

# Theodor Wiesengrund Adorno

## Estetická teorie

(Ästhetische Theorie, 1970)

Nedokončený, posmrtně vydaný pokus německého marxisty o estetickou teorii, která zevrubně analyzuje moderní estetické jevy a zároveň tematizuje vlastní omezení. Obsáhlý svazek má charakter nečleněného, pouze problémy a cyklickými myšlenkovými návraty rytmovaného toku úvah.

Úvodem (9–11) autor popisuje soudobou situaci v umění, které trpí přemírou rozumu: v umění už nic není samozřejmé, nelze jednat spontánně, neplatí tradiční kategorie; umění neví, zda má vůbec sloužit, a pokud ano, čemu. Za těchto podmínek by se dle Adorna nemělo upnout k falešné útěše, že je jen zdáním (jako autonomní umění), ani se přizpůsobit empirickému světu tím, že jej věrně (afirmativně) zobrazí, ale musí se „obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem, a stát se tak nejistým až do morku kostí“ (10). Pravdivostní obsah uměleckého díla vyrůstá z napětí mezi uměním a společností, díla jsou autonomními výtvoři a současně společenskými jevy. Na rozdíl od společenské reality, která nutí společenské subjekty k falešné, násilně vynucené identitě, je identita uměleckého díla vědomě neidentická právě tím, že dílo je obojím současně, ale v obou případech podmíněně. Staví se proti společenské realitě, ale přitom je na ni odkázáno už jen tím, že negací společnosti z ní nepřímo odvozuje svůj obsah (14–16).

Nechce-li být umění lhostejné, sterilní, reakční (výhradně autonomní) ani angažovaně oddané určité ideologii (výhradně heteronomní), nesmí podle Adorna redukovat na zacházení s určitou látkou (tj. na obsah) to, co je v něm jiné a pro umění konstitutivní. Adorno se kriticky vymezuje vůči různým projevům redukce umění na obsah, intenci či obecněji na jakýkoli jedinečný, ničím nepodmíněný princip, tj. vůči Hegelovi, Freudovi (resp. psychoanalytické teorii umění) a Kantovi. Hegel podle Adorna svou obsahovou estetikou, „jež myslí formu jako obsah [...]“, přispěl jako první k šosácké přeměně umění v ideologii moci“ (17). Psychoanalytická teorie umění zase podle Adornova mínění příliš setrvává u autorského subjektu a v důsledku zdůrazňování jeho nevědomých projekcí pak zapomíná na působnost uměleckých forem. Jakkoli odhaluje skryté, redukuje umělecká díla na dokumenty

něčeho, a tím jí „uniká jejich vlastní objektivita, soudržnost, formová rovina, kritické impulzy, jejich vztah k nonpsychické realitě, zkrátka jejich idea pravdy“ (19). Freud se mylí v tom, že všechny příznaky svědčící o autorově nepřizpůsobení realitě klasifikuje jako únik před ní. Protikladem k Freudově umělecké teorii splněných přání je Kantova estetická teorie nezainteresované libosti, na níž Adorno oceňuje, že vyvázáním estetického postoje z bezprostřední libosti Kant „vytrhl [...] umění z žádostivého šosáctví, které je vždy znovu ohmatává a ochutnává“ (21). Vyčlenění estetické sféry z empirie umění konstituuje — na druhou stranu však Kant tuto historickou konstituci bez náhrady oddělil od subjektu i od časové proměnlivosti, „vedl ji do transcendentálního klidu a [...] ztotožnil ji s podstatou uměleckosti“ (21). Freud ani Kant podle Adorna nevzali dostatečně v potaz, že umění v sobě vždy v negované podobě obsahuje to, od čeho se distancuje.

