit z jejího vlivu a vytvářet díla jiná a jinak.¹³⁴ „Pro člověka obklopeného standardizovaným hudebním zbožím se hodnotící postoj stal fikcí.“¹³⁵ V tomto ohledu Adorno poukazuje na stejnost a banálnost výtvorů masové kultury¹³⁶ a na rozpad celku v její smyslové formě¹³⁷. Tyto neduhy jistě masová kultura má, hudba ale stále není odsouzena k produkci pouze těchto výtvorů. Vše má opět na svědomí manipulace ze strany produkce shora a pasivní postoj k vnímání hudby ze strany posluchače zdola.

Člověk vždy bude do jisté míry ovlivněn tím, čím je obklopen na každém rohu, díla patří vždy do jisté míry své době, své kultuře, své společnosti a především smyslovou formu díla tyto souvislosti do velké míry ovlivňují.¹³⁸ Ale i přesto lze

¹³³ ADORNO, T.W., *Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. s. 289

¹³⁴ ADORNO, T.W. *Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. s. 292

¹³⁵ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 128

¹³⁶ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 126

¹³⁷ ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. s. 135

¹³⁸ ADORNO, T.W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. s. 14

produkovat kvalitní díla odrážející svobodnou individualitu a ne hamižnost masové produkce těžící ze znučenosti a rezignovanosti středoproudového posluchače. Adornova kritika je v tomto ohledu příliš rezolutní. Důležitý je totiž především onen Hegelův aspekt, že smyslová stránka má být v souladu s vnitřním obsahem díla, má s ním být propojena, reflektovat ho a jevit se mu adekvátním. Teprve pak se jeví dílo vpravdě krásné.¹³⁹ To nás zbavuje i spekulace nad tím, zda má být hudba srozumitelná či ne. Samozřejmě, že pokud je hudba banální a všem srozumitelná, bývá často také prosta obsahu a zmocňují se jí masy. Přestože Adorno tvrdí, že hudba by měla být nesrozumitelná a nepopulární, jinak dojde k její deformaci, hlavní aspekt je právě v oné koexistenci a propojenosti smyslovosti a individuálního duchovního obsahu. Protože to, co je veskrze individuální, to nebude pravděpodobně nikdy obecně přijato masami. V tomto ohledu souhlasím s Ortegou v tom, že pravé umění nikdy ani nemůže být srozumitelné všem. Masová kultura je pak, jak tvrdí, právě únikem z nesrozumitelnosti moderní tvorby a náhradou srozumitelné romantické umělecké tvorby odrážející každodenní žitý svět.¹⁴⁰ V tomto ohledu vždy byla nějaká jednoduše srozumitelná kultura, ke které se upínala široká veřejnost, problém kulturního průmyslu je ale v tom, že z této tendence pouze těží a k rozvoji této kultury nijak nepřispívá. Proto se také (jak zase tvrdí Hauser) mezi lehkou produkcí a vysokým uměním rozdílů neseťou, naopak vždy zde bude jistá hranice, přestože je propustná a proměňuje se, a je nemožné jak vyhledání kolektivního umění, které bude uspokojovat a naplňovat všechny, tak vychovat masy k tomu, aby vzdělávaly svůj vkus a postupovaly ke kvalitnější produkci.¹⁴¹ Co má být prostoupeno individualní duchovností a co je tedy velmi specifické, s tím se nikdy neztotožní všichni a nikdy tomu všichni neporozumí. A stejně jak nikdy nezačnou masy hromadně číst například Platóna či Kanta, tak ani nikdy nezačnou samy od sebe zásadně měnit přístup k vnímání hudby, aby byly vychovány ke schopnosti oceňovat vyšší duchovní hudební tvorbu.

Přestože Adornova kritika dobře vystihuje tendence v moderní masové hudbě a přestože je tato hudba s Hegelovou koncepcí neslučitelná, Hegelova práce je stále platným dílem a měla by být brána v potaz při každé úvaze o umění. Přestože to Hegel explicitně nezmiňuje, jeho koncepce v jistém smyslu počítá s vnějšími vlivy, které mohou pravou podobu hudby narušovat. Jak tvrdí o Hegelově estetice Jan Patočka:

¹³⁹ HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966 s. 71-73

¹⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava : Archa, 1994, s. 9-13

¹⁴¹ HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha: Odeon, 1975, s. 203-206

„Dnešní čtenář musí číst Hegelovo dílo ne snad jako hotovou systematiku, nýbrž jako soubor problémů, které si musí sám transponovat do dnešní situace filosofie a umění; pak se mu teprve ukáže plodnost a velikost tohoto kolosálního výtvoru.“¹⁴² Adornova kritika výstižně popisuje společenské vlivy, ty ale samy o sobě nemohou naprosto znemožnit průchod vyšší tvorbě. Dokud budou mezi umělci a mezi posluchači lidé, kteří budou hudbu a umění obecně chápat jako individuální způsob vyjádření a toto kritérium budou respektovat ve všech aspektech hudby, může i současná doba nechat průchod autentické duchovní tvorbě. Přestože se moderní umělecká hudební tvorba může jevit posluchači nesrozumitelná, odcizená a od společnosti odtržená, dává zakusit novou zkušenost a nové prožitky, které nepostrádají svoji hloubku a duchovnost.¹⁴³

