

Píše Josefína Formanová

(E*forum, 14. 08. 2024)

Knihy **Poznámky k literatuře I** (Praha: Karolinum, 2024 /řada *Myšlení současnosti*), výsledek překladatelské práce Alžběty Dyčkové a Marka Kettnera, představuje českému čtenáři šestnáct textů **Theodora W. Adorna**, dnes patrně nejznámějšího reprezentanta tzv. kritické teorie. První soubor *Poznámek k literatuře* (už tehdy s označením „I“) vydal Adorno v roce 1958; jednalo se o texty (včetně původních rozhlasových přednášek) z let 1954–1958. Na *Noten zur Literatur II*, které se objevily začátkem šedesátých let a z nichž pochází sedm z šestnácti esejů zahrnutých v českém vydání, pak v roce 1965 navázaly *Noten zur Literatur III*, obsahující texty z období 1963–1964. Konečně v roce 1974, tj. posmrtně, vydalo nakladatelství Suhrkamp souborné vydání označené římskou čtyřkou, obsahující eseje z let 1955–1968, včetně některých do té doby nevydaných. Český výběr je tedy tvořen překlady esejů neboli „poznámek“ sepsaných v rozmezí let 1954–1961, jež vyšly v původních svazcích s číslicemi I a II. To, že je český výběr opatřen římskou jedničkou, je tak poněkud matoucí a ediční poznámka bohužel věc nevyjasňuje. Určité rozpaky budí také rozhodnutí nezahrnout do výběru esej věnovaný Goethovu *Faustovi* (1960), jež editoři zdůvodňují velkým množstvím germanofonních motivů, které jsou do českého prostředí jen těžko převoditelné.

Jednotlivé eseje vznikly v období Adorna působení v poválečném frankfurtském Institutu pro sociální výzkum a chybí jim ambice uceleného filozofického rozvrhu, již naplňuje například *Negativní dialektika*, Adornovo *opus magnum* z roku 1966, či posmrtně vydaná *Estetická teorie* (1970). A přece, nebo právě proto se Adornovi v těchto filozoficko-sociologických komentářích dobových fenoménů a kritických rozborech literárních děl – principiálně jaksí nehotových, prostoupených charakteristickým rozporováním vlastních tezí až na hranu konzistentnosti – daří naplňovat vlastní teoretický program téměř věrněji než v systematictějších dílech. Ostatně „[f]ilozofické a sociologické studie o umění a literatuře tvoří více než polovinu Adornových sebraných spisů“ (L. Zuidervaart, 2015) a jejich nezaměnitelná fragmentárnost nahrává tomu, co v nich Adorno primárně sleduje, totiž snaze podříditi formu obsahu. Klíčem k nim přitom nemůže být ani tak racionalizovaná forma či krátce *rozum*, ale spíše určitá *duchovní zkušenost*. Tu obvykle filozofie svým „pozitivistickým“ přístupem k pojmu jako k něčemu, čím si lze razit cestu k fenoménu, spíše znemožňuje. Měla by se proto podle Adorna opřít právě o literární myšlení, které se oné duchovní zkušenosti dovede nezaleknout, aniž by se (zvláště pak válečným hrůzám navzdory) vzdalo důvěry ve slovo.

Faktografický rámeček, ale i určité vodítko k četbě Adornových esejů poskytuje

předmluva Alžběty Dyčkové, s důrazem na první z autorových statí s názvem *Esej jako forma*, již Adorno prezentoval jako text programový a kterou také A. Dyčková chápe jako vstupní bránu do Adornova filozofického uvažování. Překladatelka upozorňuje na Adornův „závazek osvobodit myšlení od jeho tradičních předpokladů“ (s. 11), tj. v první řadě na neochotu poddat se očekávání „celku“ (s. 13). Avšak „filozofování“ není podle A. Dyčkové Adornovi jen „pouhou negací tradičního myšlení“, kritikou systematické filozofie; završuje se v kritice, jejíž nárok na pružnost pojmů se naplňuje skrze žánr eseje a nachází tak své uplatnění právě v *Poznámkách*.