V následující pasáži (28–66) autor nastiňuje možnosti moderního umění, zvláště umění historicky určeného „po Osvětami“. Moderní umění si je vědomo společenských rozporů, ovšem důvěryhodně o nich může promlouvat toliko imanentním napětím své formy. Na příkladu Baudelaira Adorno ukazuje, že umělec může protestovat jen v objektivizované zkušenosti uměleckých archetypů, přičemž výlučným „médiem této zkušenosti [je] básnická forma“ (36). Poválečná situace umění je ještě vypjatější: chce-li umění jednat racionálně, mělo by si všimnout toho, co je potlačováno, tedy přijmout zlo, místo aby je odmítalo. Jestliže se umění identifikuje se zlem, předjímá mnohem účinněji a pravdivěji stav, kdy zlo ztratí moc, než kdyby je pouze dokumentovalo (odráželo) či si je nepřipouštělo. Pro celé moderní umění platí: jestliže je umění nápodobou toho, co se nám odcizilo, pak nemůže nic zastírat mlčením, uchýlovat se k nevinnosti. V návaznosti na tyto úvahy Adorno rozebírá umělecké novátorství a utopii v umění. Cokoli nového podle něj vždy již existuje; tento stav přirovnává k dětskému pokusu zahrát dosud neznámý akord. I když se umění staví proti empirii, nemůže jí uniknout; jakkoli transcenduje k nejsoucnosti, je vždy odkázáno na již jsoucí. A tak i to, „co se cítí jako utopie, zůstává negativní vůči tomu, co trvá, ale je mu podřízeno“ (49). Utopie v umění je dialektická: čím ostřeji umění neguje společnost, tím blíží je pravdě, tím méně však může dojít naplnění; čím více toužíme prostřednictvím umění po tom, co není, tím méně v to můžeme doufat. Aby „umění utopii nezrazovalo ve zdání a útěše, nesmí být utopii. Kdyby utopie naplnila umění, znamenalo by to jeho časový konec“ (50). Umění se v Adornově pojetí vyvíjí protichůdně vůči společenskému vývoji, tudíž anticipuje neexistující společenský celek a neexistující subjekt ve stavu smíření, svobody. S tímto předjímaným stavem je pravdivostní

obsah umění solidární. Avšak samo umění, má-li být pravdivé, musí být rozpolcené a v protikladech do té míry nesmířené, že v něm zůstávají nevyřešené antagonismy společnosti.

Poté (66–106) se Adorno věnuje estetickým kategoriím, jež v moderně ztratily někdejší samozřejmost: zajímá jej zvl. proměna kategorií krásy (přírodní i umělecké), ošklivosti a mimésis. Krása byla až do 19. století považována ve vztahu k ošklivosti za primární kategorii, podle Adorna je to však spíše naopak: „Krása není platonicky čistým začátkem, nýbrž vznikala ve zřeknutí se toho, co bylo kdysi předmětem strachu, co teprve retrospektivně, ze svého telos, se tímto odřeknutím stává ošklivostí, jaksi vzniká“ (69). Adorno zastává názor, že umění musí to, co se pokládá za ošklivost, „učinit svou věcí“, ale ne proto, aby je integrací zmírnilo, smířilo samo se sebou, nýbrž proto, aby „v ošklivosti odhalilo svět, jež tvoří a reprodukuje podle svého obrazu“ (70). Rozhořčení, jež ošklivost moderního umění vyvolává, bychom měli pociťovat spíš u takového umění, jaké se šosácky poskvřňuje pravdou, krásnem a dobrem. Ona ošklivost ve skutečnosti není prvoplánovým efektem, ale zkušebním kamenem síly, jež se v uměleckém díle zduchovňuje. Přírodní krásno, ač mnohem starší než krásno umělecké, bylo vinou Kanta, Schillera a Hegela potlačeno, „zmizelo v důsledku rozšiřující se vlády pojmu svobody a lidské důstojnosti [...], podle nějž se nemá ve světě cenit nic než to, zač vděčí autonomní subjekt sobě samému“ (87). Je tudíž třeba provést revizi přírodního krásna, jež se však neobejde bez radikální proměny vztahu mezi subjektem a přírodou. V abstraktní velikosti přírody, k níž se upínal Kant, se podle Adorna zračí pouze takové buržoazní kategorie, jako jsou „iluze velikosti“, „smysl pro rekordy“ či „kult hrdinů“ (97). Přírodní krásno nám bude dostupné jen tehdy, pokud přestaneme ztotožňovat rozum a skutečnost, poměřovat veškeré jsoucno subjektivitou jako absolutnem a přikloníme se k tomu, co člověk nevytvořil, co promlouvá, aniž by to bylo z lidského hlediska pojmově uchopitelné. Za těchto podmínek pak může i krásno umělecké imitovat nepostižitelnost a nevyсловitelnost přírody. Z tohoto Adornova pohledu se radikálně mění také idea mimésis: umění nemá za úkol napodobovat přírodu ani jednotlivé ideje, ale výhradně celek přírodního krásna jako to nevyomezitelné, aporické, co nás přivádí k mezím subjektivity. Umění se tak neobejde bez filozofie, jako se filozofie neobejde bez umění: filozofie umění interpretuje, aby bylo řečeno, co umění neumí a nemůže říct, přičemž sama to může říct zase jen prostřednictvím umění (100).

