

noměrné stylizace, a skutečně se pak takový celek „rozpadá (. . .) v části *stylově různé* . . .“ Smířit estetický požadavek a praktickou skutečnost není právě snadné ani v teorii ani v praxi, tím spíše, že existují i současná díla s touto vrozenou stylovou vadou. A pokud jde o skutečně již jen historickou „konverzační operu“, dvě dodnes nejhranější díla tohoto žánru, Bizetovu *Carmen* a Offenbachovy *Hoffmannovy povídky* hrajeme dnes častěji v původní verzi s (jedině autentickými) mluvenými dialogy než v oné formě, kterou jim propůjčil Ernest Guiraud svými příkomponovanými recitativy.

## LOUTKOVÉ DIVADLO

K tomuto novému vydání Estetiky dramatického umění jsme zařadili Zichovu studii o loutkovém divadle, protože považujeme některé zde nastolené problémy, jakož dílem i způsob jejich řešení, za stále aktuální. Navíc jde o studii dnes těžko dostupnou a neprávem téměř zapomenutou. Doporučujeme její čtení ve světle Zichovy studie *Estetická příprava myslí*. (Studie o loutkovém divadle vyšla r. 1923 v časopise *Drobné umění*, *Estetická příprava myslí* r. 1921 v časopise *Česká mysl*.)

Některé Zichovy názory na loutkové divadlo podrobil kritice P. Bogatyrev (*Príspevok ku skúmaniu divadelných znakov* — časopisecky 1938; přetištěno ve výboru *Souvislosti tvorby*, Praha 1971). Jeho zásluha spočívá v tom, že převedl diskusi na pole sémiotiky, i když jeho kritika Zicha není přesvědčivá — zvláště co se týče koncepce znakovosti —, jelikož ne zcela přesně interpretuje Zichovy názory (a navíc nebere v úvahu širší kontext Zichových úvah). V tomto ohledu je adresná Honzlova kritika Bogatyreva. (Blíže o tom M. Procházka: *Spor o povahu jednoho typu divadla*, in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha, c.d.*, str. 189—193.)

## 1

Zichova kniha zajisté nepotřebuje ceremoniáře, který by ji uváděl, ani advokáta, který by za ni pronesl své plaidoyer. Prosadila se a uhájila i bez nich, a byla to jen váha jejich vlastních argumentů, která jí — pětapadesát let po prvním vstupu v roce 1931, díky stále širšímu, dnes už i mezinárodnímu ohlasu, vynutila vstup druhý. Jestliže se chci přesto pokusit o intrádu i o plaidoyer, nejde mi ani tak o autora, jako spíš o čtenáře: snadno by mohl — k vlastní škodě — Zichu nepochopit a nedocenit. Při povrchním čtení, neřku-li letmém nahlédnutí není těžké najít místa sugerující dojem, že tu máme co dělat s něčím dávno odbytým, spjatým s předminulou etapou divadelního vývoje: stačí jen nalistovat pasáž o fotografii nebo o filmu, pantomimě či monodramatu, a náš názor na knihu je hotov.

Podobně jako knihu můžeme vyřidit i autora. Kdo je to vlastně, ten Otakar Zich, a jaká divadelní zkušenost stojí za jeho knihou? Zkušenost autora tří oper, kdysi uvedených, dnes z větší části opomíjených. Kdyby aspoň to, co napsal o svém nejvlastnějším oboru, nějak korespondovalo s dnešním viděním věcí! Posuďme jenom jak referoval v *Osvětě* roku 1916 o pražské premiéře Janáčkovy *Pastorkyně*. Ne, že by dílo odmítl; dokonce je ve srovnání se svým smetanovským druhem, univerzitním kolegou a generačním vrstevníkem Zdeňkem Nejedlým přijal uznale a málem se sympatiemi. Ale neodpustil si na adresu Janáčkovu několik výtek, totiž, že „teorii o nápěvcích uplatnil (. . .) tak absolutisticky, že tím leckde znásilňuje uměleckou stránku díla,“ dále, že „opakuje napařádek úryvky a slova, což v deklamačním zpěvu (. . .) je nejvyšší nepřírozené (. . .) a působí dojmem nesnesitelné šablony,“ a konečně i to, že orchestr „je tak primitivní, jako by neexistoval ohromný vývoj hudby od Mozarta až po naši dobu. (. . .) A přece, přes to vše opera působí. Nikoli jako díla klasiků, plným jednotným akordem, ale jako díla těch romantiků, u nichž spleť vad, nepřirozeností a šablony probleskuje umělecká potence svérázná a tempera-

mentní. Janáček má velký smysl dramatický, který ani nešťastné jeho sklony starooperní (. . .) nedovedou potlačit. Kdyby Její pastorkyňa stála na počátku jeho vývoje, dalo by se od něho čekat mnoho: takto zůstane dílo jen význačným dokladem jednoho stadia ve vývoji naší, resp. moravské hudby, dokladem originálním až k podivínství — směs konzervativismu s revolucionářstvím.“ Tak tedy dopadla konfrontace Otakara Zicha s Janáčkovou „minimal music“ a s tím nejprogresivnějším domácím dílem v Zichově nejvladnějším oboru! Jestliže však zklamal právě tady, jak mu máme věřit, že nezkłame, když píše o divadle? Neplatí snad spíš o Zichovi, že *svou teorii uplatnil tak absolutisticky, že tím leckde znásilňuje vědeckou stránku díla?* Nepočíná si spíše jeho vlastní dílo tak, jako *kdyby neexistoval ohromný vývoj divadla od Stanislavského k Mejercholdovi a od Kvapila, Hilara či Závřela k Honzlovi, Frejkovi a E. F. Burianovi* — abychom zůstali jen u toho, co by progresivněji orientovaný spis vydaný v roce 1931 mohl a měl obsahovat. Což neplatí víc o Estetice než o Pastorkyni diagnóza o *směsi konzervativismu a revolucionářství*, a na Zicha místo na Janáčka (přestože o celé čtvrtstoletí staršího!) poněkud předčasné Zichův povzdech, *jak mnoho by se i tak dalo čekat, kdyby* takové dílo stálo aspoň na začátku autorova vývoje . . .

Pochybnosti, které může mít dnešní čtenář, nejsou tak docela nové. Už krátce po vyjití Estetiky vyslovil svoje výhrady Otokar Fischer, Zichův univerzitní kolega, rovněž *poeta doctus*, i umělec i vědec. Ve své jinak velmi kladné recenzi konstatoval mj., že Zichova kniha zcela pomíjí takové významné divadelní epochy jako byl *mimus* či *komedie dell'arte*. „Kdo se na otázku divadelní dívá z hlediska vývojového, uchová si rezervu k nejednomu vývodu, ježto Zichovi je myšlenková úplnost a systematičnost (jmenovitě v přehledu scénických kvalit kinetických) nad konkrétnost a složitost mimických rozborů; protichůdnost dvou metod budiž doložena i tím, že Zich výslovně dovolává se jen takových příkladů, jež mu jsou doklady dobrého nebo správného umění, kdežto historik by si všiml bedlivěji těch ukázek a přechodů, jež jsou mu zdánlivými výjimkami z předpokládaných pravidel. I při ‚monodramu‘ i v leckterém jiném odstavci by tak došlo k úsudkům odchylným.“

Skutečně, k těmto odchylným úsudkům velice brzy došlo. Sotva půl roku po Zichově smrti (žel, Estetika dramatického umění stála na sa-

mém konci jeho vývoje!), objevilo se první číslo *Slova a slovesnosti*, listu Pražského lingvistického kroužku, k němuž Zich sám měl velice blízko. Ostatně v redakci kromě Viléma Mathesia, spolueditora edice *Výhledy*, v níž Zichova kniha vyšla, a kromě Bohuslava Havránka, Romana Jakobsona a Bohumila Trnky byl i Jan Mukařovský, Zichův nástupce na univerzitě a autor nejpodrobnější a nejpozitivnější recenze Zichovy knihy. A tak na stránkách *Slova a slovesnosti* začaly — počínaje čtvrtým ročníkem — vycházet studie zabývající se právě oněmi „přechody“, „výjimkami“ a „vývojovými hledisky“, které Zich ze svých úvah o dramatickém umění vyloučil. Když pak — na jiném místě — v roce 1944 u příležitosti desátého výročí Zichovy smrti představitel tehdy nejmladší divadelní generace, režisér a teoretik Antonín Dvořák hodnotil význam Zichovy knihy, mohl nejen konstatovat — shodně s Otokarem Fischerem, — že, konfrontovány s „postupy moderního českého divadla, (. . .) lidového divadla, (. . .) středověkého divadla apod., (. . .) Zichovy definice vždy nepřiléhají,“ ale mohl vyjmenovat i řadu prací Honzlových, Bogatyrevových (jejich autora Dvořák s ohledem na okupační cenzuru neuvádí jménem) a Veltruského, které už Zicha korigovaly a doplnily. „Všechny tyto práce, jež přistupují kriticky k Estetice dramatického umění, potvrzují vlastně význam Zichových soudů a názorů. Kritické oprávnění těchto prací je však odůvodněno vývojem divadla, neboť jakkoli je významná Zichova Estetika, tak nemůže být ‚věčná‘ (a vidíme, že již dnes v mnoha formulacích ztrácí platnost).“ Neboť — jak konstatuje Dvořák o něco výše, „Zichova Estetika dramatického umění je omezena materiálem, kterého použil autor ke svým definicím a rozborům.“ „Zichovy soudy jsou vesměs odvozeny z praxe realistického divadla.“ (*Divadlo XXX*, str. 70—73).

