



Mirko Novák – estetika, hudba a problém oficiála Tříšky

Tvrdeho *Průvodce dějinami evropské filozofie a Otázky estetiky v přítomnosti a minulosti* Mirko Nováka byly prvními knihami, které jsem díky antikvariátu na České ulici v Brně četl od řady dosavadních vedoucích katedry nedlouho po začátku studia. Ne že by je neměli ve fakultní a tehdy i katedrové knihovně, ale knihy jsem raději schraňoval a schraňuji, protože nemůžete tušit, kdy vás z nahodilých nebo důvodných pohnutek napadne chtít v nich znovu zalistovat. Ilustrací budíž vyčkávání *Minilexikonu k dějinám lodí a námořní plavby*¹⁴⁸ v mé knihovně na svoji příležitost. Někdy v 90. letech jsem jej koupil ve výprodeji s tím, že se může jednou hodit. V roce 2019 jsem v přednáškách o současné německé filozofii přednášel o díle Hanse Blumenberga a došlo i na výklad jeho díla *Schiffbruch mit Zuschauer*, které poprvé vyšlo v roce 1979.¹⁴⁹ Blumenberg v knize předkládá a zkoumá všemožné variace metafory ztroskotání lodi a její využívání v dějinách filozofie, literatury i výtvarného umění v rozpětí od antiky po současnost. V té době mi jednou při cestě kolem knihovny padl do oka číhající *Minilexikon*. Zalistroval jsem v něm, našel heslo „ztroskotání lodí“, které bylo definováno jako

konstantní riziko mořeplavby, které trvá přes všechna technická zabezpečení dodnes a ročně způsobuje obrovské ztráty hodnot a lidských životů. V minulosti bylo možné většinu námořních katastrof připsat živlům (bouře, mlha, proudy), dnes je 70–80 % nehod způsobeno selháním lidského faktoru (kapitána, důstojníků, posádky), podle rozborů případů často z nedbalosti. Bezprostřední příčiny ztroskotání jsou konstrukční nestabilita (neštěstí při a po spuštění na vodu), ztráta stability (přetížení, špatné uložení nákladu, vnější vlivy např. vlnobití), nezamýšlené najetí na mělčinu nebo útesy, srážka s vnější překážkou (jiné plavidlo, ledovec), požár a exploze, případně souběh těchto okolností.¹⁵⁰

Díky knize zakoupené před cca 25 lety jsem měl úvod k přednášce o Blumenbergově metafoře ztroskotání lodí a úvahám o filozofických stanoviscích v porovnání se stanovisky a postoji diváků, kteří pozorují ztroskotání lodí, a s jejich proměnami a způsoby ztvárnění. Ve filozofii označujeme ztroskotáním neúspěšné projekty, které již nelze oživit, a ti, kdo se zajímají o dějiny filozofie, se táží proč. Jaký živel může způsobit katastrofu filozofického systému nebo myšlenky? Co způsobí nedbalost ve filozofii? V čem spočívá konstrukční nestabilita filozofické konstrukce? Jakou podobu může mít neúmyslné najetí na filozofický „útes“ a co jej v dějinách představovalo? Co je pro filozofa vnější překážkou?

148 PLEINER, Radomír. *Minilexikon k dějinám lodí a námořní plavby*. Praha: Naše vojsko 1994.

149 BLUMENBERG, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer*. 5. vydání, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

150 PLEINER, Radomír. *Minilexikon k dějinám lodí a námořní plavby*. Praha: Naše vojsko 1994, s. 239. Díky lexikonu jsem se rovněž dozvěděl, že pojišťovna Lloyd's vydává týdenní bulletin *Lloyd's Weekly Casualty* a vede knihu ztroskotání lodí (kde najdeme záznamy o Titaniku 1911, srážce osobních lodí Stockholm a Andrea Doria v mlze 1956, převrácení trajektů Herold of Free Enterprise 1987 nebo Estonia 1994).

Proč v úvodu k připomínce Mirko Nováka příhoda týkající se lodí? Dva volné důvody. Jeden se týká období, v němž Novák katedru vedl – a jedna z kapitol Blumenbergovy knihy se jmenuje *Estetika a morálka přihlížejícího*. Krom jiného v ní Blumenberg popisuje, jak je od osvícenství událostem přihlížející člověk stále silněji vtahován do děje a pouhý divák již není někým, kdo stojí v bezpečné distanci od probíhajících dějů. Druhý je až téměř zanedbatelný a vztahuje se ke druhé ukázce, na niž navazují poznámky o sonosféře a zvuku – lodě vydávaly po dlouhý úsek svých dějin pouze minimální hluk. Více na konci kapitoly.

V této knize jsme se s Mirko Novákem setkali hned v první kapitole při reflexi dílčích momentů estetiky Otakara Zicha. Nyní si nejdříve krátce připomeneme jeho působení v čele katedry (1948–1953). Dále upozorníme na jeho úvahy o základech estetiky a krátce je kontrastujeme s konceptem estetiky, který byl v té době k dispozici u generačně spřízněného německého filozofa Joachima Rittera. O jeho konceptu však Novák nevěděl. Následně si uvedeme Novákův kratší text z roku 1954 věnovaný problému synchronizace a veřejnému šíření hudby a při interpretaci spojíme některá témata, která lze z textu extrahovat, se současnými filozofickými úvahami na téma zvuku. S pomocí tohoto textu si ukážeme, že teoretické odkazy našich předchůdců můžeme snadno revitalizovat a využít je jako jeden z inspiračních zdrojů. Je pravděpodobné, že pročtením filozofických odkazů jen těch filozofických předchůdců, kteří se vystřídali v Brně ve vedení Filozofického semináře a posléze Katedry filozofie, bychom obsáhli všechny základní oblasti a disciplíny filozofie a klíčové problémy. Obeznamení se s vlastní tradicí je jednou z možností, jak konstruovat jednu část lokálního úvodu do univerzálních problémů filozofie.

Nahlédnutí do osobní korespondence, politické školení mužstva a kamna

Mirko Novák (1901–1980) vystudoval na FF UK filozofii, estetiku a teorii hudby (1919–1923). Doktorskou práci předložil z oboru filozofie. Navštěvoval přednášky profesora André Lalanda (1867–1964) v Paříži. Lalande publikoval práce z oblasti filozofie a metodologie vědy, logiky, morální filozofie a dějin filozofie. Studijně Novák pobýval rovněž v Bordeaux a teorii hudby studoval ve Vídni. Habilitoval se v oboru estetika rovněž na FF UK a v letech 1932–1939 přednášel podobně jako Josef Tvrďý filozofii a estetiku na FF KU v Bratislavě. Zde dosáhl v roce 1936 habilitace v oboru filozofie. V závěru svého působení v Bratislavě byli oba čeští filozofové vystaveni útokům národoveckých a radikálních skupin nejen z řad studentů. V archivu MU je uchován dopis Nováka Josefovi Tvrďému z 1. listopadu 1939:

