

UMĚNÍ A PROBLÉM VINY ANEB VE VĚCI TALICH A FURTWÄNGLER

JOSEF ŠEBESTA

„Už Ježíš věděl, že mezi ideálem budoucnosti a nárokem člověka v přítomném okamžiku nesmí být rozpor: jak se dokážeme vlastním úsilím změnit teď a hned, taková bude i budoucnost lidstva. Jiné cesty nabízejí řešit vše rychleji, ale nejsou reálné: ‚žít pro budoucnost‘ a pro ni udělat COKOLIV – to je jeden z největších sebeklamů dějin.“ (Milan Machovec)¹

Každý národ má své velké lidi. Duchy, kteří mu v minulosti předurčili budoucnost, neboť nadčasovost jejich myšlenek hovoří k ní řečí, již ve své době bylo málo vůle rozumět, málo odvahy naslouchat. Češi a Němci kráčeli dějinami v mnoha případech po stejné cestě a v nejvýraznější kulturní fenomén na této dějnotvorné linii vykryštovala hudba. Ta se stala dokonce společenskou doktrínou, kterou naplňovat bylo nezpochybnitelnou úlohou většiny těch, kteří na hudebním poli participovali. Ne náhodou umocnil Thomas Mann filozofický problém německé duše do postavy skladatele Leverkühna v románu *Dr. Faustus*, zrovna tak jako Karel Čapek stejný problém na české straně do románu *Život a dílo skladatele Foltýna*. Mann i Čapek vystavěli své psychologické sondy na konfrontaci dvou tvůrčích přístupů: a) falešných, avšak líbivých hodnot, jdoucích v intencích dobového fetišu, o němž Milan Machovec píše: „Nejsnadněji se fetišizovat dá vše, co souvisí s lidským pohodlím, s malostí průměrné lidské bytosti, neschopné náročnějšího výkonu. Naopak, nejhůře se dá fetišizovat cokoli, co nějak souvisí s lidským namáhavým úsilím, zejména s tím vším, co lidem do života vnáší tzv. ‚riziko‘.“² Sám Karel Čapek toto riziko definuje slovy: „Všude, kde pracuje umělec, jako všude, kde jde o lidské vynikání, obchází duch zlý, hledaje svou příležitost, aby se projevil, aby tě pokoušel nebo posedl. Protože sám nemůže tvořit, hledí se zmocnit tebe. Aby zkazil tvé dílo, kazí tebe a vyžírá tvé nitro samochválou a samolibostí“;³ b) s hodnotami nejvyšších mravních a citových kvalit, jež prostupují pamětí lidstva jako styčné body, bez ohledu na dobu vzniku, neboť se staly nadčasovými. Mezi ty výjimečné jedince, jež se vydali na bolestnou cestu pravdy a umělecké poctivosti, patřili v období nacistické totality Václav Talich a Wilhelm Furtwängler. Zatímco mnozí jiní, kolaborující ze strachu nebo ziskovosti, prošli denacifikací nebo očištnými procesy takřka bez problémů, stala se odvaha a neúplatnost jmenovaných cílem mnoha intrik a sporů.

VÁCLAV TALICH (1883–1961)

