

Motal, Jan

**Podílet se na Stvoření : k novému politickému čtení Martina Bubera v divadelní teorii i praxi**

*Theatralia*. 2021, vol. 24, iss. 2, pp. 201-217

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2021-2-21>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144575>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Podílet se na Stvoření:

### K novému politickému čtení Martina Bubera v divadelní teorii i praxi

Jan Motal<sup>1</sup>

[ archive ]

Tento esej usiluje nabídnout rámec k novému čtení textů Martina Bubera pro divadelní teorii i praxi. Ač slouží jako komentář k překladu „Bratra tělo“ (BUBER 2001b: 261–266) v tomto čísle *Theatralií*, klade si univerzálnější úkol: zdůvodnit jiný pohled na Buberovo myšlení, než na jaký jsou čeští čtenáři zvyklí ze sporé domácí divadelní reflexe jeho díla.

Martin Buber je výrazným inspiračním zdrojem ve světovém divadle, hlásil se k němu například Grotowski, Schechner i Chaikin; od Bubera si Turner vypůjčil koncept *communitas*. Českým divadelníkům a teatrologům rovněž není neznámý. Asi nejsilněji je spojen se školou dialogického jednání Ivana Vyskočila, jenž knihu *Já a Ty* (BUBER 1969) uvádí jako jeden z inspiračních zdrojů. Fragmentárně se problému vztahu Buberova dialogického principu a „dialogického jednání s vnitřním partnerem“ věnovala Martina Musilová (2004, 2007) a v rámci vlastního tvůrčího vývoje pak Markéta Machková (2015). Mimo tento kontext o Buberovi psala např. i Jana Pilátová (2009: 406–410) ve svém komentáři k Jerzemu Grotowskému. Všechny tyto texty téměř výhradně reflektují pouze Buberovo dílo o chasidismu a prezentují depolitizované pojetí *Já-Ty*.<sup>2</sup> Výčet není

---

1 Jan Motal působí v Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu, DF JAMU. Kontakt na autora eseje: [motal@jamu.cz](mailto:motal@jamu.cz).

2 V případě „dialogického jednání s vnitřním partnerem“ je navíc žádoucí tuto interpretaci podrobit hlubší polemice, neboť Buber vylučuje možnost dialogu člověka se sebou samým. Takovou orientaci na „vnitřní Já“ nazývá v *Já a Ty* za „nepřirozenou“ cestu rozvíjející se „na nemožném předmětu, na já“ (BUBER 1969: 61), v *Problému člověka* potom obdobně charakterizuje vztah k sobě samému jako vztah bez dvojnosti (podmínka dialogu) (BUBER 1997: 112). Tuto výtku zopakoval i v rozhovoru s psychologem Carlem Rogersem, kdy odmítl uznat vztah k sobě samému za dialogický a člověka sobě za partnera, neboť chybí nezbytná podmínka jinakosti (filozoficky přesněji: difference) (ANDERSON and CISSNA 1997: 71–72). Buber vždy vycházel z představy lidské celistvosti a nedělitelnosti a dialog mu nebyl technikou ani metodou, ale výrazem žité skutečnosti, jež proměňuje člověka v osobu prostřednictvím *vztahu* k druhému. Podobná kritika ale překračuje možnosti tohoto eseje a pouze na tento problém upozorňuje.

vyčerpávající, bylo by možné jmenovat i další zmínky v českých publikacích. Protože žádná z těch, na které jsem při svojí práci narazil, nepřináší hlubší promyšlení Buberova díla ve vztahu k divadlu a politice, považuji za důležité tento aspekt nyní do domácí oborové diskuze přinést.<sup>3</sup>

Moje čtení Martina Bubera se od převládajícího přístupu liší, a to hned v několika smyslu. *Za prvé* považuji za nutné umístit známé koncepty do širších souvislostí celé jeho myšlenkové krajiny včetně sociální, kulturní a biblické kritiky. *Za druhé* chci začít reflektovat Buberovo myšlení o divadle, zařadit je do vztahu k dialogickému principu a vyvodit, nakolik má pro dnešní divadlo význam. *Za třetí* má tato nová četba uznat *telos* Buberova díla, jímž byla *teopolitika* (viz BRODY 2018) čili reforma společnosti na základě náboženského socialismu anarchistického stříhu. Buberovi nešlo o nic menšího než o podíl na božím díle, na *království božím* „zde a nyní“<sup>4</sup> (BUBER 2014), tedy svobodném všelidském společenství dokončujícím božské Stvoření.<sup>5</sup> Česká divadelní teorie tuto dimenzi doposud zcela ignorovala a problém dialogických vztahů privatizovala.

Zde chci podat pouze náčrt východisek takového čtení, nikoliv jejich plné zdůvodnění či dokonce řešení problémů, jež z nich plynou. Jde mi o vytyčení možné cesty. A to nejen pro veřejnost teatrologickou, ale i uměleckou – přesně v duchu Buberovy metody, jež byla prosta rozlišování na teorii a praxi.

## Problém člověka

Kniha *Já a Ty* je pravděpodobně nejpopulárnější Buberovo dílo, a to i v Česku. Bývá považována za vrchol Buberovy filosofie shrnující základní teze jeho systému. Takový pohled ale nelze považovat za adekvátní. Otázka dialogu je totiž součástí jeho širšího zájmu o *problém člověka*, tedy o nové položení a zodpovězení otázky „co je člověk“ v současných podmínkách moderní masové společnosti. Odpověď však je podle něj možné poskytnout pouze v životním jednání (BUBER 1997: 21). Takový životní čin má pro Bubera povahu sjednocení, a to jak na úrovni individuální (sjednocení člověka), tak vztahové (vznik osoby setkáním s druhým, naposled s *věčným Ty*) i sociální (společenství a utopie). Žádný bytostný sjednocující akt však nevede ke zrušení diference, naopak. Je možný *pouze v diferenci*.<sup>6</sup> *To je ústřední teze Buberova myšlení, lhostejno zda hovoří o uskutečnění jedinice, dialogickém vztahu nebo sociální reformě.*

3 Základní teze Buberovy teorie divadla jsem vyložil v samostatném příspěvku ve vztahu k myšlení jeho přítele Gustava Landauera (MOTAL 2021) a v připravované knize *Radikální dramaturgie* (vyjde v Nakladatelství JAMU).

4 Není-li uvedeno jinak, jsou veškeré překlady cizojazyčných citací překladem autora studie.

5 Zachovávám zde velké písmeno nejen pro úctu k božímu dílu, jež je konzistentní s Buberovým myšlením, ale rovněž abych odlišil tvůrčí akt (stvoření něčeho) od biblického Stvoření; podobně jako rozlišujeme židokřesťanského Boha a boha jakožto generické jméno.

6 Proto Buber odmítal psychotherapeutická sezení považovat za dialog. Za jeho nezbytnou složku považoval *jinakost* a možnost oboustranného *překvapení*. Viz (ANDERSON and CISSNA 1997: 71–73).

