

Opožděné smíření: ohlédnutí za sporem Lukácse a Adorna o uměleckou formu a obsah¹

Anna Schubertová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha
anna.schubertova@ff.cuni.cz

Marek Kettner

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha
mkettner@ff.cuni.cz

Abstract:

A Belated Reconciliation:

Looking Back at Lukács' and Adorno's Dispute Over Artistic Form and Content

The study examines the problematics of the form and content of literature and art in the theories of György Lukács and Theodor W. Adorno, whose conflicting views are often seen as emblematic of the debate between realist and modernist Marxist aesthetics. In Lukács, we trace the evolution of this conceptual opposition from the early *Theory of the Novel* to *The Meaning of Contemporary Realism*; in Adorno, we focus on the essay "Reconciliation under Duress," Adorno's critique of the latter of the above texts by Lukács, and *Aesthetic Theory*. In our analysis, we highlight the points of divergence between the two authors as well as the common features of their theoretical outlook, which are often obscured by the rhetorical stylization of Adorno's critique. We argue that both thinkers emphasize the essential interdependence of form and content as the foundation for art's relationship to reality. Positioned within their historical context, Lukács' focus on totality and Adorno's attention to the singularity of detail provide complementary and equally valuable perspectives for contemporary interpretations of literature and art.

Keywords: György Lukács, Theodor W. Adorno, literary content, literary form

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2025.1r.37>

1 Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 227322 s názvem „Co je literární realismus? Pojetí Györgye Lukácse (nejen) v kritice Theodora Adorna“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Na tomto místě bychom rádi upřímně poděkovali Josefu Šebkovi, s nímž jsme měli možnost text konzultovat v průběhu jeho vzniku i oběma anonymním recenzentům *Filosofického časopisu* za pádne připomínky.

1. Úvod

Díla Györgye Lukáče a Theodora W. Adorna se v posledních několika letech těší obnovenému zájmu českých čtenářů, k čemuž přispěly i nedávno vydané překlady jejich stěžejních děl, především Lukáčsových *Dějiny a třídního vědomí* (1923)² a Adornovy *Estetické teorie* (1970).³ K podobné renesanci přitom dochází i v mezinárodním měřítku.⁴ Obnovení zájmu o dílo obou autorů otvírá příležitost návratu k řadě teoretických problémů, které byly v uplynulých desetiletích považovány za „překonané“ a které se nyní ukazují jako živé a podnětné. V předkládané studii se zaměřujeme na otázku vztahu obsahu a formy u obou autorů, který úzce souvisí s opozicí realismu a modernismu, charakterizující *kulturní studenou válku*,⁵ v níž oba autoři stáli na opačné straně pomyslné barikády: Lukács jako jeden z důležitých teoretiků realismu, který měl vliv na debaty o socialistickém realismu ve východním bloku, Adorno jako zásadní teoretik modernismu, dominantní umělecké formy vysoké kultury v západních společnostech. V rámci srovnání obou autorů polemizujeme s často přijímaným východiskem, které klade Adorna a Lukács v otázce formy a obsahu do jednoduchého protikladu, a které se řídí spíše výrazně negativní rétorickou stylizací Adornovy kritiky než analýzou obou pozic. Oba autoři navazují na odkaz Hegelovy estetiky, kterou sice oba reinterpretovali z marxistické perspektivy, ale akcentují v ní odlišné momenty. Lukács v Hegelově estetice spatřuje první úspěšné propojení historického a systematicky-teoretického přístupu k literatuře, ale v návaznosti na Marxe kritizuje idealistickou podobu Hegelova systému.⁶ Adorno na tuto kritiku navazuje, ale v rámci programu „negativní dialektiky“ i v souladu se značně

2 Lukács, G., *Dějiny a třídní vědomí. Studie o marxistické dialektice*. Přel. L. Sochor. Filosofia – Academia 2020. 540 s.

3 Adorno, T. W., *Estetická teorie*. Přel. D. Prokop. Praha, Oikoymenh 2020.

4 Viz Eiden-Offe, P. – Gindner, J., Introduction: Aesthetic and Social Form after Lukács. *New German Critique*, 50, 2023, No. 2, s. 1–8. Dostupné na: [https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article/50/2%20\(149\)/1/381065](https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article/50/2%20(149)/1/381065); [cit. 22. 1. 2025]. Celé číslo časopisu, které uvádí tento text, je věnováno Lukáčsovi a jeho pojmu formy. Editoři v úvodu konstatují, že „Lukács is back.“ (Tamtéž, s. 1.) V případě Adorna je v mezinárodním měřítku podstatně zejména probuzení systematického zájmu o jeho reflexi literatury. Viz Cunningham, D. – Mapp, N. (eds.), *Adorno and Literature*. London – New York, Continuum 2006.

5 Viz Johnston, G., Revisiting the Cultural Cold War. *Social History*, 35, 2010, No. 3, s. 290–307. Dostupné na: <https://doi.org/10.1080/03071022.2010.486581>; [cit. 22. 1. 2025]. Johnston zde argumentuje, že studená válka nebyla v případě kulturních konfliktů mezi Západem a východním blokem pouze „kontextuální, ale i formativní“. Tamtéž, s. 306.

6 Idealismus se u Hegela podle Lukáče projevuje na několika úrovních: vede k chápání umění jako představně filosofického poznání skutečnosti a k opomíjení svébytnosti a smyslovosti uměleckého výrazu, či k abstraktní povaze Hegelova výkladu dějin umění, která upřednostňuje „prázdné a strnulé konstrukce“ před skutečnými historickými tendencemi. Lukács, G., *Hegels Ästhetik*. In: týž, *Probleme der Ästhetik*. München, Luchterhand 1969, s. 127.

pesimističtějším náhledem na společenský vývoj ve 20. století odmítá možnost konečného překonání rozporů (*Aufhebung*) a akcentuje kontradiktorní charakter skutečnosti i moderního umění.

Lukács otázku formy a obsahu tematizuje napříč svým teoretickým dílem, přičemž mezi ranou „Teorií románu“ (1916)⁷ a pozdějšími texty věnovanými realismu dochází k několika zásadním posunům. Tento pozdější vývoj Adorno ostře kritizuje v eseji „Vynucené smíření. K Lukáčsově knize *Wider den mißverstandenen Realismus*“ (1986),⁸ epizodické kritické poznámky Lukáčsovi adresuje i v *Estetické teorii*. Lukács na Adornovu kritiku nikdy nereagoval uceleným způsobem, ve *Významu kritického realismu pro dnešek* (1958),⁹ je muž Adorno věnoval hlavní pozornost, se kriticky vztahuje k „formalistickým kritikům“ a Adornovi jako takovému věnuje dva stručné odstavce.¹⁰ Vzájemná kritika obou myslitelů vzbuzuje dojem ostré opozice mezi „modernistickou“ formou a „realistickým“ obsahem v teoriích obou myslitelů. Adorno vyvolává mylný dojem, jako by Lukács nereflektoval důležitost formy v umění, zatímco Lukács Adorna spolu s dalšími „formalistickými“ kritiky osočuje z pasivního přijímání obsahu moderního světa. Současná debata ostrý protiklad mezi oběma pojetími reviduje a zaměřuje se spíše na to, jak oba autoři zkoumají vztah formy a obsahu, který do značné míry odpovídá obecněji formulovanému problému vztahu jednoty a mnohosti.¹¹ Lukács i Adorno zdůrazňují, že obsah není vůči formě lhostejný a naopak. Oba póly k sobě nepřicházejí zvnějšku, nýbrž vyvěrají jeden z druhého. Forma se postupně vynořuje z obsahu, zatímco ten krystalizuje ve formě.

