

se i myšlenka. A tvar nepadá z nebe, je nutné ho hledat, zkoušet jeho možnosti, prověřovat jej, prostě pracovat na něm tak dlouho, dokud se organicky nepoddá subjektivním abstraktním záměrům tvůrců a nestvoří je konkrétními a objektivně sdělitelnými.

angažovanost

THEODOR WIESENGRUND ADORNO

O d Sartrova eseje *Qu'est-ce que la littérature* je o angažovanou a autonomní literaturu méně sporů. Kontraverze však zůstává tak naléhavá, jak může být dnes jen to, co se týká ducha a ne pouze bezprostředního lidského přežití. Sartra pohnulo k jeho manifestu zjištění, že umělecká díla jsou jedno vedle druhého vystavena v jakémsi panteonu nezávazného vzdělání, kde zetlela na kulturní statky. Svou koexistencí na sobě navzájem hřeší. Jestliže každé z nich chce dosáhnout všeho, čeho jen dosáhnout lze — aniž autor ovšem musí o něco podobného usilovat — pak vlastně žádné z nich nestrpí vedle sebe jakékoli jiné dílo. Taková ozdravující intolerance platí však nejen pro jednotlivé výtvořky, ale také pro typy, s nimiž se setkáváme ve způsobech postojů uměním zaujímaných, k nimž se vztahovala ona polozapomenutá kontraverze. Existují tu dva postoje k objektivitě, jež se navzájem potírají, i když je duchovní život dnes zaznamenává ve falešném smíru. Angažované umělecké dílo ruší kouzlo projevu, jenž nechce nic, než tu být: dělá z něho pouhý fetiš, zbytečné hračkářství těch, kdož by rádi zaspali hrozící potopu; demaskuje ho jako nanejvýš politické apolitikum. Má odvádět od boje reálných zájmů. Kon-

Dokud nebude mít divadlo čas a chuť na takovou práci, dotud budeme bilancovat sezóny povzdechů a cítit, že divadlo nereflktuje adekvátně životní pocit současného diváka, nýbrž že jeho útržky pouze zjednodušeně a ex post lapá.

čas. DIVADLO
1969/8

flikt obou velkých bloků nemá ušetřit již nikoho. Na něm má záviset možnost ducha samotného natolik, že jen zaslepenec se dovolává práva, jež může být zítra zničeno. Pro autonomní díla znamenají však takové úvahy a koncepce umění, na nichž jsou tyto úvahy založeny, samy o sobě už katastrofu, před níž angažovaná díla varují ducha. Jestliže se duch vzdá povinnosti a svobody objektivovat sám sebe v naprosté ryzosti, pak rezignoval. To, co se potom ještě formuje v dílech, klade se vlastně na roveň onomu pouhému bytí, proti němuž horlí. Je to cosi tak efemérního, za co naopak angažovaná díla považují tvorbu autonomní, jež podle nich patří už první den do semináře, v němž nevyhnutelně skončí. Hrozivý bod této antiteze jen připomíná, jak sporná je dnes celá situace umění. Každá z obou alternativ neguje s druhou také sama sebe: angažované umění proto, že jako umění musí nutně žít v distanci od reality, a přesto škrtá právě tento rozdíl. L'art pour l'artistická alternativa proto, že svou absolutizací popírá také onen nezahladitelný vztah k realitě, který je v osamostatnění umění vůči reálnému obsažen jako jeho polemické apriori. Mezi oběma póly zaniká napětí,

jež bylo vlastním životem umění až do doby nejnovější. Pochybnost o všemocnosti těchto alternativ vyvolává zatím také sama soudobá literatura. Není ještě ztročena během světa natolik, aby byla vhodná k vytváření front. Sartrovské berany a valéryovské ovce nelze od sebe oddělit. I tehdy, je-li angažovanost myšlena politicky, zůstává jako taková politicky mnohoznačná, pokud se nezredukuje na propagandu, jejíž ohebnost se jakékoli angažovanosti subjektu vysmívá (...). Nedostatek schopnosti pohoršovat, nedostatek společenské agresivnosti předhazují často tzv. abstraktním textům snadno i ti, kdož mají úroveň. Naopak má zase Sartre pro Picassovu *Guernicu* slova nejvyšší chvály. V hudbě a v malířství by mohl být snadno nařčen z formalistických sympatií. Literatuře vyhrazuje svůj pojem angažovanosti pro její pojmovou podstatu: „Spisovatel... má co dělat s významy.“ Ovšemže, avšak nejen to. Jestliže se žádné slovo, jež vešlo do nějaké básně, nevyprázdní zcela z obsahů, které má v komunikativní řeči, pak ale v žádném, ani v tradičním románu nezůstane tento význam beze změny díky významu, jež mělo slovo mimo dílo. Už pouhé „bylo“ v nějaké zprávě o něčem, co nebylo, nabývá novou tvarovou kvalitou tím, že to nebylo. To pokračuje ve vyšších významových vrstvách básně až k tomu, co kdysi platilo za její ideu. O zvláštním postavení, jež Sartre přiděluje literatuře, musí také pochybovat ten, jenž nesubsumuje bez okolku jednotlivá umělecká odvětví pod jeden vyšší pojem. Rudimenty významů z vnějšku jsou v básních nepromlčitelným neuměleckým prvkem v umění. Formový zákon umění nelze vyčíst jen z nich, ale z dialektiky obou momentů. Vládne v tom, na co se významy proměňují. Rozlišování mezi básníkem a literátem vyčpělo, avšak předmět filosofie umění, jak ji má na mysli také Sartre, netkví v publicistickém aspektu. A ještě méně v tom, pro co si němčina vymodlila termín *Aussage* — výpověď, nesnesitelně vibrující mezi tím, co umělec na svém výtvoru požaduje a nabídkou objektivně se vyslovujícího, metafyzického smyslu. Obecně vzato tu jde o nevšední praktiku bytí. Sociální funkce rozhovoru o angažovanosti se poně-