Co se týče charakteru zboží, Adorno sám přiznává, že zbožní charakter umění není nic nového a že autonomní buržoazní umění, které bylo od široké společnosti izolováno, bylo také zbožím. „Čistá umělecká díla, která zbožní charakter negují už tím, že sledují svůj vlastní zákon, byla vždy zároveň i zbožím (...).“¹⁴⁴ Důležité je, aby umění nebylo primárně zbožím, tudíž, aby si zachovalo svá podstatná určení. Protože až prvoplánová snaha přizpůsobit dílo trhu způsobuje teprve onu standardizovanou výrobu. To samé lze tvrdit o lehké hudbě, která je tvořena především pro zábavu. „Podvod kulturního průmyslu tedy netkví v tom, že kulturní průmysl poskytuje zábavu, nýbrž v tom, že pro svou obchodnickou povahu vězí v ideologických klišé, která vedou k sebelikvidaci kultury, a zábavu naopak kazí.“¹⁴⁵ Nelze tedy na základě pouhé existence těchto vlivů generalizovat výslednou povahu děl, které s masovou kulturou přijdou do styku. Také souhlasím s Hauserem, že lehká „společenská hudba“ lidového umění, která je tvořena především pro pobavení není nic špatného, má svůj význam a vývoj a není pouhou hudbou zadržanou na infantilním stupni¹⁴⁶, přestože nesplňuje

¹⁴² PATOČKA, Jan. *Umění a čas*. Praha: Oikoymenh, 2004. s. 181

¹⁴³ Kniha „Zbývá jen hluk“ od Alexe Rosse, která představuje tak trochu jiný pohled na dějiny hudby dvacátého století, krásně popisuje jednotlivé originální projevy a hudební formy, které v tomto období vznikaly. Věnuje se jak vážné hudbě, tak i různým formám avantgardní hudby, jazzu či rocku. Ukazuje nepopřítelný vzájemný vliv všech těchto směrů, zároveň ale ukazuje, jak jednotliví autoři dokáží jednotlivé vlivy jedinečně využívat, kombinovat a modifikovat, čímž ve spojení s jejich specifickým projevem a způsobem vnímání hudby odhalují úplně nové rozměry v hudbě. Jako příklad lze zmínit např. Johna Cage, Arnola Schoenberga, Phillipa Glasse, Briana Ena, Davida Bowieho, Johna Calea, atd. Velmi výstižně a k našemu tématu příhodné jsou závěrečné věty této knihy: „Skladatelé se možná nikdy bezprostředním vlivem nevyrovnají svým popovým kolegům, ve svém svobodném osamění však dokážou sdělovat prožitky mimořádné hloubky. Odhalují velké formy, zabývají se komplexními silami, zdolávají celé rozpětí mezi hlukem a tichem a slovy Clauda Debussyho ukazují směr do „imaginární země, tedy takové, jakou na žádné mapě nenajdete“. ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. Praha: Argo, 2011. s. 490

¹⁴⁴ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 157

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 143

¹⁴⁶ HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha: Odeon, 1975, s. 220

Hegelova určení. I ta se ale dá dělat špatně a jak tvrdí i Adorno: strojově vyráběná standardizovaná zábava již zábavou není.

Nicméně je třeba stále nabádat okolí k aktivnější a pozornější účasti v hudební kultuře, protože nelze předpokládat, že by současná média mohla jakkoliv ke kulturní osvětě přispět. Člověk, který bude na hudbu nahlížet povrchně, nebude se v ní vzdělávat a nebude o ní přemýšlet, zůstane vždy zabředlý v povrchních hudebních výtvorech. Přitom hudba i v současné době může člověku nabídnout mnohem více. Hudba se mění stejně tak, jak se mění vnější svět kolem nás. Umělec by ale měl být schopen právě sebe sama i vnější svět prostřednictvím hudby reflektovat a povznést se nad něj, ne se jím nechat podmanit.