Vztah obou teoretických uchopení přitom nemůžeme vyložit ani jako pouhé nedorozumění založené na osobních a politických neshodách: ačkoliv se obě pojetí v základu shodují v konceptualizaci formy, obsahu a jejich vzájemného vztahu, u obou autorů vedou k výrazně odlišným estetickým soudům. U Lukáče k programu uměleckého realismu, který je stavěn do protikladu k „úpadkovým“ směrům moderní literatury, u Adorna pak k modernistické

7 Lukács, G., *Teorie románu*. Přel. E. Hartlová. In: Lukács, G., *Metafyzika tragédie*. Výbor. Ed. R. Grebeníčková. Praha, Československý spisovatel 1967, s. 95–187.

8 Adorno, T. W., *Vynucené smíření*. K Lukáčsově knize *Wider den mißverstandenen Realismus*. In: *týž, Poznámky k literatuře I*. Přel. A. Dyčková – M. Kettner. Praha, Karolinum 2024, s. 229–254.

9 Lukács, G., *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg, Claassen Verlag GmbH 1958. Ukázky z této knihy byly publikovány i v českém překladu: Lukács, G., *Význam kritického realismu pro dnešek*. Přel. R. Grebeníčková. In: Lukács, G., *Umění jako sebepoznání lidstva*. Výbor. Ed. P. Rákos. Praha, Odeon 1976, s. 309–344.

10 Vztah mezi Adornem a Lukáčsem zde není možné zmapovat v úplnosti, podrobný přehled interakcí a vzájemných zmínek podává Nicolas Tertulian: Tertulian, N., *Adorno-Lukács: polémiques et malentendus*. *Cités*, 2005, 22, No. 2, 199–220. Dostupné na: <http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-199.htm>; [cit. 22. 1. 2025].

11 Viz např. Wallenstein, S.-O., *Adorno's Realism*. *Baltic Worlds*, IX, 2016, No. 4, s. 28–34.

estetice orientované na radikální experimenty tzv. vysokého modernismu.¹² Oba autoři přitom vnímají podstatné odlišnosti v tom, *jak* a *kde* se v rámci uměleckého díla forma projevuje a kde umělecká díla naopak neautenticky přejímají ideologické obsahy moderního kapitalistického světa. Na následujících řádcích vyložíme ústřední teze obou autorů ve vztahu k formě, obsahu a jejich interakci a předvedeme jemnější rozdíly mezi jejich pozicemi. Pokusíme se ukázat, že navzdory těmto rozdílům lze oba přístupy alespoň částečně *smířit*.

2. Obsah a forma v teorii Györgye Lukácse

Otázka formy, obsahu a jejich vzájemného vztahu je v teorii Györgye Lukácse jedním z ústředních problémů. V následujících pasážích se zaměříme na Lukácsovo vymezení obsahu a formy ve dvou momentech, které jsou klíčové v kontextu Adornovy polemiky: budeme se věnovat jednak rané „Teorii románu“ (1916) jako dílu, na které Adorno v mnohém přiznaně navazuje, a jednak knize *Význam současného realismu*, kterou Adorno podrobuje zdrcující kritice. Lukácsovo širší estetické stanovisko bude zprostředkováno statí „Umění a objektivní pravdivost“ (1954),¹³ další estetické spisy, v nichž Lukács problematiku obsahu a formy rovněž obsáhle pojednává, budou ponechány v pozadí z důvodu omezeného rozsahu studie i skutečnosti, že Adorno s Lukácsovým estetickým dílem nebyl seznámen.¹⁴

2.1. Obsah a forma u raného Lukácse

V „Teorii románu“ Lukács předkládá tezi, že se forma v moderním románu stává problémem. Pro vyjasnění vztahu obsahu a formy v tomto díle je proto nutné stručně nastínit Lukácsovo pojetí moderního románu a obecněji modernity: zkoumání románu je zde zkoumáním struktur moderního světa.¹⁵ Ústřední opozicí „Teorie románu“ je opozice mezi eposem a románem, jež odpovídá opozici mezi moderním světem a starým Řeckem, i šíře předmoderními společnostmi. Epos i román jsou formy „velké epiky“, žánru, který má

12 Adorno se k vlastní modernistické orientaci otevřeně hlásí, když uvádí, že „metodickým principem je to, že světlo [v estetické teorii] má padat z nejmladších fenoménů na celé umění, a nikoli naopak“. Adorno, T. W., *Estetická teorie*, c.d., s. 480.

13 Lukács, G., *Umění a objektivní pravdivost*. Přel. R. Grebeníčková. In: Lukács, G., *Umění jako sebepoznání lidstva*. Výbor, c.d., s. 90–116.

14 Na skutečnost, že Adorno ignoroval většinu Lukácsova pozdního díla, upozorňuje Nicolas Tertulian. Viz Tertulian, N., *Adorno-Lukács: polémiques et malentendus*, c.d., s. 202.

15 Hohendahl, P. U., *The Theory of the Novel and the Concept of Realism in Lukács and Adorno*. In: Thompson, M. (ed.), *Georg Lukács Reconsidered: Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*. London – New York, Continuum 2011, s. 83.

za úkol pojmout svět v celé jeho šíři. Epos tento úkol zvládá bez potíží, protože jeho svět je ještě „úzký“, smyslově uchopitelný a řecký člověk jej může převést na kategorie vlastního života: „Svět je širší, a přece jako vlastní dům, neboť oheň, který plane v duši, je téže podstaty jako hvězdy (...).“ Pro román tato charakteristika již neplatí: moderní svět se stal bohatším, větším, širším,¹⁶ ale ztratil ucelenost, jednotu i uchopitelnost. Tato změna s sebou nese řadu důsledků, z nichž jsou pro Lukáčsovo pojetí klíčové zejména vznik subjektivity a rozpad sdíleného systému hodnot.¹⁷ Subjektivita podle Lukáče v dnešním slova smyslu v antickém eposu neexistuje: „přísně vzato není hrdinou epeje nikdy individuum.“¹⁸ Oba momenty rozpadu, ztráta subjektivity a rozpad sdíleného rámce, jsou provázané: *transcendentální bezpříštěšnost* moderního světa vede ke zdůraznění role jednotlivce jako jeho interpreta.

Forma románu se v důsledku těchto změn stává nesamozřejmou. Jak výstižně uvádí John M. Bernstein: „Romanopisec se již při strukturování vlastního diskurzu nemůže spolehnout na minulou historii, pohádku, mýtus, tradiční zápletky nebo teologická či náboženská paradigmatata, protože tyto formy již nejsou společensky akreditované, jinými slovy, protože tyto formy již nejsou konstitutivními součástmi společenské etiky.“¹⁹

V předmoderním světě byla přiměřenost obsahu a formy neproblematická, protože obsah světa byl v jistém smyslu *zformovaný*. Forma moderního románu je na rozdíl od starších forem zřetelněji umělá, a to právě proto, že již nemůže vlastní uspořádání převzít odjinud, stává se autonomní a v pravém slova smyslu uměleckou. Na rozdíl od eposu jí již celek světa není dán k dispozici, musí k němu dospět: „Epeje ztvárňuje ze svého hlediska uzavřenou životní totalitu, román hledá v průběhu ztvárňování, jak skrytou totalitu života odhalit a vybudovat.“²⁰ Forma, jak je patrné i z této pasáže, pro Lukáče nepředstavuje pouze opakovatelnou jazykovou strukturu, ale také smysluplnost a koherenci: i proto není krize epické formy v románu pouze estetickou peripetií, ale má etický a filosofický význam. Můžeme si přitom povšimnout (v další tradici nesamozřejmé) blízkosti pojmů formy a totality: mít formu zde pro Lukáče znamená tvořit celek. Román se se vzniklou situací vypořá-

16 Cunningham, D., *Capitalist and Bourgeois Epics: Lukács, Abstraction and the Novel*. In: Bewes, T. – Hall, T. (eds.), *Georg Lukacs: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature*. London, Bloomsbury 2011, s. 53.