kud zmátla. Kdo jako kulturně konzervativní duch na uměleckém díle žádá, aby něco vypovídalo, ten se spojuje proti neúčelovému, hermetickému uměleckému dílu se svým politickým protivníkem. Chvalořečníci spojitostí přiznají spíše hloubku Sartrovu *S vyloučením veřejnosti*, než by trpělivě vyslechli text, v němž řeč drkotá na významech a už svou vzdáleností od smyslu předem rebeluje proti pozitivní podřízenosti smyslu, zatímco pro ateistu Sartra zůstává pojmový smysl básně předpokladem angažovanosti. Díla, proti nimž (...) zakročují biřicové, jsou čas od času demagogicky pranýřována strážci pravé výpovědi, neboť údajně vypovídají to, co vůbec nevypovídají. Nenávist proti tzv. kulturnímu bolševismu, s nímž přišli nacisté už za Výmarské republiky, přežila Hitlerovu éru, která ji institucionalizovala. Rozhořivá se dnes stejně jako před čtyřiceti lety na jevech téže podstaty, mezi tím i na takových, jež svým vznikem leží ve vzdálené minulosti a u nichž nelze souvislost s tradičními prvky popřít. V radikálně pravičáckých novinách a časopisech se jako vždy shledáme s rozhořčením nad tím, co je nepřirozené, přeintelektualizované, nezdravé, dekadentní. Vědí, pro koho píší. Kryje se to s tím, co sociální psychologie ví o charakteru vázaném na autoritu. K jeho existenciálním rysům patří konvencionalismus, respekt pro zkamenělou fasádu mínění a společnosti, obrana proti hnutím, jež by tu mohla dezorientovat nebo by se v podvědomí subjektu vázaného na autoritu dotkla něčeho vlastního jen subjektu samotnému, co si on sám za žádnou cenu nepřipustí. S tímto postojem, jenž je nepřátelský vůči všemu cizímu a zarážejícímu, udivujícímu, lze mnohem spíš spojit literární realismus jakékoli proveniencie, ať už si říká kritický nebo socialistický, než útvary, jež sice nepřísahají na žádná politická hesla, avšak už svým pouhým nasazením vyřazují z akce strnulý systém koordinant lidí vázaných na autoritu, systém, k němuž se upírají tím urputněji, čím méně jsou schopni něčeho, co dosud není vyzkoušeno. Touha po odstranění Brechta z repertoáru je poplatna poměrně vnějškové vrstvě politického vědomí. Nebyla ostatně vůbec tak silná,

jinak by se po 13. srpnu manifestovala mnohem příkřeji. Tam, kde je však vypovězena společenská smlouva s realitou tím, že literární útvary už nemluví tak, jako by zpravovaly o něčem skutečném, tam se ječí hrůzou vlasy na hlavě. K největším slabinám diskuse o angažovanosti patří skutečnost, že ne-reflektuje účinky vycházející z oněch děl, jejichž vlastní formový zákon nebere na souvislosti působení pražádný ohled. Dokud se neporozumí tomu, co se sděluje v šoku nesrozumitelného, bude se celý spor podobat boji stínů. Konfúze v posuzování sice na věci samé nic nemění, avšak nutí k tomu, aby se alternativa promyslíla.

Teoreticky by bylo potřeba rozlišovat mezi angažovaností a tendencí. Angažovanému umění nejde v přesném slova smyslu o opatření, zákonodárné akty, praktické podněty, jež chtěla vyvolat starší tendenční díla v boji proti syfilidě, soubojům, potratovým zákonům nebo proti polepšováním. Angažovanost chce pracovat na postoji: Sartre třeba na rozhodnutí jako na možnosti vůbec existovat, proti přihlížetelské neutralitě. Přednosti, jež má angažovanost proti tendenčním svazkům, dodává obsahu, pro nějž se básník angažuje, mnohoznačnost. Původní Kierkegaardova kategorie rozhodnutí přijímá u Sartra dědičtí křesťanského „kdo není pro mne, je proti mně“, avšak bez konkrétního křesťanského obsahu. Z toho tu zbyla jen abstraktní autorita příkázané volby, lhostejno však, že její jediná možnost závisí na tom, co má být zvoleno. Předznamenaná forma alternativy, v níž chce Sartre dokázat nezničitelnost svobody, tuto svobodu ruší. Uvnitř toho, co je reálně předurčeno, klesá na pouhé tvrzení. Herbert Marcuse nazval věc pravým jménem, když označil za nonsens filosoféma, že i mučení lze ještě vnitřně přijmout nebo odmítnout: ale právě to má vyplynout ze Sartrových dramatických situací. Proto se tak špatně hodí za modely jeho vlastního existencialismu, neboť samy o sobě, pravdě ke cti, obsahují celý administrovaný svět, který existencialismus ignoruje. Poučit se na nich lze o nesvobodě. Jeho divadlo idejí sabotuje to, pro co Sartre vymyslíl kategorie. To však není individuální nedostatek jeho her. Umění

netkví v tom, že pointuje alternativy, ale v tom, že odporuje právě svým tvarem a ničím jiným běhu světa, který neustále tiskne člověku pistoli na hrud. Jakmile však angažovaná umělecká díla předvádějí rozhodnutí a povznášejí na jejich míru, jsou tato rozhodnutí zaměnitelná. V důsledku této mnohoznačnosti Sartre velmi otevřeně prohlásil, že nečeká od literatury nějakou proměnu světa. Jeho skepsi potvrzují historické proměny společnosti a praktické funkce literatury od dob Voltairových. Vzhledem k extrémnímu subjektivismu Sartrovy filosofie sklouzne angažovanost do sféry spisovatelova smýšlení, v němž navzdory všem materialistickým podtextům doznívá německá spekulace. Umělecké dílo je mu výzvou subjektům, neboť není ničím jiným než projevem subjektu, jeho rozhodnutí nebo nerozhodnutí. Nechce mít slovo k tomu, aby každé umělecké dílo svým pouhým nasazením konfrontovalo písničho autora (je-li ještě tak svobodou) také s objektivními požadavky, jak by bylo potřeba dodat. Vůči nim klesá jeho intence na pouhý moment. Sartrova otázka „proč psát“ a její zodpovězení „hlubší volbou“ je proto vadné, protože pro napsané, pro literární dílo, jsou autorovy motivace irelevantní. Tomu není Sartre tak vzdálen, pokud rozvažuje, že úroveň děl, jak už věděl Hegel, stoupá tím více, čím méně zůstávají zakotvena v empirické osobě, která je vytváří. Jestliže nazývá Durkheimovou řečí literární dílo „un fait social“, pak tím bezděky cituje myšlenku na niternou kolektivní objektivitu, která je pro pouhou subjektivní intenci autorovu neproniknutelná. Proto by nechtěl vázat angažovanost na onu spisovatelovu intenci, ale na jeho lidství („parce qu'il est homme“, *Situation II*, Paris 1948, s. 51). Ale toto určení je tak všeobecné, že angažovanost ztrácí jakoukoli diferenci od ovšech ostatních lidských postojů a činností. Jde o to, aby se spisovatel angažoval v přítomnosti, „dans le présent“. Tomu však nemůže tak jako tak uniknout, a proto tu nelze vyčíst žádný program. Závazek, do něhož spisovatel vstupuje, je mnohem přesnější: nejde o závazek rozhodnutí, ale o závazek věci. Zatímco Sartre mluví o dialektice, registruje jeho subjektivismus určitost ně-