*Dialogický princip vyžaduje rozhodnutí, aktivní jednání v konkrétnosti života (to vylučuje laboratorní použití dialogu či instrumentalizaci např. v metodě či technice) směřující k naplnění ustrojení člověka jakožto vztahové bytosti. Vrcholem tohoto směřování je společenství. Proto Buber oponuje všemu, co lidskou bytost redukuje na kteroukoliv z jeho složek (jako Heideggerův či Schelerův existencialismus anebo psychoanalýza), a preferuje „iracionální“ jednotu ve smyslu „bezešvé celistvosti“ jednání (čili nikoliv anti-racionality; BUBER 2001b: 260). Takto naplněná lidská bytost je uskutečněná čili nachází vertikální osu, kolem níž se její život (chaos světa a vír možností) uspořádává jako železné piliny kolem magnetu (Buber tuto osu nazývá směr či zaměření, *Richtung*; BUBER 2001a: 188–189). Tak získává člověk svůj *tvar*, stejně jako společenství lidí žijících v bytostném vztahu se spontánně tvaruje a nepotřebuje žádnou autoritu, která by je organizovala (proto považují za přesnější Buberovo myšlení považovat spíše za *gestaltové* než *existenciální*). Esej „Bratr tělo“, jehož překlad zde poprvé českému čtenáři předkládáme, vyjadřuje právě tento iracionální ideál integrální bytosti, jejíž každý pohyb je *vnitřně nutný* – na příkladu tance.*

Je nutné podotknout, že Buber neodmítal ani vědu (nakonec sám studoval psychiatrii a psychologii, navštěvoval přednášky ze sociálních i přírodních věd, včetně statistiky apod.), ani se nevzdával práva formulovat své teze v racionální teoretické práci. To vše mu však bylo jen jedním z nástrojů (nikoliv definitivním a vyčerpávajícím) k rozpracování lidského prožitku (*Erlebnis*; vedle předmětného *Erfahrung* – zakoušení). Zhusta proto používal básnivý jazyk. Buberovým cílem totiž nebylo vytvořit systém, ale lépe vyslovit a komunikovat osobní transformaci (BUBER 1967: 690).

Touto osobní transformací byl objev dialogického principu v období kolem první světové války, v němž hrálo velkou roli právě drama a divadlo.<sup>7</sup> Oproti své rané tvorbě, výrazně ovlivněné Friedrichem Nietzsche, Buber v této době prochází „obratem“, jenž přemísťuje *problém člověka* z jeho nitra do *mezilidského prostoru*. Už nejde o *uskutečnění jedince* (*Verwirklichung*), jako v jeho prvním významném filozofickém díle „Daniel“ (publikováno 1913, viz BUBER 2001a), ale *uskutečnění dialogu* v konkrétním životě s druhými. Čili v setkání dvou lidí, *takových, jací jsou*, v sociální realitě.

Z této pozice i Buber oponoval mysticismu a gnózi, jež považoval za útěk ze sociální reality. A to již v předmluvě ke svým *Extatickým vyznáním* (BUBER 2016f). Hledal cestu ke sjednocení lidstva jako tvůrčí síly božího království *mimo extázi*, nitrosvětsky. Právě to jej fascinuje na chasidech – nikoliv abstraktní „posvěcování“ každodennosti jejím

7 Buber sám udával v různém období života odlišné informace o vývoji knihy *Já a Ty*. Původně datoval „první náčrt“ do roku 1916, později v padesátých letech dokonce uváděl jako počátek práce rok 1905, kdy inspirovan chasidismem začal promýšlet vztah člověka a Boha. Nejstarší dochované poznámky k dílu jsou z roku 1918, avšak bez charakteristického pozdějšího pojmosloví i vztahu k jazyku (LOSCH und WITTE 2019: 265–266). Nemáme žádný konkrétní doklad, že by to bylo přímo drama či divadlo, co Bubera dovedlo k dialogickému principu, ale minimálně z kapitoly o polaritě v *Danielovi*, jež ukazuje sjednocení difference právě na ploše divadelního prožitku, a z *Prostorového problému scény* je zřejmé, že v tomto období se Buber mimo chasidismu zaobíral především dramatem a jeho významem pro uskutečnění různosti v jednotě, stejně jako to bylo drama, které v něm posilovalo zájem o mluvené slovo – řeč. Soudím, že tento fakt byl z pozdější Buberovy reflexe vlastního díla vytlačen prostě proto, že vzhledem k jeho kulturnímu sionismu byl chasidismus silnějším a trvalejším inspiračním zdrojem, jenž mu dodal věhlas a známost; epizodní zkušenost s divadlem se dále nerozvíjela a je zcela pochopitelné, že Buber neměl proč ji připomínat.

zduchovněním, ale proměna člověka do aktivního spolutvůrce Stvoření (BUBER 1935: 15). Tím se člověk podílí na „naplňování Tóry“ (*Erfüllung der Thora*) čili „rozšíření naslouchání Slovu na celou dimenzi lidské existence“ (BUBER 2011: 235). A právě z tohoto úhlu pohledu má velký význam divadlo.

## Divadelní kritika

Buber se divadlu věnoval intenzivně již jako osmnáctiletý student nastupující na vídeňskou univerzitu v roce 1896, kdy jej zaujal *Burgtheater* a začal se přátelit s umělci, mj. Hugo von Hofmannstahlem (BUBER 2016a: 272; FRIEDMAN 1969b). Brzy se rovněž sám aktivně zapojil do divadelního dění. V roce 1901 se zasazoval za vznik nezávislého židovského divadla mladých,<sup>8</sup> aktivně se účastnil intelektuálního života (FRIEDMAN 1981: 22–23) a věnoval se i umělecké kritice. V letech 1905 a 1906 sedmadvacetiletý Buber ve Florencii napsal nejen své první dvě knihy o chasidismu, ale i články o hercích Eleanoře Duseové a Ermettu Novellim (BUBER 2016c, 2016e). Představil první náčrt své teorie herectví projevu (produkce projevů z vnitřní nutnosti, na základě prožitku postavy) proti pouhému výrazu (technickému „nasazování masek“) a formuloval myšlenku, že velké herectví vyžaduje jak schopnost být ve společenství s lidmi, tak i prožitek bolesti ze samoty čili napětí mezi vnitřním vztahem a vnějším odstupem (FRIEDMAN 1981: 98–100). Tento princip *jednoty polarity* čili sjednocení difference bez jejího zrušení zakotvil jako podstatu divadla a dramatu (a to v několika podobách: mezi divákem a jevištní akcí, protagonistou a antagonistou spojených dramatickou situací, hercem a rolí, slovem básníka a světem) ve vrcholném díle raného období – v „Danielovi“:

Velký herec si nenasazuje masky. V tom transformativním čase, v němž přesvědčivě žije svoji roli, proniká – proměňuje sám sebe, odevzdá svoji duši a vydobývá ji zpět – do středu svého hrdiny a získává od něj tajemství jeho osobní kineze, jeho osobité jednoty smyslu a činu. [...] Neprožívá jeho pocity, ale jeho činy. A to vzrušení, v němž se nachází, je toto: vzrušení polarity, proměny. Veškeré vysoké vzrušení má svůj původ v tom, že je prožívána, uskutečňována, dosahována polarita. (BUBER 2001a: 228)

V roce 1913 zformoval Buber se spisovatelem Emilem Straußem, svým pozdějším vydavatelem Jakobem Hegnerem a organizátorem života v Hellerau Wolfen Dohrnem „společnost pro pořádání dramatických představení“ (BILSKI et al. 2016: 748). Součástí jejich plánu bylo i inscenování hry Paula Claudela *Zvěstování Panně Marii* (uvedené pouze jako *Zvěstování*), kterou měl ve stejném roce režisovat Strauß (nejprve se však uvažovalo o svěření režie Maxi Reinhardtovi) s Buberem jako dramaturgem (BILSKI et al. 2016: 748). V programu k inscenaci vyšel Buberův scénografický esej „Prostorový

8 Tato *Jungjüdische Freie Bühne* neměla podle Buberových představ mít povahu kamenné instituce ani veřejného divadla. Měla být organizována jako komunita umělců a jejich diváků, kteří by se vzájemně podporovali. Uváděno mělo být drama, jež nemá přístup na etablované scény (a to včetně her v jidiš). Takové divadlo mělo mít kulturní i politický význam pro židovskou obrodu (SCHMIDT 1995: 78–79).

problém scény“ (BUBER 2016b), v němž obhajuje nezbytnost jasného odlišení scény a jeviště pro zachování polarity mezi herci a diváky (vzhledem k Appiově projektu zrušení architektonické bariéry mezi scénou a hledištěm v Hellerau jde vlastně o konzervativní protipohyb, ovšem přijímající základní premisy nové estetiky – jako je práce se světlem).<sup>9</sup>

Buber se podílel rovněž na režijní koncepci inscenace a spolu se Straußem vedli na zkouškách herce k prostému a neokázalému vystupování (rolník má hovořit jako rolník). Jejich cílem bylo symbolický obsah hry ztvárnit (herectví projevu), nikoliv pouze zobrazit (herectví výrazu), k tomu měla přispět scénografická práce se světlem Alexandra von Salzmann. Tento pohled však nesdílel sám dramatik. Claudel se objevil v divadle krátce před premiérou a se souhlasem Salzmann s Dohrnem celou inscenaci přezkoušel tak, aby herecký styl projevoval „větší vznešenost“ (BILSKI et al. 2016: 748–749). Po ostrých neshodách se Buber a Strauß práce na díle vzdali a nepřišli ani na premiéru (FRIEDMAN 1969a: 16–17).