17 Srov. Bernstein, J. M., *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1984; Hall, T., *Adorno's Aesthetic Theory and Lukács' Theory of the Novel*. In: Cunningham, D. – Mapp, N. (eds.), *Adorno and Literature*, c.d., s. 159.

18 Lukács, G., *Teorie románu*, c.d., s. 123.

19 Bernstein, J. M., *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form*, c.d., s. 70.

20 Lukács, G., *Teorie románu*, c.d., s. 118.

dává prostřednictvím důmyslné struktury spočívající v napětí mezi nárokem na *zacelení* a roztržštěnou povahou moderního světa, mezi *formováním* a *obsahem*. Stojí přitom za zmínku, že formování světa není úkolem individuální autorky či autora, ale odehrává se v rámci formy samé, která vzniká jako produkt kolektivní práce v neustálé interakci se světem. Román se v Lukácsově výkladu stává téměř svébytným aktérem, reflektujícím paradoxy vlastní formy napříč jednotlivými iteracemi.

Ačkoliv se v sekundární literatuře stále objevuje rozšířená představa o tom, že je Lukácsovo rané dílo prostoupeno nostalgii po jednotě raného Řecka, Lukácsův text vysílá jasné signály, že přechod od starořecké k moderní situaci je spíše bytostně ambivalentní: skutečnost, že se nemůžeme spolehnout na transcendentální řád daný shůry, je vyvážena získanou svobodou, nepřehlednost a neuchopitelnost světa zase jeho šíří a bohatstvím. Jak je patrné, Lukácsova pozice v „Teorii románu“ nesměruje ještě k formulaci pozitivního programu, jak se domnívá např. Timothy Hall,²¹ ale spíše k analýze „disonance“ panující v románové formě mezi pólem *zacelení*, který vyžaduje její status jakožto uměleckého díla, a prasklinami moderního světa, které jsou jejím předmětem.

V období mezi publikací „Teorie románu“ a prvních textů věnovaných opozici realismu a moderního umění dochází k zásadním změnám v Lukácsově pohledu na svět, z nichž nejzásadnější je „konverze“ ke komunistickému světónázoru. Lukácsovo zásadní filosofické dílo *Dějiny a třídní vědomí* (1923) se sice přímo nevěnuje problematice románu ani literatury, ale v mnohém na problematiku „Teorie románu“ navazuje: praskliny moderního světa, rozpad společnosti a krize smyslu moderního subjektu jsou zde uchopeny jako příznaky *zvěčnění*, proměny transcendentálních souřadnic po nástupu kapitalismu. Oproti „Teorii románu“ můžeme v této knize identifikovat dva zásadní posuny: (1) Úkol uchopení totality moderního života je nyní interpretován politicky a přisouzen proletariátu, který má nabýt vědomí vlastního postavení ve světě. (2) Vidina možnosti revoluce Lukáče vede k hodnotové hierarchizaci opozice mezi *zacelením* a přijetím fragmentárnosti modernity. Uchopení světa v jeho celku je nutným předpokladem *revoluční praxe*, oproti tomu *kontemplace*, která je podle Lukáče vlastní dobové buržoazní vědě, přijímá svět jako neuchopitelný, a tedy nepřístupný změně.

V období prvních textů věnovaných realismu se Lukács sice již *Dějin a třídního vědomí* zřekl v opakovaných sebekritikách, které byly motivovány po-

21 Hall, T. Adorno's Aesthetic Theory and Lukács' Theory of the Novel, c.d., s. 146. Studie Timothyho Halla, která je založena na kontrastu Lukácsovy pozitivní a Adornovy negativní teorie umění, čte Lukácsovu stať výrazně selektivně a opomíjí klíčovou roli románové ironie, kterou Lukács charakterizuje jako „negativní mystiku epochy“. Lukács, G., Teorie románu, c.d., s. 141. Hallovu tezi by bylo možné s jistými výhradami uplatnit až na pozdější část Lukácsova díla.

liticky i ztrátou víry v dělnickou třídu jako revoluční subjekt dějin, ústřední opozici nicméně neopustil, ale transponoval (zpět) do literární teorie a estetiky. Hierarchizace výchozí opozice se nyní promítá i do Lukáčsova pojetí moderního románu. Zatímco v „Teorii románu“ jeho modelu odpovídal jak Goetheho výrazně ucelený román *Viléma Meistera léta učednická*, tak proto-modernistická *Citová výchova*, a Lukáčsův románový model tak obsahoval jak tendenci k ucelení, tak k fragmentaci,²² od 30. let Lukács pracuje s rozdělením románu do dvou protichůdných tendencí: *realismu* a *modernismu*, které na opozici z *Dějin a třídního vědomí* silně navazují.²³

2.2 Obsah a forma v Lukáčsově estetice

Stanoviska, která Lukács rozvíjí v esteticky orientovaných studiích od 30. let, úzce souvisí s jeho teorií realismu: jeho teorie realismu má obecně estetické nároky a jeho estetika je zřetelně realistická. Lukács bývá často obviňován z redukce uměleckého díla na mimoumělecké ukazatele,²⁴ což je pozoruhodné vzhledem k tomu, kolik prostoru v jeho díle zaujímá právě snaha se proti této tendenci vymezit. Důvodem může být skutečnost, že Lukács je sice přesvědčeným obhájcem autonomie umění, ale autonomii vykládá velmi specificky: umění má poznávací, politickou i etickou funkci a *odráží objektivní realitu*, tuto roli však zároveň vykonává svébytně a nezávisle na dalších oblastech lidské činnosti.

Ačkoliv je pojem uměleckého odrazu v teorii literatury silně kontroverzní, Lukáčsovo pojetí neodpovídá karikatuře, která bývá odpůrci tohoto směru často předkládána: odrazem nerozumí mechanické „překlopení“ předem existující reality do uměleckého díla. Jak věda, tak umění se vztahují k objektivní skutečnosti,²⁵ avšak nikoliv v tom smyslu, že by cílem umění bylo napodobit předměty vědy: věda, umění ani např. vnímání nemají na skutečnost „mandát“, každá lidská praxe uchopuje realitu svébytně. Umělecký odraz se ke skutečnosti vztahuje způsobem, který je specifický pro každé umělecké médium: v případě epické literatury tento proces spočívá ve využití typizace, provázanosti charakterového systému, konfliktů a dalších formálních

22 V tomto ohledu souhlasíme s Johnem M. Bernsteinem, který analyzuje „Teorii románu“ jako principiálně otevřenou modernismu. Bernstein, J. M., *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form*, c.d., s. 228.

23 Srov. Livingstone, R., Introduction. In: Lukács, G., *Essays on Realism*. Ed. by R. Livingstone. London, Lawrence and Wishart 1980, s. 11–12; „V Lukáčsově realistickém programu zaplňuje umění mezeru, která vznikla poté, co selhala jeho důvěra v proletariát. Právě umění a specificky umění realistické má nyní za úkol zrušit zvěčnění skutečnosti.“

24 Srov. např. Zima, P. V., *Literární estetika*. Přel. J. Schneider. Olomouc, Votobia 1988, s. 84.

25 Királyfalvi, B., *Aesthetics of Georg Lukács*. Princeton – London, Princeton University Press 2015, s. 56.

prostředků, jež umožňují proniknout za to, jak jevy bezprostředně působí, k hlubší rovině dějinné skutečnosti, kterou nám může zprostředkovat právě jen epická literatura.