Vážený pane profesore, mluvil jsem v těchto dnech s p. prof. Hendrichem [*Josef Hendrich (1888–1950) profesor pedagogiky, vystudovaný klasický filolog působil v tomto období rovněž na KU v Bratislavě. Podobně jako Josef Tvrďý zastával zde po krátkou dobu funkci děkana. V době, kdy jej Novák zmiňuje v dopise, již působil na FF UK v Praze.*], který mi naznačil, že jste na mě roztrpčen pro list, který jsem Vám téměř před rokem psal z Bratislavy. Nevzpomínám si podrobně oč tehdy šlo. Byla to zlá doba pro nás všechny a zvláště my, kdo jsme zůstali v Bratislavě jsme byli zle zkoušeni po stránce individuální i národní. Však počátek toho jste ještě zakusil sám, a i Vás bezpochyby všechny ty neblahé události rozrušily i podráždily. Mě samotného jste dobře poznal za léta mé asistentury lépe, než bylo možné z jednoho listu, a víte, že dobrých vztahů mezi námi si vážím. V Brně jsem už dvakrát přednášel. [*Vsunuta poznámka na konci stránky: *) Přednáším jednou za 14 dnů po dvou hodinách.*] Posluchačů mám asi deset. Zde v Praze na fakultě žijeme značně stísněni. Panu prof. Hendrichovi zabral místnosti úřad pro uprchlíky, takže nyní jsme všichni tři, profesor, asistent

a knihovník v jediné místnosti! A ke všemu nám hrozí ještě větší nebezpečí odjinud. Přijměte, prosím, pane profesore uctivý pozdrav i přání dobrého zdraví! Mirko Novák.¹⁵¹

Zdá se, že Novák, který začal v roce 1939 působit na FF MU, měl eminentní zájem na urovnání sporu či nedorozumění s Tvrdým, které vzniklo v průběhu dřívější korespondence. Současně si stihne trochu postěžovat na pracovní podmínky a oznámit, že již přednáší v Brně. Celkové vyznění dopisu můžeme charakterizovat jako zřetelnou snahu o obnovení dřívějších korektních vztahů na počátku jeho působení v Brně. Na FF MU nastoupil jako profesor v roce 1939 a od roku 1948 převzal vedení Katedry filozofie (viz poznámka o estetice a morálce přihlížejících výše). V roce 1953 odešel podobně jako před lety Otakar Zich zpět do Prahy a do roku 1970 zde vedl Katedru estetiky FF UK. Převzít vedení katedry v roce 1948 znamenalo rovněž vstoupit do víru politicky zrádného a nejistého vyvažování sil, které by umožnilo snesitelný filozofický a akademický provoz. Což nebylo s ohledem na příkazy z vedení fakulty a ministerstva školství mnohdy snadné. Svědčí o tom dokument z 21. září 1948, který má již příznačným způsobem upravenou hlavičku. Vytištěný nápis *Děkanství filosofické fakulty Masaryky university v Brně* má strojem přepsané slovo „Děkanství“ a nad ním je vepsáno nové upřesnění „Akční výbor“. Je to drobný detail, ale s ohledem na další období má vypovídací schopnost. Dokument vydaný *Akčním výborem filosofické fakulty Masarykovy university* se týká zavedení politického semináře, o němž rozhodl Ústřední akční výbor vysokých škol v Brně. Politickým seminářem obšťastnil akční výbor studenty po dobu prvních dvou semestrů studia v rozsahu 2 hodin týdně. Tyto 2 hodiny měly být z rozhodnutí AVFF včleněny do 4 hodin, které byly v rámci školské reformy týdně věnovány základům dialektického a historického materialismu. Novákovi v této souvislosti dojde ještě speciální přípis se žádostí, aby připravil pro nejbližší schůzi návrhy týkající se činnosti Gustava Riedela. Ten byl jako představitel marxismu a profesor pro obor dialektického a historického materialismu zřejmě osobou vhodnou pro realizaci tohoto nařízení. V letech 1950–1952 se Riedel stal děkanem FF MU. Nezůstalo však pouze u politického semináře. 2. ledna 1950 podal na základě usnesení fakultního sboru FF MU děkan Vilém Chmelař na Ministerstvo školství, věd a umění návrh, který vznikl z podnětu filozofického odboru a filozofického semináře (kostrbatá dikce respektuje úřední jazyk příslušného dopisu). Týkal se ustanovení zvláštního oddělení marxismu-leninismu jako základu budoucího ústavu stejného jména. Vzhledem k tomu, že o tomto návrhu se jednalo 14. ledna 1949, je možné se domnívat, že se zřízení této instituce oddalovalo. Přesto fakultní sbor posléze návrh jednomyslně schválil a požádal o dotaci na provoz tohoto pracoviště, u něž se počítalo s celofakultní působností. V této oblasti se nutně musí odlišovat to, co je v oficiálních materiálech, a to, jak vypadala realizace. Dílčí činnost ústavu marxismu-leninismu si již pamatuje jako student v závěru 80. let i autor tohoto textu. Krom na své okolí ideologicky senzitivních a politicky aktivních lidí však v rámci tohoto ústavu občas přednášeli jako externisté i lidé, jejichž přednášky z předmětu „Dějiny mezinárodního dělnického hnutí“ byly poutavým a fundovaným historickým vhladem do novodobých dějin. Příkladem takové osobnosti budiž např. historik Josef Harna (1939–2015), který s námi diskutoval zcela otevřeně. Ale to se jedná již o závěr 80. let a v něm byla situace značně odlišná od období, v němž se zřízení tohoto ústavu teprve chystalo. A Mirko Novák se zakládání ústavu účastnil (nemohl být pouhým divákem v bezpečné distanci, byl stále více vtahován do děje). Je otázkou, do jaké míry se identifikoval s ideologicky tónovanými formulacemi, které můžeme číst např. v dopise ze 7. listopadu 1949. O určité míře konformismu vůči obecným požadavkům té doby se můžeme přesvědčit.

Filozofický odbor na filosofické fakultě MU v Brně máje na zřeteli, že je nezbytně třeba, aby všechny disciplíny na fakultě přednášené se opíraly o principy dialektického a historického materialismu jako svého společného a jednotného filozofického základu, mají-li odpovídati požadavkům vědeckým a úkolům výchovným, na ně kladeným, a hledě dále k tomu, že tato potřeba je nejnalé-

151 AMU, A 2, Katedra dějin filozofie, kart. 1.

havější právě v hlavních oborech fakulty, ve filosofii, historii, společenských naukách a dějinách literatur i umění, navrhuje, aby na jmenované fakultě bylo zřízeno zvláštní oddělení marxismu – leninismu jako základ budoucího ústavu stejného jména. Úkolem tohoto oddělení by bylo soustřeďovat za vedení ředitelů filosofického semináře marx.-leninskou literaturu všech oborů na fakultě přednášených a sloužiti za středisko marx. leninského bádání, podle potřeby i za badatelskou poradnu. [...] Nově zřízené oddělení má být přičleněno k semináři filosofickému, povahou svého oboru má však míti funkci celofakultní a býti k dispozici všem seminářům a ústavům, profesorům i posluchačům. Prof. Dr. Mirko Novák v.r., ředitel filosofického semináře. Dr. G. Riedel v.r., předseda filosofického odboru. V Brně 7. 11. 1949.¹⁵²

Zde byl bohužel počátek pozdější existence celofakultního ústavu marxismu-leninismu, který otravoval generace studentů přednáškami z vědeckého komunismu a dalšími kousky napříč všemi obory. I když se založení ústavu prozatím o něco zpozdilo – z ministerstva školství došla 10. března 1950 stručná odpověď, podle níž nelze žádosti o zřízení zvláštního oddělení marxismu-leninismu prozatím vyhovět s tím, že věc bude řešena při provádění zákona o vysokých školách. Externě v něm na konci 80. let chvíli působící historik Harna byl příslovčnou výjimkou z pravidla. K tomuto nesnadnému tématu se vrátím v kapitole o Josefu Macháčkovi. Nyní snad jen tolik, že konformismus jedněch mohl v této situaci a na tomto místě (tedy na fakultě) v případě jednotlivců občas umožnit nonkonformismus druhých.