Ve stejném období vznikala podstatná část esejů vydaných v roce 1917 v knize *Události a setkání* (BUBER 2001b); patří do ní i „Bratr tělo“. Ústředním tématem svazku je *uskutečnění* člověka čili dosažení vnitřní nutnosti a plnosti – jde o variaci na témata rozvíjená v „Danielovi“ na ploše rozličného kulturního materiálu. V esejí „Hrdinové“ vykresluje dramatického hrdinu jakožto onu ucelenou a plně integrovanou bytost jednající z nutnosti, nikoliv z libovůle či pouhé možnosti: „V nich [hrdinech] se člověku jasným a přímým způsobem zjevuje povaha nepochopitelnosti a nerozložitelnosti, která je vlastní všemu duchu, ale plně se projevuje až zde, ve středové postavě“ (BUBER 2001b: 260).

Básníci jsou podle Bubera povoláni svědčit o tomto horizontu lidství a dokládat, že hrdinové ukazují potencialitu každého člověka. Tak má drama kořenit v lidu, být jeho duchovním uskutečněním: „je to velké umění, jež vidí hrdinství kořenit v lidu a vyrůst z něj“ (BUBER 2001b: 259). Proto má být hrdina „iracionální“ čili nemá být podán psychologicky a jeho činy nesmí být v dramatu předloženy jako materiál k analýze. Pak se stává symbolem vztahujícím konkrétní životní zkušenost k absolutnu a vyjadřuje tak prorocký ideál (FRIEDMAN 1954). Takového hrdinu se Buber pokusil ukázat i ve své hře *Eliáš*, na níž pracoval více než padesát let (FRIEDMAN 1996: 135).

V roce 1925 (dva roky po vydání *Já a Ty*) Buber publikoval v časopise *Masken* vydávaném Schauspielhaus Düsseldorf esej „Drama a divadlo“. V něm odlišuje drama na divadle a drama jako poetický žánr, utvářející slovo jako to, co se pohybuje „mezi bytím“ (BUBER 2016d), tajemství cézury mezi otázkou a odpovědí. Zde již zřetelně spojuje dialogický a dramatický princip, kdy uskutečňující moc performativity nedlí v individuálním aktu, ale *mezilidském* prostoru: „Pouhým dialogicky vyhlášeným protichůdným bytím postav je bytostně přítomno dramatické, veškeré jednání je může pouze rozvíjet“ (BUBER 2016d: 438). Po tomto esejí se však Buber přestává důsledněji zabývat divadlem a dramatem a plně přesouvá svoji pozornost k náboženskému, ale rovněž i politickému významu dialogického principu. Navazuje tak na politický program svého přítele, anarchisty, literárního kritika a po krátký čas i dramaturga Schauspielhaus Düsseldorf

9 K práci se světlem a scénografií inscenace viz (DI DONATO 2011).

Gustava Landauera. Toho za Mnichovské republiky rad (v níž se krátce angažoval jako komisař pro kulturu a vzdělávání) na jaře 1919 brutálně zavraždily konzervativní bojůvky Freikorps.<sup>10</sup>

Pro teatrologii, ale i pro divadelní praxi představují plody tohoto Buberova tvůrčího období výzvu. Jeho divadelní myšlení neprošlo zevrubnější kritickou reflexí, a to ani v globálním kontextu. Doposud nejsystematičtější příspěvky představují Friedmanovy filozofické studie ze šedesátých let (FRIEDMAN 1969) či monografie o německém židovském divadle Galili Shahar (2006), hlubší samostatná teatrologická reflexe ale chybí. Rozumíme jeho pohledu na divadlo, potažmo umění vůbec?

Jak ukázal Adir Cohen, Buberovo pojetí umění je totiž do jisté míry nezávislé na *dialogickém principu*, formulovaném např. v *Já a Ty*. I v tvorbě se sice uplatňuje dialog (mezi umělcem a tvarem, dílem a divákem), avšak dílo není prostorem k setkání umělce s divákem – není *sebevyjádřením autora*. Expresivní roli umělecké tvorby Buber potlačuje ve prospěch formy jako neintencionální objektivitu, jež nemá osobní charakter a zračí se v ní spíše vztah k lidu než k umělci (COHEN 1980: 65–66). V díle se realizuje duchovní jednota společnosti, nikoliv soukromý rozhovor tvůrce s jeho protějškem.

Buberovo pojetí umění je tedy výrazně anti-elitářské a inkluzivní, odporuje avantgardní představě uzavřených skupin, škol či směrů. Kulturu nebudují výjimečné umělecké počiny, ale je sociální formací – jednotou kolektivního ducha a života. Z toho lze vyvodit, že i umělecká tvorba a její transformativní síla musí být posuzovány pod zorným úhlem *teopolitiky*. Divadlo tuto otázku musí do svého programu zahrnout, nikoliv ji odložit ve prospěch sebezrovoje či expresivity.

## Teopolitická vize božího království na Zemi

Ač byl Buber celý život politicky aktivní a teoreticky rozpracoval problematiku náboženského socialismu, tato dimenze jeho díla byla dlouho (a často ještě pořád i je) ignorována. Toto přehlížení pravděpodobně vychází z přesvědčení Paula Tillicha, že Buber nebyl činovníkem žádného politického hnutí ani strany a pouze se vezl „na vlně“ dobových politických diskuzí (WIEGAND 1966: 143). Jak však ukázal Samuel Brody (2018), takový pohled je mylný: Buberův socialismus není možné odložit stranou jako pouhý pel epochy, ale naopak je horizontem jeho díla.

V raném, formativním období před první světovou válkou Bubera ovlivnil sionismus, přátelství s Gustavem Landauerem, ale i všeobecná intelektuální atmosféra v německojazyčné společnosti, orientovaná na kritiku civilizace a hledání autentického společenství (*Gemeinschaft*) (SUSSER 1977). Jeho politické myšlení se tvarovalo nejen vlivem sionistického hnutí, jehož byl zprvu součástí, ale i duchovního probuzení německých intelektuálů na přelomu století, nastolujících v tradici *Lebensphilosophie* problém nově-

10 S touto ztrátou se Buber do konce svého života nevyrovnal a později vypověděl, že Landauerovu smrt přímo fyzicky cítil (ANDERSON and CISSNA 1997: 23). Dialogický princip je třeba chápat jako přímé rozvinutí Landauerovy utopické vize anarchistické společnosti, která Bubera silně ovlivnila. Více viz např. (MOTAL 2021).

ho člověka a náboženské renesance (RODLAUER 1995; ULBRICHT 2013). Později se angažoval v izraelské politice, a zvláště v židovsko-arabských vztazích. Svým utopickým socialismem ovlivnil i kibucové hnutí.<sup>11</sup> Buberův obrat k chasidismu (WEHR 1995: 20) je tedy třeba chápat i jako hledání nového (duchovního) zřídla pro jeho politické úvahy, jež po rozchodu se sionismem směřují k odmítnutí politiky ve smyslu institucionalizované moci.<sup>12</sup>

V politickém smyslu za nejpodstatnější vliv je však třeba považovat Landauerovu teorii anarchismu. Ten ve svém eseji „Výzva k socialismu“ vykreslil svůj ideál společenství decentralizovaného organického „svazku“ (*Bund*), jenž váže společenství svobodných a sjednocených lidí, kteří se pak s dalšími podobnými společenstvími spojují ve volných asociacích ve společném duchu (LANDAUER 1919: 130–131). Takto Landauer a do jisté míry i Buber rozumí *duchu* – nikoliv jako náboženskému osvícení, ale žité a konkrétní pospolitosti (a takto i pojímá kulturu jako jednotu tvaru a vědomí, viz COHEN 1980: 64). Teopolitika tuto vizi spojuje s biblickou kritikou autority (zatímco Landauer se orientoval spíše na evoluční kontinuitu života v návaznosti na Petra Kropotkina).