Forma a obsah jsou v Lukácsově teorii vzájemně se podmiňující elementy, které souvisí s právě zmíněným pojetím specifčnosti umění. Souvislost obsahu a formy není náhodná, protože oba momenty uměleckého díla jsou dialekticky spjaté. Lukács má za to, že forma přerůstá do obsahu a obsah do formy: v umění ani v běžném životě není ani jeden z těchto momentů možné izolovat. Forma není pouze technikou nebo subjektivním vkladem tvořícího umělce, je *objektivní*: má vlastní logiku a racionalitu, která vychází z obsahu (světa, společnosti, života...) samého. Z tohoto poznatku pro Lukáče vychází estetická zásada postihující nutnost vzájemné přiměřenosti obsahu a formy. Pokud je tato jednota porušena, je ohrožen vztah díla ke skutečnosti: „V zásadě není rozhodující, zda se zde ze souvislé dialektické jednoty vytrhuje jako samostatná veličina forma či obsah. V obou případech se popírá, že by se forma měla chápat objektivně. V obou případech se totiž stává subjektivně a svévolně manipulovatelným ‚instrumentem‘; v obou případech se ztrácí ze zřetele, že je určitým druhem skutečnostního odrazu.“²⁶

Jak je patrné, Lukáčsova kritika moderních směrů prózy není motivovaná podceněním formy (ta má pro Lukáče naprosto zásadní význam). Lukács se vymezuje vůči pojetí formy jako „techniky“, s níž lze svévolně manipulovat. I zde můžeme pozorovat jistý posun oproti „Teorii románu“, která zdůrazňovala umělý a subjektivní charakter románové formy: ačkoliv umění ani teď není chápáno jako pasivní odraz, „objektivní realita“ poskytuje realistickému dílu silnější vodítka než moderní svět v předchozím textu.

2.3 Modernismus a „technika“

Již jsme předeslali, že v textech, které psal od 30. let, Lukács rozděluje moderní román do progresivní (realistické) a úpadkové podoby. Do úpadkové podoby při tom zahrnuje tak rozdílné styly jako expresionismus, naturalismus, reportážní román nebo také sovětskou podobu socialistického realismu.²⁷ Ačkoliv se jeho kritické výpady vůči těmto směrům v dílčích rysech

26 Lukács, G., „Velikost a rozpad“ expresionismu. Přel. R. Grebeníčková. In: Lukács, G., *Umění jako sebepoznání lidstva*, c.d., s. 101.

27 Lukáčsova kritika sovětského realismu bývá v sekundární literatuře opomíjena. Zatímco v dřívějších textech je tato kritika formulována částečně „ezopským jazykem“ (srov. Zhang, Y., *The Art of Cunning: Georg Lukács, Mikhail Bakhtin and Soviet Socialist Realism. Journal of European Studies*, 51, 2021, No. 1) a legitimizována poukazy na spřízněnost s kapitalistickými podobami moderní literatury, v poststalinistickém *Významu kritického realismu pro dnešek* Lukács sovětský realismus kritizuje jako specifické selhání spjaté s dogmatismem stalinské epochy. Viz Lukács, G., *Wider den mißverstandenen Realismus*, c.d., s. 97–153.

liší, jsou vedeny stejnou logikou: tyto směry podle Lukáče (1) zdůrazňují „techniku“ na úkor obsahu či naopak, (2) nezachovávají svébytnost uměleckého a specificky epického vztahování ke světu, a (3) neplní tak společensko-politickou roli, která podle Lukáče epickému umění náleží. V této studii se zaměříme na Lukáčsovu kritiku modernismu z *Významu kritického realismu pro dnešek*, kterou následně Adorno kritizuje, a to se zaměřením na vztah obsahu a formy.

V kapitole „Ideologický základ modernismu“ Lukács obrací svou kritiku nejen proti modernistickým textům samým, ale rovněž proti „formalistickým“, případně „buržoazně-modernistickým kritikům“. Problémem těchto kritiků podle jeho názoru je, že kladou přílišný důraz na styl a techniku díla, a tak přehlídají „podstatné problémy formy, opomíjí podstatu vnitřní dialektiky přechodů [mezi dějinnými podobami literatury]“.²⁸ Jedním z podstatných důsledků tohoto důrazu na „techniku“ je falešná polarizace mezi tradičním a moderním, která přisuzuje starším dílům status pouhého „nulového stupně“ a novější literaturu hodnotí podle míry technické inovace oproti předchozí tradici. Druhý problém, který podle Lukáče z tohoto přístupu vyplývá, je ideologie, která předpokládá, že svět je „hotový“ a že tvorba může probíhat již pouze na rovině stylu. S tímto náhledem na svět souvisí absolutizace kafkovské úzkosti (*Angst*), kterou Lukács vyčítá i Adornovi. Ideologie modernistických kritiků a filosofů podle Lukáče spojuje hluboké přesvědčení, že povaha vnějšího světa je definitivně dána, přesvědčení, které má odezvu v resignaci na víru v politickou praxi. Toto přesvědčení je podle Lukáče významnou komplikací pro dobová levicová hnutí na Západě: „Nelze například přesvědčivě a účinně pracovat na zachování míru bez pevného přesvědčení, že lidské jednání, a to nejen jednání velkých mas, ale i rozhodnutí jednotlivce, může nějakým způsobem ovlivnit běh událostí apod.“²⁹

Potlačení epické souvislosti v literatuře a umění související se stále radikálnějšími „technickými inovacemi“ formy vede podle Lukáče k oslabení jedné z klíčových funkcí románu, jeho schopnosti vztahovat životy k jejich společenskému kontextu. Umělecká forma má být ukotvena ve svém obsahu, který v případě epického umění Lukács specifikuje jako existenci člověka v historickém a společenském kontextu jeho světa. To neznamená, že by každé epické dílo muselo obsáhnout všechny aspekty společnosti či historie, ale u Lukáče spíše zachycení ústředních životních konfliktů ve společenském a historickém kontextu. Modernistické romány podle Lukáče na provázanost člověka a jeho světa rezignují: ze samoty moderního jednotlivce

28 Tamtéž, s. 13.

29 Tamtéž, s. 10.

dělají *condition humaine*, vyvazují jej z vývojových celků kolektivní i osobní historie, dezintegrují okolní svět i osobnost protagonistů, zpochybňují přirozenost člověka a do centra staví „deformace“ jako perverzi nebo psychopatologii.³⁰

Potlačení historických, charakterových i společenských souvislostí a naopak důraz na jevovou stránku světa, zpřítomněný například v technice proudu vědomí u Joyce nebo Woolfové, vedou podle Lukácse vposledu k tomu, že modernismus v kontrastu s dynamickým a vývojovým realismem představuje skutečnost světa jako statickou. „Neklidně oscilující pohyb všech detailů, jejich neustálá, bezcílná a rozbíhavá dynamika, dává z epického hlediska vyvstat celku, který je ve své úplnosti statický a který čistou stavovost bytí znázorňuje a usiluje znázornit jako obraz celku.“³¹ Jednodenní toulka Leopolda Blooma Dublinem je sice plná hemžení a drobných příhod, ty se však neskládají v jednotnou dynamiku, která by v moderní skutečnosti identifikovala hlavní tendence a konflikty. Jejich souhrnem je rej vjemů a prožitků, kterému je obtížné přisoudit jednoznačný smysl.