Krom závažných a politicky problematických věcí řeší Novák na Filozofickém semináři tradiční problém, na který vehementně upozorňoval již Rostohar: teplo.

Filosofický seminář žádá o nová kamna pro seminární knihovnu. V knihovně, jež je nejchladnější místností filosofické fakulty, nelze pro nesnesitelnou zimu vůbec pracovat. A dosavadní kamna naprosto nevyhovují. Při velkém tahu komína v přízemní místnosti nemají vůbec zařízení na regulaci, takže všechno teplo utíká komínem ven, čímž topení není úsporné, neboť se v nich spálí asi čtyřikrát více než v kamnech řádně zřízených. Nemají také pohyblivého roštu na odstranění popela. Ředitelství filosofického semináře doufá, že děkanství naší žádosti vyhoví, a tak umožní, aby v místnosti bylo možno pracovat bez újmy na zdraví.¹⁵³

Podepsán Mirko Novák. Na tomto dopise z 16. prosince 1949 je pak červenou tužkou připsáno: „24. 12. 49 dodána Filos. Sem. 1 kamna a 4 kolena“. Filozofický seminář dostal v pomalu přitíhujícím období hřejivou vánoční nadílku. Mirko Novák stál v čele semináře do roku 1953.

Estetika jako nauka o krásnu a estetika již ne krásných umění

V roce 1932 vyšla v edici Rozpravy České akademie věd a umění Novákova publikace *Vznik pojmu krásna v řecké filosofii*.¹⁵⁴ Její název plně vystihuje náplň příslušného textu a v úvodu se Novák věnuje vymezení estetiky. Jeho tradiční vymezení estetiky a jejího předmětu nejprve přiblížíme pomocí ukázky. Následně je kontrastuji s odlišným pojetím estetiky, které předložil jen o dva roky mladší německý filozof Joachim Ritter (1903–1974). Novák sám hned na počátku spisku upřesňuje, že jeho cílem je pojednání o vzniku filozofického pojmu krásna, s jehož pomocí se Řekové pokoušeli vysvětlit zážitek krásna. A úvahy tohoto typu podle Nováka náležejí do estetiky

152 Tamtéž.

153 Tamtéž.

154 V úvodu Novák děkuje za konzultace textu mezi jinými i Josefu Tvrđému.

jako filozofické disciplíny, která se zabývá krásnem. Zabývá-li se vznikem pojmu krásna, tudíž i podmínkami jeho vzniku, přesahují jeho úvahy do psychologie, sociologie i širěji pojatých podmínek ekonomických. Dílčí reflexi Novákovy estetiky předložil Oleg Sus ve studii „O sváru estetického systému s estetickou zkušeností“,¹⁵⁵ kterou trochu potouchle věnoval právě Novákovi. V otázkách obecné estetiky poukázal na vliv Nejedlého na Nováka a naznačil, že Novák již v roce 1928 provedl radikální destrukci pojmu krásna, a to destrukci pozitivistickou a nominalistickou. Sus ukazuje, že Novákova destrukce estetiky, spočívající v tom, že pojem krásna považoval za vágní, zkušeností neverifikovatelný, o němž nelze říci, z čeho byl abstrahován, vznikla proto, že Novák ztotožnil estetiku s tradičně spekulativní „vědou o krásnu“ a že užil postupů nominalistické analýzy (mohlo by se říci, že i náznavu sémantického rozboru „jazyka“ estetiky).¹⁵⁶ Právě Novákovu určení estetiky se věnuje ukázka.

Srovnání s Ritterovou koncepcí estetiky se však bude týkat odlišného konceptu estetiky a jiných problémů, než na které poukázal Sus. Ritter vsadí své úvahy rovněž do kontextu sociokulturních úvah, které diagnostikují specifické rysy moderny, v jejímž období se ustavuje moderní estetika. Ale vymezení estetiky je u něj zcela jiné.

Nejprve ukázka týkající se základního vymezení estetiky z Novákova textu.

Estetika, jakožto filosofie krásna, je velmi starý obor filozofického myšlení. Její jméno ovšem a její ustavení v samostatnou filozofickou disciplínu je teprve dílo osmnáctého století, kdy žák Wolffův, Alex. Gottlieb Baumgarten (1714–1762), ji oddělil od ostatních filozofických disciplín a nazval estetikou. V duchu filosofie Leibnizovy a Wolffovy nespátrával se tehdy podstatný rozdíl mezi poznáním rozumovým, pojmovým a poznáním smyslovým. Poznávání smyslové bylo toliko nejasné, zmatené (confusum), na rozdíl od přesného, logického poznání rozumového. Přes to však i při poznávání smyslovém byl shledán určitý stupeň dokonalosti a tím byl cit krásna, jež smysly prostředkují. Toho užil Baumgarten a vedle logiky, jakožto vědy o dokonalém poznání rozumovém, a etiky jako vědy o dokonalém chtění vztahujícím se k dobru, postavil estetikou, jakožto vědu o dokonalém poznávání smyslovém, vztahujícím se ke krásnu. Tím byla vyplněna mezera v soustavě filozofických disciplín. Postavení nové disciplíny nebylo však mezi filozofickými obory právě nejpřednější. Naopak, tato disciplína byla jen jakýmsi doplňkem k logice a etice, jednajícím o předmětu (smyslovém poznávání krásna), jenž pro ony disciplíny byl příliš neurčitý a zmatený. Tak osamostatnění estetiky nastalo náhodně, nikoli z vlastních potřeb a důvodu filosofie krásna, nýbrž pro systematické doplnění Leibnizovy-Wolffovy filozofické soustavy. Proto dlužno dbáti toho, abychom díla Baumgartenova neztotožňovali s původem estetiky.

Vlastní vznik estetiky nebyl jen šťastnou náhodou, která zaplnila prázdné místo filozofického systému, usilujícího o systematickou úplnost. Byl to myšlenkový děj daleko složitější a sahající o mnoho hlouběji v oblast citovou a ideovou než dílo Baumgartenovo. Tímto dějem byl sám vznik pojmu krásna, jež spolu s dobrem a pravdou vytvořilo důležité pilíře budoucí evropské filosofie, především ovšem filosofie idealistické. Uvědoměním si krásna, jako zvláštní oblasti ducha a jeho formulací ve filozofický pojem vznikl vlastní předmět a vlastní duchový obor estetiky. Proto její původ nelze spojovat se jménem Baumgartenovým a se systémem Leibnizovým-Wolffovým, nýbrž s filosofií o celé dva tisíce let starší, s dílem Platonovým a Sokratovým a s tím, co předcházelo ve vývoji řecké filosofie, než došlo k metodám a koncepcím obou těchto mistrů evropského myšlení. Vznik všeobecného pojmu krásna sám jest tedy základem estetiky. Neboť spekulace o tom, co jest krásno, a snaha určit krásno pojmově je již typickou činností filozofickou, je filosofií krásna, tedy estetikou, jak je nám tradována ve své historické podobě. [...] Není pochyby, že vývoj zážitků krásna

155 SUS, Oleg. *Estetické problémy pod napětím. Meziválečná avantgarda, surrealismus, levice*. Praha: Nakladatelství Jůza a Jůzová 1992, s. 1–11.