čeho jiného, do něhož se subjekt zvnějšňuje a jímž se vůbec teprve stává subjektem, tak málo, že je mu každá literární objektivace podezřelá jako ustrnutí. Protože se však čistá bezprostřednost a spontaneita, již hodlá zachránit, neurčuje ničím, co by jí bylo protikladné, degeneruje na druhé zvěcnění. Aby se drama a román dostaly nad pouhé oznamování — jejich archetypem by u Sartra byl křik mučených — musí hledat oporu v ploché, objektivitě zbavené dialektice tvaru a výrazu, ve sdělování Sartrovy vlastní filosofie. Ta se stává obsahem básní, podobně jako tomu bylo u Schillera. Měřeno tím, co je z básně, je sdělení sotva co víc než látka, byť bylo toto sdělení sebesublimovanější. Sartrovy hry jsou vehikl toho, co chce autor říci, zaostalé za vývojem estetických forem. Operují tradiční intrikou a převyšují ji nelomenou důvěrou ve významy, které by bylo možno přenést z umění na realitu. Ilustrované a pokud možno vyslovené teze však zneužívají hnutí, jehož výraz motivuje Sartrovu vlastní dramatikou, jako příklad, a tím dezavuuje samy sebe. Jestliže se ozve na konci jedné z jeho nejznámějších her věta: „Peklo, to jsou ti druzí“, pak to zní jako citát z *L'Être et le Néant*. Ostatně by tu mohlo být právě tak dobře řečeno: „Peklo, to jsme my sami.“ Komplexnost jasného nárysu a právě tak jasné, destilovatelné ideje přinesly Sartrovi velký úspěch a učinily ho přijatelným (naprosto proti jeho integrální vůli) pro kulturní průmysl. Vysoká rovina abstrakcí tezeovitě hry jej vedla k tomu, že situoval některé ze svých nejlepších prací, film *Les jeux sont faits* nebo drama *Spinavé ruce*, mezi politickou prominencí a nejen mezi oběti v temnotách. Naprosto stejně však zaměňuje běžná, Sartrem nenáviděná ideologie objektivní chod dějin za činy a utrpení vůdců. Také zde se tká kus persónalizující clony v mínění, že rozhodují lidé, kteří mají moc a ne anonymní mašinerie a že na velitelských můstcích společnosti existuje ještě život. Na tohle odpověděli Beckettovi chcípáci. Sartrův přístup mu brání, aby poznal peklo, proti němuž revoltuje. Mnohá jeho úsloví by mohli pouskóvat jeho úhlavní nepřátelé. Názor, že jde o rozhodnutí jako takové, by se mohl takřka krýt s nacistickým „Svobodnými

nás učiní jen obětí“. Ve fašistické Itálii hlásal filosoficky něco podobného absolutní dynamismus Gentileho. Slabina v koncepci angažovanosti napadá to, pro co se Sartre angažuje. Také Brecht, jenž v některých hrách, jako je dramatizace Gorkého *Matky* nebo *Massnahme*, bezprostředně velebí stranu — chtěl svého času (alespoň podle teoretických spisů) vychovávat k distancovanému, myslícímu, experimentujícímu postoji, jenž by byl protikladem iluzivního učování a identifikace. Počínaje *Janou*, předčí jeho dramatika svou tendencí k abstraktnosti podstatně dramatu Sartrovu. Jako větší básník ji Brecht jen důsledněji učinil formovým zákonem didaktické poezie, jež vyřazuje tradiční pojem dramatické postavy. Shledal, že povrch společenského života, konzumní sféra, k níž patří také psychologicky motivované akce individuí, zastírá podstatu společnosti. Ta je abstraktní tak jako zákon směny. Brecht nedůvěřuje estetické individuaci jako ideologii. Proto chce společenskou nepodstatnost přimět k tomu, aby se stala divadelním jevem. A to tak, že ji chladně vytáhne na povrch. Lidé na jevišti se zřetelně smršťují na ony agenty sociálních procesů a funkcí, kterými jsou, aniž to tuší, zprostředkované v empirii. Brecht už nepostuluje identitu mezi živým individuem a společenskou podstatou, nebo dokonce absolutní suverenitu subjektu jako Sartre. Avšak proces estetické redukce, který rozehrál kvůli politické pravdě, právě tuto pravdu napadá. Ta totiž potřebuje bezpočet zprostředkování, jimiž Brecht opovrhne. To, co se umělecky legitimuje jako zcizující infantilismus — prvé Brechtovy hry vznikaly v ovzduší dadaismu —, to se stává infantilností, jakmile si činí nárok na teoreticko-společenskou platnost. Brecht chtěl obrazem zasáhnout existenci kapitalismu jako takového. Jeho záměr byl skutečný a realistický potud, pokud ho maskoval proti stalinistickému teroru. Byl by odmítl citovat onu podstatu stejně neilustrativně a slepě, nevýznamově v poškozeném životě. To mu však ukládá povinnost vůči teoretické správnosti oné jednoznačné intence. Jeho umění tím však opovrhne. Umění, které vystupuje jako učení, je zároveň kvůli svému estetickému tvaru dispen-