Dnes, pravda, lze mluvit o jisté zichovské renesanci, pochybnosti tím však nemizí. Naopak, u divadelní praktika jsou spíše posíleny, zjistí-li původní příčiny obnoveného zájmu o Zichovo dílo. Všechno vlastně začalo studii z historie české estetiky, případně historicko-kritickými studii z dějin české strukturální lingvistiky a uměnovědy. Neméně historicky je orientována i zatím první — a zřejmě nadlouho jediná — kniha o Zichovi — hudebním teoretiku, monografie Josefa Burjanka *Otokar Zich — Studie k vývoji českého muzikologického myšlení v první třetině našeho století* (Brno 1966), výmluvná obhajoba Zichových hudebněestetických a hudebněpsychologických koncepcí z pozic estetiky marxistické. Koneckonců historicky, i když sa-

možřejmě z potřeb současnosti, byly zaměřeny i obě dosud pořádané zichovské konference, z nichž jedna měla tento historický aspekt dokonce v názvu: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Čtenář sice může znát i studii Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci s podtitulem Variace na téma Zichovy definice dramatického díla (*Otázky divadla a filmu I*, Brno 1970) nebo některou z dalších zichovských prací autora přítomné stati, pisatelovo nadšení nad jasnoživosťí a kybernetickou moudrostí může však čtenářovu nedůvěru jenom posílit. Vždyť i veškerý zájem, který o Zicha dnes projevuje cizina, je motivován čistě historicky: polská badatelka Irena Slawińska spatřuje sice v Zichovi průkopnickou postavu a věnuje mu velkou část jedné kapitoly své knihy *Współczesna refleksja o teatrze* (Kraków 1979), ve Würzburgu vyšel r. 1977 dokonce reprint původního vydání Estetiky z roku 1931, po léta se připravuje vydání anglického překladu Samuela Kostomlatského, to vše však počítá spíše se zájmem historiků, případně specializovaných badatelů, než praktických divadelníků. A čistě symbolický je význam toho, že se Zichovo jméno, případně bibliografický údaj o jeho spisu tu a tam mihne v přehledových kapitolách zahraničních publikací, jejichž autoři mnohdy knihu nejenže nečetli, ale často ani nezahhlídli. Takže jaká historická hodnota? Ostatně: „Řeknu-li o díle, že má hodnotu *jen historickou*, znamená to nejen, že nemá teď uměleckou hodnotu, nýbrž že ji nemělo nikdy, ani když vzniklo,“ napsal kdysi sám Zich (Hodnocení estetické a umělecké, in: *Česká mysl XVI*, 1917, str. 129—165), a i když to v této vyhraněné podobě platí zřejmě jen o díle uměleckém, nebývá všechno to zdůrazňování historického významu jenom cenou útěchy udělovanou těm dílům, která pro přítomnost už všechnu hodnotu ztratila?

*A přece, přes to všechno dílo působí . . .* Jistě nikdo nebude Zichovi upírat význam historický, ten je nepopíratelný, v domácím i mezinárodním kontextu. Tvrdil-li Mukařovský v nekrologu (*Studie z poetiky*, Praha 1982, str. 284—289), že „mnohdy docházel Zich vlastní cestou k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí,“ není to vlastně příliš velká chvála. Spíš se zdá — a současný zájem ciziny tomu nasvědčuje, že mnohdy dospíval Zich k závěrům, k nimž se jinde došlo teprve mnohem později. A vůbec: zdá se, že nám jeho Estetika má dodnes co říci. Že je to dílo dodnes nedocenené — a dodnes nepřečtené — u nás i v celosvětovém kontextu.

## 2

V čem je, při všech výhradách, jedinečná hodnota Zichova spisu? Nejstručněji řečeno v tom, že skutečně dává to, co slibuje svým názvem (který by ovšem měl znít *Teorie a estetika dramatického umění*). Řečeno poněkud obsírněji, jedinečnost Zichova díla je v tom, že je to dílo, které *je skutečně o dramatickém umění* (tj., méně přesně řečeno, *o divadle*), dále v tom, že je to *skutečná teorie*, konečně pak v tom, že je to *teorie koncipovaná z hlediska vnímatele a vnímání, tedy z hlediska diváka*, a vlastně i v tom — což je malý zázrak — že zde jsou *všechna tato tři hlediska dohromady*.

To všechno jsou vlastně velice jednoduché ctnosti, zároveň však ctnosti jednotlivě — a tím spíše ve svém úhrnu — neuvěřitelně vzácné. Zich rozhodně nebyl první, kdo prohlásil *divadlo* či — řečeno jeho termínem — *dramatické umění za umění samostatné, soběstačné a jediné*. Byl však asi první, kdo se nespokojil s proklamací této nezávislosti a kdo z ní vyvodil důsledky morální (je-li tu nové samostatné umění, jsem povinen pro ně jako estetik něco udělat), i logické. Jsme-li méně ochotni či schopni domýšlet do důsledků, zdá se nám Zichovo počínání až nesmyslně radikální, když jde do takových konců, jako je vyčlenění dramatického textu z literatury, dramatické hudby z hudebního umění a divadelní scény z umění výtvarného. Nechce se nám pochopit, proč hrát tuto podivnou hru a považovat ten heterogenní slepenec, kterému se říká divadlo, za jediné umění a ne za „spojenou umění“, tím spíše že i Zich sám nakonec téhle hry nechá a připustí kompromisní formulaci o „spojených umělcích“. Nicméně důvod počátečního radikalismu je metodicky zcela jasný a je jen logickým důsledkem počátečního rozhodnutí o samostatnosti divadla. Přijmu-li toto rozhodnutí, musím akceptovat i jeho důsledky a považovat celé území divadla za svrchované teritorium výlučné platnosti zákonů divadelních (či řečeno se Zichem dramatických).

Zichovou druhou ctností je, že dělá *teorii*. Jak vzácná je to ctnost, poznáme, srovnáme-li Zichovu knihu s jinými pracemi podobného druhu. Většina z nich okamžitě uhne *od teorie k historii*, a činí tak s pocitem naprosté mravní převahy: jejich předmět — jako vše lidské — je v konečné instanci historický, ignorovat historičnost znamenalo by tedy ignorovat samu podstatu problému. To je úvaha logicky —

víc: filozoficky naprosto správná. Má však metodologický důsledek, který je pro teorii krajně nevýhodný. Jakmile totiž historii jako rámec připustím, už se jí nezbavím, a časová proměnná mi nesmírně zkomplikuje a znepřehlední všechny teoretické kalkulace. A začnu-li teoretické zkoumání historickými úvahami, budu pak dělat historii a k teorii se už nikdy nedostanu, nejvýš v jednom či dvou odstavcích teoretického exkursu. Jediné řešení je tedy osamostatnit takový exkurs a dělat teorii, přitom si však být vědom, že je to jen exkurs, jen momentální průřez zmrazeným tokem dějin, při vši relativitě takového průřezu a takového zmrazení. Samozřejmě historie divadla jako součásti lidské praxe nutně zahrnuje i historii teoretické reflexe této praxe a postupně tedy dojde i na teorii, vhodně zasazenou do historického kontextu. Jenže *historie teorie není teorie*, právě tak jako jí není *teorie teorie* (metateorie), *kritika teorie* či *metodologie teorie*, což vše je druhý způsob, jímž velká část tzv. teoretických spisů o divadle suplují teorii. Metateorie není teorie a vydává-li se za teorii, je to — mírně řečeno — matení pojmů, tvrdě řečeno podvodné prodávání tovaru pod nesprávnou vinětou. U nakládaných okurek by nám vadilo, kdybychom ve sklenici místo slíbeného obsahu našli pouze teoretický či kritický spis o okurkách, u teorií to však snášíme a vlastní teorii nereklamujeme, jednak proto, že o teorii příliš nestojíme, jednak také proto, že trocha teorie je obsažena i v metateorii, často dokonce ve formě stravitelnějšího výtažku, zatímco okurky bys v teorii okurek těžko hledal. To nahrazení teorie metateorií není vždycky myšleno jako podvod na spotřebiteli: podobně jako každá jiná produkce je i lidské uvažování (tj. produkování myšlenek) nutně provázáno uvažováním (a v tom smyslu je od něho neoddělitelné), na rozdíl od jiných produktů, které se od úvah nad svým produkováním snadno oddělí, samo uvažování jako finální produkt je od úvah, kterými je provázáno, jen velmi těžko oddělitelné a někdy se s nimi proplétá v jeden nedílný celek. — Buď jak buď, Zich je i zde ve své důslednosti a ve své logické i mravní čistotě až neuvěřitelně rigorózní, a všechny metateoretické úvahy ze své knihy předem vyloučí. Není tu ani obligátní přehled dosavadní literatury předmětu, ani historicko-kritický přehled vývoje názorů na divadlo. Zich ví, že to samo by vydalo na mnohasetstránkovou knihu, nepochybně vděčnou a zajímavou, a k vlastní teorii by se už nedostal. Začíná proto rovnou in medias res — a dělá teorii.

Zichova teorie je tedy skutečně teorie a ne historie či metateorie.

