



Otakar Zich – muž a klavír na počátku

Prvním vedoucím nově založeného Filozofického semináře na Masarykově univerzitě se stal v letech 1920–1924 Otakar Zich (1879–1934). Jeho odborný zájem, přednášky a semináře byly zaměřeny na estetiku, psychologii, dějiny filozofie a logiku. V archivu univerzity nalezneme jeho osobní list s razítkem rektorátu MU z 15. dubna 1921.⁵ V příloženém odborném životopise se dočteme, že Zich byl 10. dubna 1911 habilitován na filozofické fakultě v Praze pro obor všeobecná estetika se zvláštním zřetelem k estetice experimentální. Právě v roce 1911 vyšel tiskem jeho spis *Estetické vnímání hudby*. V tomto i v pozdějších významných spisech (*O typech básnických*, 1918 a *Estetika dramatického umění*, 1931) propojoval znalosti z estetiky a teorie hudby s psychologií a znalostmi Husserlovy fenomenologie. Estetiku Zich v té době již přednášel na filozofické fakultě Karlovy univerzity nepřetržitě od letního semestru 1902. V roce 1921 měl za sebou celkem 19 semestrů, a jak uvádí ve svém odborném životopise, zpravidla v rozsahu 3 hodin týdně. Na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně byl jmenován řádným profesorem filozofie dekretem ze dne 9. srpna 1920.

Zich začal dojíždět z Prahy do Brna již roku 1919. Se zřízením filozofického semináře a s vykonáváním funkce vedoucího bylo spjato množství organizačních úkonů a starostí, které nemají s filozofickou prací příliš společného a jsou o to komplikovanější, když musíte dojíždět z Prahy. Právě u těchto vezdejších starostí se pozastavím nejdříve a díky archivu nahlédneme, jak k těmto nezbytným činnostem přistupuje Zich estetik, psycholog, filozof a logik.

Nejen básnicky bydlí estetik aneb z Prahy do Brna a zpět

Zich zpočátku do Brna dojíždí z Prahy, ale je zřejmé, že únavné cestování by minimalizovalo zajištěné přechodné bydlení v Brně. V dopise ze dne 16. listopadu 1921 píše Zich děkanovi FF MU:

Vážený pane děkane, nemohu ohlásiti počátek přednášek, poněvadž nemám upraveny místnosti seminární tak, abych v nich mohl umístiti filosof. knihovnu a užítí jich pro přípravu přednášek a pro vědeckou práci za svého pobytu v Brně. Jsem hotov ihned dojížděti i v zimním běhu z Prahy do Brna, nabudu-li jistoty, že se mi v dohledné době dostane rodinného bytu. Svrchu řečená podmínka upravených místností seminárních je však conditio, sine qua non, poněvadž bez ní bych pak neměl vůbec možnosti, v Brně vědecky pracovati. Kdybych naopak dostal rodinný byt dříve, než budou moje seminární místnosti upraveny, začal bych přednášeti i bez semináře, protože bych měl podmínky vědecké práce realizovány do jisté míry doma. V hluboké úctě oddaný Dr. O. Zich⁶

Povšimněme si, že ještě na konci roku 1921 není filozofický seminář upraven do optimální podoby pro přednáškovou a seminární činnost, vyřešeno není Zichovo bydlení a doba, v níž je

5 První dokumenty o filozofickém semináři jsou uloženy v AMU, fond A 1 a A 2, D I, kart. 4, Filozofický seminář 1921/22, 1923. Zde jsou umístěny dále citované dopisy.

6 Dopis ze 16. listopadu 1921.

možné si knihovnu brát s sebou v elektronické podobě, je vzdálena ještě téměř 100 let. Zřízení a umístění badatelské knihovny vyžaduje prostorově a logisticky náročnější řešení než např. jeden externí disk, čtečku elektronických knih nebo tablet. V další korespondenci je patrné, jak se uvedený problém částečně vyřešil v období následujících 11 měsíců a požadavek rodinného bytu v Brně metamorfoval do asketičtější žádosti o rozkládací pohovku na katedře. 11. října 1922 píše Zich v dopise Zemské správě politické v Brně:

Podepsaný ředitel filosofického semináře při filosofické fakultě Masarykovy university v Brně žádá, aby mu pro jeho ředitelnu bylo povoleno skládací křeslo/pohovka/. Podepsaný je nucen dojížděti na přednášky z Prahy, a aby se vyhnul ubytovacím obtížím, nejistotám a nepříjemnostem v hotelích, chce přespávat ve své ředitelně. Proto žádá podepsaný o urychlené vyřízení své žádosti.⁷

V této době byl již Zich řádným profesorem filozofie na Masarykově univerzitě. Je pravděpodobné, že Zichova osobní vazba na Prahu (doktorská promoce 1902, habilitace 1911) a Karlovu univerzitu, kde přednášel estetiku od roku 1902, k tomu částečně nepohodlí spojené s dojížděním a chybějící zázemí v Brně, vedly po čase k jeho návratu do Prahy, kde byl v roce 1924 jmenován profesorem estetiky. Na FF UK vedl seminář estetiky a působil zde až do své smrti 1934. Podstatné bylo, že byl ochoten převzít administrativní zátěž spojenou s budováním Filozofického semináře v Brně, byť jen na kratší dobu.

Zichův návrat do Prahy v roce 1924 proběhl za poněkud utajených okolností. Z dopisu profesorského sboru filozofické fakulty, adresovaného Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze, vyplývá, že Zichův návrat do Prahy byl pro brněnskou fakultu překvapivý:

Věci by bylo prospělo, kdyby se byl profesorský sbor filozofické fakulty pražské zeptal po našem mínění o věci dříve, než uvedený návrh učinil, když již kolega profesor Dr. Zich sám neuznal za vhodné, aby děkanovi neb profesorskému sboru naší fakulty napřed oznámil, že miní naši fakultu opustiti; že úmysl ten měl a projevil, dokazují některé důvody uvedené v návrhu pražského sboru, jež nemohly býti bez jeho vědomí a souhlasu pražskými navrhovateli do návrhu pojaty.⁸

Tato pasáž je v rukou psaném originále dána do závorky a přeškrtnuta modrou tužkou. Profesorský sbor FF MU reagoval na dopis z Ministerstva školství a národní osvěty ze dne 4. října 1923, v němž bylo děkanství FF MU v Brně sděleno povolání Zicha z Brna na FF UK. Zdá se, že o tom neměli v Brně tušení, přičemž návrh na povolání Zicha do Prahy na místo řádného profesora estetiky byl dle dopisu z ministerstva projednán a jednomyslně schválen na zasedání profesorského sboru FF UK již 15. června 1923. Komunikace z blíže neznámého důvodu ztlačila. Problém spočíval v tom, že ze sotva vzniklé univerzity v Brně náhle odchází profesor a ředitel teprve se ustavujícího filozofického semináře, kterému přikládalo vedení fakulty značnou důležitost.