V dalším kole kritického čtení Kanta a Hegela (118–136) si Adorno všímá rozporu mezi bezpojmovostí (čistou názorností) vkusu a pojmově závazným vkusovým soudem. Tento rozpor je „inherentní samému umění jako rozpor jeho duchovní a mimetické

podstaty“ (132). Pravda v umění tudíž nesouvisí s čistou názorností ani pouze s duchem, který je v umění zpřítomňován pouze smyslově, nýbrž je výsledkem jejich nedovršeného dialektického procesu. Protože mezi racionalitou a smyslovostí, stejně jako mezi pojmem a názorem, nevládne dichotomie, není možné, aby to, co se v díle esteticky vyjevuje, splývalo s názorností a to, co je obsahem, bylo totožné s pojmem.

V pasážích věnovaných zdáním (136–158) Adorno vychází z podvojného charakteru uměleckého díla: dílo je odsouzeno k tomu, být zdáním, a přitom je zdání jeho záchranou před lží. Nepředstavuje totiž celek reality, ale pouze její svěbytné umělecké zdání. Současně se od reality odděluje, ba neguje ji, aniž přestává být jejím zdáním. V návaznosti na to se Adorno opakovaně distancuje od umění, jež chce být víc než jen zdáním, a snaží se tak „setřást charakter zdání jako zvířata přerostlé parohy“ (139).

V úvahách o formě a obsahu (181–212) Adorno na jedné straně odmítá díla, která tematizují pouze to, co je na nich samých umělecky uděláno, a neméně kritizuje takový formalismus, jež chápe formu jako organizaci oddělitelnou od toho, co je „napsáno, zkomponováno, namalováno“ (188). Opačně se dle jeho soudu prohřešují umělecké směry politicky angažované (avantgarda, dadaismus, konkrétní poezie), jejichž snaha přestat být zdáním a stát se politickým aktem zpravidla vede k nastolení zjednodušujícího falešného vědomí. V Adornově instrumentáři pojmy obsah a forma sice přežívají, ovšem nikoli jako neměnná diference, ale jako vzájemně podmíněná dialektická jednota: „co je zformováno, obsah, to nejsou formě vnější předměty, nýbrž mimetické impulzy, které to táhne ke světu obrazů, jímž je forma“ (188).

Adorno se opakovaně vrací k mlčenlivosti uměleckých děl, k jejich nepochopitelnosti, záhadnosti, zahalenosti. Celý jeho text vyrůstá z přesvědčení, že smyslem uměleckých děl není recipienta pobavit a potěšit, ale otřást jím, aby si uvědomil svou omezenost a konečnost. V pasážích pojednávajících o možnosti porozumět uměleckým dílům autor soudí, že díla neposkytují nepodmíněné či samozřejmé poznání: cokoli říkají, zároveň skrývají; čím více jim rozumíme, tím méně přicházíme na kloub jejich konstitutivní záhadnosti. Zabývá se také rozdílem mezi uměleckým a diskurzivním poznáním (158–199) a zdůrazňuje, že umění se přibližuje zvláštním neuchopitelným způsobem: „to, co díla skrývají, se vyjevuje, a tímto vyjevením se skrývá“ (168), kdežto diskurzivní poznání je nezahalené, tudíž se pravdě vzdaluje.