Neuhýbá ani v tom směru, že by byla teorií něčeho širšího — třeba umění vůbec — či něčeho užšího — třeba jen jistého druhu či slohu dramatického umění — než je to, co slíbila svým názvem. Zich sám ve své knize odmítá řešit v rámci estetiky dramatického umění problémy, které přísluší estetice vůbec, filozofii atp. Stejně stroze odmítá podobné úhybné manévry u druhých. V jedné ze svých recenzí neváhá tvrdit, že posuzovaná kniha „úplně ztroskotala ve svém vlastním přínosu“, což prý je „skoro obecná vada různých dějin umění“. A příčinu vidí v tom, že způsob, jak se tyto speciální dějiny většinou tradují, *není práv specifické zvláštnosti jejich předmětu a materiálu*. (. . .) Jsou to vlastně kulturní dějiny, jež si vybraly určitý úsek kultury, ale zpracují jej obecně, jako kulturu, ne odborně, jako umění, dokonce to a to umění.“ Jestliže Zich, krátce než se pustil do psaní vlastní knihy, otiskl tuto recenzi (*Česká mysl* XXV, 1929, str. 36—39), můžeme se divit, že stejně přísný je i k vlastnímu spisu?

Konečně — a to je třetí Zichova ctnost — Zich koncipuje teorii z *hlediska vnímatele*, z *hlediska diváka*. Sám je sice tvůrce, ale „sebezapíravě“, jak říká o něm Mukařovský, se posadí do publika. Není to ani tak odříkání, askeze, je to především *logika a důslednost*. Píšu-li *historii* divadla, mohu vystačit — aspoň pro některé účely — s *hlediskem kauzálním*, tj. může mne zajímat jaké byly příčiny nějaké historické události divadelních dějin. Zkoumám-li však divadlo jako teoretik, musím nutně kombinovat *hledisko kauzální* s *hlediskem finálním*. Divadlo je výtvar lidí, má — obecně řečeno — charakter nástroje, tj. věci sloužící určitému účelu, a chci-li poznat nástroj, musím jej sledovat v procesu jeho fungování, tj. v procesu *účelného* využívání *kauzality* k dosažení určitých cílů. To právě dělá Zich, a proto jeho teorie divadla, jakožto teorie specifického užívání tohoto nástroje — počíná divákem, jeho smysly a jeho vědomím, tedy materiálem, na nějž má divadlo jako nástroj působit, a sledováním základních účinků, smyslových, myšlenkových, citových, jimiž divadlo na divákovo vědomí působí.

Vyznačují-li se tyto tři základní Zichovy ctnosti vzácností, tím vzácnější a nepravděpodobnější je jejich *společný výskyt*. Je tu ovšem činitel, který snižuje tuto nepravděpodobnost: všechny tři ctnosti spolu souvisí a *za jistých podmínek* jedna vyplývá z druhé. Za podmínek, že jsem logicky důsledný. Postavím-li se skutečně důsledně na stanovis-

ko divadelní, vyžadující, aby všechny analýzy a veškerá hodnocení dramatického díla se dály na základě živého provedení, nutně musím dojít k požadavku analýzy z hlediska vnímatele, a k požadavku přistupovat k divadlu teoreticky, nikoli jako historik. Zich sám o tom píše v rukopisu své brněnské přednášky: „Z našeho přesného vymezení materiálu plyne, (...) že (...) musíme brát v úvahu jen *dramatické umění naší doby*, neboť jen to známe tak, jak požadujeme, tj. prováděné. (...) Historické hledisko tedy pro naše úvahy nemá ceny, neboť nám jde o to odvodit zákony dramatického umění přítomnosti, zákony, jež by se mohly uplatnit v umělecké praxi nynějšíka (...) Tím méně můžeme si ovšem všimnout ‚prehistorických‘ hypotéz o vzniku dramatického umění, o původní jednotě, o ‚praumění‘ (...) atd.“ Podobně hledisko vnímatele implikuje automaticky „divadelní pojetí“: „Tento vjem je jednotný a není v něm nic, co by nám hlásalo, že se tu — a to postupně — spojilo několik umění. O tom snad víme, jak dílo vzniklo, ale to je vědění...“, píše Zich v témž rukopise. Konečně hledisko vnímatele implikuje přístup teoretický, nikoli historický: ne nadarmo *theoria* a *theatron* jsou obě odvozena od téhož základu, slovesa *theomai*, dívám se. Naopak nedodržení jednoho hlediska vede nutně k nedodržení obou zbývajících: vycházím-li od původce namísto od vnímatele, dovede mne to nejdříve k „textovému“, pak i k „postupně syntetickému“ pojetí divadla, a když ne přímo k historii, tedy aspoň k „mikrohistorii“ postupného vzniku a děláni divadelního představení.

Vzájemná propojenost jednotlivých dílčích hledisek dává tušit, že zde máme co dělat se *skutečnou teorií* hodnou toho jména, teorií, na kterou můžeme klást měřítko *deduktivních teoretických soustav*. Na tom nic nemění fakt, že Zich sám považuje svůj přístup za přísně induktivní, a že je to postup, který — jak Zich neustále zdůrazňuje, vychází „zdola“, z materiálu, empirie, z praxe (byť především z praxe pozorného a citlivého divadelního návštěvníka). Vlastní konstrukce Zichova systému však postupuje deduktivně, „*more geometrico*“, přičemž Zichova *definice dramatického díla* funguje vlastně jako *soubor axiomů*. Ostatně — jak říká Zich sám — „v matematice např. se s definicí začne; ve vědách empirických je definice spíše koncem induktivního pochodu.“ (Základy vědy o umění, in: *Česká mysl* XXV, 1929, str. 36—39.)

Je ještě jeden rys, jímž se Zichova teorie silně blíží abstraktnímu deduktivnímu systému. Chceme-li vybudovat silnou, skutečnou teorii, musíme uspokojit *postulát adekvátnosti*, který žádá, „abychom predikáty obecných tvrzení vztahovali na celý okruh problémů, na něž mohou být vhodně uplatněny. Vztáhneme-li predikát mimo tento rozsah, stane se naše tvrzení nepravdivým, (...) uplatníme-li jej však příliš úzce, naše tvrzení neztratí sice ctnost pravdivosti, nebudou však dostatečně plnit svůj úkol vypovídat o všech objektech, o nichž by mohla právem vypovídat to, co nadmíru zdrženlivě vypovídati pouze o některých z nich.“ (Tadeusz Kotarbiński: *Praxeologie*. Praha 1970, str. 113—114). Známe to všichni, ta příliš opatrná tvrzení empirických věd, nebo zkrátka divadelní vědy, tvrzení o tom, že divadlo „*obyčejné*“ má tu a tu formu či vlastnost, nebo o tom, že „*větší část*“ děl těch a těch slohů postupuje tak a tak. Historickému popisu generalizace tohoto stupně stačí, silná teorie však potřebuje generalizace smělejší, při kterých se snažíme „nejen o to, abychom konstatovali, že daná vlastnost odpovídá takovému nebo onakému souhrnu předmětů, ale i o to, abychom uměli ukázat třídu, která obsahuje všechny prvky, mající tuto vlastnost. (...) Chceme mít obecná tvrzení, která jsou nejen pravdivá, ale také vyčerpávají příslušný okruh objektů; tuto vlastnost mají pouze obecná symetrická tvrzení.“ (To jest tvrzení typu: Všechna A jsou B a zároveň všechna B jsou A.) A právě z takových tvrzení buduje Zich základní lešení svého systému. Aby toho dosáhl, musí si ovšem vypomoci trikem a zřídit uprostřed divadelního umění (tj. souhrnu všech divadelních děl všech dob) vpodstatě umělou enklávu zcela abstraktního umění dramatického. Zichova teorie dokonale vystihuje vlastnosti všech děl patřících k této vyabstrahované enklávě — enklávě, která je definována právě platností všech zákonů, které Zich pro své dramatické umění postuluje. Zdá se vám to trochu nečistý trik, a definice kruhem? Možná — je to však trik, na jehož základě pracuje teoretická fyzika. A Otakar Zich uplatnil se zdarem přesně stejný trik ve své *teoretické dramaturgii*.

## 3

Pokusíme-li se však sledovat opravdu krok za krokem Zichův myšlenkový postup, zjistíme, že jeho kniha vlastně paralelně exponuje *teorie dvě*, první *speciálnější*, druhou *obecnější*, obě takřkajíc *ve stavu zrodu*. Ta první je názvem slíbená a skutečně tedy postupně vypra-

covávaná teorie či estetika dramatického umění. Ta druhá, obecnější, není, jak by se zdálo, Zichova obecná estetika (ta je zde ovšem také, ale jen jako němý předpoklad), ale spíš jiná teorie, svým charakterem přesahující rámec estetiky a obecné teorie umění. Zich si to ovšem nepřizná a téměř všechny digrese mimo území estetiky si zapoví. Svou širší teorii při tom rozvíjí vždycky jen *ad hoc*, pokud to rozvoj první teorie nezbytně vyžaduje. Mohl by — dokonce i měl — postupovat jinak: nejdříve rozpracovat a „zveřejnit“ svou druhou, obecnější teorii, teprve pak, vyzbrojen jejími pojmy přikročit k první. Zich dává přednost méně pedantskému postupu, který je pedagogicky rozhodně zajímavější, a výsledkem je vlastně onen nevšední způsob „expozice tématu“, který Zich-hudební teoretik tolik obdivoval na Smetanově Táboru, kde se „napřed exponuje jen jakési ‚jádro‘ (. . .) myšlenky, na které se pak ‚nabaluje‘ další a další pokračování,“ (srv. Jaroslav Zich: Poslední univerzitní přednáška Otakara Zicha, in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, str. 72).

Už Jan Mukařovský ve své recenzi Zichovy knihy, po něm pak Jindřich Honzl a Antonín Dvořák, v polovici padesátých let pak Oleg Sus a další rozpoznali, že Otakar Zich chápe divadlo jako problém divadelního znaku, tedy jako problém sémiologický, sémantický či sémiotický. Rovněž dnes, je-li Zich ve světě připomínán, je to pro nepopíratelné prvenství v této tehdy nové, dnes až překotně rozbujelé disciplíně, *sémiotice divadla*, jednoho z mála vědeckých oborů, u něhož se v rubrice „místo narození“ zpravidla uvádí Československo.