V dopise, který podepsal za profesorský sbor Arne Novák, Julius Glücklich a Antonín Beer, se o Zichovu odchodu do Prahy píše:

[...] jeho odchod jeví se pro nás tedy povážlivým. Ale oč důležitějším pro filozofickou fakultu jest, aby na ní byla zastoupena filosofie vůbec! Zbaviti filozofickou fakultu v Brně jejího jediného, řádně ustanoveného filosofa – oba ostatní kolegové jeho skupiny jsou specialisty, jeden sociolog, druhý pedagog – jest věru na pováženou, zvláště není-li mezi mladším dorostem filozofickým po ruce úměrné náhrady. S hlediska organisace filozofického studia můžeme bez nadsázky prohlásiti, že

7 Dopis z 11. října 1922.

8 AMU, A2, D I, Filozofický seminář 1922/23, dopis z 29. října 1923.

prospěch, který bude mít filosofická fakulta Karlovy university řádným obsazením stolice estetiky, nebude moci vyvážit ztrátu sesterské fakulty brněnské, kde stolice filosofie vůbec zůstane takřka osiřelá.⁹

Lze jen obdivovat diplomatická vyjádření a ars dictaminis, kterým profesorský sbor dává najevo nelibost, současně pochopení a projevuje značnou vstřícnost vůči zřejmě ne zcela transparentnímu jednání profesora Zicha:

A přece přes to přese vše nestaví se profesorský sbor filosofické fakulty Masarykovy university v Brně odmítavě k návrhu pražskému a nemíní znesnadňovati jeho provedení. K tomuto rozhodnutí vede nás vědomí odpovědnosti plynoucí z citu kolegiality. Mezi důvody pražského návrhu jsou některé, které při hlubším psychologickém rozboru se jeví jakožto subjektivní důvody profesora Zicha, který se s nimi patrně pražským navrhovatelům netajil. Úsudek, že pro „... vědeckou a blahodárnou činnost prof. Zicha není brněnská universita vhodným působištěm a že Zich tam není na svém místě“, byl by pronesen jsa osobou druhou, pro našeho kolegu urážkou; lze jej vysvětliti jenom tím, že tlumočí vlastní citění našeho kolegy. Profesor dr. Zich nevyslovil tohoto přiznání jistě bez bolesti, vždyť do Brna šel z Prahy dobrovolně a uvolil se, že, jak služební přísahou sám stvrdil, pracovati k vybudování nové university. Jestliže v době tak krátké, dříve než mohl vybudovati filozofický seminář a vychovati vědecký dorost svého oboru, projevuje své zklamání, jestliže to, co my všichni považujeme za svou nejen přirozenou, ale i za doslova povinnost, shledává, jak návrh praví „vyčerpáváním energie činností didaktickou a administrativní na úkor své práce, k níž je svým založením především způsobilý a již zasvětil celý svůj život,“ pak jeho subjektivní důvody jsou do jista velice vážné, a nám kolegům nepřisluší zvažovati ho jakkoli na místě, kde se cítí tak nešťastným a kde by ho další práce sotva těšila. Nemůžeme vymáhati na svém kolegovi, aby svou individualitu podřídil blahu a prospěchu university, aby proti své vůli konal to, co se mu jeví obtíží, aby setrval tam, kde po svém vlastním soudu není na pravém místě.¹⁰

Na konci dopisu, těsně před podpisy tří zmíněných profesorů, je touž modrou tužkou, která jednou čarou přeškrtnla výše zmíněnou pasáž, výrazně připsáno: „řekněte mě!“. Mohlo by se jednat o korekturu posledního znění dopisu, z něž byla vypuštěna ona pasáž, která by zřejmě byla chápána jako konfrontační směrem k pražské fakultě i Zichovi. Jaké byly skutečné důvody rychlého a utajeně předjednaného návratu Zicha do Prahy, nevíme, ale Brno Zichovi zřejmě k srdci nikterak zvláště nepřirostlo. Současně právě Zich zaštitil svou odbornou autoritou ustavení Filozofického semináře a věnoval část své práce organizačním věcem spjatým s jeho budováním a rozběhnutím. Fakulta i Filozofický seminář se přes tuto neočekávanou událost, která mírně ztížila počátek činnosti semináře, zdárně přenesla a na místo vedoucího semináře byl posléze jmenován Mihajlo Rostohar, jemuž je věnována samostatná kapitola. Než si připomeneme období, v němž stál v čele filozofického semináře Rostohar, představíme si, co pro Zicha obnášelo budování filozofického semináře a čemu musel profesor Zich rovněž věnovat pozornost a svůj čas badatele.

Budování semináře a vědecká výzbroj

Než se Zich vrátí zpět do Prahy, obstarává nezbytné vybavení nově budovaného filozofického semináře. Z prvních archivních dokumentů je zřejmé, že Zich od počátku rovněž pamatuje na výbavu budoucího semináře hudební vědy a estetiky a shání všemožně prostředky pro všechny tři semináře (dva budou zřízeny později). Filozofický seminář tvořila od počátku tři oddělení:

9 Tamtéž.

10 Tamtéž.

filozofické, sociologické a pedagogické. Funkce vedoucího semináře obnášela zpočátku i zajišťování prostředků tzv. vědecké výzbroje. Spojení „vědecká výzbroj“ se objevuje v několika žádostech, které Zich nejdříve sepsal, následně je schválil děkanát, Zich je poslal na Ministerstvo školství, a to oslovilo Zemskou správu politickou. Vědeckou výzbrojí se mínily knihy, vnitřní zařízení semináře, nábytek do poslucháren, blíže nespecifikované učební pomůcky či prostředky na vydání knih. V dopise z počátku roku 1921 žádá v dalším kole vyřizování zástupce ministerstva Zemskou správu politickou o převod peněz na další vědeckou výzbroj. Tentokrát je mezi požadovanou vědeckou výzbrojí rovněž koncertní piano, které bylo zakoupeno u firmy Josef Lídl v Brně. Na účet firmy Lídl odešlo 20 000 Kč a z této částky se měly ještě zaplatit ochranná pokrývka na klavír a elektrická lampa (náklady na tyto doplňující položky neměly přesáhnout částku 1 000 Kč).¹¹ Z pozdějších Zichových dopisů vyplývá, že po ústním jednání s ministerstvem bylo doporučeno vyčkat z úsporných důvodů na příležitostnou koupi. Ta se naskytlá v prosinci 1921, kdy firma Lídl nabídla zánovní a továrnou Petrof znovu restaurované koncertní křídlo za uvedených 20 000 Kč. Ředitel filozofického semináře si přibral k prohlídce koncertního klavíru docenta hudební vědy dr. Vladimíra Helferta a klavírního odborníka pana Kaprála, majitele hudební školy v Brně. Trojice mužů uznala koupi za velmi výhodnou, „*pročež ji podepsaný neprodleně provedl*“. Klavír byl dopraven do přednáškové síně v Zemském muzeu koncem ledna 1922 a „*jest od té doby používán při universitních přednáškách*.“¹² Účet za klavír odevzdal Zich na ministerstvu osobně s upozorněním na nutnost pořídit ochranou pokrývku a elektrickou lampu na pult, takže položka za klavír by činila celkem 21 000 Kč. Z následného dopisu bylo zřejmé, že příkrývku a lampu ministerstvo za vědeckou výzbroj nepovažovalo a vytrvalo u částky 20 000 Kč.