V roce 1919 se Václav Talich stal šéfem České filharmonie a 1935 ředitelem opery Národního divadla. Sloučil tak v sobě – poprvé a naposledy v dějinách těchto institucí – dva stěžejní posty českého interpretačního umění. Po německé okupaci roku 1938 odmítl skvělé nabídky ze zahraničí a s upřímným přesvědčením ve správnost svého konání organizoval jak koncertní, tak divadelní sezónu. Jeho dramaturgie měla manifestační charakter a zájem veřejnosti byl proto obrovský. „Jen z důkladné znalosti okupačního života lze docenit, jaký význam pro Českou filharmonii měl umělec tak vysokých a vzácných kvalit, jakým byl Václav Talich. Dirigent světového jména, jemuž ještě v předvečer světové války nabízela nejrůznější zahraniční tělesa možnost trvalého angažmá.“⁴⁴ V té době začaly první pokusy o Talichovu diskreditaci, o zneužití jeho mezinárodní prestiže ve prospěch německé propagandy. Roku 1940 se musel pod nátlakem ředitele N. D. účastnit cesty kulturních pracovníků do Německa a o rok později na osobní žádost Goebbelsovu koncertního zájezdu ČF do Berlína. Talich o tom píše ve své obhajobě: „Cesta do Německa byla psychologickou přípravou návštěvy Dr. Goebbelse v Praze. Přišel do N. D. Řídil jsem Prodanou nevěstu. Po prvním jednání byl jsem pozván do oficiální lože a na uvítací slova Goebbelsova: ‚Vy asi máte mnoho práce‘ jsem odpověděl: ‚Ano, pracuji za tři, jak je třeba každému členu malého národa, jenž si chrání právo na život.‘ Nejprve trapné mlčení, pak se rozvinul ne nezajímavý rozhovor o Brucknerovi, a moje přítomnost skončila pozváním, abych zajel s Č. F. do Berlína. K zájezdu došlo brzy nato. U nás se tehdy ‚Má vlast‘ hrát nesměla. Rozhodl jsem se tedy pro ni, jednak v naději, že tím umožním, aby i náš člověk doma z ní opět čerpal důvěru a sílu, a jednak že ukážu Němcům, jaký jsme to vlastně národ.“⁴⁵ Tato koncertní sezóna Č. F. byla také Talichovou poslední, na postu jejího šéfa. Od září 1941 převzal řízení Č. F. Rafael Kubelík. Talich si tímto tahem uvolnil síly pro náročnou práci v N. D., hlavně však unikl pokusům o své jmenování do funkce Generalmusikdirektora. Pak přišel Heydrich, Lidice, válka zaplavila celý svět... Je pochopitelné, že Talichova osobnost na sebe poutala zájem nejrůznějších stran a skupin, které by si rádi jeho jménem posílily prestiž. Tak se např. dostal až do Ligy proti bolševismu. Členská základna si ho prostě odhlasovala do svého výboru, kam se Talich nikdy nedostavil. O svém členství se dozvěděl z novin... Když koncem sezóny roku 1944 hrozilo uzavření N. D., napsal Talich ministru Moravcovi dopis, ve kterém snesl všechny argumenty proti takovému nekulturnímu kroku. Píše např.: „Jako si nedovede německý občan představit svůj hudební život bez vídeňských nebo berlínských filharmoniků, tak si ho český člověk nedovede představit bez Národního divadla (...)“, a na jiném místě: „(...) těžko jsme budovali N. D. a jeho znovuoctvení bude spojeno s nesmírnými obětmi.“ Čtyři dny poté, 31. 8. 1944, bylo N. D. uzavřeno. Talich napsal obratem Moravcovi další dopis, ve kterém důrazně upozornil na všechna rizika budoucí umělecké práce, když orchestr N. D. plní svou nasazovací povinnost v továrně. Dopis končí výzvou: „Uvolněte orchestr Národního divadla pro uměleckou práci.“⁴⁶ Zbytek roku a jaro následujícího strávil Talich doma v Berouně. Ve středu 9. května 1945 se vydal pěšky se svou dcerou do Prahy, aby dirigoval slavnostní představení Libuše. Do divadla však nebyl vpuštěn. 12. května se u hrobu Bedřicha Smetany setkal s ministrem Zdeňkem Nejedlým, od něhož se dozvěděl strašný rezultat: „Choval jste se špatně. Bylo by správnější Národní divadlo zavřít, než hrát za Němců.“⁴⁷ Talich se vrátil domů a napsal si obhajobu, ve které podrobně vylíčil své umělecké martyrium napříč válečným obdobím. „21. května byl Václav Talich v Berouně zatčen, veden s ozbrojenou asistencí přes celé město, odvezen do Prahy a uvězněn na Pankráci. Po šesti

týdnech výslechů ve vyšetřovací vazbě byl propuštěn pro nedostatek konkrétních podkladů k vypracování žaloby. Pak byl postaven před očistnou komisí kulturních pracovníků. Ta ho osvobodila v plném rozsahu.⁸ Zmíněná Talichova obhajoba končí slovy: „Jsem odhodlán začít znovu a nabízím své služby jako prostý voják všude tam, kde jich bude k nové výstavbě našeho hudebního života třeba, v nepřerušené kontinuitě své dosavadní umělecké poctivosti, jen mě proboha neviňte z lidské podlosti a nestavte mě do jedné řady s těmi, kteří vědomě zrazovali postoj svého národa, nebo se prostituovali ze ziskovosti. To už by nebylo k přežití.“