Buber rozpracoval ideu nitrosvětského království božského, na němž se má člověk spolupodílet jako na dokončení stvořitelského aktu. Tuto zodpovědnost nelze delegovat na instituce či stát. Jak píše Buber ve svém rozsáhlém biblickém komentáři „Království boží“, žádný člověk nemůže být králem, neboť jediným vůdcem lidu je Bůh, k němuž se všichni „synové Izraele“ vztahují *přímo* a politická moc je jim jen propůjčena (BRODY 2015: 75–76):

Smlouva na Sinaji podle svého pozitivního obsahu znamená, že putující kmeny přijímají JHVH za svého krále „na věčné časy“; podle svého negativního obsahu znamená, že žádný člověk nebude nazýván králem synů Izraele. [...] JHVH nechce být jako ostatní králové-bohové vládcem a garantem lidského panovníka, chce zůstat sám vůdcem a knížetem; člověk, kterému v každém případě slíbí, že jeho vůle bude vykonána, bude mít svou moc nejen v tomto svazku sám, ale nemůže také předat žádnou moc nad rámec omezeného pověření [...] (BUBER 2014: 174)

Sinajská smlouva vylučuje dynastický princip, autokracii státu, moc bez osobního ručení vládce (podobně jako u čínského „mandátu nebes“ – *tchien-ming*). Politickým tělem proto není stát, ale organická komunita, v níž se moc rozpouští v konkrétních mezilidských vztazích. Tato biblická kritika autority má zřetelně anarchistické prvky. To vede některé autory k tomu, že Buberovu politickou teorii přímo označují za

11 Buber ve svých anarcho-socialistických postojích v řadách sionistů nebyl osamělý, jmenujme např. Aharona Davida Gordona, jehož politická filosofie vykazuje známky příbuznosti s Buberovou, a to včetně chasidské inspirace. Stejně jako Gordon, i Buber je považován za inspirátora kibuců a sám je jako v určitém smyslu vzorové formy společenství oceňoval. Ještě před vznikem státu Izrael tak na území mandátní Palestiny vznikají experimentální komunity v jistém smyslu rozvíjející teopolitické ideje, a to především jednoty života a ducha a decentralizace moci. Součástí kibucového hnutí byla i čila divadelní aktivita. Srovnej např. (ZOHAR 2001: 169).

12 „Tam, kde politická teologie nasazuje božskou moc do služeb autoritářského státu, teopolitika popírá jakoukoliv možnost skutečné legitimizace institucionalizované lidské moci“ (BRODY 2018: 4).



anarchistickou.<sup>13</sup> Tento druh biblické kritiky moci lze stopovat minimálně k Proudho-  
novi, jenž ve Starém zákoně chápal Boha („vědomí společenství jakožto sebe sama“) jako nezbytný integrativní princip národní komunity spíše než autokratického hybate-  
le (BESSIÈRE 2007: 26), a je dodnes živý např. v křesťanském anarchismu (např. pro  
Jacquese Ellula není reprezentantem Boha v Bibli panovník, ale prorok, jenž je jeho  
kritikem; viz ELLUL 1991: 51). Náboženská a politická dimenze tedy srůstají, nelze  
je oddělit. Sekularizace představuje degenerativní proces vedoucí k apokalyptickým  
náladám (a politika se stává pouhou *mocí*). *Socialismus*, jenž je Buberovi politickým  
vyjádřením ideálu komunity žijící v dialogickém principu, musí být tedy *náboženský*  
(BUBER 2019a).

Království božího však lze dosáhnout pouze dějinně, jako odpověď na každodenní  
problémy (MENDES-FLOHR 2008: 35),<sup>14</sup> „skrytý božský život“ má zazařít tam, kde  
jsme. To vyjadřuje i maxima z chasidské legendy vyprávěné Rabim Bunamem: „Pod  
ohništěm svého domu máme zakopaný poklad“ (BUBER 2015: 44). Tak se liší prorocký  
utopismus, k němuž se Buber hlásí, od apokalyptické utopie, jak ji představil křesťanský  
chiliasmus nebo revoluční marxismus. Ve svých „Cestách do utopie“ podal jak kri-  
tiku překážek, jež klade kapitalismus prosazení dialogického principu, tak i rozvinul  
Landauerovu kritiku marxismu a revolučních hnutí, které umisťují možnost dosažení  
utopie až za dějinnou hranici konce našeho světa (BUBER 2019c: 125–133). Buberův  
prorocký ideál působí v *přítomnosti*, v konkrétních vztazích k druhým, nikoliv v abstrakt-  
ních revolučních úvahách (i proto odmítl v šedesátých letech podpořit výzvu Living  
Theatre ke generální stávce<sup>15</sup>).

Buber není politický liberál. Uskutečnění dialogického principu vyžaduje radikální,  
sociálně-reformní zaměření, protože pro jeho uplatnění je nutné odstranit překážky

13 V roce 1965, když zemřel, bylo Buberovi (a Landauerovi) věnováno číslo britského časopisu *Anarchie* vydávané klasikem anarchismu Colinem Wardem; v jednom z následujících vydání pak vyšel kritický příspěvek, jenž usiloval ještě hlouběji doložit souvislost mezi anarchismem a teopolitikou (ELLERBY 1965; WALKER 1966). Političtí filosofové potom Bubera zařazují buď jako anarchofederalistu (viz SUSSER 1979), nebo komunitariánského anarchistu (viz CANNON 2016).

14 Buber není revoluční socialista (v marxistickém smyslu), jeho myšlení ani neodpovídá sociálně-  
demokratické politice (čili sociálnímu reformismu křesťanského či dělnického stříhu). Bylo by snad možné jej  
označit za vzdáleného následovníka utopického socialismu, ovšem nikoliv ve smyslu marxistického vymezení  
tohoto pojmu. Podle Engelse utopický socialismus chce odstranit vady společnosti „myslícím rozumem“  
tak, že bude vynalezen nový, dokonalejší systém společenského řádu, „naoktrojovaný společnosti zvenčí“  
(ENGELS 1973: 194). Buberův utopismus je zcela protikladný, usiluje o neideologickou změnu v konkrétním  
životě, není dalším průmyslovým projektem. Od ostatních utopistů (Saint-Simon, Fourier, Owen) se rovněž  
liší tím, že náboženství pro něj v socialismu nehraje pouhou roli garanta morálky. Např. Saint-Simon rovněž  
projektoval ideální sociální stav jako jednotu náboženského a sociálního života, ale základem politické  
reformy mu byl *mravní ideál* vyjádřený větou „všichni lidé se k sobě musí chovat jako bratři“ (SAINT-SIMON  
1964: 82). Buber oproti tomu budoucí společenství orientuje k Bohu jako osobě, s níž musí lidstvo zůstat  
v dialogickém vztahu a transformuje politickou reformu do naplňování zodpovědnosti (za Stvoření) plynoucí  
ze vztahu k Bohu. Sám v tradici utopického socialismu oceňuje prvek organického plánování (BUBER 2019c:  
134), avšak odlišností zůstává více než společného.