Takto bylo získáno piano, na které bude později hrát ještě další z vedoucích katedry filozofie a rovněž estetik Mirko Novák. Bude si na něj odkládat koženou motocyklistickou kuklu, která ještě sehraje svoji roli ve zmínce o dalším z estetiků v čele filozofického semináře. Mirko Novák je rovněž autorem, který bude reflektovat alespoň část díla jednoho ze svých předchůdců v čele katedry filozofie. Jeho reflexi Zichovy estetiky si zařadíme na závěr této kapitoly.

Filozofové, knihy a klavír

Ve vědecké výzbroji filozofů se klavír ocitl jen dočasně, protože tato součást „výzbroje“ měla posléze připadnout později zřízenému semináři hudební vědy. Proto také musel Zich jako ředitel Filozofického semináře nákup klavíru děkanství FF MU řádně zdůvodnit. V dopise z 23. března 1922 Zich píše: „*Pro přednášky některých oborů (psychologie, estetika, hudební věda) je klavír nezbytný*.“¹³ V uvedeném dopise se rovněž zavázal, že bude o klavír pečovat do doby, než bude zřízen seminář pro hudební vědu. Zich jako první ředitel filozofického semináře podporoval zřízení semináře pro hudební vědu a aktivity a žádosti Vladimíra Helferta, který se posléze stal prvním vedoucím semináře pro hudební vědu. Rovněž ustavení semináře hudební vědy začalo shromažďováním a nákupy knih. Dokumenty o nákupech knih tvoří stabilní součást archivních materiálů po celé období, které vyznačuje působení prvních devíti filozofů v čele Filozofického semináře. Tuto činnost dokládají žádosti o dotace, faktury, seznamy knih a korespondence s knihkupci. Patří mezi ně i první žádosti na Ministerstvo školství a národní osvěty o dotace na nákup knih, které formuluje Helfert a Zich se k nim vždy souhlasně vyjadřuje: „*Podepsaný žádá, aby při knihovně filozofického semináře Masarykovy university v Brně bylo zřízeno oddělení pro hudební vědu a aby byla povolena mimořádná dotace deset tisíc Kč na zakoupení nejnutnějších knih*.“ Knihovna se zde budovala zcela od počátku a do jejího základu se počítala i soukromá knihovna Vladimíra Helferta:

11 AMU, A 2, D I, kart. 4., dopis z 5. dubna 1922.

12 AMU, A 2, D I, kart. 4., dopis z 22. března 1922.

13 AMU, A 2, D I, kart. 4., dopis z 23. března 1922.

Podepsaný má sice svou soukromou knihovnu, ale to přirozeně nestačí, již proto ne, že podepsanému již delší dobu není možno doplňovati ji novými publikacemi, neboť soukromé majetkové poměry podepsaného jsou takové, že je vyloučeno, aby ze svých prostředků kupoval nové knihy. Podepsaný dovoluje si upozorniti, že veškeré jmění své rodiny byl nucen za války věnovati na výživu své pětičlenné rodiny a na studijní cesty, jež na svůj účet podnikal před válkou do Německa a Itálie, takže dnes je odkázán na svůj úřednický plat, jenž ovšem vylučuje možnost sebe menších vydání na knihy.¹⁴

Helfert byl tehdy soukromým docentem a k jím sepsané žádosti ze 13. ledna 1922 připojil Zich plnou podporu z titulu své funkce ředitele Filozofického semináře. Čeho si lze v dopise povšimnout: pisatel automaticky počítá s tím, že soukromá knihovna by sloužila při rozběhu nového semináře, studijní cesty si akademik hradil sám, plat úředníka živícího pětičlennou rodinu sice nedovoluje budování badatelské knihovny, ale v žádném případě to neznamená upuštění od ambice knihovnu budovat i za těchto okolností. Dějiny semináře hudební vědy však již představují jinou linii vývoje. Pokud vím, z dalších vedoucích semináře a posléze katedry filozofie hrával na klavír krom Zicha a Mirko Nováka zcela určitě ještě Jiří Cetl. Původní klavír značky Petrof se vzhledem k omezené životnosti do dnešních dnů nezachoval. Katedra filozofie s ohledem na životaschopnost a replikaci filozofického myšlení ano. Je otázkou, zda pro rozvoj filozofického myšlení může být rovněž dnes účinnou pomůckou a vědeckou výzbrojí klavír nebo spíše elektroencefalograf, dotazník (zosobňující pomstu introspekce, vyloučené bláhové z vědeckých metod zkoumání a navráťivší se mnohonásobně právě v podobě dotazníku) či později funkční magnetická rezonance, která dodává mozkové skeny.

Klavír a ticho

Klavír, tóny a zvuky, které je možné s jeho pomocí vydávat, jsou nástrojem, s jehož pomocí bylo možné mapovat meze spojené s vnímáním hudby. Ve stejném období, kdy se Zich snaží získat kvalitní Petrof pro filozofický seminář, dějí se v hudebním světě v oblasti využití klavíru jako nástroje nejrůznější kousky. Klavír je v různých variacích nedílnou součástí instrumentace hudby k dadaistickému a postkubistickému filmu *Ballet Mécanique* od George Antheila z roku 1924. Základní obsazení hudebního doprovodu k tomuto experimentálnímu filmu bylo: 16 samohrajících pian (tzv. pianolas), 2 klavíry, 3 xylofony, 7 elektrických zvonků, 3 vrtule a sirény, 4 basové bubny a 1 tam-tam. Prozkoumávání hudby, tónů a jejich působení na člověka není vázáno pouze na klavír a dostává se v této době přející hudebním avantgardám do dosud nevídaných konstelací. V přístavu v ruském Baku provedl v roce 1922 zvukový průzkumník Arsenij Avraamov (1885–1944) premiéru *Symfonie pro tovární sirény*. Ve složení orchestru se objevují tovární sirény, baterie dělostřelectva, kulometry, klaksony aut a autobusů, píšťaly posunovacích lokomotiv a mlhové sirény lodí kaspické flotily.¹⁵ Zatímco Zich nakupuje klavír pro filozofické potřeby, Avraamov navrhuje všechny klavíry spálit. Důvod? Klavír s vizualizovanou dvanáctitónovou, na oktávách založenou stupnicí Avraamovi údajně symbolizoval útisk sluchu, zosobněný pevně danou tónovou řadou. Avraamov předložil teorii mikrotonální „ultrachromatické“ hudby a sestavoval nástroje, na které by se tato hudba dala zahrát. Počátkem 20. století se snažil komponovat skladby, v nichž se pokoušel realizovat odlišnou organizaci zvuku symfonického orchestru, včetně využití nejrůznějších zdrojů zvuku, hřmotu a ruchů. Symfonie sirén byla výsledkem jeho činnosti v oblasti topografické akustiky, v níž hledal pro určitá prostředí či urbánní kontexty adekvátní hudební žánry. Součástí hudebních kompozic se stávaly zvuky a ruchy, které v té době byly