156 Tamtéž, s. 9.

a vývoj estetického citění měl v dějinách estetiky velikou důležitost; vlastní estetika, t.j. estetické myšlení, bylo namnoze jeho filosofickým odrazem. Přes to však za vlastní dějiny estetiky, jakožto filosofické disciplíny, jest pokládati dějiny toho, co estetiku činí právě filosofickou disciplínou, tedy dějiny estetického myšlení, vznik estetických pojmů, především pojmu krásna, a jejich vývoj v estetické systémy.¹⁵⁷

Z ukázky je zřejmé, že i pro Nováka existovala filozofie krásna a umění před tím, než vznikla estetika, respektive před tím, než byla estetika institucionalizována jako samostatná disciplína. Než přejdu alespoň k naznačení Ritterova konceptu estetiky, shrneme si nejvýraznější pokusy o definici uměleckého díla. Umělecká díla jsou definována a) mírou účelu bez účelu (Kant), b) svobodou v projevu, tvůrčí hrou (Schiller), c) identitou vědomého a nevědomého v Já a vědomí této identity (Schelling), d) smyslovou názorností či smyslovým vyjevením ideje (Hegel), e) *promesse du bonheur* neboli příslibem štěstí (Valéry), f) návratem potlačeného (Freud a poslze i Marcuse), g) umění je výrazem intuitivního poznání (Croce), h) tím, co je neidentické (Adorno), ch) jako vyjevování se (Bloch), i) jako výraz zkušenosti (Dewey), j) jako do díla vložená pravda (Heidegger). Aby se mohly tyto moderní koncepty uměleckého díla objevit, muselo se umění vyjmout ze služeb polis, společenství či náboženství. Teprve tehdy se umění mohlo stát člověku něčím blízkým, zobrazujícím na člověku to, co je lidské, co je mu blízké ve smyslu lidsky krásné, tedy něco, co mu může být lidsky rovno a co nemusí mít parametry krásného umění. Umění se začalo rozvíjet i po další trajektorii, přestalo být náhradním, služebným, přestalo vystupovat ve službě kultu. Tam, kde se vymanilo z této role, kde přestalo být instrumentalizováno ve prospěch vyššího, náboženského, soteriologického, mohlo se stát uměním v té podobě, v jaké mu rozumíme dnes. A díky tomu mohla vzniknout moderní estetika a filozofie umění. V tomto smyslu byl vznik estetiky vázán na procesy, které Max Weber popsal jako odkouzlení a které byly od počátku provázány protipohybem, který se odkouzlení bránil – kompenzoval je. V tomto kontextu klade svoji základní tezi týkající se moderní estetiky a estetického umění Joachim Ritter: moderní estetické umění je – vědomě nebo podvědomě – kompenzací ochrany aktéra: umění je jako estetické umění moderního světa kompenzací ve smyslu vyrovnání toho, co z něj mizí, a současně uchováním toho, co ve světě mizí.

Jak Ritter k takovému postoji dospěl? Vychází z interpretace Hegelových *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820), na níž založil svoji teorii moderny. Ritter si povšiml, že Hegel chápal postulát svobody pro všechny v měšťanském státě nejen jako šanci, ale dokázal identifikovat i rizika spojená s tímto postulátem: procesy zvěcnění, technizace a industrializace všech oblastí lidského života a mezilidských vztahů působily erozi všech oblastí života a tradičních systémů orientace a přinášely společenskou nespravedlnost. V pojmu kompenzace Hegel ukázal, že racionální svět práce, který cílí na ovládnutí přírody, musí být kompenzován světem subjektivní niternosti. Ritter použil ve své teorii moderny pro popis procesu tohoto dějinného diferencování Hegelův pojem odcizení a pokusil se o vysvětlení jeho nutnosti a pozitivity. Základní dějinně filozofickou strukturou moderny je dle Rittera odcizení (*Entzweiung*) měšťanské společnosti a subjektivity. Odcizení tvoří předpoklad pro plné uskutečnění lidské svobody (subjektivity) v moderním světě, protože každému jednotlivému člověku umožňuje, aby se podílel na emancipačních vymoženostech obecné svobody a rovnosti a také na tradičních, pro něj konstitutivních vazbách, které tvoří nedílnou součást jeho sebeurčení. Odcizení ztělesňuje z Ritterova pohledu současně kontinuitu dějin světa, neboť společenská emancipace absolutně neneguje ani neničí substanci světa původního, jeho tradice a toho, co se předává dále. Vyčleňuje je tak, aby zůstaly v moderní kultuře subjektivity zachovány jako dějinné základy a podstatná určení lidské svobody, a díky tomu mohou zůstat platné v nehistorickém rámci moderní občanské industriální společnosti. V tomto rámci potřebuje moderna rovněž na straně subjektivity nějaké výrazové prostředky a prostředky představování, které předpo-

157 NOVÁK, Mirko. *Vznik pojmu krásna v řecké filozofii*. Praha: Rozpravy České akademie věd a umění 1932, s. 5-7.

kládají uskutečňování života v moderní společnosti a v nějakých historických podmínkách, které se musí přijmout a musí mít možnost k tomu, aby se realizovaly, zpřítomnily. V textech *Aufgabe der Geisteswissenschaften* (1963) a *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963), v nichž se částečně vrací k tématům přednášek, které měl k estetice od roku 1946, představuje Ritter estetiku a umění jako kulturní formu artikulace moderní subjektivity, posiluje a uchovává její schopnosti, metodicky je stabilizuje i institucionálně uchovává. Výklad zrodu moderní subjektivity ilustruje pečlivou interpretaci Petrarkova slavného textu *Výstup na horu Mont Ventoux*. S jeho pomocí ukazuje, jak se v subjektivním modu člověka a ve způsobu prožívání okolního světa mění příroda v krajinu. Umění pro moderní estetiku znamená a vykonává něco jiného, než tomu bylo v případě tradičního vzoru a řemeslnické činnosti – zhotovování na zakázku státu nebo církve pro reprezentativní, didaktické nebo kultické účely. Umění se stalo výrazovou formou moderní subjektivity ve své estetické pravdě autonomní, vyvázané ze všech funkcí, které na ně kladla společnost, stát, kult a instituce. Ritterovo moderní zdůvodnění a založení estetiky jako filozofické disciplíny představuje rozsáhlou transformaci všech teoretických a praktických rysů a souvislostí, v nichž bylo krásné umění vždy včleněno. Umění se emancipovalo od mechanického umění, od na pravidlech založených uměleckých postupů. Stalo se orgánem, v němž se svět prostřednictvím niternosti a pocítování zpřítomňuje, vypovídá a představuje. Obecně je zrod moderní estetiky součástí obratu k subjektivitě a založení umění v této subjektivitě. Představuje obrat, v němž estetické získává své zdůvodnění, svůj základ a funkci v souvislosti s odcizenou skutečností. Svobodná estetická produkce a recepce přinášejí do života ve sféře subjektivity uchovávané božské, nadmyslové a různé další podoby absolutního.

Ritter zasazuje úvahy o estetice do širšího kontextu úvah o duchovědách. Pojem duchovědy je v německém jazyce vyhrazen pro to, čemu v češtině odpovídá celý korpus sociálních a humanitních věd. Duchovědy mu představovaly odpověď na konstituování moderních přírodních věd. Tato odpověď se objevila v okamžiku, v němž vědecko-technická moderna považuje kulturní tradici za irelevantní, reprezentuje nový zájem o dějiny a minulost, postoj proti stále narůstající racionalizaci všech oblastí lidského života. Nadšení pro umění, estetické nadšení pro přírodu a ustavení estetiky jako filozofické disciplíny je jednou z odpovědí duchověd na procesy modernizace a racionalizace.