zováno od závaznosti toho, co učí. Kritika tu nemůže zamlčet, že Brecht — z objektivních důvodů tkvících mimo dostatečnost toho, co ztvárňoval — nesplnil normu, kterou si vytkl tak, jako by byla záchranou. *Svatá Jana* byla ústřední koncepcí jeho dialektického divadla. Ještě *Dobrý člověk ze S'čuanu* ji varuje naruby. Tak jako Jana pomůže bezprostředností dobra zlu, tak opět ten, kdo chce dobro, se musí stát zlým. Hra se děje v Chicagu, které je někde napůl cesty mezi westernovou pohádkou kapitalismu z *Mahagonny* a ekonomickou informací. Čím podrobněji se jí Brecht zabývá, čím méně zaměřuje svou koncepci k obraznosti, tím více mší kapitalistickou podstatu, které jeho parabola platí. Postupy ve sféře oběhu, kde si konkurenti navzájem podřezávají krky, vstupují na místo přivlastňování nadhodnoty ve výrobní sféře, proti níž jsou násilnosti velkoobchodníků s dobytím při rvačce o podíl na kořisti epifenomenální. Jako takové nemohly být také příčinou velké krize. Ekonomické děje, jež se objevují jako machinace hrabivých obchodníků, nejsou jen dětinské (jak to Brecht snad chtěl ukázat), ale také nepochopitelné i pro nejprimitivnější ekonomickou logiku. Tomu na druhé straně odpovídá politická naviť, jež musí vyvolat u napadených pouhý úsměv. Tak pošetilých nepřátel se nemusíme bát. Mohli by být s Brechtem spokojeni právě tak, jako jsou ve svrchovaně účinné závěrečné scéně spokojeni s umírající Janou. Že by stávkový výbor, za nímž stojí strana, pověřil rozhodujícím úkolem někoho, kdo není členem strany, je i při nejtolerantnější interpretaci poetické hodnověrnosti právě tak nemyslitelné jako domněnka, že celá stávka ztroskotá na selhání jednotlivce.

Komedie o *Zadržitém vzestupu Artura Uie* vrhá ostré a správné světlo na subjektivní nicotu a klamavost fašistického vůdce. Demontáž vůdců, jež znamená u Brechta veskrze demontáž individua, je však prodlužována až do konstrukce společenských a hospodářských souvislostí, v nichž diktátor jedná. Namísto konspirace mocných boháčů nastupuje směšná gangsterská organizace, kardiologický trust. Skutečná hrůznost fašismu je eskamotována. Není již plodem koncentrované společenské

moci, nýbrž nahodile vyvolána jako neštěstí a zločin. Tak to Brechtovi diktuje agitační účel. Protivník musí být bagatelizován, a to si falešná politika před rokem 1933 žádá jak v literatuře, tak v praxi. Směšnost, do níž je Uie situován, vylamuje proti veškeré dialektice zuby fašismu, jenž byl desítky let před tím exaktně předpovězen Jackem Londonem. Antiideologický básník připravuje degradaci vlastního učení na ideologii. Mlčky přijaté ujištění, že na své jedné straně svět už není antagonistický, je doplněno vtipkováním o všem, co theodicea současného stavu usvědčuje ze lži. Nejde o to, že by se z respektu před veličinami světové historie měl zakázat posměch vůči lakýrníkovi, ačkoli slovo lakýrník v souvislosti s Hitlerem trapně spekuluje s měšťanským třídním vědomím. A grémium, které inscenovalo převzetí moci, byla určitě banda gangsterů. Avšak takové spříznění volbou není exterritoriální a pramení ve společnosti samotné. Proto je také fašismus pojatý jako žert, jak ho zaregistroval také Chaplinův film, bezprostředně zároveň ta nejstrašnější hrůza. Zatají-li se to, vysmíváme-li se ubohosti vykořisťovatelů vysávajících obchodníky se zeleninou tam, kde jde o klíčové postavy hospodářství, musí se celý útok rozplynout. Také *Diktátor* ztrácí satirickou sílu a proviňuje se ve scéně, kde židovská dívka tluče řadu SA-manů pánví po hlavě, aniž by ji oni utloukli k smrti. Kvůli politické angažovanosti je tu politická skutečnost vážena příliš lehce. To také zmenšuje politický účín. Sartrova svobodomyšlná pochybnost o tom, zda Picassova *Guernica* „získala být jen jediného člověka pro Španělsko“, platí zajisté také pro Brechtův lehrstück. O vypreparovaném fabula docet — že ve světě se dějí nespravedlnosti — nebylo potřebí nikoho poučovat. Dialektická teorie, k níž se Brecht sumárně hlásil, tu zanechala nepatrné stopy. Habitus lehrstücku připomíná americkou frázi „preaching to the saved“ — kázati těm, jejichž duše jsou tak jako tak zachráněny. Ve skutečnosti se stává Brechtem míněný primát učení před ryzí formou vlastním momentem jeho formy. Tím, že je suspendována, obrací se proti svému charakteru estetického zdání. Její sebekritika je příbuzná věcnosti v oblasti užitého

umění vizuálního. Heteronomně podmíněné vyspravování formy, uspokojení ornamentálnosti kvůli účelovosti vrůstá do její anatomie. To je substancí Brechtova básnictví: lehrstück jako umělecký princip. Jeho médium, zcizování bezprostředně vyjevujících postupů, je pak také spíše médiem formové konstituce, než aby přispívalo k praktickému účínu. Brecht o něm sice nemluvil tak skepticky jako Sartre; ale chytrý a světa znalý básník byl o něm stěží naprosto přesvědčen. Suverénně jednou napsal, že když nic nepředstírá, je mu nakonec divadlo přece jen důležitější než ona proměna světa, které má jeho divadlo sloužit. Uměleckým principem simplifikace není však jen — jak to měl na mysli — reálná politika očištěna od zdánlivých diferencí v subjektivním reflektování společenské objektivity: právě simplifikace zároveň falšuje ono objektivní, o jehož destilaci se lehrstück snaží. Jestliže vezmeme Brechta za slovo a zvolíme za kritérium jeho angažovaného divadla politiku, pak se nám vzhledem k ní ukáže toto divadlo jako nepravdivé. Hegelova logika učila, že se musí vyjevit podstata: ale pak je ztvárnění podstaty, které ignoruje její vztah k jevu, také falešné jako takové, právě tak, jako když nahradíme lidi stojící v pozadí fašismu lumpenproletariátem. Brechtova technika redukce by měla své oprávnění jedině v oblasti onoho *Part pour l'art*, které jeho verze angažovanosti odsuzuje podobně jako Luculla.

Dnešní literární Německo rádo odděluje v Brechtovi básníka od politika. Je tu snaha zachránit významnou osobnost pro Západ, postavit ji pokud možno na piedestal celoněmeckého básníka a tím ho — au dessus de la mêlée — neutralizovat. Zajiště je pravda, že Brechtova básnická síla stejně jako jeho lstivá a nezkrotná inteligence daleko převyšovala oficiální kredo a dekretem lidově demokratickou estetiku. Zároveň je však potřebí Brechta proti takové obraně bránit. Při všech zjevných slabinách by jeho dílo nemělo takovou sílu, kdyby nebylo prolno politickou. I ve svých nejspornějších dílech, jako je *Massnahme*, vytváří vědomí, že jde o věci nejvážnější.