Setrávání v jevové rovině skutečnosti vede k její absolutizaci: osamoceny vnímající subjekt uvězněný v každodennosti a ve vlastním vnímání nahradil hrdinu *bildungsromanu*, který k sobě v klasických dílech realistického románu prostřednictvím dějových peripetií vztahoval klíčové aktéry společenského dění zosobněné v literárních typech. Odmítnutí „velkých“ narativních struktur je Lukácsem vnímáno jako rezignace, podvolení povrchové realitě. V opozici dynamického realismu a statického modernismu Lukács rozvíjí výše zmíněnou opozici *kontemplace* a *revoluční praxe*, přičemž návaznost mezi oběma dvojicemi pojmů je explicitně tematizována v jednom z raných textů věnovaných realismu, „Reportáž nebo portrét“. Lukács zde skutečnost, že někteří spisovatelé „existující realitu vnímají jako ‚mechanickou‘, ‚bezduchou‘ a podrobenou ‚odcizujícím‘ silám“, charakterizuje jako „princiální výraz zvěcnění“.³² Modernistický román se kontemplativně vztahuje ke statu quo, místo aby jej zpochybňoval a ukazoval možnost změny.

30 Lukácsovy poznámky o abnormalitě představují jeden z nejproblematictějších aspektů jeho teorie realismu a svědčí o mezích jeho pojetí historie, ztotožněné s velkými dějinami národních konfliktů a ekonomických reforem. Ačkoliv Lukács na realistickém románu oceňuje demokratické historické vědomí, tato demokratizace se zastavuje u běžného („normálního“, zdravého a implicitně mužského) subjektu. Konflikty týkající se duševního zdraví, sexuality a genderu v Lukácsově pojetí stojí mimo historii.

31 Tamtéž, s. 15.

32 Lukács, G., *Essays on Realism*, c.d., s. 41.

3. Adorno: Obsah tíhnoucí k formě, forma vyplývající z obsahu

Adornův filosofický dialog s Lukáčsem lze rozdělit na dvě jasně odlišené fáze: Adorno nejprve projevoval značný respekt k Lukáčsovým raným studiím, zejména k „Teorii románu“ a *Dějčinám a třídnímu vědomí*, jejichž koncepce se sám snažil tvořivě rozvinout,³³ avšak později Lukáče ostře kritizoval, a to především kvůli jeho politickému působení, ideologicky zatížené pozdní produkci a distancování se od vlastních raných textů. Spatřoval-li Adorno v Lukáčsových raných pracích zárodky nosné a aktuální teorie umění, pak způsob, jímž vyrostly takřkajíc v Lukáčsově vlastní zahradě, pro něj byl zklamáním. Jeho kritika se tedy obracela proti Lukáčsovým pozdějším textům a myšlenkám, zatímco některé koncepce z raných studií – např. výše zmíněná teze o fragmentárnosti moderní reality a pouze umělé, ne-organické jednotě, kterou této realitě dává románová forma – pro něj zůstaly setrvale relevantní.

Nejpečlivější pozornost věnoval Lukáčsově knize *Wider den missverstandenen Realismus (Význam kritického realismu pro dnešek)*,³⁴ neboť se Lukács v tomto textu pokusil navrátit ke svým raným myšlenkám a pojmům a nebývale rozvolnil ideologické sevření, které omezovalo jeho ostatní práce z téže doby. Adorno ovšem knihu o realismu chápal jako pozoruhodnou ukázkou *neúspěchu* Lukáčsových snah o osvobození: návrat se Lukáčsovi zoufale nezdařil, k uvolnění jeho myšlení v plném slova smyslu nedošlo, a to navzdory jeho „částečné změně postoje“.³⁵ Adornova kritika tak především znázorňuje napětí, do něž se Lukáčsovo myšlení dostalo, a sama se mu snaží pomoci zbavit se tohoto napětí tím, že se pokouší přesně lokalizovat ideologická omezení, která mu ve snaze o osvobození brání.³⁶

Jedno – a možná zásadní – z těchto omezení spočívalo podle Adorna v Lukáčsově podceňování významu formy v umění. To podle Adorna vyplývalo z Lukáčsova zásadního omylu ohledně toho, jaká je vlastně funkce a geneze formy. Lukács totiž dle jeho slov chápal formu jako „něco uloženého, subjektivně libovolného“, jako organizaci, jež se dá od obsahu díla oddělit.³⁷ Jako by tedy u Lukáče byla dána obsahu zvnějšíku, aktem subjektu, přičemž obsah

33 Například v přednášce o *Ideji přírodních dějin* Adorno rozpracoval Lukácsův pojem druhé přírody v originální pojetí vztahu přírody a dějin. Viz Adorno, T. W., *Die Idee der Naturgeschichte*. In: týž, *Gesammelte Schriften in zwanzig Banden*. Hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 1: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1973, s. 345–365.

34 Viz Lukács, G., *Wider den mißverstandenen Realismus*, c.d. Adorno, T. W., *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den mißverstandenen Realismus“*, c.d., s. 251–280.

35 Tamtéž, s. 252.

36 V Adornových očích přitom Lukács neměl k emancipaci svého myšlení daleko (a o to větším zklamáním patrně bylo, že se mu přesto nezdařilo): „Řadu formulací by stačilo pouze rozvést, aby se člověk vysvobodil.“ Tamtéž, s. 276.

37 Adorno, T. W., *Estetická teorie*, c.d., s. 195.

by se pouze pasivně nechával formovat. Naproti tomu pro Adorna není forma uměleckého díla výtvar subjektu, nýbrž „podstatně objektivní určení“,³⁸ které se odlišuje od subjektivního „uspořádání předem daných prvků“³⁹ tím, že je jaksi (spolu)tvořeno samým obsahem. Jednoduše řečeno, Adorno napadá především představu, že mezi formou a obsahem panuje pouze vnější vztah a že lze oba tyto komponenty vnímat jako od sebe oddělené a na sobě nezávislé. To vede k domněnce, že obsah díla existuje sám o sobě předem a forma k němu přichází až následně, je na něj zvnějšku aplikována.

Sám Adorno naopak soustavně, byť poněkud vágně artikuloval opačné pojetí geneze formy: forma u něj totiž „vyplývá“ z obsahu, jež „to táhne ke světu obrazů, jímž je forma“.⁴⁰ Na jiném místě pak Adorno vyjadřuje tentýž pohled na věc v termínech jednoty a mnohosti, které do značné míry odpovídají pojmům formy (jednota) a obsahu (mnohost): „jednota stoupá z jejich [tj. uměleckých děl] vlastních prvků, z mnohosti“, přičemž tyto prvky či jednotlivé impulsy „toužebně a naléhavě vzhlížejí k jednotě“, čímž se principiálně odlišují od mnohosti, s níž pracuje teorie poznání, neboť epistemologická mnohost je vůči svému formování lhostejná.⁴¹ Co se Adorno snaží říci? Především to, že obsah uměleckého díla není statickou, takřikajíc mrtvou matérií. Adorno naopak záměrně užívá takových slov jako „toužení“ či „tíhnutí“, aby popsal jistou aktivitu či tendenci na straně obsahu.⁴² Obsah sám chce být zformován – to proto, že jím nejsou jednoduše předměty, věci, vjemy či ideje, nýbrž mimetické impulsy.⁴³

Jak je patrné, Adorno i Lukács se shodují v kritice osamostatnění obsahu a formy, ale oba z tohoto předpokladu vyvozují odlišné závěry, přičemž chybný postoj přisuzují svému oponentovi.

3.1 Mimesis a neidentičnost

Zde je na místě se ptát na rozdíl Adornova pojetí oproti Lukáčsovu pojmu odrazu, neboť se zdá, jako by adornovský umělec také jistým způsobem

38 Tamtéž. Srov. též Adorno, T. W., *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den mißverstandenen Realismus“*, c.d., s. 253.