Ritter začíná reflexe moderního světa analýzami krajiny a smíchu. V *Analysen der Strukturen des Lachens* z roku 1940 popsal prostřednictvím fenoménu smíchu kompenzační strukturu, kterou rozvíjela jeho filozofie moderního světa. Kompenzační role smíchu spočívá v tom, že činí platným to, co oficiální řád a porozumění vyčleňuje, odsouvá, činí neplatným a vrací znovu do hry to, co má být vyloučeno, ale co se kompenzačně vrací zpět. Podobně je moderní zvěcnění, nedějinnost kompenzována v estetickém a historickém smyslu a prostřednictvím duchovních věd. V pozdějších textech (vyšly souhrnně ve sborníku *Metaphysik und Politik* v roce 2003, texty pocházejí z období konce 50. a ze 60. let) rozvinul Ritter počáteční úvahy k tomuto tématu do filozofie ne-identity odcizení moderního světa. V ní se vzájemně střetává budoucnost, kterou tvoří na tradicích nezávislá, vůči tradicím neutrální, nedějinná skutečnost pokroku exaktních věd, techniky, ekonomie a práce s minulostí, tedy každodenním světem tradice, dějin a svobody subjektivity. Vzájemná sounáležitost budoucnosti a minulosti musí být pochopena a jejich odcizení (či snad i rozdvojení – Entzweiung) musí být zachováno. Současné potřebují částečně násilné výměny, aby se jich nezmocnila ničivá jednostrannost. Odcizení je tudíž nejen nebezpečí, ale i pozitivita. Moderní svět a jeho instituce nejsou z Ritterova pohledu ani idylou ani infernem. Vyznačují jej střízlivé způsoby schopnosti souhlasu. Proto je Ritterova filozofie moderního světa chápána jako filozofie pozitivního odcizení, to znamená zřeknutí se romantiky emancipace a fundamentalismu uchování. Je filozofií občanského života. A estetika je v tomto konceptu součástí kompenzačního potenciálu duchověd.

Přednášky z estetiky byly souhrnně vydány se značným odstupem v roce 2010.¹⁵⁸ Ritter vázal estetiku na teorii odcizení a umění bylo způsobem, jak odcizené dávat dohromady, integrovat separované a upamatovávat a vracet do hry světa to, co z něj bylo vypuzované nebo od čeho se moderní svět pokoušel emancipovat.

Novákovo uvedení do estetiky zde vedlo k připomenutí v zásadě paralelně vznikajícího, zcela odlišného konceptu vzniku filozofické estetiky, který ji chápe jako součást teorie moderny a institucionalizace duchovně. Takové připomenutí považují za respektující a současně kritický přístup k odkazu našeho předchůdce na katedře filozofie. Ten je konec konců zcela v duchu jeho slov na ustavujícím valném shromáždění České společnosti pro estetiku, jejímž byl Mirko Novák zakládajícím členem:

Zdá se mi někdy, že ve srovnání s estetikou jiných národů, zejména západních, máme více vyvinutý sklon k jistým jednostrannostem nebo k upadání z extrému do extrému, při čemž rádi jaksí pokládáme jiné přístupy a jiná hlediska za jisté deviace nebo za scestí. Zde není myslím na škodu si uvědomit, že tolerance ke všem seriózním přístupům k předmětu tu nemá jenom význam morální, není jenom požadavkem vědecké etiky a kulturnosti, ale umožňuje i nové vědecké výhledy, rozvíjí diskusi, podněcuje přezkoušení a konfrontaci koncepcí a v tom smyslu má i svůj význam noetický a snad i přímo metodický.¹⁵⁹

Hudba k práci i oddechu, trampoty oficiála Tříšky a sonosféra

V této subkapitole připomenu drobný Novákův text, který se týká hudby a který si v komentářích zakomponujeme do obecnější filozofické reflexe zvuku. Článek má název „Otázka hudby hrané k práci a hudby reprodukované do veřejného prostoru“.¹⁶⁰ Tento článek zmiňoval ve svých vzpomínkách na Nováka pozdější vedoucí katedry Lubomír Nový, když líčil, jak jako studentská pomocná vědecká síla přepisoval právě tento text na psacím stroji.

Text začíná následně: „Čs. rozhlas zavedl ve svých pořadech zvláštní vysílání s názvem: Zahraje-me vám ku práci. Učinil tak patrně na žádost pracujících ze závodů a jednal potud jistě správně. Jenže otázka hudby hrané k práci tím vyřešena není. Jde totiž o dvě věci: především o zdraví našich pracujících, přesněji o jejich nervovou rovnováhu při pracovním výkonu, a za druhé o kvalitu jejich pracovního výkonu. A ta je na té rovnováze přímo závislá.“

Novák uvádí nejprve podnět, který jej vedl k napsání diskusního příspěvku, a tím je specifický typ rozhlasového pořadu. Obecně jde o problém moderních společností, které jsou přetíženy zvukovým smogem, který se objevuje na téměř všech místech, kde se vyskytují lidé. Neustále přítomné zvukové pozadí, které dokládá přítomnost okolního světa. Moderní člověk je takto mnohdy nedobrovolně vsazen do akustického kontinua, popřípadě si je díky technickým zařízením sám vyrábí, přijímá nebo reprodukuje. Podobně jako mnozí pozdější autoři, kteří se zabývali výzkumem moderní sonosféry (sféry zvukového dosahu, v níž je člověk vnořen), reflektuje i Novák tento problém s pomocí dílčího specifického případu, jakým je hudba hraná k práci. Můj učitel na katedře Jiří Gabriel mi kdysi nabídl jiný než akademický Novákův důvod pro reflexi veřejně vysílané hudby. Dle jeho slov byl Mirko Novák nadšeným motocyklistou, který vyjížděl na

158 RITTER, Joachim. *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik*. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Mark Schweda. Marbacher Schriften. Neue folge. 6, Göttingen: Wallstein Verlag 2010.

159 NOVÁK, Mirko. *Projev předsedy přípravného výboru České společnosti pro estetiku prof. dr. Mirko Nováka na ustavujícím valném shromáždění* (5. března 1968). [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z <http://estetika-old.ff.cuni.cz/?s=ke-stahnuti-es>.

160 NOVÁK, Mirko. Otázka hudby hrané k práci a hudby reprodukované do veřejného prostoru. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. B, Řada filozofická. 1954, roč. 3, č. B 2, s. 178–179.

svém stroji do okolí Brna. Jako jemnocitný estetik a zručný pianista s klasickým školením velice nelibě nesl hlasité vyhrávání hudby z tehdy technicky nedokonalých, zkreslujících ale patřičně hlasitých veřejných amplionů, s nímž se na svých výletech setkával. Připomeňme si, že Novák píše reflexi vlivu zvuku na psychickou rovnováhu v roce 1954, tedy v roce, kdy sonosféra, do níž je člověk ponořen a která ho s různou intenzitou obklopuje, nebyla ve srovnání se současností zdaleka tak zvukově zahuštěna. V současnosti je téměř nemožné vystoupit z civilizační sonosféry. Člověk je stále něčemu na doslech a díky nejrůznějším mobilním, technickým a signálním zařízením si pojišťuje přísun zvuku všude tam, kde by hrozilo ticho, kde dočasně není slyšet chod žádného točivého stroje, elektromotoru, klimatizace, hudby, průmyslových a technických zvuků či zvuků stále proudící dopravy. Díky pouhému faktu, že máme sousedy, pravděpodobně každý tuší, co to znamená být alespoň v malém nedobrovolně vtahován do cizí přeznívající privátní sonosféry, před níž není úniku a která se mnohdy bezohledně rozpíná dle síly reprosoustavy. Že se pro deprivaci vězňů používala hudba nebo opakující se tóny, je známo. Podobně dnes mohou působit nejrůznější varianty těchto upozornění v rozhlase (stačí si vzpomenout na agresivně neustále opakovaná intonovaná dvě slova „Frekvence jedna“) nebo bezohledný soused vybavený výkonnou aparaturou. Takto uměle vytvářená sonosféra mučivě socializuje všechny v dosahu jejího signálu. Přitom by stačilo, alespoň v případě soukromého poslechu hudby, s pomocí sluchátek tento typ sonosféry privatizovat – privátní sonosféry by se nepřekrývaly.