15 V dopise ze 17. 12. 1961 adresovaném Judith Malina a Julianu Beckovi považuje generální stávku za  
„sociální mýtus“, jenž povede k nevyhnutelnému selhání. Materiál je k dispozici v archivu Living Theatre  
Records, jenž se nachází v Beinecke Rare Book and Manuscript Library Repository, Yale University.

kladené individualismem, parlamentařením i kapitalismem. Utopický ideál lidstva bez pánů, organizovaného do společenství dobrovolných asociací a podílejícího se v jednom duchu na božím díle (*avoda*),<sup>16</sup> rezonuje celým Buberovým dílem a čerpá svoji energii z chadiského hnutí. Každodennost má svůj *politický* i *eschatologický* rozměr. V eseji „Tři věty náboženského socialismu“ z roku 1928 Buber vysvětluje, že „[m]ísto, kde se může v pravdě setkat náboženství a socialismus, je konkrétnost osobního života“ (BUBER 2019a: 231). Vnitřně nutný pohyb, jakého dosahuje tanečník v eseji „Bratr tělo“, tedy není pouze ideálem uměleckým, ale *sociálním*. Je třeba hledat tvar individua i společnosti v jeho konkrétní podobě *zde a nyní*, nikoliv tvarovat společnost podle nějaké abstraktní ideje.

Buber formuloval mnohé ze svých existenciálně laděných tezí o dialogu v době nástupu masové společnosti. Nemohl však předjímat sociální a ideologické proměny, jež přinesl konec průmyslového věku. Od sedmdesátých let 20. století nastupuje v západních zemích a později i v globálním měřítku neoliberalismus, jenž absorbuje i liberalizační dynamiku proticivilizačních hnutí (GANTI 2014) a interakcionistický „žargon authenticity“ (ADORNO 2015) byl inkorporován do globální hegemonní kultury. Ekonomiky zemí prvního světa tak převlékají svůj ideový kabát a přijímají existencialistickou antropologii. S přechodem k postindustriálnímu věku, charakteristickým nástupem nových sociálních rizik (KELLER 2011), dochází k individualizaci lidské zodpovědnosti. Strukturální příčiny nesouměřitelnosti ve společnosti jsou individualizovány a privatizovány – a to včetně psychických obtíží, jako je např. syndrom vyhoření. Zatímco dříve člověk prodával svoji sílu na trhu práce, neoliberální ideologie vyžaduje, aby se prodával člověk jako osobnost, s celým svým životem (GERSHON 2011). Důraz na osobní zodpovědnost vede k tomu, že pro úspěch na trhu je vyžadován seberozvoj.

Depolitizace Buberova myšlení jej zbavuje kritického potenciálu. Jeho teopolitika umožňuje radikální kritiku neoliberalismu, je-li však inkorporováno do seberozvoje ideologie, svůj radikální náboj ztrácí. Horizontem Buberova díla je svobodná a organická *socialistická* společnost a dialogický princip nelze chápat (ani aplikovat) odděleně od tohoto komunitariánského ideálu. V „Problému člověka“ podal Buber jasnou kritiku existencialismu a ukotvil svůj integrativní ideál ve třech bytostných vztazích – ke světu, k lidem a k absolutnu (BUBER 1997: 108).<sup>17</sup> Integrální pojetí člověka (bytosti – *elohut*) v jeho celistvosti, tedy onoho „cadika“ (chadiského světce), jenž v sobě plně uskutečňuje lidství, znamená aktivní, konkrétní a tělesnou službu Stvoření (*avoda bešašmitut*), pomáhající navrátit boží slávu (*šechina*) jejímu zdroji (BUBER 1994: 12) navzdory všem socio-ekonomickým zákonům. Nové podoby kapitalismu do sebe inkorporovaly „zbraně

16 „Všechno konání svázáno v jedno, nekonečný život obsažen v každém skutku, to je avoda [...] Nespojuje se však s žádnými zvláštními úkony. Bůh chce, aby se mu sloužilo *všemi* způsoby“ (BUBER 1994: 11).

17 Božská podstata se rozšiřuje na všechny bytosti a objekty našeho světa (a dialog lze tedy vést i se zvířetem, stromem či kamenem), není už pouze charakteristikou člověka (jako *imago Dei*) – a ač zůstává odlišeno božství přírody a dějin, sdílí stejnou podstatu (BRESLAUER 2016: 52). Řečeno terminologií současného spekulativního realismu, svět se skládá z objektů spojených zakládající událostí (stvoření) v jeden kolektiv (Stvoření). Úkolem člověka je participovat na harmonizaci tohoto kolektivu a naplnit potencialitu zakládající události. V eseji „Bratr tělo“ se tento rozměr objevuje v závěrečném chvalo zpěvu.

protivníka“ a je proto potřeba hledat radikální kořeny dialogického myšlení, než prostě spoléhat na jeho frazeologii (adornovský žargon).

## „Bratr tělo“

Esej „Bratr tělo“ z roku 1914 vyšel ve svazku *Události a setkání* (publikováno 1917; BUBER 2001b: 261–266). Jak víme z Buberovy korespondence s Maxem Brodem (TREML 2001: 321–327), kniha měla být základem pro pokračování *Daniela* (původní koncept druhého dílu, jenž zaslal Landauerovi v roce 1912, byl opuštěn). Zde již měly být myšlenky rozpracovány na konkrétním materiálu, a tak se povýšit z filozofické spekulace ke společenské (či kulturní) kritice. Jednotlivé eseje byly nejprve v rychlém sledu publikovány časopisecky jako cyklus, většinou v expresionistickém *Die weißen Blätter* („Bratr tělo“ tu vyšel v dubnu 1914). Podle poznámek, které si k obsahu svazku učinil do svého zápisníku, Buber uvažoval i o přetištění divadelní kritiky Novelliho herectví a *Prostorového problému scény*; nakonec však tyto texty zařazeny nebyly. Vůbec z poznámek vyplývá, že mělo jít o svazek obsahující poměrně rozmanitý soubor kulturně kritických textů, částečně inspirovaných italskými cestami (TREML 2001: 321–327).

Text spadá tak do období let 1912–1919, jež později sám Buber označoval za formativní a v němž se odehrála jeho klíčová „zkušenost víry“ (BUBER 1967: 689), ve válečném čase charakteristická silným, až tělesným prožíváním událostí kolem něj (ANDERSON and CISSNA 1997: 23–24). Je pravděpodobné, že esej vychází z obdobného vzpomínkového prožitku pohybového umění V. F. Nižinského, s nímž se pravděpodobně Buber setkal v Hellerau.<sup>18</sup> Tam v roce 1912 Nižinskij zavítal i s Sergejem Ďagilevem, aby se seznámili s rytmickou gymnastikou Ěmila Jaquese-Dalcroze (BEACHAM 1994: 99). Na Bubera rovněž musela působit entuziastická atmosféra v Hellerau akcentující lidský pohyb a rytmus. Původní text obsahoval i odstavec, v němž Buber odkazoval na vlastní prožitek při koncertu některé z Beethovenových skladeb, při němž zaslechl jakýsi tón, který jej unesl „do pravdy, kterou nelze obhájit, ale pouze hrát“ (BUBER 2001b: 261).<sup>19</sup> Tato vzpomínka v pozdějším vydání esejů chybí, ale zřetelně ukazuje, že text měl reflektovat možnost fyzického dosažení pravdy, která postrádá sémiotickou povahu. Tak se v „Bratru tělo“ projevuje téma ucelení lidské bytosti (integrita), i problém její transcendence.

Esej je tedy třeba číst v souvislosti s Buberovým tehdejším zájmem o téma sebeuskutečnění (*Verwirklichung* – pojem je třeba chápat v obou významech seberealizace i uskutečnění osoby). Sjednocený člověk tak, jak byl představen v „Danielovi“, nachází

18 Na to by ukazovalo i použití pojmu „*Gleichzeitigkeit*“ (čili simultánnost, překládám jako „přítomnost“ pro lepší srozumitelnost vzhledem k dalšímu textu „Bratra tělo“) v úvodu textu, kterému rozumí Buber v kierkegaardovském smyslu jako prožitku skutečného zpřítomnění věčnosti. Viz esej „K přítomnosti“ (BUBER 2001b: 275–276). K takovému prožitku odkazuje i vypuštěná pasáž o účinku Beethovenovy hudby.