8 Potud také dostal svému požadavku, aby divadlo bylo podně-

tem k myšlení. Je marné chtít oddělovat existující nebo fiktivní krásu jeho díla od politické intence. Imanentní, jedině dialektická kritika by však musila spojit otázku po podstatnosti tvarů s otázkou po podstatnosti jeho politiky. V Sartrově kapitole *Proč psát?* se plným právem říká: „Nikdo se však nemůže ani na okamžik domnívat, že by bylo možné napsat dobrý román ke chvále antisemitismu.“ Ale také ne ke chvále moskevských procesů, i kdyby to bylo před tím, než dal Stalin zavraždit Zinověva a Bucharina. Politická nepravda poskvřňuje estetický tvar. Tam, kde kvůli tematice probandu je společenská problematika, diskutovaná Brechtovým epickým divadlem, upravena, drobí se vlastní zdůvodňující souvislosti dramatu. *Matka Kuráž* je obrazným slabikářem, který chce dovést k absurdnosti větu, že válku živí válka. Markytánka, využívající válku k tomu, aby uživila své děti, má právě touto skutečností zavinit jejich konec. Ale tato vina nevyplývá ve hře nutně ani z válečné situace, ani z chování malé podnikatelky. Kdyby byla v kritický okamžik přítomna, pak by se neštěstí nestalo, a to, že musí pryč, aby něco vydělala, zůstává vůči události zcela obecné. Technika paraboly, kterou Brecht potřebuje k osmyslení teze, brání jejímu důkazu. Z politickosociální analýzy, užitá Marxem a Engelsem na Lassalově dramatu o Sickingenovi vyplývá, že zjednodušeným porovnáváním třicetileté války s válkou moderní by se škrtlo právě to, co u Grimmshausena v předloze skutečně rozhoduje o postoji a osudu Matky Kuráže. Protože společnost třicetileté války není funkcionální společností války moderní, nemůže sem být ani básnický přenesen nějaký uzavřený funkční vztah, v němž by život a smrt soukromých jedinců byly prostě průhledné až po ekonomické zákonitosti. Brecht zajisté potřebuje starožitné a divoké časy jako přirovnání pro časy dnešní, neboť právě on si byl přesně vědom, že společnost jeho vlastního století nelze už bezprostředně uchopit na jejích vlastních lidech a věcech. Konstrukce společnosti tak zavádí nejprve ke společensky vadné konstrukci a pak k dramatické nemotivovanosti. To, co je politicky špatné, stává se špatným umělecky a naopak. Čím méně však musí

dílo hlásat něco, čemu nemůže samo plně uvěřit, tím bude také znělejší. Tím méně potřebuje něco víc nad to, co samo říká. Ostatně skuteční zájemci dovedou ještě dnes ve všech válečných táborech docela dobře přežít.

Zmíněné aporie se reprodukují až do básnického žiloví, do brechtovského tónu. Jakkoli o něm i o jeho nezaměnitelnosti nelze pochybovat — jsou to kvality, na nichž zralému Brechtovi tolik nezáleželo — je přece jen otravován nepravdivostí své politiky. (...)

I to nejlepší v Brechtovi je nakaženo klamavými rysy jeho angažovanosti. Řeč svědčí o tom, jak dalece se u něho rozchází nosný básnický subjekt s tím, co hlásá. Aby překonal tuto propast, zatěžuje afektem řeč potlačovaných. Ale doktrína, pro niž mluví, si žádá řeč intelektuálů. Její prostota a jednoduchost je fikce. Prozrazuje se právě tak znaky přehánění jako stylizovaným návratem k zastaralým nebo provincionálním výrazovým charakterům. Nejednou se podbízí. Ucho, jež si nedá vzít vlastní diferencovanost, musí slyšet, že se mu tu chce něco vemluvit. Je to cosi jako usurpace a výsměch obětem, jestliže se mluví jejich řečí tak, jako bychom byli těmito oběťmi sami. Je dovoleno hrát cokoli, jen ne proletáře. Nejtěžší argument proti angažovanosti tkívá v tom, že i správný úmysl rozlaďuje, jestliže je zpozorován a co víc, jestliže se právě z tohoto důvodu maskuje. Něco z toho prosakuje u pozdního Brechta do jazykového gesta moudrosti, do oné fikce starého sedláka, jenž je přesycen epickou zkušeností a stává se lyrickým subjektem. Žádný člověk nikde na světě není mocen tak jadrné zkušenosti tohoto jihoněmeckého mužika. Rozvažující tón se stává prostředníkem propagandy... Protože tu vpravdě není nic, na čem by se mohla humanita zachytit, stává se Brechtův tón echem archaických společenských poměrů, které jsou nenávratně pryč. Pozdní Brecht nebyl oficiální humanitě vůbec tak vzdálen. *Kavkazský křídový kruh* by mohl západní žurnalista plným právem chválit jako velepíseň mateřství a koho by nechtylo za srdce, dává-li se dáme trýzněné migrénou za vzor nádherná děvečka? Baudelaire, který tomu věnoval své dílo a

jenžrazil formuli *l'art pour l'art*, by se k takové katarzi sotva hodil. I tak velkolepě založené a virtuózní básně jako je *Legenda o vzniku knihy Tao-te-king na Lao-tseově cestě do emigrace* jsou kaleny teatrálností dokonalé prostoty. To, co Brechtovi klasické denuncovali jako idiotismus venkovského života, to tu mrzačí vědomí strádajících a potlačovaných a stává se mu podobně jako existenciálnímu ontologovi starou pravdou. Jeho celé dílo je sisyfovská snaha o nějaké vyrovnání mezi vysoce vytříbeným a diferencovaným vkusem a neohrabanými heteronomními požadavky, které si zoufale namlouvá.