O vlivu obecně zvuků a hluku na psychickou pohodu vypovídal v době, kdy Novák píše svůj text, film *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (1949, režie Josef Mach). Zachycuje marnou snahu městského úředníka a hlavy početné rodiny uniknout z psychoakustického kontinua neustále zvukově dotírajícího města daleko na venkov, kde by na jeho hlukem pocuchané nervy měl čekat vytoužený klid. I zde se však Tříška setkává s nejrůznějšími zvuky, ruchy i hudbou (v tomto případě zpěvem), která synchronizuje např. přesun vojenské jednotky a objevuje se vždy ve chvíli, kdy se již zdá, že se rozhostí ticho. Současně je Tříška vedoucím rodinného sboru, tedy akusticky synchronizované jednotky, jejíž činnost má primárně psychickou rovnováhu a požitek ze zvuku navozovat.

Novák dále v textu problém vlivu zvuku na rozpoložení člověka uchopí na úrovni tehdejší vědy. Interpretuje poznatky I. P. Pavlova a jeho žáků, které se týkaly nervových procesů, zprostředkávajících kontakt mezi prostředím a osobami. Pavlovovu nauku o podráždění a útlumu vyšší nervové činnosti neboli činnosti duševní použije pro vysvětlení fenoménů, které ovlivňují pracovní výkon.

K tomu, aby se pracující s úspěchem přizpůsoboval jistému pracovnímu výkonu, aby byl v další pracovní den schopen bez škody na zdraví reprodukovat svou pracovní sílu, je třeba, aby procesy podráždění a útlumu byly v jeho mozku v optimální rovnováze. A to je velmi sporná otázka, zda hudba hraná k práci tuto určitou, při pracovním výkonu potřebnou rovnováhu procesu podráždění a útlumu posiluje nebo ji oslabuje. Pokud o tom uvažujeme theoreticky, bez experimentálního podkladu, zdá se pravděpodobné, že hudba hraná k práci onu specifickou, při daném pracovním výkonu potřebnou rovnováhu porušuje. Uvedu pro to argument estetický. Hudba má svůj rytmus, ale pohyby při práci mají také svůj rytmus a ne-li přímo rytmus, tedy svůj řád, velmi snadno rytmi-sovatelný. Má-li hudba podporovat připomenutou rovnováhu, je třeba, aby její rytmus byl koordinován rytmu pracovního pohybu. Tak je tomu v praxi na příklad při pochodu a pochodové písni, při veslování apod. Jestliže však rytmus hudby není koordinován rytmem práce, křížuje-li jej, pak výsledek nemůže být jiný než porušení té rovnováhy, již je k danému pracovnímu výkonu zapotřebí. Ale nejde jen o rytmus. Je třeba přihlížeti k celému tomu specifickému komplexu podmíněných reflexů a ideově-emočních spojů, které i nejjednodušší hudba vzbuzuje, je-li vnímána esteticky. Takovýto dojem má nezbytně za následek. vyjádříme-li to pro stručnost neodborně a nepavlovovsky, úplné

odvedení pozornosti od pracovního výkonu, po němž při opětovném nutném upnutí pozornosti, vzniká zákonitě pocit nelibosti a nechuti k další práci. Pravdivě zaznamenal z úst chodského lidu J. Š. Baar: „U díla má stát celý člověk s duší i tělem a u muziky taky.“ Hrajeme-li pracujícím k práci, vycházíme mlčky z názoru, že při jejich práci není třeba pozornosti a přemýšlení, a tím ji podceňujeme a projevujeme vlastně k ní nevážnost. Pečlivého experimentálního řešení této otázky by tu bylo velmi zapotřebí.¹⁶¹

Novák zde zapojí do vysvětlení a argumentace proti nadužívání hudby nejprve poznatky neurofyziologie, naznačí s čím je vnímání hudby spojeno, použije lidovou moudrost, která striktně odděluje dílo a hudbu. Argumentaci v závěru této části podpoří až ideově zabarvenou zmínkou o hodnotě práce. Další kapitolou, která by rozvíjela experimentální výzkum působení hudby na rozpoložení člověka, by nepochybně byl výzkum významu a důvodu zpěvu či u řemeslníků hojně se vyskytujícího samovolného pískání, které, jak se zdá, práci či koncentraci naopak usnadňuje. Ale jak Novák uvádí, experimentálního výzkumu by nám bylo třeba. V následující části textu se potvrzuje Gabrielem uváděný pravděpodobný původní důvod Novákovy reflexe hlasité hudby vysílané do veřejného prostoru, který posléze vedl k rozpracování původního podnětu do obecnější úvahy. „Podobně je tomu s hudbou reprodukovanou do veřejného prostoru, na příklad v halách obchodních domů, na ulicích a náměstích a při státních silnicích ve venkovských obcích. V obchodních domech, zejména při větší zvukové intenzitě reprodukované hudby, lze pozorovat neklid i nervositu na kupujících i prodávajících a z toho plynoucí častá nedorozumění.“¹⁶² V současnosti má zvukový smog v obchodních domech spíše podobu bezpohlavní hudby, instrumentálních zvukových ploch, nazývaných tuším „muzak“. Tento typ hudby má být komponován a sestavován tak, aby navodil atmosféru příjemného bezčasí, akusticky mírně ševlelicího zvuku na pozadí, který má přispět k tomu, aby se návštěvník zdržel déle – a nakupoval či utrácel. Základ konstruování sonosféry tohoto typu je opřen stejně jako u Nováka o poznatky o vlivu zvuků a tónů na neurofyziologii a rozpoložení člověka.