14 AMU, A 2, D I, kart. 4., dopis ze 13. ledna 1922.

15 O této epizodě v dějinách hudby píše například ROSS, Alex. *Zbývá už jen hluk*. Praha: Argo 2011, s. 206.

pořizovány přímo v terénu. Dalším z těch, koho zajímala tato možná rozšířená dimenze hudby a obecně tónů a zvuků, byl Dziga Vertov (1896–1954). Do svého slavného filmu *Entuziasmus: Symfonie Donbasu* (1931) nahrál díky tzv. „šorinofonu“ (zařízení, vynalezené Alexandrem Šorinem, které zaznamenávalo zvuk na filmový materiál) zvuky města, průmyslové ruchy přístavu, železnice, tramvají. Součástí filmu byla „hudba“ v rozšířeném modu, který otevíral další zvukovou dimenzi slyšitelného světa.¹⁶

Snahy o narušení a rozšíření tónové škály na samotném klavíru bylo možné ve stejné době sledovat i u nás doma. Alois Hába rozvíjel mikrotonální hudbu, jejíž provádění bylo možné díky speciálním nástrojům.¹⁷ Jedním z nich byl čtvrttónový klavír, na jehož vývoj a výrobu přispěl částkou 24 000 korun i T. G. Masaryk. Celkové náklady na Hábov prototyp čtvrttónového klavíru se pohybovaly kolem 100 000 tehdejších korun. Hábova snaha o rozšíření možností hudby tak byla spjata i s filozofy. V jednom případě jej podpořil Masaryk finančně, duchovní inspiraci obstaral filozof – ezoterik, zakladatel antroposofie a publicista Rudolf Steiner (1861–1925). Hábovu symfonii *Cesta života* inspirovala právě Steinerova christologie, usilující o zprostředkování Krista prostřednictvím nadsmyslového vnímání. Specifický druh klavíru se tak opět stává vědeckou výbavou, o níž referoval Zich v žádosti o nákup klavíru, tentokrát ve volném spojení s antroposofií jako duchovní vědou, která má napomoci pochopit to, co je zprostředkované nadsmyslovým vnímáním (což konec konců znamená pochopit princip působení nadsmyslového vnímání – a to z pochopitelných důvodů dosud není uspokojivě probádáno ani v současné epistemologii).

Cesty hledající od klavíru další rozšíření výrazových možností a překonání hranice stávajících tónových a zvukových škál byly mnohé. Jedna z cestiček hledání neobvyklých výrazových možností vedla i k tichu. S Hábou spolupracoval svého času český skladatel Ervín Schulhoff (1894–1942). V jeho díle nalezneme krom jiného i k dějinám filozofie se přímo vztahující oratorium na text *Komunistického manifestu*.¹⁸ Nás však zajímá zkoumání nových výrazových a tónových možností, a to v jeho díle představuje část *In futurum z Pěti pitoreskních kusů pro klavír* z roku 1919, která se skládá z pečlivě v notovém zápisu uvedených pauz. Je to jeden z případů, kdy se součástí hudební skladby stává ticho. Ve filozofii i hudbě lze mlčet nebo se odmlčet z nejrůznějších důvodů. A důvody pro odmlčení jsou předmětem filozofických i hudebních úvah. Ticho v hudbě vede k limitní skladbě Johna Cage 4:33 pro sólový mlčící nebo skupinu mlčících nástrojů z roku 1952.¹⁹ Tato cesta či linie vývoje hledání ruchů, zvuků (včetně ticha) se rozvíjí neustále. V českém hudebním (lépe snad zvukovém) prostředí ji v současnosti bohatě ilustrují zvukové experimenty Petra Válka (např. projekt *Homade Noise Tutorial*), v nichž se vynalézavě vyrábí a agregují zvuky, ve srovnání s nimiž je např. zmíněná *Symfonie sirén* značně konzervativním hudebním dílem. Zvuky často produkují pohybující se důmyslná zařízení nebo předměty rozhýbávané baterií, větrem, pádem, tekoucí vodou či sestavené autorem. Válek sestavil *silentizer*, malý klavír, který by umožnil specifické provedení i Cageovy skladby. Propracovává možnost nakládání s tichem jako prostorem, do něž může vývoj hudby expandovat. *Silentizer* je krom miniaturní klávesnice opatřen několika regulátory, knoflíky a po zapnutí nevydává ani tón a věren svému názvu, vydává pouze ticho. Válek při imaginární video-recenzi představuje a vysvětluje fungování *silentizeru*

16 Využití šorinofonu se zmiňuje rovněž později v případě záznamů hudby v obleženém Leningradě, in MARKHASEV, Lev Solomonovich a další. Beethoven gegen Hitler: Das Leningrader Radio in der Blockade. *Osteuropa*, Vol. 61, No 8/9, 2011, s. 215–229, o šorinofonu je zmínka na s. 228.

17 Problém však nastával s ovládnutím těchto nových nástrojů i s nastudováním skladeb, které Hába mnohdy komponoval na hranici hrátelnosti. Delší rozhovor s interpretem Hábovy hudby naleznete v delším pořadu v archivu rozhlasové stanice Vltava s názvem: Mikrotonální vesmír Aloise Háby aneb: Vždyť ani sousedův pes Hektor se neomezuje na západoevropskou tónovou soustavu. Vysíláno 1. října 2019. [navštíveno 19. 7. 2020] Dostupné z <https://vltava.rozhlas.cz/mikrotonalni-vesmir-aloise-haby-aneb-vzdyt-ani-souseduv-pes-hektor-se-neomezuje-8083416>.

18 Oratorium *Komunistický manifest*, opus 82 z roku 1932.

19 Až si budete chtít tuto skladbu koupit a stáhnout pro vlastní poslech, nezapomeňte, že má tři části - věty. A nezapomeňte na další Cageovu skladbu z roku 1962 s názvem „0:00“, zdá se, že i Cage ještě našel cestu, jak skladbu zdokonalit.

s vypnutým zvukem, takže pouze vidíme jeho gestikulaci a manipulaci se silentizerem.²⁰ Je otázkou, zda lze na silentizer provést i další Cageovu skladbu 0:00. Do stejné kategorie reflexe zvuků a ruchů řadím různé výzkumné ústavy, které se zabývají možnostmi zvukové modifikace přístrojů, které vydávají při provozu rušivé zvuky (vysavač, motorová pila, sekačka, mixer, klimatizace, ventilátory apod.). Výzkum probíhá tak, že nejprve se experimentálně zjistí, které zvuky jsou člověku libozvučné (šumění lesa, zurčení potoka, poryvy větru ve vysoké trávě, křupání čerstvě napadaného sněhu – zcela určitě ne dětský křik), a následně se zkoumá, zda je za daných technických možností a omezení možná konverze a transformace stávajícího nepříjemného zvuku, který příslušný přístroj produkuje, do akceptovatelné (a v budoucnu snad i libozvučné) podoby. Téma konstitutivního obklopení člověka zvuky v moderní společnosti je předmětem filozoficko-antropologických úvah o sonosféře a fonotopu. Ty budou zmíněny v kapitole věnované Mirko Novákovi a jeho textu o synchronizaci a rušivém vlivu hudby vysílané do veřejného prostoru.