WILHELM FURTWÄNGLER (1886–1954)

Také Furtwängler získal postupně nejvyšší posty a funkce svého geografického teritoria. V roce 1922 se stal nástupcem Arthura Nikische v Berlínské filharmonii, 1931 řídil celý Bayreuthský festival a v roce Hitlerova nástupu k moci byl v červnu jmenován šéfdirigentem Berlínské státní opery. V červenci jej Göring jmenoval Státním radou a v srpnu se setkal s Hitlerem v Obersalzbergu. Toho samého roku (1933) však 12. dubna poslal Goebbelsovi dopis na obhajobu židovských umělců, ve kterém ho varuje před nedozírnou kulturní ztrátou, kterou by Německo utrpělo jejich odchodem. 25. listopadu následujícího roku pak Furtwängler publikoval v novinách článek *Der Fall Hindemith* a rezignoval na všechny oficiální funkce. Počátkem roku 1935 se sice s Goebblem dohodl na kompromisní formě svého uměleckého působení, do oficiálních funkcí se však už nevrátil. V červnu 1939 se ujal vedení Vídeňské filharmonie a 3. září vypukla válka. Celá řada vynikajících umělců, vědců, myslitelů opustila Německo. Byli mezi nimi např. Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Albert Einstein, Alfred Einstein, Bruno Walter, Otto Klemperer, a mnozí další. Nacistická kulturní ideologie způsobila doslova rozpad nejen morálních, ale i kulturních hodnot. Vše moderní bylo proklínáno a disonance, klíčový fenomén modernosti, se stala v tomto smyslu vzorovou. Severus Ziegler, intendant Výmarského divadla, uspořádal výstavu „degenerované hudby“, na níž byla díla Mahlera, Schoenberga, Hindemitha, Stravinského a jiných vystavena veřejnému ostouzení.⁹ Syndrom paralýzy infikoval celou oblast německé kultury, a protože platí Beethovenův výrok, že hudba je nade všechnu moudrost a filozofii světa, nejvíce postihl právě ji. Furtwängler se domníval, že je možné oddělit politiku od umění, ideu násilí od ideje humanity. Zůstal v Německu, protože se cítil být zodpovědným za německou hudbu, protože se považoval za pokračovatele tradic, ze kterých německá hudba vyrostla, tradic, které jsou nadnárodní, nadideové, nadčasové. Židovský režisér Max Reinhardt definoval Furtwänglerův postoj slovy: „Lidé jako Furtwängler musí zůstat, má-li Německo přežít.“¹⁰ 23. ledna 1945 vystoupil Furtwängler naposledy s Berlínskou filharmonií. V prosinci 1946 byl postaven před denacifikační proces v Berlíně. Ten ho po dlouhých a ponižujících vyšetřovacích procedurách prostil všech obvinění.

Po válce se tak mohli Talich i Furtwängler vrátit k umělecké práci. Avšak nenávistná kampaň, kterou proti prvnímu rozpoutala propaganda nové totality, proti druhému pak tisk (zvláště americký), je pronásledovala až do konce života. Dirigovali sice na nejpřednějších scénách a pódii Evropy, jejich nahrávky patří dnes k nejvyhledávanějším – také vyčnívání Talichova nekompromisního charakteru z procesu budování spravedlivé lidově-demokratické společnosti bylo postupně tolerováno v obdivu k síle a novosti jeho interpretací – nikdy se však ani jeden z nich nezbavil filozofického dilematu: transformace uměleckých ideových hodnot

v závislosti na rozdílných přijímacích podmínkách, které jsou tvořeny masovým proudem aktivity – v rozsahu slepé víry a oddanosti – k modelující „síle“ zvané politická moc.