Sémiotika je, populárně řečeno, teorie znaku, a nejnápadnějším vnějším znakem či příznakem sémiotických prací je obvykle to, že se v nich užívá termínu „znak“. Zich se tomuto termínu vždy vyhýbal, nejspíš pro dvojnáčnost (*quod erat demonstrandum* pomocí slabomyšlné slovní hříčky v předchozí větě). Přesto byl jako sémiotik rozpoznán. Poněkud hlouběji nazíráno je sémiotika teorie reprezentace, a to je už prokazatelně případ Zicha. Zich tedy nemluví o *znaku* a *významu*, ani o *označujícím* a *označovaném*, ale o *představujícím* a *představovaném*. Této terminologické dvojici užije sice ve své knize jen jednou, avšak na této pojmové dvojici staví a důsledně ji aplikuje v celé knize. Platí to hned o základní větě celého systému, o definici dramatického umění. Je to *čistě sémiotická definice*: dramatické dílo je definováno svým specifickým „představujícím“ (hra herců na scéně)

a svým (nespecifickým) „představovaným“ (vespolné jednání osob). Rovněž všechny další základní pojmy, jimiž Zich analyzuje dramatické dílo, jsou pojmy párové, přičemž jejich párovost je dána aplikací základní distinkce „představující / představované“. Zejména pronikavé je toto rozlišení u pojmové dvojice „herecká postava / dramatická osoba“. V této nepřehledné oblasti, kde tvůrce splývá se svým dílem a dílo — aspoň zdánlivě — s tím, co zobrazuje (či — poněkud sémiotičtěji vyjádřeno — původce se zprávou, znakem či „textem“, a zpráva, znak či „text“ s objektem, denotátem či designátem, k němuž odkazuje) je toto Zichovo rozlišení — nedovedu to říci jinak — skutečným triumfem přesného a jasného sémiotického rozlišování. Je to epochální sémiotický objev, který můžeme směle srovnat s jedním z největších objevů moderní logiky, s Carnapovým rozlišením „jazyka-objektu“ a „metajazyka“. V obou případech je to stejně účtyhodný výkon, protože i v metajazyce, kde slovo reprezentuje slovo, i v herectví, kde člověk pomocí sebe samého představuje člověka, je „představující“ a „představované“ příliš stejnorodé (str. 44). Vedle této „sémiotiky vnější“, založené na distinkci „představující / představované“, exponuje Zich paralelně i „sémiotiku vnitřní“, tj. sémiotiku z pozice vnímajícího subjektu, založenou na distinkci *významová představa technická / významová představa obrazová*. Obě tyto pojmové dvojice spolu korespondují: „představa technická“ je vlastně představa „představujícího“, tedy znaku jakožto znaku, „představa obrazová“ naproti tomu představa „představovaného“. Samy termíny „významová představa“ a „významová představa technická“ se ovšem v Zichově díle objevují už daleko dřív než až v *Estetice dramatického umění* (jedině termín „významová představa obrazová“ je nový), a tak chceme-li Zichovu „vnitřní sémiotiku“ chápat v poněkud širších souvislostech, nezbyvá než přikročit rámec tohoto Zichova „definitivního“ spisu a vrátit se až k samým počátkům jeho sémiotického, či lépe psychologického zkoumání.

Zapomeňme teď všechno, co bylo řečeno o pojmových dvojicích a sémiotice, vraťme se do doby hluboce předsémiotické (v Zichově díle i vůbec) a začněme svoji analýzu „významové představy“ pikantním dokladem „spekulativního důmyslu jazyka“ mapujícího doménu smyslového poznání.

Oč jde? Hegel určitě nebyl první, kdo si povšiml, že slovo „smysl“

je vlastně dvojznačné, zároveň však že dvojznačnost slova „mysl“ má — v oblasti smyslového poznání — hlubší smysl. Byl však asi první, kdo v tomto nepatrném detailu postřehl zrcadlový střípek teorie. Smysly jsou brána, jimiž do nás vstupuje svět; smysl je však i to, díky čemu to, co těmito branami do nás vstupuje, „dává smysl“. Řečeno s Hegelem: smysl na jedné straně „označuje orgány bezprostředního pojmání, na druhé straně nazýváme smyslem význam, myšlenku, všeobecnou stránku věci. (...) Smysluplné nazírání není snad takové, které *odlučuje* obě stránky, nýbrž takové (...), že v bezprostředním názoru zachycuje zároveň podstatu a pojem. Poněvadž však právě tato určení obsahuje v sobě v jednotě dosud nerozloučené, neuvědomuje si pojem jako takový, nýbrž zastavuje se u tušení pojmu.“ (*Estetika I*, Praha 1966, str. 135.)

A toto *tušení pojmu* je přesně to, čemu se v Zichově teorii říká významová představa. Sám termín „významová představa“ je vlastně nahodilý, Zich si jej samozřejmě nevypůjčil u Hegela, ba ani nemohl (Hegel jej nemá), a kdyby i mohl, od tohoto spekulativního estetika by jej určitě nebral, našel jej však u Johannese Volkelta (*System der Aesthetik*, I, München 1905). Kdyby byl hledal jinde, mohl si místo „významové představy“ stejně dobře vypůjčit „předpojmový soud“ či „vjemový soud“ (klasifikační, thetický), „pojmovou složku (či pojmovou nadstavbu) vjemu“, „interpretační složku vjemu“, „interpretant“, „etiketu“, případně — o něco později — „druhosignální orientační reflex“ a všechny tyto termíny by označovaly zhruba též komplexní jev, *mentální odezvu na vjem*, díky níž *víme, co to, co vnímáme, vlastně je*. Zich, orientovaný psychologicky, dal přednost „významové představě“, a vzal ji tak, jak ji našel u Volkelta, i s jeho dělením (významové představy věcné, látkové, technické), jen ji nepatrně přizpůsobil svému účelu a velice úspěšně s ní pracoval v interpretační části svého experimentálního výzkumu estetického vnímání hudby. Pojem *obrazové představy* u Volkelta nebyl, a tak všechno to, co Zich později v Estetice dramatického umění nazval „obrazovou schopností hudby“, zůstalo v Estetickém vnímání hudby zcela *mimo* rozsah pojmu významové představy, zahrnuje do „asociativního faktoru“. *Sémiotický problém hudební reprezentace* (zobrazování skutečnosti hudbou) se tam řešil ještě *nesémiotickými prostředky* a popisoval v *před-sémiotických* termínech asociativní psychologie.

To bylo v roce 1910. Pak termín „významová představa“ na dvacet let zmizel ze Zichova slovníku: Zich se sice velice často vracel k otázkám hudební reprezentace i hudebního vnímání, vždycky se však — aspoň ve svých *tištěných pracích* — obešel bez tohoto termínu. V knize *Symfonické básně Smetanovy* (Praha 1924), která je vlastně konkrétní aplikací teorie z Estetického vnímání hudby, mluví sice o představách hudebních a představách mimohudebních, ne však o „představách významových“. V některých dalších pracích se několikrát pohyboval na území sémiotiky. Dvakrát se sem dostal při řešení otázky umělecké iluze (Estetická příprava myslí a O výtvarné stylizaci, obě studie jsou z roku 1921), termínu „významová představa“ však *ani jednou nepoužil*. České názvy barev (1919) řešily klasický problém sémiotiky, problém verbálního členění barevného kontinua (opět s předstihem!). Zich zde spojil svoji kvalifikaci fyzika, psychologa vnímání a badatele v oblasti sémantiky jazyka, žádnou „významovou představu“ na to však nepotřeboval: její funkci daleko lépe zastalo „jazykové pojmenování“. Dokonce ani rukopisná studie *Principy teoretické dramaturgie* — ač vlastně předobraz budoucí Zichovy definitivní knihy — s „významovou představou“ nepracovala. Teprve Estetika dramatického umění znamená návrat „významové představy“ po dvacetileté absenci, ovšem „významové představy“ nikoliv Volkeltovy, ale Zichovy. V Estetickém vnímání hudby pracoval Zich ještě s Volkeltovým pojmem a Volkeltovou teorií významové představy, teď nám předkládá svůj vlastní pojem a svou vlastní teorii, která je na rozdíl od Volkeltovy sémiotická. Z významové představy je prostě onen párový pojem korespondující s „vnější dvojicí“, tak jak o tom byla řeč výše.

Zich tedy pracuje ve své knize s dvěma originálními pojmovými dvojicemi, oběma bytostně sémiotickými, jednou „objektivní“ či „vnější“, druhou „subjektivní“ či „vnitřní“. Objektivní dvojici analyzuje strukturu dramatického díla, subjektivní dvojici proces vnímání (recepcce) díla. Je tu tedy perfektní dělba práce: každá dvojice operuje v oblasti, která je plně v její kompetenci. Dvojí přístup umožňuje zároveň obratně lavírovat a vyhnout se úskalí, na němž by čistě objektivně koncipovaná sémiotika snadno havarovala nebo aspoň ztratila spoustu času, totiž problému fiktivních jsoucen při čistě objektivně pojaté dramatické osobě, dramatickém ději atp. Existuje ovšem citlivá hraniční oblast, v níž se objektivní převrací v subjektivní a subjek-

tivní snadno přechází v objektivní, oblast herecké práce. Při popisu této oblasti to ve spolupráci obou pojmových dvojic poněkud zaskřípe. Na několika místech Zich nedokáže jasně rozlišit hereckou postavu jako objektivní fakt od technické představy „herecká postava“, a je z toho několik méně elegantních, matoucích míst v kapitole o herecké práci.