Zpět a vpřed k ododionu

Další překonání hranice, vymezující svět tónů a obecně zvuků, se neodehrává pouze v současnosti a nedaleké minulosti, ale též v jiné zemi, a ještě před založením brněnského filozofického semináře. Najdeme je v německé literatuře a jeho autor má přímou vazbu na dobová filozofická a fyziologická zkoumání. V roce 1871 vyšly povídky *Bis zum Nullpunkt des Seins* německého autora Kurda Lasswitze (1848–1910). V roce 1879 vyšly v rozšířeném vydání pod názvem *Bilder aus der Zukunft – Zwei Erzählungen aus dem vierundzwanzigsten und neununddreissigsten Jahrhundert*. V povídce I. „Das Geruchsklavier“²¹ nalezneme popis nástroje, zvaného ododion neboli pachový klavír či klavír vůní. Lasswitz nechá ve svých verneovsky bohatých a mnohdy opulentnějších představách vynalézt ododion ve chvíli, kdy hudba dosáhla při svém zdokonalování vrcholu, při němž již mohl posluchač uslyšet i téměř neslyšitelné, nebo naopak již nebylo možné při jejím poslechu snést vyšší intenzitu hluku. Jak je v takové situaci možné produkci, poslech a vnímání hudby rozšířit? Pozornost se v této situaci obrátila na opomíjený smysl, jehož orgánem je nos. Čich byl dle Lasswitzova studia i úvah schopen asociací, které jsou spojeny právě s vůněmi, a literární fantazie mohla ustavit zákony harmonie a disharmonie pro vůně, které umožnily vznik ododia a posléze odoratorií neboli prostorů pro provádění vůní, které se staly vedle koncertních sálů a divadel vyhledávaným místem odpočinku.²² Výše uvedení ruští hudební avantgardisté rozšířili hudbu o zvuky, ruchy, atakovali dvanáctitónovou řadu, kterou symbolizuje klavír. Další avantgardisté učinili z ticha součást hudební kompozice, či z něj učinili celou hudební kompozici. Lasswitz zintenzivnil v literární fikci poslech hudby přidáním vůní. Jeho postup byl založen na studiu tehdejší experimentální psychologie (těm, kterým v textu již chybí spojitost se Zichem, připomínám, že Zich se habilitoval v oboru experimentální estetiky, která se v té době zaměřovala, podobně jako experimentální a empirická psychologie, na fyziologii smyslů, psychologii vnímání, psychofyziologii či vnitřní psychofyziku – tedy na témata, která jsou dnes příznačná pro kognitivní neurovědy). Lasswitzův vědecký zájem o uvedená témata lze doložit zpracováním a přípravou kritického vydání díla Georga Theodora Fechnera (1801–1887), který je považován za jednoho ze zakladatelů psychofyziky. Lasswitzova práce *G. Th. Fechner* podrobně a propojeně líčí vědecké pokusy s elektricitou, optické pokusy, psychofyziku, estetiku, zásady poznání a přírodních věd, úvahy o vědomí, morálce i víře, včetně jeho literárního díla, života a vlivu. Vyšla roku 1896 a v roce 1909 za sebou měla již třetí vydání (dotisk vyšel ještě 1910 v nakladatelství

20 Válkova „recenze“ [navštíveno 21. 2. 2020, posléze ještě několikrát]. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=VqXu9kdw10U>.

21 LASSWITZ, Kurd. *Seifenblasen und Traumkristalle*. Lüneburg: Dieter von Reeken 2012, s. 9–15. Kniha obsahuje nová vydání sbírek povídek *Bilder aus der Zukunft*, *Seifenblasen*, *Traumkristalle* a další povídky z let 1869–1910.

22 Tamtéž, s. 10 a 20.

Fr. Frommanns).²³ Lasswitzova pozornost byla zaměřena rovněž na témata filozofická – připomeňme jeho práci *Die Lehre Kants von der Idealität des Raumes und der Zeit im Zusammenhange mit seiner Kritik des Erkennens allgemeinverständlich dargestellt* (1883). Ododion, který nechal Lasswitz ve své fantazii podepřené vědeckým studiem (vystudoval matematiku a fyziku) vynalézt v roce 2094 Italem Odoratem, byl výsledek pokroku chemie, vyráběn v Německu a vyznačoval se značným rozsahem pachů a vůní, od nejstarších po nově vynalezené. Stisknutím klávesy ododia se otevíral příslušný gasometr a důmyslným mechanismem byla uvolněna vůně, která se rozptýlovala do prostředí.

V období, kdy Zich považuje na Filozofickém semináři klavír za součást nezbytné vědecké výzbroje i pro filozofy, byl klavír předmětem reflexe filozofů, hudebníků a spisovatelů, kteří v návaznosti na úvahy o smyslovém vnímání, především o sluchových a čichových vjemech a jejich rozšíření, zvažovali další možnosti expanze lidského ducha, opírajíce se při tom o tehdejší vědecké poznatky. Zichova tvrzení o klavíru jako nutné vědecké výbavě můžeme díky rozhlédnutí se za hranice Filozofického semináře považovat za opodstatněná. Klavír se může stát objektem, který podněcuje filozofickou představivost stejně intenzivně, jako ji na počátku dějin filozofie podněcovala v oblasti metafyzického tázání například sfaira, jako model univerza. A součástí toho, co reprezentuje sfaira, je to, co německý filozof Peter Sloterdijk označuje pojmem *sonosféra*, prostor vymezený zvuky v dosahu slyšitelnosti – jakési psychoakustické kontinuum, v němž je člověk neustále vnořen a které spoluutváří prostředí, v němž se odehrává jeho život.