To vše, co jsem k oběma osobnostem uvedl, jsou jen pouhé a obecně známé skutečnosti. Vybral jsem je jen v takovém sledu a počtu, aby vytvořily modelovou situaci pro uvažování nad problémem viny, nad vinou samotnou, nazíranou pod nejrůznějšími trendy a vlivy, nazíranou jinak účelově zmanipulovanou veřejností a jinak kritickým a čestným jedincem, který tak skrze svou morální odvahu přebírá na sebe riziko mravního či kulturního ohrožení, aby mu pak sám musel čelit. Toto duální nazírání přechází uvnitř historické dějovosti od aktuálního k aktuálnějšímu, aby vždy a v té fázi lidského vývoje vyzdvihovalo právě ty momenty, jež ilustrují momentální lidskou nevyvinutost. Historická dějovost však vlastní pamětí nedisponuje a je proto nutné, aby ji člověk stále a znovu prožíval, dokud nedojde k té vývojové fázi, aby se z ní nechal poučit. Nechci se zde zabývat otázkami válečné minulosti, zvláště když je mistrně zanalyzoval Karl Jaspers, Eric Hoffer, Fridrich Loewenstein, Hannah Ahrendtová, Richard Grunberger a mnozí další.¹¹



Problém viny

ARNOLD Emmi, pusť nám tu desku.

(Emmi pustí desku s Adagiem z Brucknerovy Sedmé symfonie)

ARNOLD Víš co to je?

FURTWÄNGLER Samozřejmě, že vím co to je.

ARNOLD Dobrá, tak co to je?

FURTWÄNGLER Brucknerova sedmá. Adagio.

ARNOLD Kdo to diriguje?

FURTWÄNGLER Já.

ARNOLD Víš, kdy se to tady naposled vysílalo do éteru?

FURTWÄNGLER Jak bych něco takového mohl vědět?

ARNOLD Tak dobře, já ti to řeknu. Naposledy se tahle hudba vysílala do éteru potom, co oznámili, že si tvůj kámoš Adolf vystřelil z hlavy mozek. Poslouchej!

(Poslouchají)

Vybrali si snad nahrávku s malým „K“? Vybrali si snad nahrávku s nějakým jiným kapelníkem?

Ne. Vybrali si tebe. A proč? Protože právě ty jsi je reprezentoval tak dobře jako nikdo jinej.

Když Satan umřel, chtěli aby mu jeho kapelník zahrál funébrmarš. Byl jsi pro ně všechno.

(Hudba hraje)

(Ronald HARWOOD: Na miskách vah (Taking Sides), Faber – London 1995. Závěrečná scéna divadelní hry.)

Každá totalita degeneruje vztahy nejen mezi lidmi, ale i mezi vnitřním a vnějším pnutím uměleckého díla (vysvětlím níže), které takto postihnuto, transformuje samo sebe do prostředí falešných hodnot. Je to pochopitelné, neboť směr estetického nazírání v totalitních režimech je veden stejně falešnou optikou. Období protektorátu Čechy a Morava pod totalitní diktaturou nacistického Německa bylo právě takovou historickou kapitolou, ve které se České země – z předcházejícího demokratického vývoje – propadly na samé dno sociálního,

morálního a právního bytí. I v tomto rozpadlém systému sice fungovala kultura se všemi svými atributy, avšak na jakémisi absurdním, kafkovském principu. Zatímco zábavní orchestry v Praze, čítající více jak 220 hudebníků, plnily svoji kratochvilnou úlohu po celou dobu války a prošly hladce očistnými komisemi, aby bez problémů reagovaly na politické přeměny repertoárem od Lili Marlen po Kaťušu, byl od 1. září 1944 orchestr Národního divadla v počtu 105 členů nasazen na práci do továrny a jeho dirigent Václav Talich prošel peklem výslechnů, vposledku pak i „očistných“ procesů. Jaké jsou tedy zákonitosti a vztahy mezi uměleckým dílem a společností? Mezi umělcem a jeho svědomím?