19 Zde se zřetelně objevuje landauerovský motiv. Gustav Landauer se ve své kritice jazyka věnoval myšlence hudby jakožto prostředku pro zpřítomnění nevslovitelného, rovněž ve své kritice dramatu se často (např. u Strindberga či Shakespeara) odkazoval k hudebnosti jako výrazu vnitřní nutnosti.

jednotu v mnohosti při zachování multiplicity. Jak čteme v „Oltáři“, eseji o Isenheimském oltáři otiskném rovněž v *Událostech a setkáních*, náš svět je „barevný“ a roztráštěný a touží po sjednocení činem, které však tuto mnohost nezruší: „Náš svět, barevný svět, je tím světem; ale je jím ve svém tajemství, ve své slávě – nikoliv prajednoty, ale sjednocení; a ta sláva pochází ze stávání se a z činu“ (BUBER 2001b: 252). Podobně v eseji „S monistou“ Buber trvá na tom, že jeho filozofický pohled oponuje jakémukoliv dualismu i mysticismu: „Jednota není vlastností světa, ale jeho úkolem. Vytvořit ze světa jednotu je nekonečné dílo“ (BUBER 2001b: 257).

V „Danielovi“ je tato jednota v mnohosti orientována vertikálně, jakožto středové bytí. Toto vertikální zaměření člověka je předurčeno *vzpřímeností těla*, člověk je naplněn silou a nutností, již nepotřebuje slova, ale realizuje se v činu (pohybu) (BUBER 2001a: 11). Zde se propojují úvahy z „Daniela“ s esejem „Bratr tělo“, neboť napřimování člověka v rámci ontogeneze zrcadlí přechod od pralidství k lidství jako proces fylogenetický. Osvobození tanečníka je metaforou osvobození lidstva.

Při četbě eseje musí mít čtenář na paměti, že Buberův zájem o pohyb má i rozměr kritiky okcidentální kultury. Jak upozorňuje Adir Cohen, Buber rozlišoval západní a východní kulturu na základě toho, jak se vztahuje ke světu – okcidentální člověk je podle něj „sensorický“ typ, východní pak „motorický“. Židé podle něj patří do druhého z řečených (COHEN 1980: 69). Západu od dob helénismu dominuje obraz, což ústí v kult čistě formy a estetického zušlechťování. Buber upřednostňuje východní, motorický typ, v němž je zrak pouze jedním mezi smysly, sloužícími jako prostředníci mezi pohybem světa a vnitřního pohybu těla. Tanečnickova hybnost je tedy odrazem světa kolem něj, pohyb je prostředek sjednocení se světem. Tak je tanečník symbolem *přítomnosti žitého* spíše než *vyjádřením něčeho* (podobně jako později v dialogu nejde o poznání či sdělení, ale sjednocení v setkání).

I proto mizí expresivní funkce gest – není potřeba. Zůstává pouze nutnost, jež poutá člověka k jeho okolí (na rozdíl od extáze, která by jej naopak světa zbavila). Upozaděn je psychologický rozměr. Buber popisuje tanec spíše kineticky, jako přenos pohybu do tvaru, jenž je sám vyjádřením. Tak čtenáře odvádí od pozornosti k individualitě tanečníka (nakonec není ani jmenován<sup>20</sup>) k univerzalitě stavu, v němž se nachází. Podobně v dokonalém tanečnickovi (jehož gesta jsou „svlečena z možného“ a stávají se nutností) mizí ludický prvek. Pohyb mu není potěšením, ale tím co „musí být“. Jde o vyšší stav překonávající vývojový předstupeň. Pračlověk je ještě ovládán hojností sil a hrou a nechá se svádět svými schopnostmi, tanečník ale už je připraven „vykročit k dokonalé se dařícímu setkání s tajemstvím a spásou“ (BUBER 1969: 76). A to přesto, že prozatím

20 Jak už jsem zmínil, tanečník sice není jmenován, ale jde o V. F. Nižinského. První větou textu je „Tanečník onemocněl,“ aniž by bylo přesněji vysvětleno, k jaké události se Buber odkazuje – z kontextu je zřejmé, že jde o zprávu zřejmě z tisku. Vzhledem k tomu, že esej je datován do roku 1914, můžeme se domnívat, že jde o odraz přerušení Nižinského vystupování pro vysoké horečky, dobovým tiskem považované za důsledek vyčerpání z přepracování (JÄRVINEN 2014: 222). Buber nemohl tušit, že tanečnickovi bude později diagnostikována „neurastenie s depresivními stavy“, pravděpodobně schizofrenie (FERNANDEZ-EGEA 2019). Tyto biografické souvislosti jsou ale pro pochopení textu nepodstatné – Nižinskij v něm je pouze jakýmsi ideálním typem.

nenavozuje dialogický vztah – zůstává sám se sebou – posvěcuje své tělo.<sup>21</sup> V „Danielovi“ tento stav charakterizoval právě jako uskutečnění: „Realizace nevztahuje žádný pohyb k ničemu jinému než ke svému vlastnímu obsahu, a právě proto jej formuje v signum věčného“ (BUBER 2001a: 213). Tak jde zároveň o realizaci transcendence.

Buber uzavírá esej poukazem na světce (sv. Františka z Assisi) a zdůrazňuje jeho činy lásky a bratrství (a tělesný prožitek božství prostřednictvím stigmat). Takové pointě je třeba rozumět teopoliticky: dokonalý tanečník je obrazem člověka, který je oddán nitrosvětské službě v tělesnosti (*avoda begašmitut*). V tomto případě má navíc závazek člověka zřejmý ekologický rozměr – zařazuje se mezi ne-lidské přírodní aktéry.

„Bratr tělo“ je oslavou sjednoceného člověka, jehož gesta jsou nesémantickým vyjádřením lidství jako součásti Stvoření. Tak odhalují *přirozenost* člověka (boží imanence – KOREN 2002: 179). Buber není konstruktivista,<sup>22</sup> člověk „nebuduje“ sám sebe, disciplinace (vedoucí k nutnosti) naopak klade odpor rozpoutání tvůrčích sil (jež znamená upadnout do pouhé možnosti). Jde o obraz posvěcení lidství plným prostoupením individua univerzalitou (při zachování jedinečnosti), čili *jednotou* přirozeností. Tak jako teopolitika usiluje Buber o blízkost Boha (*devekut*), tanečník splývá se svojí stvořenou přirozeností a projevuje se v něm *přirozená nutnost*, jež člověka zaměřuje na správné a cílené konání (BUBER 2018: 11).

Spíše než o příkladu existenciálního myšlení můžeme hovořit o gestaltovém pojetí. Člověk zde hledá tvar, jenž je mu příslušný na základě jeho ustrojení a stavu (BUBER 1997: 108). To je v souladu s Buberovým neesencialistickým pojetím přirozenosti (není zde žádná „podstata“, kterou by bylo třeba objevit či uskutečnit, ale je tu organický tvar odpovídající příslušnému jedinci, k němuž je třeba vyrůst). Z politického hlediska má tato skutečnost zásadní význam, protože klade odpor jak konstrukcionismu autoritativních režimů (které kladou na člověka nárok naplnit určité představy o lidství), tak nároku plné flexibility (jako v neoliberalismu). I tímto se Buber zařazuje do tradice anarchismu, jenž navazuje na Proudhonovy, Kropotkinovy a Landauerovy myšlenky. Podobně Noam Chomsky vysvětlil, že žádná vize svobodné společnosti bez pojmu lidské přirozenosti není možná. Bez toho se člověk stává formelínou (objektem „sociálního inženýrství“) v rukou vlád, korporací, technokratických manažerů či ústředních výborů (CHOMSKY 2013: 140).