Přejděme však k další, už třetí vrstvě Zichových sémiotických objevů, vrstvě „předmětové“. Jestliže první dvě sémiotiky, „objektivní“ a „subjektivní“ potřeboval Zich na to, aby mohl popsat základní sémiotické fungování divadla, eventuálně hudby toto divadlo spolutvořící, zde potřebuje sémiotiku proto, aby mohl popsat předmět divadlem zobrazený, lidské jednání. Člověk je *animal symbolicum*, lidské jednání čili lidská interakce je z velké části symbolická, tj. znaková a komunikační, a tak divadlo, chce-li popsat svůj předmět, musí adekvátně — ne sice pomocí symetrických tvrzení, zato však pomocí (quasi) symetrických zobrazení hereckou hrou — popisovat i tuto interakci. Zkrátka a dobře, divadlo musí chtít nechť samo „provozovat sémiotiku“ (a skutečně ji, podobně jako pan Jordán prózu, aniž to tuší, odjakživa provozuje). A tak divadelní teorii, chce-li být práva svému předmětu, divadlu, a jeho tisícileté moudrosti, nezbyvá než jít pokorně v jeho stopách a jeho sémiotickou moudrost rekonstruovat. Zich to zkouší na vlastní pěst, a pouští se do výzkumů, které teprve daleko později budou moci být zařazeny do rubriky paralingvistiky, kinesiky a proxémiky; dělá to o to směleji, že jediné zde, v této „třetí vrstvě“ svých výzkumů nemá nejmenší zábrany pustit se zcela mimo hranice estetiky.

Konečně existuje i čtvrtá vrstva sémiotických výzkumů, vrstva nejvyšší, filozofická: sémiotika jakožto teorie technik nepřímého poznání, jakožto pomocná, „technologická“ věda noetická. Zich odmítá pracovat v těchto nadmořských výškách, tak jako se vůbec brání ryze sémiotickým exkurzům od samého počátku. (Na str. 42, sotva exponoval svou teorii dvojí představy, technické a obrazové, okamžitě prohlásí „to je výlučná vlastnost umění“, což je tvrzení neadekvátní, vynucené zřejmě křečovitou snahou nevybočit z rámce estetiky: zcela nepochybně to není výlučná vlastnost umění, ale vlastnost provázející „čtení“ všech systémů reprezentace.) A tak, zdá se, málem proti Zichově vůli proklouzne do jeho díla několik pasáží obecně noetických,

odhalujících sám fundament Zichovy sémiotiky. Zdrojem vši naší zkušenosti je podle Zicha jednak „přímý názor“, z něhož bereme zkušenost přímou, jednak znaky, samy o sobě rovněž názorné, skrze něž zejména a především skrze řeč —, získáváme zkušenost nepřímou, tj. zkušenost o tom, co našemu přímému názoru přístupno není. Atd., atd. Nezbyvá, než přiznat Mukařovskému výstižnost jeho charakteristiky: Zich byl empirik s filozofickým temperamentem, a to, „co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vskutku promyslel. Proto často s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou, v některé pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředné (. . .) Byl sám se sebou důsledný: vyvíjeje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech.“ Jak vidět, princip „nabálování“, podle kterého Zich rozvíjí svoji dvojí teorii v *Estetice dramatického umění*, je možná platný pro celý mnohohlas jeho životního díla.

Jestliže Zich figuruje na prvním místě mezi sémiotiky divadla, je to nepochybně právem, bez ohledu na to, že se tam octl vlastně proti své vůli. To, že o sémiotických otázkách přemýšlel i v širším měřítku, než je oblast umění, je fakt, který je možno doložit např. pasážemi o roli symbolů a přímého názoru v oblasti fyziky ze studie K problému fyzikální kauzality (*Česká mysl* XXIX, 1933, str. 1—14). Zichova sémiotika, obsažená v jeho teorii divadla, je ovšem proto tak dobře utajená, že je okamžitě v momentu zrodu aplikována na divadlo. Více: Je to sémiotika přímo koncipovaná k tomuto účelu a „střížená na divadlo“, tak jako Saussurova sémiologie (v čistě sémiologických pasážích sotva rozsáhlejší než příslušné exkursy Zichovy) je sémiotika střížená na jazyk a Peirceova sémiotika je vytvořená pro potřebu logiky. Kdyby nebylo sémiotiky, divadelní teorie by si ji musela vymyslet (skutečně: i Peirce i Gomperz demonstrují princip znaku na příkladu herce, zdaleka ovšem ne tak dobře jako Zich!), a protože skutečně nebylo, Zich ji vymyslel, z vnitřní nutnosti, neboť „nelze jinak“. Jeho sémiotika divadla je proto nesrovnatelně originálnější a daleko cennější než současné pokusy tzv. sémiotiků divadla mluvících sice stále o znaku, neschopných jej však rozpoznat v samém jádru divadla, v herecké postavě. Nechápe me co je sémiotika, jestliže ji nejsme schopni uvidět v Zichově knize. A nepochopili jsme Zichovu knihu, jestliže jsme ji nepřeteli jako sémiotiku.



Zichova složitá osobnost nezlákala dosud životopisce, který by chtěl být stejně práv Zichově teorii i Zichově umělecké praxi, vědecké i umělecké stránce jeho životního zápasu. Dosud jediná kniha o Zichovi, Burjankova monografie, se moudře omezila jen na Zicha muzikologa, a jestliže o Zichovi-skladateli existuje přece jen pár životopisných skic, Zich-teatrolog na svůj biografický nástin teprve čeká a bude možná čekat ještě dlouho. Vždyť Zichova Estetika dramatického umění, i když proklamuje teorii analytickou v opozici k teorii syntetické, je přece jen sama o sobě dílo syntetické a syntetizující, nejen jako syntéza celé Zichovy estetické učenosti, ale i jako suma vši jeho životní zkušenosti, vědecké i umělecké, teoretické i praktické. „Nejedlovsky“ koncipovaná monografie o Otakaru Zichovi by musela obsahovat kapitoly nejen s dějinami české hudby a dějinami české estetiky, ale i české univerzity, pražské a brněnské, českého časopisectví, zvláště hudebního, české folkloristiky, českých lidových kapel, české matematiky a fyziky, lingvistiky a sémiotiky i českého divadelního a hudebního spolkářského zákulisí. Je to spíše úkol pro panoramující kameru televize či naučného filmu s interiéry Národního i Vínohradského divadla, než pro příliš tiché a studené médium učené monografie.

Vzdejme se předem ambicí v tomto směru a pokusme se jen předběžně naznačit, kudy asi vedla cesta (či cesty) k Estetice dramatického umění. Základní data: narozen 25. března 1879 v Městci Králové, zemřel 9. července 1934 v Ouběnicích. Otec, řídicí učitel — v rodině se učitelovalo po několik generací — zemřel, když bylo synovi pět let. Hudební vlivy byly v rodině po babičce z otcovy strany, z muzikantského rodu Drapáků, udržujícího tradice lidové hudby instrumentální. Od desíti let je Otakar Zich v Praze, od sedmnácti komponuje, 1897—1901 je posluchačem filozofické fakulty Karlovy univerzity, obor matematika-fyzika, od r. 1901 začíná učit jako suplent na reálném gymnáziu na Smíchově, disertace 1902 *O integrálech singulárních* pak jeho univerzitní studium uzavírá. Neustále se v něm projevuje dvojí talent: matematický a muzikální. Na klavír se naučí — s pomocí sestry — vlastně sám, na další nástroje „jak pes plove“ (Zichův vlastní výraz!). Když pak má na vysoké škole kvarteto — sám v něm hraje na violoncello, zatímco syn Otakara Hostinského Bohuslav, budoucí ordinarius teoretické fyziky na brněnské přírodovědě, je u dru-

hých houslí —, hraje v něm „hudbu z dosažitelných not a všechnu hudbu, která ho poutala, z not, které pro kvarteto sám psal z jediného poslechu díla v koncertě“ (*České umění dramatické*, Praha 1941, článek Josefa Huttera). V podání tohoto tělesa uslyší Otakar Hostinský poprvé Smetanův II. kvartet . . . Neméně pronikavý je však Zichův talent matematický. Po mnoha desetiletích zjistí syn Otakara Zicha, univ. prof. RNDr. Otakar Zich, DrSc., sám matematik a logik, že jeho otec patřil na střední škole k nejméně úspěšným luštitelům matematických úloh uveřejňovaných pravidelně v *Časopise pro pěstování matematiky a fyziky*, že se však o tom nikdy ani nezmínil. (To mlčení je charakteristické, nejen proto, že ukazuje, jak málo myslel Otakar Zich na sebe, ale i jak málo myslel na minulost . . .) Disertační práci a doktorát z matematiky zvolil však už jedině proto, že to bylo nejjednodušší a nejsnazší. Jeho zájmy se totiž během studia — díky Otakaru Hostinskému — definitivně obrátily jinam, k hudbě a estetice, především hudební. A když začal suplovat na smíchovském gymnáziu — co jiného než matematiku a fyziku — měl nejvíc práce se školním orchestrem — řadu hráčů musel teprve učit hrát, prý také klarinet — pokud chtěl dovést ke zdárnému konci koncert, na jehož programu bylo mj. první „posmrtné“ nastudování Smetanovy pimprlové ouvertury Oldřich a Božena (jak vidět, samá smetanovská světová premiéra!). Svoji vlastní praxi orchestrálního hráče si předtím vysloužil — spolu s Otakarem Ostrčilím — v Akademickém orchestru, jako violoncellista, pod Karlem Weisem (po letech oceňoval jeho instruktivní „trefné poznámky“), ale také pod Ostrčilím a — Zdeňkem Nejedlým (Josef Plavec: *Otakar Zich*, Praha 1941), svými dvěma fakultními kolegy, z nichž první studoval filologii, druhý historii. Tak vzniklo přátelství a spojenectví (za Smetanu, za moderní hudbu) na celý život. Zvlášť pevné pouto spojovalo Zicha s Ostrčilím, přesně o měsíc starším jmenovcem, přítelem a osudovým blízcem i v té předčasné smrti . . . Na radu Otakara Hostinského, který v něm viděl svého pokračovatele v bádání o lidové písni, odešel Otakar Zich v roce 1903 učit na Chodsko, do Domažlic. Jeho aktivní muzicírování tím však neskončilo, spíš nově začalo. Za svého tříletého působení objevil zde pro sebe — a pro hudbu — zcela nový hudební svět, svět dudáckých kapel, naučil se s nimi hrát, prý dokonce i na dudy, a jezdil s nimi hrát k tanci po těch nejchudších vesnicích, kde si „panskou muziku“ nemohli dovolit. Výsledkem byly sice výtky nechápajících nadřízených, ale také dokonalé poznání české lidové hudby v její autentické podobě, zblízka, „z názoru“, víc: „zvenčí“ i „zevnitř“.