Mnozí filozofové si těchto skutečností všímali, a přesto, že jejich názory oddělují stáletí a rozdílné společenské a náboženské poměry, shodují se s mimořádnou přesností na těch markantech, jež vstupují do situace vždy, když dojde vlivem jakéhosi zvláštního – a ve své jedinečnosti unikátního – nahromadění jednoplánových dějnotvorných stimulů k masovému odmítnutí individuálnosti a uvažování jedince se rozplyne v záchvatu stádnosti. Je to dáno tím, že průměrný člověk chce podvědomě žít v závětví, hýčkána na klíně silného státu.¹² Nietzsche to popisuje slovy: „Všichni nemocní a churaví směřují instinktivně, z touhy po setřesení tupé nechuti a pocitu slabosti, ke stádní organizaci“¹³ a na jiném místě dodává „Nechybí mezi nimi ani ta nejodpornější odrůda ješitů, prolhané zrůdy, kterým se zachtělo představovat krásné duše a dokonce snad svou pokaženou smyslnost, zabalenou do veršů a jiných plenek, nosit na trh jako ryzost srdce: odrůda onanistů a sebeukáječů.“¹⁴ Ano, to by mohlo být vysvětlením, proč jsme se ještě desítky let po válce mohli setkat s názorem starých lidí, že „jim za Hitlera bylo nejlépe“. Pokud tedy dojde k inverzi individualistických hodnot, dojde v umění – a v hudbě zvláště, díky interpretačnímu mezičlánku – k odloučení objektu (uměleckého díla), který se tak zbaví své ideologické (nikoli ideové) nezávislosti, od subjektu (umělce a jeho prostřednictvím i od propagandisticky zmanipulované veřejnosti), jenž je pak nucen tuto stěžejní kvalitu díla suplovat – a pravdivost této náhražky pak závisí na umělcově svědomí (má-li vůbec nějaké) – čímž se rozpadne celý princip niterných vazeb mezi hodnotou díla vnitřní a vnější. Vnitřní kvalitu díla popisuje Karel Čapek takto: „I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě, jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného (...). Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil, ale aby ses jím očistil (...).“¹⁵ Podobně popisuje problém Nietzsche: „Jistě učiníme nejlépe, jestliže umělec od jeho díla natolik oddělíme, že jeho samého nebudeme brát stejně vážně jako jeho dílo.“¹⁶ Pokud se tedy interpret, posluchač, společnost, této kvality zřekne – většinou z ideologických a propagandistických důvodů, ve kterých se prosadí právě jen vnější hodnota díla, což v našem případě vedlo ke zneužití hudby Brucknera a Wagnera (v komunistické totalitě stejně dopadla hudba Smetanova) –, nezbyvá pak, než připsat část viny uměleckému dílu samotnému, jako výsledku střetu ideologie a pravdy. V umění je totiž nelze rozlišit. Nelze hledat jedno bez příměsi druhého, zvláště ne bez vzájemného ovlivňování. To je ovšem zárodkem eventuálního ideologického zneužití. Čím razantněji pak přejde společnost od demokratických k totalitním prostředkům, mezi kterými má umění své pevně vymezené místo, tím markantněji pak ono balancuje mezi pozicí ideologizační a protestní. Toto těkání ubírá dílu nejen na kvalitě, nýbrž předurčuje mu kvalitu novou – cynismus! Postaveno tváří v tvář hrůze se odvrací a reaguje v intencích opačných. Zatímco v koncentračních táborech, bojových frontách, ale i v civilním prostředí umírali lidé po milionech, koncertními sály zněla díla největších duchů lidských dějin, aby sama sebe degradovala na spolupachatele, na kolaboranta barbarství, a to i v tom

případě, že objektivní spolupráce byla pouhou maskou, pod kterou se skrývala polemika se skutečností, začasťo i vzdorující hrdá tvář. Tato polemika je však pokrytecká, stejně jako je pokrytecké vzdorování totalitě v bezpečí svého soukromí. Je zde však naděje na budoucí ospravedlnění. Je jí duch díla v nejryzejší podobě. Tento duch v díle přežívá i v době, kdy jeho pravdivost není reflektována a je nezničitelným zárodkem proti trvalé zneužitelnosti. Adorno napsal, že „umělecká díla jsou a priori společensky vinna, přičemž každé dílo, jež si zaslouží toto označení, se snaží své viny zbavit.“¹⁷ K tomu je ovšem třeba duchovně silného jedince, který tuto vinu převezme na sebe, ať již vědomě či nevědomě, vždy ale s přesvědčením, že boj o umělecké dílo je bojem absolutním. Jestliže jsem tedy výše prezentoval názor, že Talich a Furtwängler věřili v pozici díla mimo dobro a zlo, je to v tomto momentu poznání již zcela zřejmé. Tak jako je fungování celého vesmíru založeno na křehké rovnováze všeho zúčastněného, i umělecké dílo hledá rovnovážnou pozici pulsací mezi dvěma póly. Karel Čapek je nazývá dobro a zlo. V době nacistické hrůzovlády byla hudba vtažena do propagace zla, lépe řečeno, stala se jeho ideovým průvodcem. Na takto rozhozená ramena vah pravdivosti uměleckého díla pak reagovali velcí duchové typu Talicha a Furtwänglera instinktivně tak, že vahou své osobnosti posílili druhou misku vah. Lze jim snad vyčítat, že ve svém heroickém boji o dílo neviděli protipól? Karel Čapek napsal: „Nikdo nevěř, že umění leží mimo dobro a zlo.“ Talich i Furtwängler si mysleli opak!