*Vnitřní nutnost*, která v „Bratru tělo“ tvaruje člověka tak, že splývá se svojí přirozeností, tedy není možné chápat jako naplnění nějakých společenských představ o člověku. Jde o nutnou podmínku spontánně se organizujícího společenství, jež musí vyrůstat z toho, co bylo člověku dáno (*nutnost*), nikoliv ze svévole. Tanečnickovo tělo se tak stává

21 „Každý pohyb oddaného je nádobou zasvěcení a síly [...] Člověk je jako žebřík, opřený o zem, jehož vrchol se dotýká nebes“ (BUBER 1994: 12).

22 Buber byl podobně jako Landauer ovlivněn filozofií Fritze Mauthnera (jenž své mládí mimochodem strávil v Čechách), která vycházela z myšlenky, že „[...] jazyk pouze předstírá schopnost poskytovat objektivní obraz světa. Ve skutečnosti je tento obraz výsledkem působení různých náhod, našich praktických potřeb, v jejichž zájmu realitu vykládáme, a jazykových metafor“ (PAVLINCOVÁ a HORYNA 1999: 24). Přesto nelze tvrdit, že Buber byl sociální konstruktivista, neboť skutečnost není produktem člověka, ale Boha. Člověk se na ní jen podílí.

rovněž metaforou dokonale sladěného „těla“ lidského společenství, jež svými činy neodkazuje na nic jiného (na žádné politické aj. ideje), než na svoji bohem formovanou přirozenost či *apriorní Ty*, řečeno pozdějším Buberovým názvoslovím. Pod vší ideologií a její kritikou se tak objevuje *živé a skutečné tělo*, které *tady a teď* vyjadřuje teopolitický ideál. *Přítomnost* vítězí nad *vizí* či *projektem* (a proto už není nic, na co by bylo možné odkázat, než skutečnost sama).

## Výhledy divadelní

Příklady uvedené v úvodu tohoto eseje, ale i moje osobní zkušenost s českým divadelním a akademickým prostředím dokládají, že Buber byl dokonale depolitizován, ale byl zbaven i své kritické teorie umění. V ní usiloval překonat jak expresivní pojetí tvorby (jakožto prostého „vyjádření“ lidského nitra) a založit umění v duchu společenství, z něhož má pramenit a jehož má být výrazem, tak i podat integrativní pojetí divadla. Bylo to právě drama (zprvu v osobní zkušenosti z dobové produkce, později i jakožto teoretický problém), v němž objevil dialogický princip – jednotu protikladů, spojení diferencí bez jejich překonání. Tak jako herec musí zachovat svoji individualitu, ale zároveň musí přijmout a uskutečnit svoji roli, tak jako divák prožívá jevištní akce, ale musí si od ní zachovat odstup, tak jako jsou postavy inscenace spojeny dramatickou situací, ale zachovávají si jedinečnost svého jednání, tak lidé v dialogickém vztahu zůstávají plně sami sebou, a to nikoli přesto, že je tu nějaký *druhý*, ale právě proto. „Bratr tělo“ představuje první fázi tohoto myšlenkového procesu – ukazuje integrativní ideál celistvé osobnosti za hranicí pouhého sebevyjádření, pevně zakořeněný v nutnosti. Prostřednictvím stvořeného (tělo) se projevuje síla Stvoření v jednotlivci, který je tak pomáhá naplnit. Chybí v něm však ještě dialogický princip, jehož horizontem je náboženský socialismus.

Pro současné umění, které operuje v prostoru neoliberální ekonomiky, jež komodifikovala i ty nejintimnější zážitky (např. na sociálních sítích) a z expresivity učinila nástroj dobývání symbolického (a následně i ekonomického) kapitálu, nabývá na významu Buberova teopolitika. Ta vytrhuje jedince z jeho dostředivosti a otevírá možnost reformulovat koncept lidské svobody jako *budování svobodné společnosti*. Ekologická krize navíc podtrhuje tuto potřebu *vyjít ven*, mimo zdi zkušebny, divadla či posluchárny – a přijmout zodpovědnost za Stvoření (BUBER 1935: 10).

Buberovo politické myšlení umožňuje znovu promýšlet tento krok, a to zcela nově, mimo kontext poststrukturalistické dekonstrukce, jež odkládá narativ, drama, dialog či řeč jako cosi nedůvěryhodného. Slovo jako prostředek hovoru s Bohem získává opět na síle. A četba „Bratra tělo“ může být právě takovou „modlitbou“, při níž čtenář opět rozeznává svoji přirozenost v její nutnosti a svobodě a má chuť *pohnout se tak, aby se otevřel světu*. Nové čtení Bubera a rozhovor o jeho díle je pro nás všechny z divadelního prostředí novou možností, jak hledat nové cesty k zapojení se do tělesné práce (*avoda begašmiut*) na pozitivní proměně světa, jehož jsme součástí.

## Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. 2015. *Žargon authenticity: K německé ideologii* [The Jargon of Authenticity]. Překl. Alena Bakešová. Praha: Academia, 2015.
- ANDERSON, Rob and Kenneth N. CISSNA. 1997. *The Martin Buber – Carl Rogers Dialogue: A New Transcript*. New York: State University of New York Press, 1997.
- BEACHAM, Richard C. 1994. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Camberwell: Harwood Academic Publishers, 1994.
- BESSIÈRE, Gérard. 2007. *Jésus selon Proudhon: La « messianose » et la naissance du christianisme*. Paris: Ls Éditions du Cerf, 2007.
- BILSKI, Emily D., Heike BREITENBACH, Freddie ROKEM und Bernd WITTE. 2016. Einzelkommentare. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 540–855.
- BRESLAUER, Daniel S. 2016. The Ecological Implications of Martin Buber's Zionism: The Myth of Zion in Martin Buber's Thought. *Journal of Jewish Ethics* 2 (2016): 1: 41–61.
- BRODY, Samuel Hayim. 2015. Is Theopolitics an Antipolitics? Martin Buber, Anarchism, and the Idea of the Political. In Paul Mendes-Flohr (ed.). *Dialogue as a Trans-Disciplinary Concept: Martin Buber's Philosophy of Dialogue and Its Contemporary Reception*. Berlin: De Gruyter, 2015: 61–88.
- BRODY, Samuel Hayim. 2018. *Martin Buber's Theopolitics*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- BUBER, Martin. 1935. *Deutung des Chassidismus: Drei Versuche*. Berlin: Schocken Verlag, 1935.
- BUBER, Martin. 1967. Replies to My Critics. In Paul Arthur Shilpp and Maurice Friedman (eds.). *The Philosophy of Martin Buber*. La Salle: Open Court, 1967: 689–741.
- BUBER, Martin. 1969. *Já a Ty* [I and Thou]. Překl. Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1969.
- BUBER, Martin. 1994. *Život chasidů* [The Life of the Hasidim]. Překl. Alena Bláhová. Praha: Arbor Vitae, 1994.
- BUBER, Martin. 1997. *Problém člověka* [The Problem of Man]. Překl. Marek Skovajsa. Praha: Kalich, 1997.
- BUBER, Martin. 2001a. Daniel. In Martin Tremml (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 1: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001: 183–245.
- BUBER, Martin. 2001b. Ereignisse und Begegnungen. In Martin Tremml (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 1: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001: 247–276.
- BUBER, Martin. 2011. Zwei Glaubensweisen. In Karl-Josef Kuschel (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe: Band 9: Schriften zum Christentum*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2011: 202–312.
- BUBER, Martin. 2014. Königtum Gottes. In Samuel Hayim Brody (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 15: Schriften zum Messianismus*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2014: 93–276.
- BUBER, Martin. 2015. *Úvahy o chasidismu* [The Way of Man: According to the Teaching of Hasidism]. Překl. Mária Schwingerová. Praha: Vyšehrad, 2015.
- BUBER, Martin. 2016a. Autobiographische Schriften. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 272–309.