První Zichovy publikované vědecké studie věrně sledují právě načrtnutý obrys životních zkušeností: debutuje článkem Druhý Smetanův kvartet (*Dalibor* XXV, 1903, str. 153—156), následují dvě studie z pomezí fyziky (akustiky), fyziologie a psychologie, publikované ve výročních zprávách domazlického gymnázia, několik popularizujících článků o umění, a hudebněfolkloristická studie sumarizující jedinečnou žeň z domažlického hudcování *Píseň a tanec „do kolečka“* na Chodsku (*Český lid* XV—XIX, 1906—1910, 17 pokračování). Paralelně začíná i skladatel Zich, nejdříve písněmi a vícehlasými zpěvy, následuje několik komorních skladeb a pak se odváží na rekviem, do definitivního soupisu opusů nepojaté, a na symfonickou ouverturu *Konrád Wallenrod* (1903), chodská zkušenost se však brzy projeví úpravami lidových písní a tanců. Z básníků, jejichž verše skladatel Zich zhudebňuje, brzy jeden převládne: Jan Neruda.

Jenže to vše je jen hudba a matematika, případně hudební teorie a estetika, kde však zůstalo divadlo? Nejdříve je třeba jen v tom, že jedinou školou a učebnicí hry klavírní bylo osmiletému Otakarovi Zichovi neustálé přehrávání klavírního výťahu *Prodané nevěsty*, který mu — spolu s výťahem *Dalibora* — zůstal po otci. Klavírní výťah není sice divadlo (a kdo jiný to může vědět lépe, než Otakar Zich, zvlášť po takové zkušenosti s čistě „textovým“ přístupem), možná však, že už zde je zdroj poznatku o divadelní čtení a divadelní vizi, právě tak jako teze, že „první úkol režiséra“, totiž vypracovat časovou formu díla, plní v *opěře* vlastně sám skladatel. V Praze na gymnázium se pak vize stane skutečností: v primě vidí poprvé *Prodanou nevěstu*, v tercii *Libuši*, a je to tak silný zážitek, že „matka se pak o mne bála, protože jsem nespal a měl horkost“. Možná že někde zde už klíčil kořínek Zichova estetického psychologismu a recepcionismu, přesvědčení, že tím konečným a rozhodujícím dějištěm dramatu není scéna, ale že to hlavní drama, které má estetika co nejdůkladněji prozkoumat, se odehrává v duši diváka, a že je nutno je zkoumat psychologicky, v první řadě „nejpřednější metodou psychologickou, sebepozorováním“ (Úkoly české estetiky). „Od kvarty je už ze mne divadelník, byl jsem v divadle, jak jsem mohl, a tehdy to nebylo tak lehké, poněvadž to bylo zakázáno a my studenti jsme museli mít podepsané povolení. Mé místo bylo na 1. galerii za 20 křesílek vlevo — abych viděl do orchestru —, to byly mé instrumentační studie“. (Autoři o sobě, *Česká hudba* XXXVI, 1933). Zakrytý orchestr, s nímž se setká při své pozdější cestě

do Mnichova (1908) je pro něj ovšem zklamáním: není slyšet hudbu — tak nač to Wagner píše? „Ten ‚krytý orchestr‘ Wagnerův je zajiště omyl, který jako řada jiných vyplynul z Wagnerova filozofování,“ (Hudební impresionismus, in: *Lumír* XXXVII, 1909, 339—346, 390—397). Zich je zklamán, a divadelník, čtoucí naše úvahy o divadelních zkušenostech Zichových, je zklamán ještě víc: to že je divadelní svět Otakara Zicha? Vždyť tu není řeč o divadle, ale jen o *opěře*! Možná že to je jen proto, že žádná divadelní autobiografie Otakara Zicha není k dispozici a existují jen jeho životopisy hudební. Ale pochybuji, že by se tím obraz podstatně změnil (i když není pochyb o tom, že Otakar Zich chodil na operu i na činohru, na tu dokonce o tom, že Otakar Zich chodil na operu i na činohru, na tu dokonce zřejmě jen „ze zájmu“, tj. aniž měl povinnost psát kritiky): Zichova cesta k divadlu vedla operou. Není však na této cestě cosi specificky českého, uvážíme-li, že patříme k národu, jehož nejdůležitějším a nejtrvalejším příspěvkem světovému divadlu je pořád ještě *Prodaná nevěsta*, a nejslavnějším dramatikem Bedřich Smetana!?

Po návratu z Domažlic do Prahy vystupují divadelní zájmy zřetelně do popředí. Především píše libreto a klavírní skicu své první, jednoaktové opery — podle humoresky Svatopluka Čecha — *Malířský nápad*. Námět je vlastně anekdota o síle mimoestetického působení umění, totiž o tom, jak hladový malíř využije realistického zpodobení ostudně zchátralého stavení venkovské školy k vydírání místních radních... Dokončená partitura nese datum 26. 5. 1908 a dodatek „v den narození prvorozeného syna Otíka“. Z následujícího roku jsou dvě analýzy libret Smetanových oper, *Čertovy stěny* a *Libuše*, obě otištěné v *Lumíru*, obě s návrhy na drobné textové úpravy: návrhy jsou přijaty, *Libuše* se při svém stém představení zpívá ve Zichovými retušemi, což vzbudí malou, velmi přátelskou a vlídnou, ale přece jen veřejnou výměnu názorů Zich—Nejedlý—Zich, vše v téměř ročníku *Lumíra*. Přijata k provozování je i Zichova jednoaktovka a tak 11. 3. 1910 má Zich svoji první divadelní premiéru. Opera má celkem příznivý ohlas, Nejedlý píše nadšenou chválu, ještě téhož roku uvede Ostrčil *Malířský nápad* navíc i na druhé pražské české operní scéně, na Vinohradech.

Mezitím — ve stejném ročníku *Lumíra* — vychází na dvakrát Zichova stať Hudební impresionismus: nikoli Debussy, ale Smetana složil první impresionistickou skladbu — Pražský karneval, pokud

ovšem jistý rys impresionismu není vlastní každé skladbě. Hudební impresionismus je hudební vyjádření plus hudební vnímání hudebně vyjádřených nálad (dnes bychom řekli hudební komunikace nálad). Náladová moc hudby je nepopíratelná, impresionismus jako směr nedělá v tomto směru nic principiálně nového, jen komplikovanost moderní duše a komplikovanost hudebního výrazu je větší, a právě v tomto směru poslední skladby Bedřicha Smetany předešly dobu. Nejzajímavější na Zichově stati není však tento závěr, ale jeho popis fungování takové skladby. Především nutno rozlišovat nálady působené hudbou samou a nálady „působené vzpomínkou“: svazek skladby a jejího náladového působení není přímočaře kauzální, hudební vyjadřování, právě tak jako hudební vnímání, je práce intelektuální. A tak na stránkách *Lumíru* tiskne Zich tři doslova kybernetická schémata, z nichž první zobrazuje kódování a dekódování hudební nálady z hudby samé, druhé zobrazuje případ, kdy skladatel sdělí náladu dvěma paralelními kanály, hudebním a slovním (jedním slovem napsu, několika slovy programu, mnoha slovy plus příběhem celého autorského libreta), a konečně třetí kreslí případ, kdy *primus agens* celého procesu není skladatel, ale básník, přičemž jeho dílo sděluje nálady posluchači jednak přímo, jednak prostřednictvím hudby a nálady, které do ní zakódoval skladatel. (V druhém a třetím případě se nálady sdělované slovním a hudebním kanálem nemusí krýt.)

Zároveň s touto statí, založenou prý na introspekci, pracuje Zich na sérii psychologicko-estetických pokusů, jejichž účelem je zjistit co možná objektivními metodami podíl toho, co je v hudebním vnímání působeno hudbou samou, a co je — jak to v právě zmíněné stati populárně opsal — „působeno vzpomínkou“, tedy „asociativním faktorem“. Výsledky těchto pokusů známe v přetlumočené podobě z úvodních paragrafů kapitoly o dramatické hudbě v naší knize, v původní formě je můžeme číst v Estetickém vnímání hudby, rozsáhlé Zichově habilitační práci, publikované v roce 1910.