Zich estetik – Mirko Novák o Zichovi

Všichni z uvedených vedoucích semináře či později katedry filozofie reagovali nejrůznějšími způsoby na své předchůdce. Jednotlivá vyjádření a komentáře na adresu svých předchůdců včlením průběžně do příslušných kapitol. Někdy je reflexe krátká, anekdotická, úctyhodná, jindy se vyznačuje odstupem, v jiných případech měla reakce či komentář podobu kritické reflexe. Tak tomu bylo i v případě reflexe Zichovy estetiky, kterou předložil Mirko Novák (vedoucím katedry byl v letech 1948–1953). Novák odešel v roce 1953, stejně jako dříve Zich, z Brna do Prahy na post profesora estetiky. Ve své knize *Česká estetika* věnoval pozornost některým aspektům Zichovy estetiky, s níž byl podrobně obeznámen. Jméno Otakara Zicha poprvé zmiňuje v kapitole VI. „Vývoj estetické problematiky ve škole Hostinského“.²⁴ V předchozích kapitolách Novák vyložil nejprve vliv osvícenské estetiky na estetické myšlení u nás, představil Palackého jako filozofa a estetika, mapoval zdroje, z nichž Palacký vycházel a které formovaly jeho estetické úvahy. Dílčí kapitolu věnoval konceptu systematické estetiky Josefa Durdíka. Durdík je znám jako představitel českého herbartismu, darwinismu, se zásluhami v oblasti moderní filozofické terminologie. Zich je v knize poprvé zmíněn v kapitole věnované uměnosloví Miroslava Tyrše (kap. IV). Novák se Zichovým přístupem ke studiu Tyršova díla a se Zichovou interpretací nesouhlasí. Zich se domnívá, že Tyršovu estetiku je nezbytné studovat a interpretovat s ohledem na jeho klíčové myšlenky, za něž považuje u Tyrše koncepci a ideu sokolství. Podobně můžeme z uměleckého díla Bedřicha Smetany vyvozovat jeho estetiku. Podle Zicha oba autoři zanechali málo textů, které by explicitně věnovali estetice. Proto se mohou jejich estetické názory rekonstruovat s přihlédnutím k jejich klíčovému životním a uměleckým dílům. S tímto přístupem Novák nesouhlasí. Nepopírá sice, že z koncepce sokolství a ze Smetanových skladeb můžeme odvodit estetické názory a zásady.

23 Lasswitzův odkaz jako otce německé sci-fi literatury připomněl například sborník WENZEL, Dietmar (ed.). *Kurd Lasswitz: Lehrer, Philosoph, Zukunftsträumer. Die ethische Kraft des Technischen*. Meitingen: Corian Verlag 1987. Reprint Lasswitzova textu G. T. Fechner vyšel naposledy v roce 1995 v ediční řadě *Philosophiegeschichte* nakladatelství Dietmar Klotz.

24 NOVÁK, Mirko. *Česká estetika. Od Palackého po dobu současnou*. František Borový. Bez udání roku vydání (1941).

V jeho pohledu však nelze považovat tyto názory a zásady za výsledek estetického poznání, které by bylo výsledkem vědeckého zkoumání autorů. Novák je považoval za odvozené z uměleckého projevu v případě Smetany a z projektu fyzické a duchovní organizace národa u Tyrše. Odlišný postoj Zicha a Nováka se tedy týkal odlišné interpretace možností a způsobu rekonstrukce estetických názorů Tyrše. Novák rozlišuje mezi vědou a uměním a Tyršovy estetické názory rekonstruuje pouze z těch textů, v nichž si Tyrš kladl z Novákova pohledu estetické a uměnovědné otázky vědeckým způsobem. Estetické podněty a představy o kráse spojené se sokolstvem ponechal stranou. V páté kapitole *České estetiky* Novák poukazuje na podíl Zdeňka Nejedlého, Otakara Zicha a Františka Krejčího při podrobné analýze estetického díla Otakara Hostinského a sám se věnuje kontextualizaci Hostinského díla. Reflektuje zde obecně řečeno moment vztahu centra a periferie, evropského a národního. Zdůraznil, že Hostinský sledoval cíl národní estetické kultury. Současně se Novák domníval, že pomíjení světového estetického a hodnotového kontextu by vedlo k deficitům české kultury. „*Tak vstupuje Hostinský do řad onoho pokolení českých učenců a umělců, kteří na českou otázku dali se vši rozhodností odpověď světovou. Odpověď ta české vzdělanosti ničeho neslevovala, z té příčiny, že je vzdělaností národa malého. Naopak, s důrazem ji proto odkázala k obecným a nejvyšším hodnotám ducha. V boji o ně, v tomto českém boji duchovním, vytkla pak znovu smysl našeho bytí národního.*“²⁵ Příkladem učence, který nejprve vstřebá dosažitelné světové vrcholné myšlenky a podněty, posléze se zaměří na svá hlavní témata a rozpracovává je s ohledem na vlastní tradici a kulturu (což také může znamenat určitou verzi politického konformismu), může být sám Novák: vystudoval filozofii, estetiku a hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Po získání doktorátu pokračoval ve studiích v Paříži, Bordeaux a ve Vídni. Posléze působil na filozofickém semináři v Brně a odtud nakonec odchází jako profesor estetiky na Karlovu univerzitu. Otakar Zich na rozdíl od Nováka neměl zkušenost se studiem v zahraničí, vystudoval FF UK, v estetice byl žákem Hostinského (při studiu navštěvoval rovněž přednášky z matematiky a fyziky). Z evropských vlivů jej v oblasti estetiky dostihly podněty vědecké estetiky v souvislosti s Lasswitzem zmíněným Gustavem Fechnerem (1801–1887) a Johannesem Volkeltem (1848–1930). Volkelt ho zaujal jako autor třídílného *System der Ästhetik* (1905–1912) a Fechner zase prosazením empirického přístupu, přesného popisu estetických fenoménů, estetického vnímání, pocitování a tzv. experimentální estetiky – především díky knize *Vorschule der Ästhetik* (1876). Obě knihy se dočkaly značné dobové reflexe.

Nejvíce pozornosti věnuje Novák Zichovi v kapitole věnované dvěma generacím estetické školy Hostinského a jeho žáků. Hostinského estetickou školu vymezuje pomocí tří pravidel, která popisují zaměření estetického výzkumu a jeho metody. „*1. Každé estetické zkoumání vychází ze zkušenosti. 2. Rozebírá estetický celek, daný zkušeností, ve tvaroslovné složky a jejich prvky a 3. Srovnává zjištěné části a prvky tohoto celku s částmi a prvky jiných celků estetických.*“²⁶ Vědecký význam školy poměřuje Novák nejen nově získanými poznatky, ale rovněž formulováním nových problémů s ohledem na cíle, které naznačil učitel. Díky odlišným postupům u jednotlivých žáků se posléze předkládají nové způsoby řešení a problémy bývají explikovány z nových hledisek, což vede k rozmanitosti a obvykle i k odlišným epistemickým východiskům. Podle Nováka zachovává Zich první zásadu, při estetickém zkoumání vychází důsledně ze zkušenosti. Konkrétním předmětem jeho zkoumání není podle Nováka obecný pojem umění, ale hudba. Proto připomíná Zichovy texty věnované hudbě. Nejprve *Několik úvah z theorie hudby*, vydaných v Programu gymnasia v Domažlicích 1904/1905. Zich v úvaze věnuje pozornost tomu, co Novák nazývá fyziologií hudby a autor ke zkoumání hudby přistupuje dle něj jako přírodní vědec. Druhá Zichova práce *Estetické vnímání hudby* (Věstník Král. čes. spol. nauk 1910) se zabývá estetickým vnímáním hudby a složkami hudebního vjemu s důrazem na psychologickou zkušenost. Zdůraznění empirie