- BUBER, Martin. 2016b. Das Raumproblem der Bühne. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 429–434.
- BUBER, Martin. 2016c. Die Duse in Florenz. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 415–417.
- BUBER, Martin. 2016d. Drama und Theater. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 438–440.
- BUBER, Martin. 2016e. Drei Rollen Novellis. In Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem und Bernd Witte (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 7: Schriften zur Literatur, Theater und Kunst: Lyrik, Autobiographie und Drama*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2016: 417–424.
- BUBER, Martin. 2016f. *Extatická vyznání* [Ecstatic Confessions]. Překl. Ruth J. Weiniger. Praha: Vyšehrad, 2016.
- BUBER, Martin. 2019a. Drei Sätze eines religiösen Sozialismus. In Massimiliano De Villa (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 11.2: Schriften zur politischem Philosophie und zur Sozialphilosophie*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2019: 230–232.
- BUBER, Martin. 2019b. Geltung und Grenze des politischen Prinzips. In Massimiliano De Villa (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 11.2: Schriften zur politischem Philosophie und zur Sozialphilosophie*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2019: 297–306.
- BUBER, Martin. 2019c. Pfade in Utopia. In Massimiliano De Villa (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 11.2: Schriften zur politischem Philosophie und zur Sozialphilosophie*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2019: 117–259.
- CANNON, Patrick. 2016. Martin Buber & Leo Tolstoy: Two Examples of Spiritual Anarchism [online]. *Philosophy Now* 116 (2016). [accessed on 20. 7. 2020]. Available online at [https://philosophynow.org/issues/116/Martin\\_Buber\\_and\\_Leo\\_Tolstoy\\_Two\\_Examples\\_of\\_Spiritual\\_Anarchism](https://philosophynow.org/issues/116/Martin_Buber_and_Leo_Tolstoy_Two_Examples_of_Spiritual_Anarchism).
- COHEN, Adir. 1980. Aesthetics and Aesthetic Education in Martin Buber's Thought. *The Journal of Aesthetic Education* 14 (1980): 1: 51–73.
- DI DONATO, Caria. 2011. Salzmann-Claudiel Hellerau 1913: le théâtre de l'avenir s'épanouit. *Bulletin de la Société Paul Claudel* 203 (2011): 25–40.
- ELLERBY, John. 1965. Martin Buber. *Anarchy* 54 (1965): 5: 225–231.
- ELLUL, Jacques. 1991. *Anarchy and Christianity*. Transl. Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids: W. B. Eerdmans Publishing, 1991.
- ENGELS, Friedrich. 1973. Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. In Karl Marx und Friedrich Engels. *Werke: Band 19*. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1973: 177–228.
- FERNANDEZ-EGEA, Emilio. 2019. One hundred years ago: Nijinsky and the origins of schizophrenia. *Brain* 142 (2019): 1: 220–226.
- FRIEDMAN, Maurice. 1954. Symbol, Myth, and History in the Thought of Martin Buber. *The Journal of Religion* 34 (1954): 1: 1–11.
- FRIEDMAN, Maurice. 1969a. Martin Buber and the Theater. In Maurice Friedman (ed.). *Martin Buber and the Theater*. New York: Funk & Wagnalls, 1969: 3–25.
- FRIEDMAN, Maurice. 1969b. Drama and the Theater: Buber and Hofmannsthal. In Maurice Friedman (ed.). *Martin Buber and the Theater*. New York: Funk & Wagnalls, 1969: 26–50.



- FRIEDMAN, Maurice. 1981. *Martin Buber's Life and Work: The Early Years 1878–1923*. New York: Elsevier–Dutton, 1981.
- FRIEDMAN, Maurice. 1996. Martin Buber's Mystery Play "Elijah". *Modern Judaism* 16 (1996): 2: 135–146.
- GANTI, Tejaswini. 2014. Neoliberalism. *Annual Review of Anthropology* 43 (2014): 89–104.
- GERSHON, Ilana. 2011. Neoliberal agency. *Current Anthropology* 52 (2011): 4: 537–555.
- CHOMSKY, Noam. 2013. *On Anarchism*. London: Penguin, 2013.
- JÄRVINEN, Hanna. 2014. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- KELLER, Jan. 2011. *Nová sociální rizika a proč se jim nevyhneme* [New Social Risks and Why We Will Not Avoid Them]. Praha: SLON, 2011.
- KOREN, Israel. 2002. Between Buber's *Daniel* and His *I and Thou*: A New Examination. *Modern Judaism* 22 (2002): 2: 169–198.
- LANDAUER, Gustav. 1919. *Aufruf zum Sozialismus*. Berlin: Paul Cassirer, 1919.
- LOSCH, Andreas und WITTE, Bernd. Einzelkommentaren. In Paul Mendes-Flohr (Hrsg.). 2019. *Martin Buber Werkausgabe 4: Schriften über das dialogische Prinzip*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2019: 265–442.
- MACHKOVÁ, Markéta. 2015. *Být tělem – žít v duchu: boží Bildungsromanek* [To Be a Body – To Live in Soul: Godly Bildungsroman]. Praha: Brkola, 2015.
- MENDES-FLOHR, Paul. 2008. The Kingdom of God. Martin Buber's Critique of Messianic Politics. *Behemoth: A Journal on Civilisation* 2 (2008): 26–38.
- MOTAL, Jan. 2021. Rethinking Drama in the Crisis of Deliberative Communication: The Radical Theory of Martin Buber and Gustav Landauer. *The Slovak Theatre* 69 (2021): 3: 290–306.
- MUSILOVÁ, Martina. 2004. Filozofie dialogu Martina Bubera a dialog v české vědě o divadle [Martin Buber's Philosophy of Dialogue and the Dialogue in Czech Theatre Studies]. *Divadelní revue* 15 (2004): 1: 63–67.
- MUSILOVÁ, Martina. 2007. Jak se do lesa volá... Sebeoslovení v kontextu dialogického jednání [You Get What You Give: Self-addressing in the Context of Dialogical Acting]. *Slovo a smysl* 8 (2007): 4: 176–182.
- PAVLINCOVÁ, Helena a Břetislav HORYNA. 1999. *Filosofie náboženství: Pokus o typologii* [The Philosophy of Religion: An Attempt on Typology]. Brno: Masarykova univerzita, 1999.
- PILÁTOVÁ, Jana. 2009. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie* [Grotowski's Nest: On the Threshold of Theatre Anthropology]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- RODLAUER, Hannelore. 1995. „Der werdende Mensch“: Buber, Landauer und Werfel. *brücken – Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei* 3 (1995): 1–2: 25–41.
- SAINT-SIMON, Claude Henri. 1964. The New Christianity. In Albert Fried and Ronald Sanders (eds.). *Socialist Thought: A Documentary History*. New York: Anchor Books, 1964.
- SHAHAR, Galili. 2006. *Theatrum judaicum: Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- SCHMIDT, Gilya Gerda. 1995. *Martin Buber's Formative Years: From German Culture to Jewish Renewal, 1897–1909*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995.
- SUSSER, Bernard. 1977. Ideological Multivalence: Martin Buber and the German Volkish Tradition. *Political Theory* 5 (1977): 1: 75–96.
- SUSSER, Bernard. 1979. The Anarcho-Federalism of Martin Buber. *Publius* 9 (1979): 4: 103–115.

- TREML, Martin. 2001. Kommentar. In Martin Treml (Hrsg.). *Martin Buber Werkausgabe 1: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001: 305–340.
- ULBRICHT, Justus H. 2013. Mystik und Deutschtumsmetaphysik: Martin Buber, Eugen Diederichs und die religiöse Renaissance um 1900. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 62 (2013): 2: 105–127.
- WALKER, Roy. 1966. Martin Buber and the voluntary society. *Anarchy* 59 (1966): 6: 26–29.
- WEHR, Gerhard. 1995. *Buber*. Překl. Mária Schwingerová. Olomouc: Votobia, 1995.
- WIEGAND, Dietmar. 1966. Sozialismus bei Martin Buber. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 18 (1966): 2: 142–162.
- ZOHAR, Oriel. 2001. Le théâtre dans le Kibboutz et la société du Kibboutz dans le théâtre. *Revue Européenne des Études Hébraïques* 5 (2001): 161–177.