Experimentální forma eseje, v níž jako by každý další autorův krok byl tak trochu krokem do neznáma, „odkrývá“ to, co „ortodoxnost myšlení“ zahaluje, a co tedy není předem známé. Proto je esej vhodným formátem pro anti-systematičnost myšlení, soustředí se totiž na napětí mezi fenomény a „kontradiktornost skutečnosti“ neboli – podobně jako v případě Waltera Benjamina – na myšlení z „trhlin“, vysvětluje Dyčková (s. 13). Esej nerozebírá svůj předmět do funkčních částí ani nedospívá k interpretačním závěrům. Naopak v každém svém kroku udržuje vnitřní protitah, takže osciluje mezi obojím: fragmentaritou i scelením. Esej takříkajíc *zlobí* neboli, jak píše Adorno v *Eseji jako formě*, „řadí [se] mezi alotria“ (s. 18). Zná jen alternativy, žádná deziderata. Každou alternativu ovšem chápe jako *možné* dezideratum, natolik je bere vážně. V tomto směru je esej také blíže umění než filozofii. Propůjčuje se formou svému obsahu, čímž podobně jako umění narušuje hranici mezi obojím (s. 19). Zároveň esej nechce zapomenout na svého tvůrce; stejně jako umění totiž ví, že „vědecký purismus“ se jen marně zaklíná logikou, že oddělí-li se subjekt od objektu, zbyde čistá pravda (s. 20). Adorno místo toho důvěřuje umění a v *Poznámkách* jím míní především literaturu. „Naivita“ jejího realismu je pro něj *věrnější* skutečnosti než pokus zachytit ji vědeckým, filozofickým anebo i literárním (viz esej *Četba Balzaca*/s. 129 a n./) precizováním pojmů jako *vivisekci* páchanou na fenoménech v úsilí o absolutní konkrétnost: „Dílo Marcela Prousta, jemuž nechybí vědecko-pozitivistický prvek o nic více než Bergsonovi, je jedinečným pokusem vyjádřit nutné a naléhavé poznatky o lidech a společenských vztazích, které lze bez dalšího jen těžko začlenit do rámce vědy; to ovšem nesnižuje jejich nárok na objektivitu, ani je to nevydává vágní plauzibilitě“ (s. 22).

Každá z Adornových „poznámek k literatuře“ se pak obrací k jednotlivým rysům literatury a vyzdvihuje její přednosti vůči tradici filozofického bádání. Tak je například esej *O epické naivitě* věnován dialektice epického vyprávění, které – jakkoli na pohled *pouze naivní* – svým zápletem pro předmět překonává vlastní mýtický, resp. mystifikační jazyk směrem k *pravdivější* obrazivosti. Adorno tvrdí, že „žádné vyprávění nemůže mít podíl na pravdě, pokud nenahlédlo do propasti, do níž se sesouvá jazyk, který se snaží sám sebe zrušit ve jménu a obrazu“ (s. 43). Zároveň si všímá toho, že hroutí-li se jazyk v důsledku jakéhosi vypravěčského *vytržení* (jako když Homér popisuje štít, „jako by to byla krajina“ /s. 43/), vyprávění se vymaňuje z otročení *předepsané* formě a prolamuje se k pravdě. „Aby byla řeč sama vtažena do obrazu, zapomíná jazykem vytvořený obraz na svůj vlastní význam“ (s. 45).