Větu o tom, že psát po Osvětimi lyriku je barbarství, nemohu zmírnit. Je tu negativně vysloven impuls, jenž oduševňuje angažované básnictví. Otázka jedné z postav v *Mrtvých bez pohřbu*: „Má ještě smysl žít, existují-li lidé, kteří bijí tak, až se lámou kosti v těle?“, je také otázkou, zda umění smí ještě existovat. Zda duchovní regrese v pojmu angažované literatury není diktována regresí společnosti samotné. Ale pravdivá je také Enzensbergrova odpověď, že básnictví musí právě tomuto rozsudku klást odpor, že musí být vždy takové, aby se svou pouhou existencí po Osvětimi nevydalo do rukou cynismu. Paradoxní je vlastní situace básnictví, ne teprve to, jaký k němu máme vztah. Přemíra reálného utrpení nesnese zapomínání. Pascalovo teologické slovo „On ne doit plus dormir“ je potřebí sekularizovat. Ale ono utrpení — podle Hegelových slov vědomí béd — vyžaduje také další existenci umění, kterou zakazuje. Sotva kde jinde nalezneme utrpení ještě svůj hlas, útěchu, která by je zároveň nezrazovala. Za tím šli nejvýznamnější umělci epochy. Nekompromisní radikalismus jejich děl, právě ty momenty, které jsou kaceřovány jako formalistické, jim propůjčují strašlivou sílu, jež se z bezmocných básní přelévá na oběti. Ale i *Člověk, jenž přežil Varšavu* zůstává zajat v aporii, již se bezesbytku vydal na pospas jako autonomní ztvárnění až k peklu vystupňované eteronomie. K Schönbergově skladbě se druží cosi trapného. Vůbec ne to, na co se lidé v Německu zlobí, protože není dovoleno potlačit to, co by se tak rádo potlačit chtělo. Avšak tím, že se vzdor tvrdosti a ne-

smířitelnosti mění toto potlačované v obraz, zraňuje se stud před oběťmi. Z obětí se cosi připravuje — umělecké dílo — a předhazuje se k žrádlu světu, který je zavraždil. Tak zvané umělecké ztvárnění nahé fyzické bolesti těch, kdož jsou sráženi k zemi pažbami pušek, v sobě obsahuje — byť jakkoli vzdáleně — potenciál k vyždímání požitku. Morálka, prikazující umění, aby na to nikdy nezapomnělo, klouže do propasti svého protikladu. Princip estetické stylizace a zejména pak slavnostní modlitba sboru vyjevuje onen nepředstavitelný osud přece jen tak, jako by měl nějaký smysl. Je projasněn, něco z jeho hrůzy mizí. Ale už jen tím se děje obětem nespravedlnost, zatímco přece před spravedlností nikdy neobstálo žádné umění, které jí uhýbalo. Také zvuk zoufalství splácí daň prokleté afirmaci. Jak díla nižší úrovně, tak díla největší se hltají pohotově jako kus zpracovávané minulosti. Disk okolnosti, že i vyvražďování národů se stává v angažované literatuře kulturním majetkem, připadá snazší hrát dál v kultuře, která zrodila vraždu. Jeden znak této literatury je takřka neklamný: totiž to, že ať vědomky či nevědomky, dává i v tak zvaných extrémních situacích a právě v nich problesknout heslu „ať žije lidskost“. Někdy se z toho stává kalná metafyzika, která onu na míru hraniční situace přistřiženou hrůznost schvaluje pokud možno natolik, nakolik se v ní ukazuje vlastní člověk. V útulně existencialistickém klimatu se rozplyne rozdíl mezi katem a obětí, protože oba je přece stejnou měrou potřebí usadit do možností nicoty, která je ovšem, obecně vzato, pro kata prospěšnější. Přívrženci oné metafyziky, jež mezi tím zdegenerovala na pouhý žert, hřímají podobně jako před rokem 1933 proti zošklivování, znetvořování, umělecké perverzi života, jako by autoři zavinili to, proti čemu se stavějí, když píší věci adekvátní oněm krajnostem. Myšlenkovému návyku, jež v Německu stále ještě rádí, dává nejlepší odpověď jedna piccasovská historie. Když ho navštívil německý okupační důstojník v jeho ateliéru a ptal se před obrazem *Guernicy*: „To jste dělal vy?“, prý mu Picasso odpověděl: „Ne, vy.“ Také autonomní umělecká díla, jako je tento obraz, určitě negují empirickou

realitu, rozbíjejí, co je tu k rozbití, to, co tu pouze je a jako pouhé bytí do nekonečna opakuje vinu. Nebyl to nikdo jiný než Sartre, jenž rozpoznal vztah mezi autonomií díla a chtěním, které není do díla vloženo, ale představuje jeho vlastní gestus vůči skutečnosti. „Umělecké dílo — říká — nemá účel, v tom souhlasím s Kantem. Je však účelem. Kantova formule si nevěšmá apelu, jenž mluví z každého obrazu, sochy, z každé knihy.“ K tomu je jen potřebí dodat, že tento apel není vůči tematické angažovanosti básně v nelomeném vztahu. Bezohledná autonomie díla, které se distancuje od přizpůsobivosti vůči trhu a prodeji, se stává bezděčně útokem. To však není abstraktní útok, nejde tu o invariantní postoj všech uměleckých děl vůči světu, který jim nepromine, že se k němu zcela nepřimykají. Jde tu naopak o distanci děl od empirické reality, která je zároveň jako taková touto realitou zprostředkována. Umělcova fantazie není creatio ex nihilo. Tak si to představují jen estéti a diletanti. Tím, že se umělecké dílo staví proti realitě, je také poslušno jejích sil, jež duchovní výtvar stejně odmršťují, jako jej na sebe vztahují. Neexistuje žádný věčný obsah, žádná formová kategorie nějaké básně, která by nepramenila v empirické realitě, z níž se vyrvala, byť to byla kategorie k nepoznání proměnná a sama sebe skrývající. Tím, stejně jako přeskupováním momentů díky svému formovému zákonu, se vztahuje báseň ke skutečnosti. I avantgardistická abstraktnost, nad níž se šosák rozhořčuje a jež nemá nic společného s pojmy a myšlenkami, reflektuje abstraktnost zákona, jenž objektivně vládne ve společnosti. To lze ukázat na dílech Beckettových. Požívají dnes! jedině proslulosti, již je člověk hoden: všichni se jich děsí! a přece nikdo nemůže popřít, že tyto excentrické hry! a romány jednají o tom, co všichni vědí a o čem nikdo nechce sám mluvit. Filosofickým apologetům se může jeho dílo líbit jako antropologický projekt. Avšak ono platí docela konkrétním historickým obsahům: rezignaci subjektu. Beckettovo *Ecce homo* je to, co se stalo z lidí. Dívají se němě z jeho vět, podobni očím, v nichž vyschly slzy. Kletba, kterou šíří a která je postihla, mizí tím, že