Velmi vážná je otázka hudby reprodukované na městských dopravních spojích, křižovatkách a na státních silnicích. Na nervové rovnováze řidičů a chodců tu často závisí život. Jestliže se motorové vozidlo, např. na státní silnici, přibližuje ke zvukovému zdroji rychlostí vyšší než 50 km, udeří řidiče v sluch prudce stoupající zavytí (při přibližování stroje tón prudce stoupne, při vzdalování klesne), které může způsobit jako nepodmíněný reflex nebezpečné trhnutí řídicím mechanismem. Rovněž sporné je, zda hudba a zpěv, reprodukovány nebo provozovány na ulicích a náměstích mimo slavnostní příležitosti, tedy v dobách všedního provozu, působí na nervovou soustavu občanstva, především na mechanismus podmíněných reflexů, příznivě nebo škodlivě. Uvážíme-li, že v dobách všedního provozu nejde na veřejném prostranství o jednotný kolektiv, nýbrž o množství, jehož každý člen jde za svou prací, za svým cílem a zájmem, pak je pravděpodobné, že i tu hudba působí rušivě na nervovou činnost a že nejen nepřispívá k soudružskému styku mezi lidmi, ale spíše mu brání, neboť zbytečně zatěžuje mechanismus procesů podráždění a útlumu v lidském mozku a uvádí tím lidi do stavu nervové vyčerpanosti. Tyto theoretické předpoklady žádají si ovšem, jak bylo zdůrazněno, kontroly experimentu, aby mohly být pokládány za vědecky dokázané. Poněvadž jde o otázky veřejně naléhavé, které mají velmi těsný vztah k našemu socialistickému budování, bylo by na místě, aby orgány lidové správy, ředitelství závodů a dopravní oddělení SNB vešly ve styk s Laboratoří pro výzkum vyšší nervové činnosti (Praha II, U Karlova 4), v Brně pak s psychologickým ústavem filosofické fakulty, bohatě vybaveným pro šetření experimentální, a vyžádali si tu pokusné prověření své dosavadní praxe. A pak ovšem, podle jeho výsledků – také skutečně učinili potřebná opatření.¹⁶³

161 Tamtéž, s. 178–179.

162 Tamtéž, s. 179.

163 Tamtéž, s. 179.

Tolik Mirko Novák. Jeho text obsahuje podněty pro úvahy o místě, funkci a významu zvuku v životě člověka. Při této příležitosti, a s ohledem na předchozí filmový příklad, zmíním tentokrát novější film s názvem *Tiché místo* (*A Quiet Place*, 2018, rež. John Krasinski), který z pohledu filozofa velmi barvitě a vynalézavě ukazuje prostý fakt: pohyby, činnosti, základní projevy člověka jsou spojeny s vydáváním zvuků. Jedná se o zvláštní variaci na *Trampoty oficiála Tříšky*. Tříška úpěnlivě hledá své tiché místo a při tomto úsilí či útěku do ticha mu vstupují do cesty nejrůznější překážky. Rodina v *Tichém místě* musí ticho zabezpečovat vlastním přičiněním a v zájmu přežití. Nezajímá nás příliš děj filmu, v němž sledujeme život rodiny a snahu jejích členů přežít a pokud možno i normálně žít v situaci, kdy Země byla navštívena ne příliš přátelskými mimozemšťany, kteří usmrtí cokoli živého, co vydává nějaký zvuk. Snaha členů rodiny organizovat život tak, aby nevydávali v průběhu svého života zvuky, je katalogizací základních činností člověka, které zvuk vydávají – od chůze, komunikace, obstarávání potravy, jídla, práce, vzdělávání dětí, zábavy, přepravy až po porod. První, co lze omezit, je umlčení zvuků, které vydávají technická zařízení. Zde je omezení jednoduché – nezapnou se. U činností doprovázejících běžné činnosti člověka je to obtížnější. Členům rodiny napomáhá v této situaci to, že dcera je neslyšící a mohou mezi sebou komunikovat znakovou řečí. Život ve světě s vynuceným ztišením má zcela odlišné parametry od normálního života a vyvolání silného hluku se používá k odlákání pozornosti nebezpečných tvorů. Můžeme si při tom uvědomit, že jedna z nejtisších a klidných činností člověka je četba a myšlení. Hluk v tomto příkladu reprezentuje ohrožení života, ticho je způsob, jak si zajistit přežití. Oba zmíněné filmy dostatečně rozmanitě ilustrují fakt imerze člověka do sonosféry, dokumentují důvody audiofobie moderního člověka – ani ne tak obav, jako spíše snahy nebýt jako oficiál Tříška vystaven hluku nad snesitelnou míru nebo zvukům nežádoucím. Současně ukazují, že ztišení stále znějící sonosféry nebo nalezení tichých míst se v moderních společnostech stává obtížně řešitelným problémem. Současně lze vidět, že lidé, kteří se do intenzivně znějící moderní sonosféry rodí, mohou naopak trpět nedostatkem přítomnosti zvuku a ticho v nich vyvolává nepříjemný stav prázdnoty, nudy, pocit něčeho chybějícího. V tomto případě není problémem nadměrný hluk a produkce zvuků, ale jejich nepřítomnost, která je chápána jako nedostatek. Ticho neznamená obrazně řečeno „přežití“, ale „smrt, ustrnutí, nečinnost“. Jako v případě mnoha problémů je hledání rovnováhy mezi intenzitou hluku, zvuků a tichem věcí vyvažování, které se v místech s větší koncentrací lidí daří stále hůře zajistit. Možnost opustit „radostně“ štěbetající zvukovou kouli se stává spíše sváteční událostí. Z tohoto pohledu je zajímavé, že enhancement dosud nevyhledává možnost vylepšit sluch ve smyslu slyšet více. Budoucnost moderních technologií bych viděl spíše v hledání způsobu, jak uměle regulovat intenzitu vjemu zvuku a vibrací ve vlastní hlavě. Zajímalo by mě, co vše by v souvislosti se zvukem učinil Mirko Novák předmětem reflexe dnes, v době nebývalých možností technické reprodukovatelnosti zvuku, která činí z tichých míst, na nichž by mohl člověk trvale pobývat, cennou komoditu.

Sonosférický epilog

V roce 2020 jsem v tisku poprvé evidoval vynesení rozsudku, který po čtyřech letech přiřkl odškodnění lidem z lokalit, v jejichž blízkosti se konala nepřetržitá několikadenní technopárty. Nedobrovolný pobyt v sonosféře tohoto typu nedovolila lidem klidný spánek (jednalo se o technopárty u Sluštic, 17.–19. červen 2016). Jedním z předpokladů rozsudku nad nepříjemnou sonosférou středního dosahu bylo zjištění, kdo je osobou, která jednoduše řečeno otočením knoflíku zapne nebo vypne tento typ zvukové koule. Převedeno do technického rozměru sonosféry: někdo musel postavit aparaturu nepřetržitě produkující hluk, který se posléze stane předmětem a důvodem soudního řízení. Podobně jako existují např. mezní termické podmínky, za nichž nemůže člověk přežít, existují i mezní sonosférické podmínky, které dokáží díky technickému zařízení

vyvolat podmínky nedobrovolné imerze člověka do sonosféry. Do nedobrovolné zvukové lázně, která se může stát předmětem několikaletého soudního řízení. Přitom nedobrovolný ponor může být během okamžiku ukončen vypnutím zdroje energie, na němž jsou nadměrný hluk produkující zařízení závislá. Překročí-li někdo povolenou rychlost (a je přistižen a usvědčen), je pokutován. Překročí-li někdo snesitelnou úroveň hlasitosti, může být maximálně požádán, aby jím produkovaná sonosféra ztichla nebo byla přenesena s pomocí sluchátek pouze do jeho uší.