V návaznosti na tyto úvahy se Adorno souhrnně vyjadřuje k možnostem soudobého umění (293–338). Vyzvedává tvorbu Samuela Becketta, jehož absurdní díla podle něj vůbec nejsou prosta smyslu, ba naopak — tím, že jej podrobují přelíčení, rozvíjejí jeho

historii, se chovají smysluplně. Vysoce ceněna je zde rovněž poezie Paula Celana, která dle Adornova soudu jako jedna z mála dokázala básnicky obstát před nepostižitelným utrpením holocaustu, když se pokusila „vyslovit krajní hrůzu mlčením“ (422).

Oddíly Paralipomena (344–434) a První nástin (435–471) se vracejí ke stěžejním tématům Adornových úvah; ta by se dala vystihnout tvrzením, že to, co je v dnešní době pravdivé, nemůže být nevinné, bezprostřední. Adorno zde zavrhuje jakýkoli jednostranný, jednotný, nepodmíněný, nezprostředkovaný a na jediný princip převoditelný výklad světa a klade důraz na vzájemnou podmíněnost pravdy a nepravdy, výrazu a smyslu, krásy a ošklivosti, pravdy a zdání, části a celku, imanence a společenské existence uměleckého díla. Požaduje, aby umělecká díla byla chápána jako složitý celek pravdy, „jež se nevyhnutelně týká jejího vztahu k nepravdě, k její vlastní i k nepravdě mimo ni“ (345). Poukazuje na to, že krásno je obohacováno do té míry, nakolik je s to vstřebat ošklivost (359–360). Trvá na tom, že smysl neexistuje bez mimetického výrazového momentu, stejně jako výraz není možný bez smyslu, bez prostředku zduchovnění (365); pravda pak „neexistuje bez onoho zdání, které by chtělo kvůli pravdě odstranit“ (369). A konečně znovu varuje jak před společenskou služebností umění, tak před jeho snahou o čistou sebedostačivost (imanenci), která je ohrožuje sterilitou (407).

Téměř pětisetstránková práce rezignuje na obvyklé členění na kapitoly či oddíly. Tvoří ji souvislý text, členěný pouze mezerami. Editoři přidružili k textu oddíl Paralipomena, tvořený fragmenty, jež nebyli s to do textu ústrojně zabudovat, a tzv. První nástin, Adornem zkorigovaný, nicméně do původního textu nezařazený. Žánrově se kniha blíží eseji, žánru, který má podle autora samého systémově kritickou povahu v tom, že klade důraz na částečné oproti celostnímu a odmítá redukovat skutečnost na jediný princip.<sup>1</sup> *Estetická teorie* záměrně rezignuje na linearitu, sukcesivnost výkladu, kauzalitu a myšlenkovou hierarchii; celek je sestaven ze vzájemně rovnocenných částí, předmět pojednáván paratakticky. Autor krouživě načrtává konstelace, v nichž se snaží přiblížit meritum věci; s oblibou formuluje paradoxní tvrzení, jeho myšlenky často ústí do aporií. Současně však usiluje o řešení problému, ačkoli ví, že je v daných podmínkách principiálně neřešitelný. Svým charakterem tak Adornův text klade odpor snaze o jeho koherentní reprodukci.