se v nich zrcadlí. Minimální příslib štěstí — ovšem s tím, že se nezašantročí v žádné útěše — nebylo možno dosáhnout ničím jiným, než dokonalým proartikulováním až po bod, v němž ztrácíme svět. Každá angažovanost pro svět musí být zavřena, aby se učinilo zadost ideji angažovaného díla, onomu politickému zcizení, na něž myslil teoretik Brecht a které praktikoval tím méně, čím družněji se upisoval lidskosti. Tento paradox, vyvolávající námitky jako něco vyspekulovaného, se opírá bez velkého filosofování o nejjednodušší zkušenost: Kafkova próza, Beckettovy hry nebo vpravdě hrůzný román *Bezejmenný* vyvolávají účín, vůči němuž oficiálně angažované básně vypadají jako dětská hra. Vyvolávají strach, o němž existencialisté jen mluví. Jako demontáže zdání rozbíjejí zevnitř umění, které proklamovaná angažovanost podrobuje zevnějšku a tím opět jen zdání. To, že se jim nelze vyhnout, že je nelze obejít, nutí člověka ke změně postoje, kterou angažovaná díla pouze postulují. Člověk, kterého jednou přejelo Kafkovo soukolí, ztratí svůj svět a mír právě tak jako možnost spokojit se soudem, že svět je špatný: přitakávající moment je odleptán, právě ten moment, jenž je vlastní rezignujícímu konstatování o převaze zla. Čím větší je však nárok, tím větší je také naděje na úpadek a nezdár. To, co malířství a hudba zaznamenává jako ztrátu napětí v útvech, jež se vzdálily předmětnému zobrazení a srozumitelné smyslové souvislosti, to také sdílí literatura označovaná mnohdy odpornou jazykovou uzancí jako texty. Ocítá se na okraji lhostejnosti, degeneruje nepozorovatelně na záležitost kutilů, na opakovací hru s formulami, kterou ostatní umělecká odvětví prohlédla, na tapetový vzorek. To pak propůjčuje hrubým požadavkům angažovanosti jejich oprávněnost. Útvary, které vyzývají prolhanou pasivitu smyslu, vyústují snadno ve smyslovou prázdnotu jiného druhu, v pozitivistické aranžování, v pošetilé převrácení elementů. Tím propadají sféře, od níž se odrážejí. Mezným případem je literatura, jež se nedialekticky zaměňuje za vědu a marně se srovnává s kybernetikou. Extrémy se stýkají: to, co přetíná poslední komunikaci, se stává kořistí teorie komunikace. Neexistuje

pevně kritérium, jež by tvořilo rozhraničení mezi určitou negací smyslu a špatnou pozitivností nesmyslného jako snaživé činnosti pro činnost. Na posledním místě by touto hranicí bylo vyzývání lidskosti a proklínání mechaničnosti. Umělecká díla, která svou existencí stála na straně obětí racionality, ovládající přírodu, byla vždy spolu s protestem už svou vlastní povahou zapletena do racionalizačního procesu. Kdyby ho chtěla popírat, byla by esteticky a sociálně bezmocná. Organizující, jednotu vytvářející princip každého uměleckého díla je přejat právě z racionality, jež muž nároku na totalitu by dílo chtělo oponovat.

Otázka po angažovanosti vypadá v dějinách německého a francouzského vědomí různě. Ve Francii vládne esteticky, skrytě či otevřeně princip *l'art pour l'art* a je spřažen s akademickými a reakčními směry. To také vysvětluje revoltu proti němu. (Sartre: „Víme přesně, že čisté umění a prázdné umění je jedno a totéž a že estetický purismus byl v posledním století jen brilantní defenzivní manévř měšťáků, kteří se viděli na pranýři raději jako šosáci, než jako vykořisťovatelé“). I extrémně avantgardní díla mají v sobě rys čehosi dekorativně příjemného. Proto tam znělo odvolání na existenci angažovanosti revolučně. V Německu je tomu naopak. Tradici, která sahá hluboko do německého idealismu — její prvý známý, nadučitelskou duchovnědou přijatý dokument je Schillerovo pojednání o divadle jako morálním ústavu — byla neúčelovost umění vždy podezřelá, přesto, že ji přece jeden Němec poprvé teoreticky ve vší ryzosti a nepodplatnosti vyzdvihl jako moment vkusového soudu. Méně však kvůli zabsolutnění ducha, které s tím bylo spjato. Právě to se vybouřilo v německé filosofii až po úplnou hybris. Šlo především o stránku, která obrací neúčelové dílo vůči společnosti. Upomíná na onen smyslový požitek, na němž sublimuje a negativně se podílí i nejostřejší disonance, a co víc, právě ona. Jestliže si německá spekulativní filosofie povšimla momentu transcendence, položeného do samotného uměleckého díla — toho, že jeho vlastní úhrn je vždy něco víc, než je samo, pak se z toho odvodilo mravní osvěd-

čení. Umělecké dílo má být podle této latentní tradice něco pro sebe, protože jinak, jak to už pranýřoval platónský projekt státního socialismu, vzbuzuje změkčilost a odvrací od činu pro čin, od tohoto dědičného hříchu Němců. Opovrhování štěstím, asketičnost, onen druh étosu, jenž má v ústech pořád jména jako je Luther a Bismarck — to vše odmítá estetickou autonomii. Spodní proud, z něhož se obrozuje heteronomie, je tak jako tak založen na patosu kategorického imperativu. Ten je sice na jedné straně rozum sám, ale na druhé straně má být něčím veskrze daným, čeho musíme být slepě poslušni. Před padesáti lety se proti Stefanu Georgovi a jeho škole ještě útočilo jako proti pofrancouzštělému estétství. Plíseň, jež nenechala explodovat ani jednu bombu, se dnes spojuje s nenávistí proti domnělé nesrozumitelnosti nového umění. Motiv k tomu lze najít v maloměstácké nenávisti vůči sexu. V tom se západoevropští etikové stýkají s ideologií socialistického realismu. Žádný teror nemá dost moci na to, aby stránka, již se umělecké dílo obrací ke svému vnímateli, mu také nepůsobila potěšení, byť se tak dělo i jen formální skutečností časového osvobození od přinucujícího působení praktických účelů. Thomas Mann to vyjádřil slovy o vyšší legraci, která je pro majitele étosu nesnesitelná. Sám Brecht, jenž nebyl prost asketických rysů — vracejí se transformovány v drsnosti velkých autonomních děl vůči konzumu — sice právem pranýřoval kulinární umělecké dílo, avšak byl také příliš chytrý, než aby nevěděl, že od souvislosti, v níž působí moment požitku, nelze zcela odhlédnout ani tam, kde jde o neúprosné přísný tvar. Primát estetického objektu jako něčeho proformovaného však neznamená, že se sem zároveň oklikou pašuje opět konzum a tím špatné srozumění. Neboť zatímco onen moment — byť byl z působení i vyřazen — se tu stále vrací, není ona souvislost, v níž působí, principem, kterému by byla autonomní díla podřízena, ale soukolím v nich samých. Jsou poznáním jako nepojmový předmět. V tom je jejich důstojnost. Díla nemají člověka k této důstojnosti přemlouvat, neboť důstojnost je vložena do jejich rukou. Proto je dnes v Německu spíše na čase mluvit pro