Problém hluku a zvuků nás uvádí do širšího problému, který je etablovaným filozofickým tématem: závislost člověka na prostředí a životně nezbytných podmínkách. Neslučují-li se tyto podmínky s životem (existují např. termické limity – lidé nemohou žít v ohni, atmosférické podmínky – lidé jsou chovanci vzduchu, jak si povšiml a popsal Herder ve své ärologii, a proto také lidé neodvratně hynou nedostatkem vzduchu), nemohou lidé přežít. Nedobrovolná imerze do sonosféry je spojená s věkem technické reprodukovatelnosti a produkovatelnosti zvuku. Walter Benjamin v díle *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936) představil příčiny, podoby (benefity i neduhy) a důsledky možností technické reprodukovatelnosti uměleckých děl. Novákův text o škodlivosti hudby reprodukované do veřejného prostoru by mohl být podnětem pro autora knihy, která by popisovala příčiny, podoby (benefity i neduhy) a následky věku, v němž je zvuk technicky reprodukován, zesilován a šířen v takové míře, že nalezení míst, v nichž by převládaly pouze netechnicky produkované a reprodukované zvuky, je stále obtížnější. Takový text by obsáhl historii technických postupů, které umožňují zařízením, mechanismům, strojům a nejrůznějším technickým komplexům rozšiřování sonosfér, které se stále více v moderních společnostech překrývají a překřikují a jejichž hranice jsou závislé na akustickém dosahu zdroje. Zdrojem může být zvukový systém produkující v různé intenzitě hudbu, nepřetržitě pracující továrna nebo množství pohybujících se dopravních prostředků. Suplement k této budoucí knize může mít s ohledem na dějiny české filozofie název: *Imerze do sonosféry jako filozofický problém*. Sonosféra a další sféry, v nichž se člověk jako předmět reflexe filozofické antropologie pohybuje, které utváří a které člověka spolukonstituují, jsou předmětem zájmu německého filozofa a spisovatele Petera Sloterdijka v jeho velkorysé filozofické trilogii *Sphären* (1998–2004). Úvahy o sonosféře jsou součástí I. a III. dílu (*Sphären I. Blasen, Sphären III. Schäume*). Ve III. dílu hovoří rovněž o tzv. fonotopu. Tímto pojmem označuje (v kapitole věnované antropogenním ostrovům, které si lidé utvářejí ke svému životu) místo, na kterém lidé získávají a utvářejí svoji akustickou zkušenost jako součást sebeurčení, neboť každé místo zní podle těch, kteří je obývají.¹⁶⁴ Filozoficko-antropologický koncept, který předkládá Sloterdijk ve své trilogii, se opírá o jednoduchou základní tezi, podle níž žít znamená vytvářet sféry různého typu a dosahu a pobývat v nich. Sféry člověka obklopují a spoluutváří jej od narození, přesněji již od prenatalního období. Člověk začíná svůj život nejprve v dyadické sféře utvářené vztahem matka-dítě. Součástí této první dyády je prostor naplněný zvuky, první sonosféra. V sonosféře, v dosahu zvuků, která se začíná konstituovat prvním dyadickým vztahem matka-dítě a posléze se rozšiřuje na další osoby, se postupně utvářejí vztahy solidarizace s příbuznými, členy kmene, rodu, velkorodiny, blízkými skupinami a nakonec i s příslušnou kulturou. Veškeré lidské svazky, každý řád blízkosti a náklonnosti se opírá o výstavbu solidarity a pro Sloterdijka je *solidarita* jen jiným slovem pro utváření sfér (nejrůznějších variant sociální sounáležitosti, soupatřičnosti, vsazenosti, soužití a spolubytí). Sloterdijk tak upomíná na význam latinského slova *soliditas*, hustota, hutnost a *solidus*, *soldus*, které znamená hustý, masivní, pevný a rovněž celý, úplný. V přeneseném slova smyslu též trvalý, skutečný, pravý. Pojem solidarity, vycházející z latinského *solidare*, zpevnit, zahustit, pak může získat konstitutivní význam pro utváření sfér nejrůznějšího rozsahu a dosahu, které člověk vytváří, do nichž je ponořen a v jejichž dosahu se nachází. Dějiny náklonností,

164 SLOTERDIJK, Peter. *Sphären III. Schäume*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, kap. Das Phonotop – Sein in Hörweite, s. 377–386. Právě zde hovoří o problémech synchronizace kolektivů a skupin, sebeurčení skupin prostřednictvím zvuků a dalších tématech.

sounáležitosti, blízkosti a solidární společností zachycují utváření vnitřních prostorů sdílené emocionality. Utváření sfér je pro Sloterdijka komunitární akt mediality odehrávající se v prostoru. Ve sférách se stávají sdílené inspirace důvodem pro společné bytí lidí v komunách a národech. Pojem inspirace je zde opět použit v původním slova smyslu *inspiró*, tedy zadouti do něčeho, rozdmýchat, roznítit, vdechnout, vlít. A tato inspirace může mít podobu tělesné blízkosti, ale i komunikace prostřednictvím zvuku, tedy utváření sonosféry, sféry dosahu zvuku. V takto utvářených sférách se formují vzájemné vztahy, z nichž některé mají podobu těsné a intimní sounáležitosti a blízkosti. Lidé jsou pak chápáni jako na sebe vzájemně působící média, která utvářejí větší mediální svazky komunikace. A Sloterdijkova filozoficko-antropologická teorie sfér je teorií mediality v takto utvářených prostorech.

Novákův text si v návaznosti na Sloterdijkovu teorii sfér a teorii mediality interpretují jako inspiraci k promýšlení dílčích neduhů solidárních sonosfér na počátku věku masové technické reprodukovatelnosti zvuku. A jeho inspirace vznikla uvědoměním si imerze člověka do sféry dosahu zvuku a reflexe této skutečnosti, z níž je v moderních společnostech stále obtížnější uniknout. Význam obklopující sonosféry a fonotopu si lze uvědomit i díky skutečnosti „závislosti“ na zvucích, která se projevuje neklidem, vznikajícím z nepřítomnosti umělých zvuků nebo přítomnosti pouze zvuků přirozených. Připomíná to situaci člověka, který se vzdálí z akustického dosahu své štěbetající, zvučící a znějící tlupy. Ve chvíli, kdy si to uvědomí, zpozorní, protože se ocitne mimo prostor společností, jehož je součástí a které mu poskytuje bezpečí. Moderní permanentní obkloповání se zvuky by poukazovalo na potřebu ubezpečovat se o přítomnosti ostatních, byť jen s pomocí technického šidítka. To na jedné straně dokáže vzbudit iluzi bezpečné a komfortní přítomnosti štěbetající prvobytně pospolné skupiny. Současně však s pomocí technických prostředků můžete pravidelným otáčením knoflíku (přehrávače, rádia, dynamických reproduktorů, reprosoustav, sekaček, bouracích kladiv, ventilací, klimatizací, vzduchotechniky, zesilovačů hudebních nástrojů, mikrofonů a dalších) udělat druhým, kteří nechtějí do vaší sonosféry náležet, ale které nedobrovolně zasahuje, ze života akustické peklo. A v akustickém pekle se nemohou konstituovat vztahy příznačné pro inspirující a solidární sonosféru, spíše vztahy nevraživosti, která roste díky akusticky neizolovatelné blízkosti. Přezvuky překřikujících se sonosfér je v moderních hustě zalidněných společnostech (kde jsou doplněny o v podstatě permanentní technické, dopravní a industriální zvuky) stále obtížnější izolovat a snášet. Individua se obalují vlastním akustickým oblakem, protože mají individuální technické prostředky k jejich rozpínání. Málokdy jsou však tato zvuková oblaka synchronizována s ostatními. Výsledkem pak není uklidnění, ale neuróza z přemíry hluku a vzájemného zvukového „překřikování“. Oficiál Tříška má v moderních společnostech stále méně možností, kam utéci z neurotizující zvučící a znějící moderní sonosféry, nebo ji přetvořit na takový fonotyp, k němuž by rád náležel.