Estetické vnímání hudby má — nepočítám-li Johannese Volkelta a cizí vzory v psychologické či experimentální estetice — dva duchovní otce mezi Zichovými univerzitními učiteli: Hostinského a Františka Krejčího. Zich se snažil být oddaným žákem obou — a oddanost nebyla pro něho jen prázdnou frází z předválečného listáře. Za žáka Hostinského se považoval po celý život a sdílel s ním všechna výcho-

diska, i když šel samozřejmě vlastní cestou. Stejný vztah žáka k učiteli projevoval i vůči Františku Krejčímu v dobách dobrých i dobách zlých: jestliže jeho učitel neopustil prapor pozitivismu (včetně pozitivistické asociativní psychologie), neopustil jej ani Zich. Přitom pozitivismus neznamenal pro Zicha žádnou vypracovanou doktrínu, jako spíše jen nedůvěru k apriorním filozofickým systémům a optimistickou víru v pokrok pozitivních věd, ať už exaktních, které jsou filozofii nejbližší, jako matematika a fyzika, či empirických, z nichž důvěřoval především právě psychologii.

Rok 1910, rok Zichova debutu divadelního i univerzitního, je ovšem na samém počátku (19. 1.) poznamenán Hostinského smrtí, a je tedy rokem předání štafety oddanému žákovi, pro jehož celoživotní dílo byly, řečeno slovy Karla Svobody „podněty Hostinského určující“ (*Naše věda* XV, 1934, str. 230—231).

Estetické vnímání hudby, tato průkopnická studie v nejlepších tradicích české estetiky, měla však i svůj protějšek (či velice brzy jej dostala) v práci Viléma Mathesia O potenciálnosti jevů jazykových (*Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historická*, 1911), práci neméně odvážné a neméně v nejlepší tradici českého myšlení o jazyce, práci, která měla se Zichovou studií řadu společných rysů především díky svému synchronnímu, do historie neodbihajícímu přístupu. Estetické vnímání mělo ovšem i svého nepřímého kritika, a to v Zdeňku Nejedlém. Aniž by Zichovu práci jmenoval, podrobil její východiska, psychologická i experimentální, velmi zásadní kritice ve své stati *Krise estetiky* (*Česká kultura* I, 1913).

Do prvního ročníku obnoveného časopisu *Smetana*, jehož redaktorem byl Artuš Rektorys, duši však Nejedlý, přispěl Zich nejrozsáhlejší prací celého svazku a svou nejpropracovanější analýzou jednoho díla vůbec, studií Smetanova Hubička — hudebněestetický rozbor. V téže době začal skicovat svoji novou operu, celovečerní, podle dramatu Jaroslava Hilberta *Vina*. Zároveň v letním semestru 1911 zahájil přednášky na filozofické fakultě Karlovy univerzity a téměř současně s tím vším začal psát pravidelné recenze zahraniční estetické literatury do *České myslí* a pravidelné referáty koncertní a operní do *Šimáčkova Zvonu* a *Vlčkovy Osvěty*.

Čteme-li Zichovy práce z této doby, zjišťujeme, že se tu setkáváme

s těmi vyhraněnými názory a hledisky, které známe z jejich definitivních formulací v *Estetice dramatického umění*. V letech těsně předcházejících vypuknutí první světové války je Zichův estetický názor v podstatě hotov. Rovněž témata jeho univerzitních čtení (srv. jejich přehled v Burjankově monografii, str. 135—137) se budou k některým základním okruhům periodicky vracet: to neznámá, že estetik Zich a teoretik Zich se bude stále jen opakovat, ale spíš, že se bude znovu a znovu pokoušet vyjádřit to, co by chtěl, co by měl, co musí povědět. — Zároveň se budou ovšem hlásit témata nová: v koncertní síni to bude zejména dílo Mahlerovo, s nímž se Zich jako kritik bytostně ztotožní; z domácích skladatelů najde cestu zejména k Sukovi. Stálící první velikosti, v koncertním sále i na jevišti, zůstane ovšem Ostrčil. Když těsně před válkou vypuknou spory „smetanovců“ a „dvořákovců“, Zich rozhodně nemíni přilévat olej do ohně, zároveň se však nechce skrývat se svým přesvědčením. Jeho studie Dvořákovův význam umělecký v *Hudebním sborníku* I (1913), redigovaném Nejedlým, připadá po letech sice polemicky upřílišněná, přece však sympatická „svou snahou proniknout k podstatě věci a mužnou neohrožeností, jež dovedla nedbat nepříznivých důsledků.“ (Gracian Černušák v nekrologu, *Lidové Noviny* 10. 7. 1934.)

Je tu ostatně ještě jedna láska, které je Zich neustále věrný, ba, pokud je to myslitelné, čím dál tím věrnější: Jan Neruda. Zich se vrací k Nerudovi jako skladatel stále častěji a zhudebňuje celé nerudovské cykly. Ve sbírce žertovných epitafů J. L. Budína *Muzikantské dušičky* ho Budín s Dr. Desideriem vykreslí jako dušičku obtěžkanou partiturami, vítanou v nebi poněkud rozpačitým Nerudou.

Ještě před válkou ustane s pravidelnými recenzemi Dessoirova *Časopisu pro estetiku a všeobecnou vědu o umění*, na konci války přestane s operními a koncertními referáty a soustředí se na problémové studie. V *České mysl* 1916—1917 uveřejní studii z oblasti filozofie umění Hodnocení estetické a umělecké, v *Časopisu pro moderní filologii* průkopnickou práci O typech básnických (1918), ve *Zprávách Volných směrů* České názvy barev (1919), a v prvním — a posledním ročníku časopisu *Živé slovo* statisticky podloženou studii O rytmu české prózy (1920). Zde všude je bez předchůdců, zde všude je výsledkem práce „významu základního“, abychom citovali to, co o poslední z nich řekl Mathesius (*Čeština a jazyková kultura*, 1945).

Celá tato série promyšleně cílených sond vyvrcholí třemi studii publikovanými v r. 1921. Úkoly české estetiky navrhuje program činnosti této disciplíny v samostatném státě, program, který Zich vztahuje s plnou odpovědností především na sebe. Výzkum „estetického vnímání“ (Zich není spokojen s tímto termínem, ale nemá lepší, a tak se ho přidržuje pro jeho „dostředivost“) je tu na prvním místě. Estetická příprava myslí, studie publikovaná v témž ročníku *České mysl* (XVII), už tento úkol plní: „čtení not podle klíčů“ je zde prototypem uměleckého vnímání, kdy jeden a týž znak dostává různý význam různým předznamenáním či různým kontextem. Jedním z těchto kontextů je kontext hry, a divadelní iluze, vehrání se, je naše psychická response na tento kontext: Zich se zde, aniž to tuší, pohybuje už zcela na území, které bychom dnes označili jako území sémiotiky. Konečně studie O výtvarné stylizaci (*Drobná umění* II) přináší vlastně speciální aplikaci předchozích úvah, tentokrát na umění výtvarné a roli iluze v něm.

Pokud jde o skladatele Zicha, teď už dramatika a divadelníka, pokračuje především kompoziční prací na druhé opeře *Vina*. V roce 1914 k tomu přibude zkušenost z překládání *Únosu ze serailu*. Teprve v březnu 1915 je dokončena partitura *Viny*, a opera nabídnuta Národnímu divadlu, Kovařovic ji však vzápětí odmítne a partituru vrátí. *Vina*, opera o duševním traumatu, stane se traumatizujícím zážitkem svého autora. K premiéře dojde teprve po sedmi letech, když se novým šéfem opery Národního divadla stane Ostrčil a když se celou vahou své osobnosti a se vším rizikem své pozice, takřka proti všem postaví za dílo: čeká se prohra a pád Ostrčilův, v záloze byl prý už Oskar Nedbal. Dík skvělému nastudování s Gabrielou Horvátovou v hlavní roli premiéra (14. 3. 1922) dopadne sice vysoce úspěšně, je to však pro Zicha Pyrrhovo vítězství: odpůrci Zichovi neodpustí porážku, právě tak jako neprominou negativní soudy z dob, kdy psal kritiky a analyzoval Dvořáka. Očadlík ještě v nekrologu (*Klíč* IV, 1934) připomíná „podlý a vztekly (nemluvíme o jeho hlouposti) článek Šilhanův (. . .) v *Národních listech*.“ Jisté je, že po tolika letech odkladu nemělo dílo, víc než jiná poplatné své době, už potřebnou dobovou atmosféru, a tak Státní cena byla jen malou náplastí na Zichovy šrámy.

Snad v té době se počíná — možná však, že se už jen prohlubuje —

Zichova izolace, o které mluví všichni jeho hudební životopisci. Možná, že Zich sám si při tom nebyl vědom změněných časů a všechno připisoval jen na vrub vrtkavé módy. Tak aspoň se to jeví, chápeme-li jeho další operu, jednoaktovku *Preciézky*, v přímé souvislosti s těmito zkušenostmi. Věnování díla prof. dr. Františku Krejčímu to aspoň naznačuje. Je to víc než jen projev vděčnosti a věrnosti učiteli, od něhož se v jeho vlastním oboru mladá generace odvrátila, který se však jako poslanec dovedl zastat Národního divadla, když v debatě o rozpočtu se v parlamentě argumentovalo „nesmyslností“ moderních výprav! Buď jak buď, *Preciézky* se považují za hudebně nejvtipnější operu Zichovu: podle Černušáka se Zichovi podařilo vytvořit „nový typ české komické opery, znamenitě parodující salónní styl“ a zároveň prokázat „osobitou schopnost a volnost formálního vedení i výrazu“. Premiéra *Preciézek* byla 21. května 1926, o rok později byla dílu udělena státní cena. Ani to se neobešlo bez hořkosti, když „došlo k urážce Zichova díla tím (. . .), že jeden skladatel odmítl Státní cenu a motivoval svůj čin poukazem na to, že ceny se dostalo i Zichovi!“

Jestliže se dá mluvit o Zichově odcizení se skladatelskému světu, je možno na druhé straně pozorovat postupné sblížení Zicha s onou skupinou badatelů, kteří tvořili Pražský lingvistický kroužek. Nepochybně v tomto procesu hrál důležitou roli Zichův spolupracovník, žák a později nástupce Jan Mukařovský, určitě také Otakar Fischer a Vilém Mathesius, Zichovi univerzitní kolegové. Především to však byla zásluha Zichových dalších objevitelských prací z oblasti Kroužku blízké, tj. prací z oboru estetiky verše (*Předrážka v českých verších*, in: *Časopis pro moderní filologii* XIV, 1928) a teorie básnické řeči (*Básnická řeč*, in: *Sborník ku poctě Františka Krejčího*, 1929).