39 Adorno, T. W., *Estetická teorie*, c.d., s. 196.

40 Tamtéž, s. 195.

41 Tamtéž, s. 252–253. Tento rozdíl je pro Adorna podstatný, neboť estetická jednota je citlivá k vnitřním tendencím samé mnohosti, zatímco ta epistemologická ji mnohdy zkrlesluje či „znetvořuje“, činí jí násilí, řečeno Adornovými výrazy. Viz tamtéž, s. 185: „Estetická jednota rozmanitosti se jeví, jako by rozmanitostí nepůsobila žádné násilí, nýbrž jako by ji bylo třeba uhodnout z rozmanitosti samé.“

42 Duální rozlišení na aktivitu a pasivitu je v případě adornovské geneze uměleckého díla vůbec problematické a lze ho užít jen schematicky, pro provizorní vyjasnění některých jejích aspektů.

43 „Ale co je zformováno, obsah, to nejsou formě vnější předměty, nýbrž mimetické impulsy, které to táhne ke světu obrazů, jímž je forma.“ Tamtéž, s. 195.

zrcadlil, napodoboval skutečnost, a toto zrcadlené jako by pak tvořilo obsah díla. Mimesis ovšem u Adorna není jednoduše nápodobou vnějšího světa, nýbrž spíše toho, co je ve světě neidentické, co se vzpírá formě, v níž společnost uchopuje svět, a co tedy nelze bez dalšího identifikovat jako součást světa.⁴⁴ Zde Adorno navazuje mj. na Lukácsův pojem zvěčnění a doplňuje jej vlastním pojmem instrumentálního rozumu: je to právě instrumentální rozum, jenž svět kompletně identifikuje se svými pojmy a zcela z něj vylučuje vše neidentické. Estetická mimesis pak pro Adorna není iracionálním chováním, nýbrž racionalitou jiného typu, než je ta instrumentální, pokusem vyvážit nedostatky instrumentálního rozumu.⁴⁵ Neboť neidentické, k němuž se mimesis vztahuje, odkazuje pouze k sobě samému a vzpírá se uchopení pojmem či zařazení do celku; pro Adorna je zásadní chápat neidentické jako *nereprezentovatelné*, nezastupitelné ani pojmy, ani systematickými souvislostmi.⁴⁶

Čteme-li Adorna takto, pak dává smysl jeho tvrzení, že „mimetické chování nic nenapodobuje, nýbrž se rovná sobě samému“.⁴⁷ Mimetické chování napodobuje spíše způsob bytí neidentického (odpor proti subsumpci pod pojem či kategorii) než neidentické samo. V Adornově případě tedy nejde o zrcadlení světa či poměrů, nýbrž o nápodobu toho aspektu věcí, který se v kompletně identifikovaném světě ztrácí, o nápodobu naprosté samostatnosti a výlučnosti. Takto chápaný obsah díla, tedy mnohost – či lépe: *multiplacita* – neidentických singularit, pak nevystupuje jako strnulý materiál, nýbrž jako něco, co si žádá výrazu. Pokud by mimetické impulsy nebyly vyjádřeny, zmizely by jako zcela neuchopitelné a vpsled lhostejné.⁴⁸ Potřebují formu. Avšak ta nemůže být jednoduše celkem, z něž by získávaly svůj smysl a byly díky němu identifikovatelné. Rozmanité impulsy spíše u Adorna samy krys-

44 K pojmu neidentického v rámci Adornovy filosofie coby negativní dialektiky viz Sommer, M. N., *Das Konzept einer negativen Dialektik*. Tübingen, Mohr Siebeck 2016, s. 135–170. Srov. též Hauser, M., *Adorno. Moderna a negativita*. Praha, Filosofia 2005, s. 72–79.

45 Adorno, T. W., *Estetická teorie*, c.d., s. 439.

46 K vztahu mezi mimesis, neidentičností a reprezentací viz Jay, M., *Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe*. In: *tyž, Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst, University of Massachusetts Press 1998, s. 120–137. Jayovy úvahy rozvíjí A. Magun. Viz Magun, A., *Negativity (Dis)embodied: Philippe Lacoue-Labarthe and Theodor W. Adorno on Mimesis*. *New German Critique*, 2013, No. 118: Special Issue on Adorno, s. 118–148.

47 Adorno, T. W., *Estetická teorie*, c.d., s. 155.

48 „Kdyby se to, co je v uměleckých dílech difuzní, jejich jednotlivé impulsy, přenechaly své bezprostřednosti, sobě samým, pak by se beze stopy rozplynuly.“ O něco dále Adorno dodává: „Nepomáhá-li již dlouho odkaz na danou obecnost druhů, pak se radikální zvláštnost blíží k okraji kontingence a absolutní lhostejnosti a nic středního nezajišťuje vyrovnání.“ *Tamtéž*, s. 253; s. 272. Druhá pasáž tak ozřejmuje, proč a v jakém smyslu by se difuzní prvky díla rozplynuly: pokud by jim chyběla vzájemná soudržnost a výraz, upadly by do stavu naprosté neuchopitelnosti, nahodilosti bez jakéhokoli významu, a vpsled tedy lhostejnosti.

talizují do takové formy, která jim poskytne výraz a relativní stabilitu, avšak nezahradí zcela jejich neidentičnost (dynamiku).⁴⁹

Vposled se tedy jedná o otázku míry. Forma *do jisté míry* zbavuje obsah jeho singularity, aby mu poskytla výraz. Úkolem umění je hledat správnou míru, křehký stav vyváženosti (nikoli harmonie). Z tohoto posunu u Adorna vyplývá odlišné hodnocení tradice modernistického románu. Pokud se vrátíme k výše diskutovanému Joycovu *Odysseovi*, tak ony „bezcičné pohyby“, které reprezentují zahlcující a neasimilovatelný svět objektů, a jim protikladná lidská zkušenost, jež tento svět jen bezmocně kontemplanuje, obsahují podle Adorna moment pravdy.

Stručně řečeno, obsahem uměleckého díla se u Adorna ukázaly být mimetické impulsy, které jsou svou povahou divergentní a vzpírají se syntéze, avšak zároveň po ní „touží“, tíhnou k ní kvůli tomu, že pokud by byly ponechány samy sobě, upadly by do lhostejnosti bez výrazu, vytratily by se. Forma je pak syntéza a specifická jednota těchto obsahových prvků, „jakkoli antagonistická a prolomená soudržnost artefaktu“,⁵⁰ „nenásilná syntéza toho, co je rozptýlené, která je však chrání jako to, co je, v jeho divergenci a rozporech“.⁵¹ Forma plní náročný úkol, jímž je „přimět k řeči jednotlivost skrze celek“,⁵² tedy dát neidentickému výraz, aniž by se tím zcela zrušila jeho neidentičnost a samostatnost. Běží zde o řešení antiteze formy a obsahu, jednoty díla a dílčích mimetických impulsů,⁵³ kdy obsah i forma musí slevit ze svých radikálních nároků: mimetické impulsy musí být „sníženy k něčemu nesamostatnému“⁵⁴ a forma zase musí být schopna „přerušit se tím, co je v ní jiné, nesouhlasit se svou soudržností“.⁵⁵

Podstatné při tom je, že forma ani obsah nejsou dány předem, nýbrž krystalizují v průběhu tvorby díla. Nejde tedy o interakci dvou hotových prvků, nýbrž o genezi, která oba póly přináší společně s dílem. Tímto způsobem lze Adornovy myšlenky poněkud rozvést: obsahem díla nejsou mimetické impulsy jako takové, nýbrž jakožto zformované (a tedy připravené o svou samostatnost, pozměněné), zatímco formou díla není jeho jednota bez dalšího,

49 Je zajímavé, že Adorno uvažuje stále ještě v kategoriích jednoty a mnohosti (srov. tamtéž, s. 252–254; s. 437), přestože v mnoha ohledech proniká za hranici tohoto rozlišení do oblasti multiplicity, tak jak ji chápe Deleuze. Mimetické impulsy, napodobující neidentické, jsou pro Adorna stále ještě mnohostí, avšak tíhnou k vlastní „organizaci“ či zformování, které není jejich jednoduchým podřazením pod určitou jednotu, nýbrž spíše onou specifickou soudržností vlastní deleuzovské multiplicity. Např. hudební skladby, tak jak je chápal Adorno, lze nejspíše nahlížet jako multiplicity.