25 Tamtéž, s. 97.

26 Tamtéž, s. 126.

a zkušenosti předpokládá vyjasnění estetické zkušenosti, faktů, které jsou předmětem estetické zkušenosti – Novák je nazývá estetickou empirií.²⁷ Zich zpočátku vyšel z faktů fyziologických a psychologických, které neobsahují nic estetického. Novák si klade otázku, zda lze touto cestou dospět k vědeckému poznání estetické hodnoty. Zichův přístup kontrastuje s pochybnostmi, zda lze dospět výzkumem přírodovědných faktů k vysvětlení estetického vědomí a ke specifickým estetické struktury. Tímto bychom se snadno ocitli v trvale přítomné problematice naturalistického redukcionismu, který je diskutován v nejrůznějších oblastech, zřetelně však právě v estetice či etice. Redukcionismus má podobu otázek typu: Můžeme vysvětlit estetické skutečnosti redukcí na zjistitelná a měřitelná fakta? Lze morálku vysvětlit prostřednictvím redukce jednotlivých fenoménů na neurofyziologickou či molekulární úroveň? Podobné otázky si kladl v případě reflexe Zichových úvah i Novák. Téma a svoji pochybnost o možnostech redukce představuje pomocí díla Zdeňka Nejedlého *Krise estetiky*. Nejedlý se domníval, že v pozitivisticky laděné estetice hudby má hlavní slovo fyzika a fyziologie. Podobným snahám vytýkal, že chtějí estetické problémy objasnit výpočtem kmitočtu a výkladem rezonanční teorie „na membráně basilaris“. Nejedlý byl vůči ambicím nalézt touto cestou specifika estetické struktury a vůči takto vedenému zkoumání zdrženlivý. Zdržím se zde hodnocení Nejedlého díla, jeho postoj v otázce redukcionismu mě zajímá jen jako ilustrace zdrženlivosti vůči dobovým ambicím nalézt cestou naturalistického redukcionismu specifika estetické struktury a vůči takto vedenému zkoumání, kterého si Novák povšiml. Novák používá pro vyjádření této zdrženlivosti spojení „nečinit si klamných představ“. Což je badatelská ostražitost vůči sebeklamu, posilovanému spolehnutím se na nereflektované a často mechanické používání tzv. vědeckých metod při zkoumání nejrůznějších fenoménů, kterému podléhají zvláště badatelé v humanitních vědách (estetika, etika, religionistika).²⁸ Přesvědčivost takto získávaných poznatků je v současném naturalistickém redukcionismu v těchto disciplínách stvrzována formální úpravou textů, zařazováním tabulek, měření, koeficientů ve snaze prokázat vědeckost vysvětlení s pomocí nástrojového vybavení a odkazováním na využití metod tvrdých věd. Celý tento cirkus je často provozován z důvodu obavy, aby snad někdo neprojevilo pochybnost, že příslušná disciplína není dostatečně „vědecká“. Nejedlý považoval estetickou empirii za skutečnost zvláštní, celistvou, kterou nelze sestavit z částí zkušenosti jiných. Estetická empirie je pro něj jinou empirií, než jakou vymezila pozitivistická estetika a psychologická estetika (pokoušející se určit psychologický typ umělce a recipienta uměleckého díla). Estetická empirie je pro něj krásna a umění je živá zkušenost umělecká – ta je pro něj předmětem estetiky. Stejně zdrženlivý je Nejedlý i vůči experimentu v estetice. Důvodem zdrženlivosti je u něj nemožnost izolovat v oblasti estetiky jev, s nímž se experimentuje. Lze zjišťovat, co se člověku líbí, ale nelze si odmyslit individuální podmínky člověka, protože je experimentátor nezná. Jisté možnosti, které přidávají ke zkoumání „zdola“ a „z vnějšku“ také zkušenost „vnitřní“, nabízí Nejedlému estetika psychologická, estetika uměleckého vnímání a tvorby.²⁹ Dle Nováka se právě tímto směrem, který rozvíjí Hostinského zkoumání estetické empirie (umělecké zkušenosti), vydal Zich. První problém je dán obecností pojmu umělecké zkušenosti. Vědecký přístup k němu popisuje s pomocí analýzy hudebních vjemů – významových představ o hudbě. Estetický vjem hudební je specifický v tom, že není vázán na předmět, slovo nebo jakékoli pojmenování. Libost zde nevzniká z napodobení nebo připodobnění. Jde o specifický útvar, jehož účinnost spočívá pouze v něm samém – je to nezávislý autonomní duchovní význam, jehož podstatou je čistá es-

27 Tamtéž, s. 127.

28 V „Krise estetiky“ Nejedlý na adresu tohoto typu redukcionismu poznamenává, že elementární původní podmínky uměleckého díla mají pro ně význam jen potud, pokud ono jest také přírodní fakt: hudba jako zvuk, socha jako kámen, malba jako vrstva barev atd. Podrobně viz NEJEDLÝ, Zdeněk. *Krise estetiky. Česká kultura I*, 1913.

29 Dříve by mi bylo těžko představitelné, že podobu racionální kritiky naturalistického redukcionismu, která má své základní oprávnění dodnes, naleznou u Zdeňka Nejedlého, srovnej NEJEDLÝ, Zdeněk. *Hostinského esthetika. Díl I. Všeobecná esthetika*. Praha: Jan Laichter 1921.

tetičnost. Estetický vjem není dle Zicha nutné, postačitelné nebo možné vyjádřit slovem – např. sebelepší průvodce galerií s detailním popisem obrazů nemůže nahradit umělecký vjem obrazu. Nebo z jiné strany: u uměleckých objektů, např. obrazů, se často nedostává při konfrontaci slov, s jejichž pomocí by bylo možné tento vjem zachytit. Přesto máme zkušenost, významovou představu beze slov. Každá naše představa nemusí mít slovní ekvivalent, ale každá se může stát významovou. Hudební výraz přirovnává Zich k básnickosti slova – básnický význam slova není vázán na jeho význam obecný, slovo v básni je prostředkem pro vzbuzení nikoli jedné představy, ale řady představ v naší fantazii, která je podněcována i zvukem tohoto slova. Proto je mu básnickost slova duchovním významem téhož druhu jako hudební výraz, který nesouvisí se slovem a věcí, nebo výraz malířský, který není závislý na slovu a věci. Estetická zkušenost je pak dle Nováka u Zicha nikoli pouhý stav individuálního vědomí, závislý na individuálních dispozicích, ale v sobě úplný, celistvý nadindividuální duchovní význam. Zich posléze chápal estetickou zkušenost jako zvláštní druh skutečnosti, kterou vysvětlil s pomocí tzv. divadelní iluze. Sledujeme-li divadelní představení, můžeme, s aluzí na Hyppolita Taina, být ve zvláštním rozpoložení, kdy kolísáme mezi vědomím skutečnosti toho, co vidíme na scéně, a rozplynutím této víry uvědoměním si pravé skutečnosti, díky němuž víme, že jsme v divadle. Dění na jevišti je pro Zicha jiná skutečnost, odlišná od té, v níž jinak žijeme, nejedná se ani o skutečnost ani neskutečnost – jedná se o skutečnost uměleckou, divadelní, tedy o skutečnost zdánlivou. V čem se však liší pro vnímajícího skutečná a zdánlivá skutečnost, uspokojivě nevysvětluje. Příčinou potíží může být fakt, že vjem je při divadelním představení totožný, ale dojem různý, vjemy jsou tedy různě pojímány. Označení estetické skutečnosti za zvláštní druh skutečnosti však vede k nutnosti jejího odlišení od jiné skutečnosti, od mimoestetických jevů. To vede k pokusu o ustavení estetické funkce, určení estetické hodnoty, estetické normě, což je však již diskuse spíše pro estetiky, byt pro filozofy zajímavá.