Smetanovské výročí 1924 pozdravil Zich celou sérií smetanovských článků v *Přítomnosti*, edicemi Smetanova Rybáře a Pražského karnevalu a knihou *Symfonické básně Smetanovy*. Hlavním tématem bezmála celého desetiletí se však pro něho stalo divadlo. Počínaje brněnskou přednáškou, jejíž druhá část vyšla tiskem, začal publikovat postupně dílčí studie o nejrůznějších aspektech tématu, od loutkového divadla až po dramatické možnosti opery. Až konečně — možná že v tom hrála roli iniciativa Viléma Mathesia jakožto spoluredaktora melantrišské edice *Výhledy* — se dal do psaní systematického díla o dramatickém umění.

A tak asi celá ta pověstná „splendid isolation“, Zichovi tolikrát vážně i položertem vyčítaná ze skladatelských kruhů, měla velice prostý důvod: potřebu uzavřít se, má-li vzniknout dílo, které vyžaduje maximální soustředění, potřebu samoty, která tu je i tehdy, vzniká-li dílo o tom nejdružnějším ze všech umění. Řekli jsme už, že Zichovy názory na dramatické dílo byly — aspoň ve svých východiscích — hotovy už v době před válkou, od těch dob se pak už jen na přednáškách v konfrontaci s posluchači prohlubovaly. Teprve teď, ve vlastním aktu psaní, měl však Zich možnost svoje názory propojit, domyslit a docelit ve skutečný systém, teprve teď měl možnost systematickosti svého postupu plně kontrolovat. Teprve teď, nad specifickým materiálem dramatického umění, došlo k logicky důslednému spojení tří zásad, jimiž se vyznačovalo vlastně celé jeho dílo, a vznikl systém spojující hledisko divadelnosti, hledisko teoretické (synchronní) a hledisko vnímatele.

Zich nechtěl postupovat jako historik přenášející „nejnesmyslnější názory (. . .) z knih do knih (. . .). Hudební historie, živíc se obyčejně knihami místo skladbami, je v této věci velmi vytrvalá,“ napsal kdysi ve své knížce o Berliozově *Smuteční mši*, a o divadelní historii si nepochybně myslel totéž, tím spíš, že možnost „žít se“ artefakty minulosti je tu zhoła vyloučena. Nechtěl psát knihu z knih, ale knihu z empirie, živé empirie. Jenže divadelní empirie, právě proto, že je živá — a právě tehdy, když je živá — neustále uniká. Otakar Zich tedy vyhlásil „redakční uzávěrku“ pro fakta, která byl ochoten pojmout do svého systému, uzavřel se do izolace a počal psát knihu z představ o divadle a ze vzpomínek. Jeho kniha je po této stránce vlastně stejná rešerše času kdysi přítomného jako slavné *Hledání Proustova*, jediný rozdíl je v tom, že ten, kdo hledá, je v tomto případě matematik a fyzik a ne básník a romanopisec, takže to, co najde, nejsou subjektivní poetické memoáry, ale logicky uspořádaný deduktivní systém. To srovnání připadá asi poněkud násilné, je však možno jít ještě dál. Ve stejné době, kdy Zich koncipuje svou knihu, vznikají na opačných koncích světa divadelní vize Witkiewiczovy či Gertrudy Steinové, vize zcela utopické, naprosto negující soudobou divadelní praxi. Kupodivu Zichova kniha, i když s nimi zcela nesouměřitelná co do postoje, žánru a stylu, je ze stejného rodu jako ony: je ve svém abstraktním přístupu právě tak utopická a právě tak vizionářská, přestože chce být až přízemně empirická a zcela v souladu s praxí své doby.

Zichova kniha je filozofií divadelního tvaru (nikoli divadelní formy: Zich neuvažuje v pojmech obsah — forma, ale spíš v pojmech látka — tvar) v onom smyslu, v jakém se mluví o filozofii jazyka. Není a nechce být filozofií velkých idejí, jako spíš drobných věcí, jejich dělání a fungování. Přesto není pozitivistická, i když se sama za pozitivistickou považuje, i když ji za takovou prohlásil a jako takovou přivítal sám otec českého pozitivismu František Krejčí (*Česká mysl* XXIX, 1933, 119—123). Vůbec netrpí oněmi negativními symptomy pozitivismu, před kterými kdysi varoval Vilém Mathesius (*Kulturní aktivismus*, Praha 1925), vůbec se tu nedá ani v nejmenším diagnostikovat pozitivistická „bázeň před směřující myšlenkou a nevyzkoušenější cestou, pozitivistické lpění na drobných faktech bez úsilí spojit je velkou koncepcí ve skutečné poznání.“

Zichovi se totiž podařilo — prostředky, s nimiž pracují deduktivní systémy — zastavit čas. Podařilo se mu — metodou synchronního řezu časovým tokem, již pracují lingvisté — oslovit okamžik ne snad faustovským „jsi tolik krásný, prodli jen“, ale spíš „jsi tak zajímavý, že tě nepropustím, dokud tě do hloubky neprozkoumám“. V životě vojevůdce prý rozhodují jeho nejslabší chvílky, v životě vědce naopak ty nejsilnější, a deduktivní metoda je způsob, jak takové chvílky najít a jak jich do dna využít.

Zichovo dílo je přitom vysoce osobní, individuální a originální. Má onu „osobnostní hodnotu“, již se vyznačují velká umělecká díla jako doklady silné umělecké osobnosti, bez ohledu na to, že je to dílo vědecké. Ostatně, jak říká Zich sám, „tvoření umělecké (. . .) stýká se více s tvořením vědeckým, než by se na první pohled zdálo. Jest zásadnější rozdíl pouze v povaze vyjadřovacích prostředků (. . .) než v povaze tvoření samého“. Je výrazem jedinečné vědecké individuality, na jejíž zápas s problémem — řečeno parafrází Mathesia — jest nám hleděti s úctou, podivem a napětím. Je originální ne snahou po odlišnosti za každou cenu, ale — řečeno opět s Mathesiem — svou určitostí myšlenkovou a mravní. Neboť původnost, originalita — citujeme zde znova Hegela, „je (. . .) identická s pravou objektivitou a stmeluje subjektivní a věcnou stránku zobrazení tím způsobem, že obě stránky již nepodržují nic vzájemně cizího.“ (Estetika I, 231).

Dokončení díla a jeho vydání vytrhlo, zdá se, Zicha z jeho izolace.

Udílí interviewy, vrací se k své bytostné družnosti, přednáší v Kroužku (17. 1. 1933, na téma *Tempo básnického jazyka*), překládá Mahlerovy písně, publikuje stať o fyzikální kauzalitě, intenzivně se zajímá o nové směry matematické, zejména o topologii, připravuje studii o tónovém prostoru jako topologickém prostoru, koncipuje velkou estetiku hudby, komponuje další písně a sbory k oslavě stého výročí Jana Nerudy, chystá se na další operu, tragickou, o Přemyslu Otakarovi II., přichází však náhlý konec, za slunečního jasu, na venkově, při chůzi po pěšině uprostřed polí, právě když v Praze oslavovali jeho skladbou výročí Jana Nerudy . . . Na pohřbu zpívá Gabriela Horvátová — árii z Viny — a mužský sbor Typografia, mluví rektor Karlovy univerzity, dále Otokar Fischer a Jan Mukařovský.

\* \*  
\*

Ve svých poznámkách a komentářích jsme se nesnažili popírat dobovou podmíněnost Zichových soudů ani zakrývat rozpory, kde jsme je našli. Dovolili jsme si opravovat Zicha, ale jen z jeho vlastního systému. Neslídili jsme nijak důkladně po vlivech a filiacích: Zichovo dílo je deduktivní systém (jen proto může být ještě moudřejší než jeho dobou podmíněný tvůrce), a v takových systémech vyplývají poznatky jeden z druhého a ne z odkazové literatury. „O eklektické filozofii (. . .) lze proto docela dobře mluvit, o eklektické matematice sotva,“ říká na toto téma Zich (Hodnocení estetické a umělecké, *Česká mysl* XVI, 1917). Spíše než přejímání od jiných sledovali jsme proto, co a jak přejímá Zich od sebe samého.

„Nelze se zavděčit všem, ale soudit má právo jen ten, kdo miluje. Člověk vidí správně věci a lidi jen, když miluje. . . . A milujeme jenom tam, kde se tajemně zrcadlíme . . .“ Což vše — s citátem z Otakara Březiny — jsou myšlenky J. B. Foerstra z úvodního příspěvku sborníčku na obranu Zichova přítele Otakara Ostrčila. Snad není příliš opovázlivé zaštitit jimi onu opovázlivost, již je celý tento komentář, ale koneckonců vlastně vůbec každá teorie, a tedy i sama Zichova kniha . . .

I. O.