50 Tamtéž, s. 195.

51 Tamtéž, s. 197.

52 Tamtéž, s. 198. Srov. též s. 250; s. 254.

53 Tamtéž, s. 198.

54 Tamtéž, s. 253.

55 Tamtéž, s. 197.

nýbrž jednota jako vždy již narušená difuzností (ovšem vždy již zmírněnou) obsahu. Ani obsah, ani forma nejsou takřikajíc čistá určení.⁵⁶ Spíše spolu naopak virtuálně splývají: „Všechno, co se objevuje v uměleckém díle, je virtuálně obsah stejně jako forma, ale forma zůstává tím, čím se to, co se jeví, určuje, a obsah je pak to, co se určuje.“⁵⁷

3.2 Organický vztah formy a obsahu

Rozdíl mezi Lukáčsem a Adornem v otázce formy a obsahu umění popisuje Peter Bürger ve své *Teorii avantgardy* pomocí pojmů organičnosti a neorganičnosti (Lukács radí na stranu organického pojetí díla jako neproblematicky soudržného celku, jehož části se proti němu nevzpěčují, zatímco Adorno podle něj zastává pojem díla jako neorganického, umělého spojení disparátních částí, které nevytváří harmonický celek, avšak přesto je jim vlastní určitá zvláštní jednota).⁵⁸ Toto pojmové rozlišení však Bürger neaplikuje na sám vztah formy a obsahu. Zde se ovšem pozice obou autorů – tak jak je chápe sám Adorno – zdají být obrácené: zatímco Lukács vidí mezi formou a obsahem spíše umělý, neorganický vztah, Adorno naopak sleduje, jak forma organicky vyrůstá z obsahu a *vice versa*. Tam, kde Lukács interpretuje formální experimenty moderního umění jako umělou subjektivní činnost, Adorno naopak naznačuje, že to je sám obsah, jenž se organicky rozvíjí do radikálních forem.⁵⁹ Lukács tedy podle Adorna přehlíží „život“ obsahu, jeho dynamičnost a tendenci ke zformování; Lukáčsovo pojetí obsahu je příliš statické, a proto Lukács nemůže pochopit organický a objektivní vztah formy a obsahu.

Tato Adornova výtka pak platí nejen pro Lukáčsovu teorii umění, nýbrž i pro knihu o literárním realismu *jakožto filosofickou formu*. Styl a forma Lukáčsova pojednání podle Adorna neodpovídají zkoumanému obsahu: „[Lukácsův vlastní text]... nedbá na žádné z oněch norem zodpovědného znázornění, které jeho rané práce pomohly ustanovit. Žádný vousatý tajný rada by nedokázal řečnit o umění tak neumělecky... Stylistická lhostejnost je ostatně téměř vždy symptomem zatuhlosti obsahu.“⁶⁰ Lukács si nedává práci s formou, jelikož nazírá obsah jako strnulý.

56 Adorno příznačně tvrdí, že „forma, která připadne obsahu, je sama sedimentovaný obsah“. Tamtéž, s. 199.

57 Tamtéž, s. 199–200.

58 Srov. Bürger, P., *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Přel. T. Dimter – V. Magid – M. Pokorný. Praha, Akademie výtvarných umění 2015, s. 143–148.

59 „Rysy radikálního umění, kvůli nimž bylo ostrakizováno jakožto formalismus, pocházejí zcela bez výjimky z toho, že obsah v nich kypí životem a není předem přistřížen běžnou harmonií.“ Adorno, T. W., *Estetická teorie, c.d.*, s. 199.

60 Adorno, T. W., *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den mißverständenen Realismus“*, c.d., s. 253–254.

Adorno naproti tomu dbal na organickou provázanost formy a obsahu i ve filosofických textech.⁶¹ Každý jedinečný obsah si podle něj žádá jedinečnou formu znázornění a metodu: nelze aplikovat tutéž formu a metodu na povahově diferentní předměty.⁶² Sama forma a metoda se naopak utvářejí až spolu s obsahem a podle něj. V naší souvislosti je přitom zajímavé, že pro tyto své teze nacházel Adorno inspiraci v raných Lukácsových textech, například zásadní stát „Esej jako forma“, v níž Adorno nejsystematičtěji formuluje svá východiska,⁶³ otevřeně navazuje na Lukácsův text „Über Form und Wesen des Essays“.⁶⁴

3.3 Pravdivostní obsah

Z Adornova dynamického pojetí obsahu, kdy obsah vzniká spolu s dílem samým, však vyplývá určitá obtíž. Není totiž vůbec jasné, co Adorno vlastně obsahem uměleckého díla míní. S tím souvisí i různé způsoby, jakými Adorno o obsahu hovoří: dočteme se u něj o „konkrétním obsahu“, „estetickém obsahu“, „substanciálním obsahu“, „věcném obsahu“, „metafyzickém obsahu“, či „pravdivostním obsahu“.⁶⁵ Při důkladnějším čtení *Estetické teorie* ovšem záhy vychází najevo, že klíčový je pro Adorna pouze pojem *pravdivostního obsahu*, který přebírá od Waltera Benjamina⁶⁶ a jemuž ve svém textu věnuje zdaleka největší pozornost. Jednoduše řečeno, oním obsahem, který by měl na konci procesu formování uměleckého díla vystoupit na povrch, je nepojmově znázorněná pravda. Umělecká díla jsou pro Adorna vposled specifickou formou

61 Srov. Adorno, T. W., Esej jako forma. In: týž, *Poznámky k literatuře I*, c.d., s. 17–40. O Adornově citlivosti k stylistické a formální stránce filosofického vyjádření svědčí i jeho eseje o interpunkčních znaménkách: Adorno, T. W., Interpunkční znaménka. In: týž, *Poznámky k literatuře I*, c.d., s. 110–117. V raných „Tezích o jazyku filosofa“ pak Adorno hovoří o dějinně podmíněném požadavku „radikální obtížnosti jakéhokoli seriózního filosofického jazyka“. Viz Adorno, T. W., Thesen über die Sprache des Philosophen. In: týž, *Gesammelte Schriften in zwanzig Banden*. Hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 1: Philosophische Frühschriften, c.d., s. 369.

62 K Adornově koncepci filosofického psaní a jazyka jako jedinečného znázorňování, v němž se pojmy stávají spíše výrazy než kategoriemi, viz např. Bernstein, J. M., *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge, Cambridge University Press 2001, s. 263–329. Pro srovnání Adorna s Benjaminem a Wittgensteinem viz Foster, R., *Adorno: The Recovery of Experience*. New York, State University of New York Press 2007, s. 31–89.

63 Srov. Adorno, T. W., Esej jako forma, c.d.

64 Lukács, G., Über Form und Wesen des Essays. In: týž, *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlin, Egon Fleischel & Co. 1911, s. 1–40.

65 Viz Adorno, T. W., Erprešte Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den mißverstandenen Realismus“, c.d., s. 253; s. 263; s. 264; týž, *Estetická teorie*, c.d., s. 208; s. 263 n.