Zichovo estetické dílo se stalo součástí diskuse o povaze estetické zkušenosti a možnostech jejího zkoumání. Ta se zaměřila v jeho době na zkoumání povahy estetického objektu a estetické skutečnosti a na popis a analýzu způsobů včlenění estetického objektu do obecného vědomí. Další kroky zde učinil teorií znaku Jan Mukařovský, ale to již náleží do dějin estetiky, jejichž pěstování přísluší badatelům estetického semináře.

Novákovu reflexi Zicha a současně jeho zmínky o Hostinském a Nejedlém jsem zde uvedl proto, abych připomenul a) přítomnost kritické reflexe předchozích badatelů, kteří stáli ve vedení Filozofického semináře, b) kontinuální přítomnost problémů (v tomto případě zásadních problémů estetiky), které proflovaly specifické diskuse v době Zichově, Novákově i naší. Jinak řečeno: Novák zde prostřednictvím reflexe Zicha starším jazykem a v intencích Fechnerovy *Aesthetik von unten*, která se pokouší dosáti základních přírodovědných faktů, které podmiňují estetický jev, uvádí jedno z dalších dějství opakovaně se navracajících procesů a snah, v nichž se badatelé pokoušejí ozřejmit základy estetiky (nebo etiky) s pomocí empirických, experimentálních a neurovědeckých přístupů. A součástí takových snah byla a je i jejich kritika a poukazování na jejich omezení.

Část textů *České estetiky* vyšla 1963 ve Státním pedagogickém nakladatelství ve výboru Novákových textů *Otázky estetiky v přítomnosti a minulosti*. Druhá část této knihy má dvě kapitoly, přičemž druhá má název „Z dějin české estetiky“. Se šesti kapitolami *České estetiky* bylo naloženo následně. Kapitoly o osvícenství v české estetice a kapitola „Palacký filosof a estetik“ byly sloučeny do jedné pod názvem „František Palacký. Ideje osvícenství a romantismu“. Kapitola o Tyršově uměnosloví nebyla zahrnuta a kapitola „Vývoj estetické problematiky ve škole Hostinského“ byla redukována a rozšířena ve prospěch Zdeňka Nejedlého: „Zdeněk Nejedlý a teorie umění“. Tyto transformace a úpravy by mohly svědčit o nesnadném balancování při publikování textů v problematice době, protože v poslední kapitole již není zmínka o následovnicích Hostinského. Mezi ně Novák v dřívějším vydání řadil Jana Mukařovského, Františka Kovárnu a Otakara

Zicha a v textu *České estetiky* je kontrastoval s Nejedlým. Pro deskripci celkového vývoje české estetiky bylo původní vydání přehlednější a obsažnější. V tomto vydání na ně již nezbylo místo, zda z pohnutí osobního teoretického vývoje nebo jiných důvodů, lze usuzovat stěží.

Vina jako operní problém

Otakar Zich nebyl pouze prvním ordináři na brněnské stolici filozofie, své vědecké zájmy v oblasti estetiky, psychologie, teatrologie, literatury a hudební vědy doplnil aktivní skladatelskou činností. Jedním z výsledků tohoto úsilí byla opera *Vina*, která měla premiéru v Národním divadle 14. března 1922, tedy v době, kdy se Zich zabývá žádostmi o získání prostředků na knihy, objednávkami židli pro filozofický seminář, otázkou bydlení v Brně. Zich ji však komponoval již v letech 1911 až 1915. Opera vznikla na motivy stejnojmenné divadelní hry Jaroslava Hilberta z roku 1896, která exponovala téma utajované a sžirající individuální morální viny. Dočkala se 15 repríz a na programu divadla se udržela tři sezóny. Dobové reakce na uvedení opery naznačují, že v oblasti umění je oblast tvorby a její teoretická reflexe nesnadno propojitelná. Lze to přirovnat k situaci, v níž například politik založí politickou stranu nebo shodou okolností stane v jejím čele. Nebo k situaci, kdy si ekonom založí vlastní firmu. V tu chvíli se ocitne jako aktér v prostředí, které dosud bylo předmětem teoretické reflexe nebo součástí jeho běžných občanských aktivit. V oblasti umění, estetiky, ekonomie i politiky není úspěšné propojení ničím garantováno a kombinace možností, jak mohou pokusy o takové propojení vypadat a dopadnout, si lze představit. Zichova *Vina* byla přijata vlídně (tak ji přijal např. Jaroslav Ježek) i velmi kriticky (v recenzích padly zmínky o diletantismu apod.). Posledního provedení *Viny* se Zich dočkal v roce 1929 při příležitosti svých padesátých narozenin. K obnovené premiéře došlo 9. června 2018 a pro tuto příležitost byla opera upravena do podoby scénického koncertu pro dva klavíry. V brněnském divadle Reduta jej uspořádala Masarykova univerzita ve spolupráci s Národním divadlem Brno a Ensemble Opera Diversa.³⁰ Je možné, že odlišnosti teoretických postojů v oblasti hudební vědy (reprezentované například dlouhodobým sporem mezi zastánci smetanovské a dvořákovské koncepce hudby) se promítly i do teoretické a kritické reflexe praktických aktivit Otakara Zicha – v případě *Viny*. Počátek Zichova působení v Brně a jeho podíl na založení a budování filozofického semináře připomíná téměř anekdoticky žádost o klavír jako součást vědecké výzbroje a rok před stým výročím založení Masarykovy univerzity a devadesát let po posledním provedení *Viny* pak její zpracování pro klavíry dva. Katedra filozofie v současnosti nemá v péči žádný klavír.³¹

30 Informace o brněnském provedení opery přinesl časopis *Harmonie* ([cit. 26. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.casopisharmonie.cz/aktuality/zapomenuta-vina-otakara-zicha-v-brne.html>).

31 Ukazuje se, že klavír může vstoupit jako doprovodný nástroj do oblasti pozornosti politické filozofie. V září 2020 se díky shodě okolností staly klavíry značky Petrof nechtěnou součástí i maloformátové politické rozmišky, v níž hrál roli protičínský politický afekt u dílčí části politického spektra. Díky pozastavení odběru nasmlouvané dodávky klavírů Petrof do Číny (v reakci na návštěvu aktuálně opoziční delegace z ČR na Tchaj-wanu) však vybrané školy v Česku získaly do své vědecké výzbroje darem od mecenáše 11 klavírů v hodnotě 5,3 milionu korun.