Adorno se tomuto mimoděčnému přiblížení jazyka k obrazu věnuje také ve druhém eseji *Postavení vypravěče v současném románu*. Dialektika realistického románu je blízká dialektice naivní epiky: „Chce-li román zůstat věrný svému realistickému dědictví a říkat, jak se věci doopravdy mají, musí se zřítí tohoto realismu“ (s. 47). Teprve tam, kde autor takříkajíc *ustrělí* do antirealismu, přiblíží se látce způsobem, o který mu jde, a tedy samotnému jádru skutečnosti, nikoliv pouhé její realisticky reprodukováné „fasádě“ (s. 48). Pokud by se však zdálo, že Adorno vyzývá autorské, potažmo vypravěčské ego k prolomení konstruované formy vyprávění subjektivistickým tlakem na předmět, nebylo by to tak docela přesné. Subjektivismus, který z literatury činí prostředek jakési *pravdivější* zkušenosti, je totiž vposled opět instrumentální. Pokud *slouží dobře*, „není pouhým výrazem individuálního pohnutí a zkušeností“ (s. 54), nýbrž vystihuje kolektivní zkušenost doby.

Kolektivní či obecná subjektivita je motiv, který známe ve spojitosti s uměním a filozofií například z Benjaminovy reflexe Brechtova epického divadla, v němž prostředky, jako je opakované herecké gesto a konstelace rekvizit a herců na jevišti, vytváří situaci, kdy se to, co je známé, pro takzvaný kolektivní subjekt diváctva dává poznat jako jedinečné. Kolektivní zkušenost nemusí být přímo společným zážehem revolučního hnutí, jak na to naráží třeba Benjamin; pro Adorna představuje spíše jakýsi moment vytržení z osamělosti moderního Já na straně jedné a ze sdíleného ideologického rámce skutečnosti na straně druhé. Adorno pak v eseji *O lyrické poezii a společnosti* hovoří o „všeobecnosti lyrického obsahu“, který je „bytočně společenský“ (s. 54). Toto společenské vyznění poezie neznamena přivlastnění si určitého významu básně. Adorno trvá na tom, že báseň nesmí upadnout do všeprostopupujících vlastnických struktur společnosti, neboť tím by se opět nanejvýš ideologizovala. Báseň je naopak třeba ponechat jí samé, nepřipisovat jí roli zástupce obecného subjektu, ale chápat ji jako cosi, v čem se na okamžik zviditelňuje to, s čím se může každý ztotožnit, a přece to nemůže považovat za své. Teprve taková báseň, v níž je „individualita [básníka] bezuzdně vystupňovaná v sebe-znicotnění“ (s. 70), totiž umožňuje, aby se v ní našel i někdo jiný než básník sám.

Jedním z básníků, kteří dovedli psát takovou poezii, byl pro Adorna Joseph von Eichendorff, jemuž je věnován další z esejů. Eichendorff má být především básníkem *proměny*, „někým, kdo nemůže spočinout, a činí to s nepřehlédnutelným výsměchem usedlosti“ (s. 79). V eseji je líčen jako ten, který nikdy „neutuhne“ sám v sobě (s. 82), který je schopen se neustále proměňovat a jako tvůrčí subjekt tak unikat před pastmi vlastních básnických sklonů; a kdo je pak také schopen říci více, než by si byl dovedl představit. Eichendorff se ve své poezii propůjčuje řeči v její *autonomii*, již nelze vydobýt, ale lze se jí pouze *pracně dočkat*. Básnické vytržení tak pro Adorna není *složením zbraní*, nýbrž výsledkem úsilí, které má nepředvídatelný výsledek i záměr. S touto představou básníka Adorno mimo jiné vystupuje proti ideji básnického génia klasického stříhu. V jednom z esejů věnovaných dílu Paula Valéryho koncept génia dokonce nahrazuje takzvaným „zástupcem (*Staathalter*/doslova *místodržícím*) celkového společenského subjektu“ (s. 127; viz také esej *Valéryho odchýlení* /s. 172 a n./). Nejvyšší výkon dle něj musí básník podat ve „zřeknutí se sebe sama“ (s. 89).