66 Srov. Benjamin, W., *Původ německé truchlohy*. Přel. M. Pokorný. Praha, Malvern 2016, s. 9–10. Benjamin, W., Goethova Spříznění volbou. In: týž, *Literárněvědné studie*. Přel. M. Ritter. Praha, Oikoymenth 2009, s. 160–163. Nemůžeme se zde bohužel věnovat zajímavým rozdílům mezi více metafyzicky laděnou Benjaminovou koncepcí pravdivostního obsahu a její více společensko-kritickou variací u Adorna.

pravdivého poznání dějinné skutečnosti.⁶⁷ V tom se Adorno koneckonců shoduje s Lukáčsem, který „realitu“ realismu ztotožňuje se společenskými dějinami, uchopenými svébytně uměleckým způsobem. Umění je pro Adorna především odkrýváním skryté podstaty⁶⁸ společensko-dějinné reality. „Umění samo naopak musí oproti pouhému jsoucímu být podstatou..., nechce-li jen ono jsoucí neumělecky zdvojit. Teprve tím se zakládá estetično; právě tím a nikoli pozorováním pouhé bezprostřednosti se umění stává poznáním a činí po právu realitě, která zakrývá svou vlastní podstatu...“⁶⁹

Takovýmto poznáním se umění podle Adorna stává „výhradně v krystalizaci vlastního zákona formy a nikoli v pasivním přijímání objektů“,⁷⁰ tedy vlastně tím, že sleduje a následuje obsah v jeho „touze“ po zformování a nechává samu formu vyvstat jako něco vždy jedinečného, nepředvídatelného a objektivního. Nemůžeme zde blíže zkoumat Adornovo pojetí skrývajících se podstaty dějinné skutečnosti ani jeho pojem pravdivostního obsahu jako pokročilého vědomí a kritiku stávajícího, avšak tolik je jasné: umění nekritizuje skutečnost svým obsahem, nýbrž samou formou své existence. Na dílech je pozoruhodná především umělecká interakce jednoty a mnohosti, formy a obsahu, která jinde v dějinné skutečnosti není k vidění. Toto porozumění podle Adorna Lukáčsovi uniklo.

4. Závěr

Jak jsme předeslali v úvodu, v rámci výše analyzované polemiky nelze plně souhlasit ani s Adornovou diagnózou Lukáčsova pojetí, ani s Lukáčsovým odmítáním „pouhé techniky“. Adorno Lukáčsovu pozici systematicky deformuje, přisuzuje mu chápání obsahu jako ztuhlé matérie a formy jako subjektivního vynálezu autora, přičemž proti oběma určením se Lukács opakovane a explicitně vymezuje. Při bližším čtení se ukazuje, že ani Adorna nelze označit za formalistu, neboť i ty nejradikálnější formální experimenty moderního umění chápe jako produkované dynamičností samého obsahu. Podobnosti, které obě pojetí vykazují v pojetí obsahu a formy, můžeme přisuzovat jak pokračujícímu vlivu Lukáčsovy teorie na Adorna, tak jejich společným východiskům v Hegelově estetice. U obou autorů jsou forma a obsah

67 Adornovo pojetí umění jako poznávání detailněji zkoumá např. vynikající a dnes již klasická studie: Buck-Morssová, S., *Původ negativní dialektiky. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin a frankfurtský Institut pro sociální výzkum*. Přel. M. Ritter. Praha, Karolinum 2020, s. 238–261.

68 K Adornovu specifickému pojetí pojmu podstaty viz Adorno, T. W., *Negative Dialektik*. In: týž, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1997, s. 169–172.

69 Adorno, T. W., *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den mißverstandenen Realismus“*, c.d., s. 261.

70 Tamtéž.

v umění vždy produkty jednotného procesu, nikoli subjektivní organizací na jedné straně a čistou daností na straně druhé; nejsou konstituovány vědomím, nýbrž produkovány během procesu tvorby uměleckého díla, přičemž subjekt je pouze jedním z momentů tohoto procesu. Výklad obou pojetí nás nutí zpochybnit „slaměné panáky“, které oba autoři vytvářejí: Lukácsova realistická estetika neimplikuje rezignaci na formu a adornovský modernismus není pouhým formalismem přesvědčeným o danosti obsahu a statické povaze světa.

Pro Lukáče je forma sjednocením smyslu moderního světa ve vztahu k člověku, které zachová dynamický a konfliktní charakter společenského života, pro Adorna je to „nenásilná syntéza“, která zdůrazňuje rozporuplnost skutečnosti samé a nevnučuje jí vlastní soudružnost. Potud se obě pojetí v hrubých rysech shodují. V jistém slova smyslu souhlasí i v tom, že vztah umění ke skutečnosti chápou jako principiálně polemický: Lukácsova totalita popírá roztržitost moderního světa, Adornova nenásilná syntéza protestuje proti identifikujícím tendencím instrumentálního rozumu. Důležitý rozdíl mezi oběma pojetími tak spočívá v diagnostice moderního světa, v níž oba autoři své analýzy umění ukotvují a která pramení z odlišných interpretací fenoménu *zvěčnění* v jejich analýzách moderní společnosti. Oba autoři vlastní pojetí uměleckého díla vymezují proti jeho úpadkové či, v případě Adorna, regresivní variantě.⁷¹ U Lukáče jeho postoje ústí v kritiku *pouhé techniky* realizující se v modernistickém stylu, jejímž obsahovým protipólem je destrukce souvislosti světa a života a související přijetí symptomů zvěčnění jako fatálních charakteristik modernity. Adorno na druhé straně v umění 20. století kritizuje umělecké formy komunikující „pozitivní obsah“, který podle něj měl své opodstatnění v rané fázi modernity, ale spolu s konsolidací moderního řádu „zchátral do pozitivistické danosti, do odlitku onoho zvěčnění, proti němuž podle Hegelovy teorie umění protestuje“.⁷²

Co podle našeho názoru stojí za pozornost, jsou odlišné filosofické a interpretační styly, které z obou postojů vyplývají. Adornova citlivost vůči formě jakožto „textuře“ literárního textu nachází odezvu i v jeho filosofických textech, jež se vědomě vzpírají srozumitelnosti a uchopitelnosti a dávají plně zaznít disonancím a rozporům zkoumaných předmětů. Oproti tomu Lukácsovy interpretace tuto texturu typicky přehlíží ve prospěch narativních celků, dějinných trendů a jejich vztahu k totalitě lidského života. Cenou za schopnost udělit těmto celkům smysl je nepopíratelná „hrubost“, se kterou teoretik vlastní soudy vůči jednotlivinám uplatňuje.

71 Paralela mezi oběma autory by neměla zastřít, že Adorno je v estetických soudech výrazně nuancovanější než Lukács.

72 Adorno, T., *Estetická teorie*, c.d., s. 199.

V návaznosti na titul Adornovy kritické stati jsme se v této studii pokusili mezi oběma autory zprostředkovat dialog, který neústí ve vítězství té či oné pozice, ale v určitou podobu *smíření* jejich estetických a kritických postojů. Toto smíření nevnímáme jako splynutí: přes veškeré podobnosti obě pojetí přináší odlišné impulsy a důrazy. O smíření lze hovořit spíše ve smyslu uvědomění, že jak Lukáčsova, tak Adornova perspektiva přináší cenné podněty pro analýzu jistých typů uměleckých děl a že oba respektují svébytnost uměleckého vztahování ke světu. Ačkoliv pozornost k celkům a velkým narativním strukturám snáze odpovídá klasickým románům 19. století, perspektiva celku je důležitá i pro vnímání uměleckých děl, která zacelení vzdorují, a naopak modernistickým uměním kultivovaná pozornost k drobným „mimetickým impulsům“ již od začátku 20. století obohacuje naše čtení literárních „klasiků“.