autonomní dílo než pro dílo angažované. Angažovaná díla si příliš snadno přičítají všechny ušlechtilé hodnoty, aby s nimi pak bezohledně nakládala. Také za fašismu se nedělo nic, co by se morálně nevyšperkovalo. Ti, kdož se dnes ještě dovolávají svého étosu a lidskosti, číhají jen na to, aby pronásledovali ty, kteří jsou podle pravidel jejich hry odsouzeni. Jejich ušlechtilost provozuje v praxi touž nelidskost, kterou teoreticky předhazují novému umění. V Německu se angažovanost nesčetněkrát zvrhla na to, co všichni říkají nebo co by alespoň skrytě všichni rádi slyšeli. V pojmu message, v poselství umění samotného i umění politicky radikálního, tkví moment, jenž je nakloněn světu. V gestu oslovení působí tajné srozumění s oslovenými, které by bylo možno vytrhnout z oslepenosti jen tím, že by se jim srozumění odepřelo. Angažovaná literatura, ale i taková, jakou chtějí mít etičtí šosáci, literatura, která je tu pro člověka, zrazuje člověka tím, že zrazuje věc, jež by mu mohla pomoci jen tehdy, kdyby se netvářila, jako by mu pomáhala. Ale tvorba, jež z této skutečnosti vyvodí závěr, že se sama koncipuje absolutně jen proto, aby tu byla jako taková, by právě tak zdegenerovala na pouhou ideologii. Nemůže přeskočit stfn iracionality, totiž to, že umění, jež i ve svém protikladu vůči společnosti tvoří její moment, musí právě vůči ní zavřít oči i uši. Avšak jestliže se sama tato tvorba na to odvolává, jestliže svévolně brzdí pomyšlení na svou vlastní podmíněnost a jestliže svůj raison d'être čerpá právě odtud, pak falšuje prokletí, kterým stíhá společnost a dělá z něho svou theodiceu. I v nejsublímovanějším uměleckém díle se skrývá nějaké: „má to být jinak“. Tam, kde by se dílo rovnalo jen samo sobě, jako je tomu v případech ryze vědeckého konstruování, ocitlo by se opět ve světě špatnosti, doslova ve světě předuměleckém. Moment vůle není zprostředkovan ničím jiným než tvarem díla, jehož krystalizace se stává metaforou čehosi jiného, co má být. Jako ryze vytvořená, vyrobená jsou umělecká díla poukazem na praxi, od níž se distancují. Poukazují na vytváření správného života. Takové je zprostředkování mezi angažovaností a autonomií, ne mixtura z něja-

kých, avancovaných formových elementů a nějakého duchovního obsahu zacíleného na domněle či skutečně progresivní politiku. Obsah děl vůbec není to, co se do nich náleží z ducha. Spíše opak toho. Akcent na autonomní dílo má sám společensko-politickou podstatu.

Přetvářka pravé politiky zde a dnes, strnulost poměrů, které se nikde nemají k pohybu, to vše nutí ducha, aby se ubíral místy, kde se nepotřebuje špinit ve stokách. Zatímco přítomná chvíle hrozí tím, že utopí vše kulturní včetně integrální tvorby v kulturním žvástání, přece se v týchž okamžik uměleckým dílům ukládá, aby beze slov, mlčky hájila to, co je pro politiku uzavřeno. Sartre sám to vyslovil na jednom místě, jež dělá čest své hlasitosti (J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris 1946, s. 105). Na pořadu dnes nejsou politická umělecká díla, nýbrž do autonomních děl vešla politika, a to nejvíce tam, kde předstírají, že jsou politicky neživá, jako je tomu

v Kafkově přirovnání o dětských puškách, v němž idea nenásilí splývá se svítajícím vědomím o nastupujícím ochromení politiky. Paul Klee, jenž do diskuse o angažovaném nebo autonomním umění nesporně patří, neboť jeho dílo, *écriture par excellence*, mělo své literární kořeny a kdyby je nemělo, pak by tu nebylo — Klee nakreslil za první světové války nebo těsně po ní karikatury císaře Viléma jako nelidského požirače železa. Z těch se potom — doloženo k roku 1920 — stal Angelus Novus, strojový anděl, jenž už nenese žádné vnější znaky karikatury a angažovanosti, avšak obojí daleko přesahuje. Záhadným pohledem nutí tento strojový anděl diváka k otázce, zda ohlašuje dokonanou zkázu nebo v této zkáze zakuklenou záchranu. Je to však anděl — jak říká Walter Benjamin — jemuž patřil list, anděl, jenž nic nedává, ale bere.

(1962)

úvahy nad současnou francouzskou dramatikou

BERNARD DORT

V květnu a červnu minulého roku byl vysloven se zvláštní silou a naléhavostí požadavek repertoáru opravdu současného. Když ředitelé lidových divadel a kulturních domů, shromáždění jako stálý výbor ve Villeurbanne, hovořili o „aktivní kultuře“ a o „permanent-

ní tvorbě“, rozuměli tím mezi jiným také obrat své dosavadní politiky. Považovali za nezbytně nutné nahradit klasické hry, které tvořily dvě třetiny jejich repertoáru, hrami nejen moderními, nýbrž zároveň původními. Zkrátka divadlo mělo odkrýt základní rozměr,

rozměr „umění ve stavu zrodu“.

Tyto záměry jsou bezpochyby součástí nálad a preludů měsíce května. Jsou poplatné neomarcusovskému pojetí kultury, považované za prvek sociálního sjednocení, ne-li „vykoupení“, případně za prostředek nátlaku. Toto pojetí vy-