Tento akt sebe-odvržení je při díle také, zejména v Adornem obdivovaném surrealismu, který je námětem krátkého, nicméně hutného eseje *Ohlédnutí za surrealismem*. Subjektivní vklad díla totiž podle surrealistické metody montáže spočívá nanejvýš v benjaminovském přeskupování jeho jednotlivých prvků, resp. v péči o napětí, které se mezi nimi tvoří, popřípadě v pozornosti o takto vznikající „trhliny“ díla, jež jsou zároveň vzájemnými jedinečnými vazbami těchto prvků.

K Valérymu se pak Adorno několikrát vrací. Vstupem do okruhu reflexe tohoto významného francouzského básníka a prozaika – především se zřetelem k Valéryho eseji *Degas, tanec a kresba* (1936) – je zmíněná „poznámka“ o umělci jako zástupci. Valéry jako by tu přímo předjal Adornovu představu, v „poznámce“ je totiž traktován jako myslitel, který se pokoušel dát prostor věci před autorskou invencí, aniž rezignoval na autorský subjekt. Adorno oceňuje také Valéryho snahu neprchat před selháním racionalistických tendencí myšlení, ale naopak je *léčit* „větším, nikoliv menším důrazem na rozum“ (s. 123). Tento systematický antipod spatřuje Adorno rovněž a po právu také v Hegelově filozofii. Je až ku podivu, jak moc zde protagonista první generace kritické teorie dává německému idealistovi za pravdu, vždyť v jiných Adornových pracích je Hegel – často nespravedlivě – hlavním terčem jeho kritiky a také v dalších partiích *Poznámek* se s Hegelem přece jen rozchází: zatímco u Hegela má subjekt k věci přístup pouze skrze rozum neboli pojem a Hegel je s tím smířen, Adorno se vůči takovému závěru opakovaně vymezuje. Ačkoli na jiném místě umění zůstává v pozici jakéhosi mladšího bratra filozofie, přeci jen zde Adorno do uměleckého přístupu ke skutečnosti vkládá jisté naděje, jež se však pojí s nejednoznačným nárokem. „Umělec by se měl proměnit v nástroj: stát se sám věcí...“ píše v *Poznámkách* (s. 124). Povaha takového de-subjektivizovaného subjektu je pak paradoxem, který vposled ve jménu Valéryho výzvy „[r]aději se roztržít o nemožné“ (s. 126), s nímž se Adorno ztotožňuje, může působit znepokojivějším dojmem než Hegelovo všeprostupující, nicméně představitelné racio. Zatímco Hegel se domnívá, že to, co je skutečné, je také rozumné, Adorno předpokládá, že skutečné je samo sobě nepodobné, resp. neidentické.

Neidentita se jako jeden z ústředních motivů Adornovy filozofie odráží také v partikulárním problému zmíněného literárního a filozofického realismu. Pro zakladatele kritické teorie tkví problém realismu v tom, že se mu důslednou replikací skutečnosti daří zprostředkovávat pouze ideologický povrch skutečnosti (s. 138). Balzac jako představitel literárního realismu má proto patřit k těm, kdo svou poctivostí realitu „ohlupují“ (s. 139), neboť ji vsazují do předem vypracovaných škatulek, jež by měly vypovídat o neřestech společnosti, omezují se však pouze na schematismus, který dělá z lidí hlupáky a mizery: „Když se paranoidní fantazie rozbují, má Balzac blízko k těm, kteří podléhají bludu, že machinace a konspirace finančních magnátů jsou klíčem ke společenskému osudu lidstva,“ tvrdí Adorno (s. 142). Bylo by pak například zajímavé podívat se na tento Adornův postřeh v souvislosti se současností, kdy leckteré konspirační fantazie představují podnět k prorokování společenského úpadku bez potřeby zacházet v analýze společnosti hlouběji. Adorno by zde jako sociolog měl stále co říct právě díky svému nadání rozpouštět s efektem kyseliny zkamenělá

přesvědčení vybavená rouškou *realismů* – zejména ta společenskovědní.