Summary

Josef Šebesta: Art and the Issue of Guilt or On the Issue “Talich – Furtwängler”

Václav Talich and Wilhelm Furtwängler were extraordinary personalities that in the period of the Nazism totalitarianism started on their way for truth and artistic honesty. While many others, collaborating either of fear or egoism, passed the “denazification” or lustration processes relatively well, it was the above mentioned personalities and their courage and incorruptibility that were subjected to intrigue and controversies. Following the social and juristic rehabilitation, Talich and Furtwängler were allowed to return to artistic activity, nevertheless the hateful campaign, which was launched against the first by the propaganda of the new totalitarianism and against the latter by journalism (especially in the United States), was carried on till the end of their lives. Though they conducted at foremost concert halls and stages and their recordings at present rank to the most much-sought-for ones, neither of them managed to get rid of philosophical dilemma implicating the inevitable connection between art and politics: the way of transformation of artistic values dependent upon different reception circumstances, which are formed by the mass stream of activity – ranging from unquestioning loyalty to profession – towards the modelling “force” called political power.

-
- ¹ M. Machovec: *Smysl lidské existence*. Akropolis, Praha 2002, s. 51.
- ² Tamtéž, s. 55.
- ³ K. Čapek: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Knižní klub, Praha 1999, s. 91.
- ⁴ M. Kuna: „Česká filharmonie a nacistická okupace“. In: *100 let České filharmonie (Sborník z mezinárodní muzikologické konference)*. Česká filharmonie, Praha 1997, s. 16.
- ⁵ H. Masaryková: *Václav Talich – Dokument života a díla*. Státní hudební nakladatelství, Praha 1967, s. 201.
- ⁶ Tamtéž, s. 451.
- ⁷ Tamtéž, s. 199.
- ⁸ Tamtéž, s. 206.
- ⁹ M. Kater: *Die mißbrauchte Muse – Musiker im Dritten Reich*. Europa Verlag, München-Wien 1998, s. 155, 187, 350.
- ¹⁰ M. Reinhardt (9. 9. 1873 – 30. 10. 1943), umělecký vedoucí Deutsches Theater v Berlíně. Po nástupu Hitlera k moci opustil Německo a působil ve Francii, po roce 1939 pak v USA.
- ¹¹ K. Jaspers: *Otázka viny (Die Schuldfrage)*. Mladá fronta, Praha 1991; I. Dubský: *Ve věci Heidegger*. OIKOYMENH, Praha 1997; J. Collins: *Heidegger a nacisté (Heidegger and the Nazis)*. Icon Brooks, Ltd, 2000). Triton, Praha 2001; E. Hoffer: *The True Believer, Thoughts on the Nature of Mass Movements*. Perennial Library, Harper and Row, Publishers, New York 1966; R. Grunberger: *A Social History of the Third Reich*. Penguin 1991; H. Arendtová: *Původ totalitarismu I-III (The Origins of Totalitarianism)*, N. Y. University 1951). OIKOYMENH, Praha 1996; D. Barley: *Hannah Arendt*. Freiburg – München 1990.
- ¹² Srov. E. Fromm: *Obraz člověka u Marxe*. L. Marek, Brno 2004, s. 4–9.
- ¹³ F. Nietzsche: *Genealogie morálky*. Aurora, Praha 2002, s. 112.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 101.
- ¹⁵ K. Čapek: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Knižní klub, Praha 1999, s. 92.
- ¹⁶ F. Nietzsche: c. d., s. 80.
- ¹⁷ Th. W. Adorno: *Estetická teorie (Ästhetische Theorie)*, Suhrkamp Verlag – Frankfurt am Main 1970). Panglos, Praha 1997, s. 306.