*Estetická teorie* sdružuje dosud roztroušené materiálové studie o umění (hudbě a literatuře) do teoretického celku, aniž upřednostňuje tu či onu složku: umění je teoretizováno ve stejné míře, jako je estetizována teorie. Na jedné straně může umění vznášet

1 Srov. Der Essay als Form, in: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 11. *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1990, s. 9–33.

pravdivostní nárok, jenž je vědeckému diskurzu upřen, na druhé straně může teorie tento pravdivostní nárok prověřovat jen tehdy, bude-li dostatečně senzibilní vůči tomu, co nedokáže uchopit, protože se to nachází za hranicemi jejího diskurzu. Estetika tak disponuje mocí bezmoci: ač nedokáže zrušit lživý nátlak k identitě, otevírá možnosti neidentického myšlení. Ústřední myšlenku dialektiky zdání (pravda se neobejde bez zdání, umění je jen zdáním, ale toto zdání je — pakliže si uchová oprávnění tím, že nebude trvat na své neporušené celistvosti, ba smíří se s vlastním rozpadem — současně místem pravdy, hodným záchranu) Adorno rozpracoval již ve své habilitaci *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933). Ve 30. a 40. letech ji přenášel na estetické jevy společensky přizpůsobené masové kultury, jejichž zdání pokládal za pouze zdánlivé, tedy ideologické. *Estetická teorie* navazuje na Adornovu a Horkheimerovu *Dialektiku osvícenství* (1944, č. 2009), mj. zjištěním, že člověk platí za rozšiřování své moci tím, že se mu stále více odcizuje to, nad čím má moc.

Ze srovnání s Adornovými filozofickými díly je patrné, že *Estetická teorie* znovu otevírá problematiku neidentity, které se Adorno nejvíce věnoval v knize *Negative Dialektik* (1966). Přírodní krásno, o jehož revizi v *Estetické teorii* usiluje, představuje jakožto princip estetickou variantu negativní filozofie neidentity namířenou proti Hegelově pozitivní dialektice. Neurčitelnost a negativitu, které určují naši zkušenost s moderním uměním, Adorno záměrně stylizuje jako doklad toho, že umění nás může navést na stopu toho, co je v zajetí „univerzální identity na věcech neidentické“ (101).

Ačkoli Adorno hovoří o neuchopitelnosti či nedosažitelnosti, nikdy nechápe umění jako něco magického, zásvětního nebo jinak mimoracionálního. Umění nutně žije uvnitř světa racionality, je racionalitou, která „racionalitu kritizuje, aniž se jí vymyká“ (77). Adornova estetika si tedy záměrně klade nepřekročitelné omezení dané dialektikou racionality a mimésis, na níž je umění postaveno.

Svým pojetím uměleckého díla (jako oduševnělé entity obdařené vnitřní silou a čerpající energii z vlastní heterogenity a rozpornosti) má Adorno blízko ke všem procesuálně zaměřeným směrům, jež dílo pojmají jako výslednici napětí mezi pojmovými opozicemi; tedy nejen k nejrůznějším variantám marxismu, ale v některých rysech i ke strukturalismu.<sup>2</sup> Zejména aporickým vztahem uměleckých děl ke společnosti (vzpírají se jí, ale současně určují náš vztah k ní) oslovil Adorno řadu poválečných německých levicových intelektuálů (Joachima Kaisera, Reinharda Baumgarta, Petera Steina ad.), kteří demaskovali falešné vědomí, aniž podléhali pseudoaktivismu.

<sup>2</sup> Milan Jankovič nachází podobnost mezi Adornem a Mukařovským: Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka), *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 675–682.

Z kritických reakcí na *Estetickou teorii* stojí za zmínku anti-elitářské výtky Fredrica Jamesona a Petera Bürgera, kteří byli vůči masové kultuře méně pohrdliví než Adorno. Adorno se podle nich nedokáže na umění dívat jinak než prizmatem odcizení, masovou kulturu apriorně ztotožňuje se sociálním bezprávím, a přitom lpí na ideji pravdivosti umění, takže mu nezbyvá než se normativně rozhodnout pouze pro určité umělecké formy, konvenující jeho vlastní teorii. Dlouhodobou polemiku s Adornem vedl → Hans Robert Jauß. Jejím jádrem byla údajná Adornova fixace uměleckého díla na negativitu, která je podle Jauße neoprávněná a nutně vede k tomu, že Adorno upírá umění komunikativní funkci. Z pozic recepční estetiky odmítá Jauß pokládat negativitu, resp. pozitivitu za pevné a neměnné veličiny; argumentuje tím, že podléhají proměně recepčních horizontů, a mohou se tudíž zvrátit i ve svůj opak. I původně negativní díla proto mohou být institucionálně neutralizována a stát se díly klasickými.<sup>3</sup>