To, že skutečnost obsahuje *více*, než co lze vymezit pomocí racionality, se podle Adorna projevuje v tom umění, které se od ambic jakéhokoli realismu *odchyluje*, píše v eseji *Valéryho odchýlení* (s. 146 a n.). Je třeba říct, že v rozpoznání podstaty odchýlení by ovšem selhávala i většina konspiračních vysvětlení skutečnosti, neboť jeho jádrem má být především *náhoda*. Vše náhodné, nečekané a neznámé se má stát nadějí domnělého společenského pokroku, který realitu pouze *reprodukuje* a podle Kafky, jak připomíná Adorno, dokonce ještě ani nezačal. Skutečná proměna, tedy vymanění se z ideologické sebe-replikace pro Adorna spočívá v tom, co vyjadřuje hlavně v *návratech* k motivu *smrti* či sebe-znicotnění subjektu. Otázky vyvstávající v posledních třech esejích věnovaných Ernstu Blochovi (resp. jeho *Spuren*), Györgymu Lukácsovi (resp. Adornem kritizované *Wider den mißverstandenen Realismus*) a Samuelu Beckettovi (dramatu *Fin de partie*) se opět týkají ponejprv totalizujícího překládání skutečnosti do celků a protilekem se tu vposled stává útok na vlastní myšlení neboli jeho „smrt“. V literatuře schopnost tohoto *fatálního sebepřepadení* musí nastoupit namísto „subjektivity velké epiky“, tj. epiky předrománové literatury, jak ji ve své *Teorii románu. Dějinně-filozofickém pokusu o formách velké epiky* líčí raný Lukács, s nímž je zde Adorno ještě zajedno: „Paradox subjektivity velké epiky je v jejím ‚odhod‘, abys získal‘: každá tvůrčí subjektivita se stává lyrickou a pouze ona pasívně přijímající, která se pokorně proměňuje v čistý orgán vnímání světa, může se podílet na milosti, jakou je zjevení celku“ (in: *Metafyzika tragédie*. Ed. R. Grebeníčková, přel. E. Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 113).

Pokud jsme řekli, že každý Adornův esej lze chápat jako myšlenkový experiment dovedený do extrémní – a v tom smyslu také *pravdivé* – podoby, je patrné, že autor této extrémnosti využívá také ve vzájemném působení jednotlivých „poznámek k literatuře“. Některé teze se tu opakují, nasvíceny z právě opačných stran, vzniká tak charakteristické napětí souznačné s Adornovou důslednou obezřetností vůči jakýmkoli interpretačním *sedlinám*. Jde pokaždé – ve vztahu k předmětu – o souhrn neochoty rezignovat a vědomého selhávání; esej je „utopická vize přesného zásahu s vědomím vlastní omylnosti a prozatímnosti“ (s. 31) a „její slabost svědčí právě o oné neidentitě, kterou má vyjádřit“ (s. 25). Adorno se v podobných formulacích nebojí zajít na samu hranici, na níž se už rozkládá nejen forma jazyka, ale také forma myšlenky. Nelze jednoznačně rozhodnout, kde přesně začíná utopie jeho ideálu myslitele, který – trochu po vzoru *učesané-neučesané* princezny Koloběžky – myslí pojmově-nepojmově identitu-neidentitu z pozice subjektu-nesubjektu, a budí tak určité rozpaky především tehdy, používá-li nepokrytě právě takové obraty, navíc leckdy opatřené dráždivě moralizujícím tónem. Na druhou stranu Adorno zdůrazňuje, že utopie je součástí jeho filozofického rozvrhu, nepředstírá tedy nějakou vlastní mimořádnou prozřetelnost, naopak přiznává, že usiluje o nemožné. Dovede-li na to čtenář přistoupit, bude odměněn řadou cenných postřehů, unikátně nesmlouvavých jak se zřetelem k jejich předmětu, tak k autorským východiskům.

Theodor W. Adorno: *Poznámky k literatuře I.* Přel. Alžběta Dyčková a Marek Kettner.
Praha: Karolinum, 2024 (Myšlení současnosti), 312 s.

www.ipsl.cz