Závěr

V této práci jsem se pokusil skrze *Estetiku* G.W.F. Hegela nahlédnout do povahy a úlohy umění, neboť filozofické koncepce umění by stále měly být brány v potaz v úvahách o umění. Snažil jsem nastínit základní určení umění v Hegelově estetice, přičemž jsem se zaměřil především na hudbu. Ona podstatná určení jsem pak konfrontoval s kritikou masové kultury Theodora W. Adorna a snažil jsem se poukázat na to, že neblahé vlivy na hudbu, které Adorno ve své kritice popisuje a které ztělesňují produkty masové kultury, mohou znemožnit umění zachovat si svoji původní úlohu a podstatná určení a odebírají umění to, co jej uměním dělá. Adorno tyto vlivy sice výstižně pojmenovává, jeho skepse ho však dovádí k až příliš radikálním tvrzením. Snažil jsem se ukázat, že nelze tvrdit, že masová kultura sama o sobě nedovoluje tvořit vyšší umělecká díla nebo že dokonce vyšší umělecká tvorba již splynula s lehkou zábavní kulturou. Také nelze v současné době ani říct, že všechna díla masové kultury musí nutně podléhat neblahým vlivům, které Adorno popisuje, přestože masy mají tendenci upínat se k jednoduchým, srozumitelným a často prázdným hudebním výtvorům. Mezi závailem banálních šlágrů je stále prostor pro hlubší duchovní puzení. Nutné je si ale stále odpovídat na otázku jaká je podstata hudebního vyjádření, ne pro koho je hudba tvořena. V hudbě (a v umění obecně) lze dle stále nacházet díla, která jsou věrná své úloze, splňují svá podstatná určení a která rozhodně stojí za povšimnutí.

Hudba stále dokáže rozechvívát náš cit a uspokojovat naše vyšší duchovní potřeby. Tím, že jsme ale neustále ze všech stran zaplavováni banálními výtvoři bez hlubšího obsahu, je často těžké si k nim najít cestu.

Summary

In this work I have tried to insight into the nature and role of art through aesthetics by G.W.F. Hegel, because philosophical concepts should be still considered in reflections on art. I tried to outline basic determinations of art in Hegel's aesthetics, while I focused mainly on music. Then I confronted these significant determinations with the critique of mass culture by Theodor W. Adorno and found that negative influences on music, which Adorno describes in his critique and which are embodied by products of mass culture, can make impossible for art to maintain its role and its significant determinations, which makes art an art. Although Adorno identifies and describes these influences aptly, his skepticism leads him to very radical statements. Because of the fact that we are constantly flooded with banal creations without a real content, it is often hard to come across them. I have tried to show that it can not be argued that mass culture itself does not allow to form higher artwork or even that greater artistic creation has already merged with light entertainment culture. It also cannot be said that all products of mass culture must necessarily be subject to harmful effects that Adorno describes, although the masses tend to be clamped to a simple, understandable and often empty musical creations. Among loads of trivial hits there is still room for deeper spiritual impulse. It's still necessary to repeatedly answer the question of what is the essence of musical expression, not for whom the music is formed. In music (and art in general) we can still find individual spiritual products, which are true to its original nature and purpose and which are definitely worth seeing. Due to the fact that we are constantly flooded from all sides by banal creations devoided of any real content, it is often difficult to find a way to them.

Použitá literatura

ADORNO, T.W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. 500 s.
ISBN: 80-902205-4-1.

ADORNO, T.W. *To the Fetish-Character in Music in Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. 675 s. ISBN: 0-520-22672-0.

ADORNO, T.W., *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* in KOFROŇ, P. *Adorno I*. Praha, 1987. 303 s. ¹⁴⁷

ADORNO, T. W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. 62 s.
ISBN: 978-80-7298-406-3.

ADORNO, T.W. *Music and Mass Culture in Essays On Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2002. 675 s. ISBN: 0-520-22672-0.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. 247 s. ISBN: 978-80-7298-267-7.

CAGE, J. *Silence*. Praha: Tranzit, 2010. 275 s.
ISBN: 978-80-87259-07-8.

HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha: Odeon, 1975. 313 s.

HEGEL, G.W.F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966. 393 s.
ISBN: 01-050-66-09/1.

HEGEL, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966. 430 s.
ISBN: 01-051-66-09/1.

KUNEŠ, J.; VRABEC, M. *Místo fenomenologie ducha v současném myšlení*.
K dvoustému výročí Hegelovy fenomenologie ducha. Praha: Argo, 2007. 318 s.
ISBN: 978-80-257-0003-7.

MAJOR, L.; SOBOTKA, M. *G.W.F Hegel. Život a dílo*. Praha: Mladá fronta, 1979.
207 s. ISBN: 23-141-79.

ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava: Archa, 1994. 76 s.
ISBN: 80-7115-076-2.

¹⁴⁷ Adorno I, II. (Sborník textů Theodora Wiesengrunda Adorna v českém, popřípadě slovenském překladu, publikovaných převážně v periodickém tisku 60. let. Uspořádáno do dvou svazků s tituly, jak stojí v názvu. Oba díly k dispozici v hudebním oddělení Národní knihovny ČR pod signaturou VIII 123/1, 2.

PATOČKA, Jan. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004. 425 s.
ISBN: 80-7298-114-5.

ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. Praha: Argo, 2011. 490 s.
ISBN: 978-80-257-0558-2