Počínaje 80. léty bývá Adorno — ne zcela právem — spojován s postmodernou a dekonstrukcí. Spojnice jsou přitom shledávány v odmítání jednoty uzavřeného díla i individuálního já; tato jednotka je možná jen za cenu potlačování všeho, co je pro postmodernu zásadní, tj. všeho disparátního, neintegrovatelného, zatajovaného a vypuzovaného. Vzhledem k zásadní kritice rozumu a subjektostřednému myšlení by sice Adorno mohl být vnímán jako duchovní předchůdce postmoderního a dekonstruktivního myšlení, z jeho díla však vyplývá, že se přes veškerou kritičnost nikdy nevzdal svého poslání konstruovat racionalitu. Tímto Adorno — na rozdíl od francouzské „metafyziky ruptury“, která rezignuje na subjekt — navazuje na Kanta a Hegela, jejichž systémy kriticky domýšlel tím, že popisoval nátlak, jenž vychází ze systémového myšlení, a všimal si aspektů z hlediska systému potlačených.

### Vydání

**3** Poprvé Jauß své výhrady vyslovil ve stati *Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in: B. Lindner – W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M. 1980, s. 138–168, posléze je mírně relativizoval v knize *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1997, s. 44–70.

*Ästhetische Theorie*, z pozůstalosti vydali R. Tiedemann a G. Adorno, Frankfurt/M. 1970, 1973, 1974, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1986, 1989, 1990, 1992, 1993, 1995, 1998, 2000, 2002, 2006, 2010 (také jako 7. svazek v *Gesammelte Schriften*, 1990). *Teoria estetica*, Madrid 1971, 1980, 1986, 2004; Barcelona 1983; Tres Cantos 2004. *Théorie esthétique*, Paris 1974, 1982, 1989, 1993, 1995, 2004, 2011. *Estetisk teori*, Oslo 1975, 1998, 1999, 2004. *Teoria estetica*, Torino 1975, 1977, 2009. *Estetická teoria*, Beograd 1979. *Teoria estetica*, Lisboa 1982, 1983, 1988, 2006, 2008, 2011. *Aesthetic Theory*, London 1984, 1986, 1997, 1999, 2002, 2004, 2007, 2011; Minneapolis 1997, 1998. *Teoria estetyczna*, Warszawa 1987, 1994. Korejské vyd., Soul 1991, 2001. *Estetická teorie*,

**Praha 1997** (z tohoto vyd. citováno). Čínské vyd., Čcheng-tu 1998. *Esthitiķi teoria*, Athina 2000. *Estetiĉeskaja teōrija*, Moskva 2001. *Estetiĉeska teorija*, Sofija 2002. *Teorija estetyķy*, Kyjiv 2002. *Teoria estetiĉā*, Pitešti 2005. Esteettinen teoria, Tammerfors 2006. Japonské vyd., Tokio 2007.

## Literatura

T. Baumeister – J. Kulenkampf, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos Ästhetischer Theorie, *Neue Hefte für Philosophie* 1973, č. 5, s. 73–104. G. Figal, *Th. W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der Ästhetischen Theorie im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bonn 1977. K. Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin – New York 1979. B. Lindner – W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M. 1980. A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1985 (č. 2005). R. G. Renner, *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg 1988. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990. B. Sandkaulen, Adornos Ding an Sich. Zum Übergang der Philosophie in Ästhetische Theorie, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1994, č. 3, s. 393–408. P. V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1995 (č. 1998). B. Horyna, *Filosofie posledních let před koncem filosofie*, Praha 1998. M. Jankoviĉ, Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka), *Āeskā literatura* 2005, č. 5, s. 675–682. M. Hauser, *Adorno. Moderna a negativita*, Praha 2005. P. Siostrzonek, Českā recepcie frankfurtské školy. Ohlédnutí za 30., 60. a 70. léty, *Filosofický časopis* 2007, č. 5, s. 691–707. P. U. Hohendahl, Aesthetic Violence. The Concept of the Ugly in Adorno's „Aesthetic Theory“, *Cultural critique* 2005, č. 60, s. 170–197.

## Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969)

Německý filozof, sociolog, estetik, hudební a literární vědec. Svým vzděláním i badatelským zaměřením usiloval o propojení hudby a filozofie, umění a teorie. Do druhé světové války působil — s krátkým vídeňským intermezem — převážně ve Frankfurtu nad Mohanem, kde udržoval kontakt s tamějším Institutem pro sociální bádání. Již jako jeho člen se pak v americkém exilu kriticky zamýšlel nad novověkými podobami racionality.



Po návratu do Německa dál sledoval dialektiku světlých i stinných stránek rozumového chápání světa. Intelektuálně bohatá díla tohoto nesmírně vzdělaného neortodoxního marxisty podnítila k reflexi i mnoho nemarxistických čtenářů. Další díla: *Dialektik der Aufklärung* (1944, s M. Horkheimerem), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), *Noten zur Literatur* (1957), *Philosophie der neuen Musik* (1949), *Negative Dialektik* (1966).

### České překlady

*Adorno 1–2* (1987, samizdatový sborník českých a slovenských překladů), *Minima moralia. Reflexe z porušeného života* (2009), *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty* (2009, s M. Horkheimerem), *Schéma masové kultury* (2009, s M. Horkheimerem). Stati: Má obecnost svůj názor?, *Divadlo* 1963, č. 8, s. 1–5; O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu, *Divadlo* 1964, č. 1–2, s. 16–22, 12–18; Prolog k televizi, *Divadlo* 1965, č. 2, s. 30–33; Televize jako ideologie, *Divadlo* 1965, č. 5, s. 30–33; Teorie polovzdělanosti, *Orientace* 1966, č. 1–2, s. 62–71, 66–75; Opera, *Divadlo* 1966, č. 6, s. 56–62; Pokus o pochopení Konce hry, *Divadlo* 1966, č. 10, s. 65–72, 1967, č. 1, s. 67–75; Sociologie a empirický výzkum a Ke vztahu mezi sociologií a psychologií, in: T. W. Adorno – J. Habermas – L. v. Friedeburg, *Dialektika a sociologie*, Praha 1967, s. 19–71; Angažovanost, *Divadlo* 1969, č. 8, s. 3–13; Bibliografické vrtochy. Rozmarné i smutné povídaní o knihách, *Knižní kultura* 1969, č. 11, s. 397–399; Vers une musique informelle, in: *Nové cesty hudby*, Praha 1970, s. 7–36; Teze k sociologii umění, *Sociologický časopis* 1970, č. 1, s. 129–134; Hudba na provázku, *Hudební věda* 1970, č. 1, s. 92–101; Reflexe o hudební kritice, *Hudební rozhledy* 1970, č. 1, s. 29–34; Potíže při chápání nové hudby, *Hudební rozhledy* 1970, č. 5, s. 222–228; Alban Berg. Anton Webern. Bergovy skladebné technické přínosy, *Hudební rozhledy* 1970, č. 9, s. 401–417; Esej jako forma, *Romboid* 1970, č. 1, s. 34–42 (*A2* 2010, č. 11, s. 18, 23); Umění a umělecké druhy, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha 2003, s. 187–203; Je umění veselé?, *Tvar* 2011, č. 5, s. 6–7. Slovensky též: Stati: O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti, *Slovenská hudba* 1965, č. 8, s. 353–362; Formové princípy súčasnej hudby, *Slovenská hudba* 1966, č. 9, s. 385–391; Esej ako forma, *Romboid* 1970, č. 1, s. 34–42; O tradícii, *Slovenská hudba* 1971, č. 8, s. 296–302.