***O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*, nebo alespoň rapovat. Ke knize Vojtěcha Kolmana**

Vojtěch Kolman je autorem řady pozoruhodných knih, a s každou následující pobízí české filosofické publikum, aby o škatulce „analytická filosofie“ přemýšlelo do větší šířky i hloubky, bez předsudků omezujících se na technické otázky logické analýzy jazyka. Rozšiřování smyslu pro to, co vše lze chápat jako filosofii na analytický způsob, v jeho případě není jen autorský či pedagogický projekt. První Kolmanovou knihou, jež vyšla v r. 2002, byla *Logika Gottloba Frega*, a svou knihu nejnovější, *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*, jež „nese úmyslně rysy jistého vývoje“, charakterizuje jako „autobiografické“ zpracování řady textů z let 2011-2016, v němž „v pozici hlavního hrdiny zcela přirozeně nahradil Kanta Hegel, a raného Wittgensteina a Frega Wittgenstein pozdní“ (s. 28n).

Kolmanova kniha se zcela přirozeně pohybuje v prostoru vytyčeném na první pohled překvapivým spojením myšlenkových zdrojů: Hegela, pozdního Wittgensteina, brandomovského inferencialismu a teoretické reflexe hudby (autoři jako Adorno, Scruton či David Huron, ale také „filosofující“ skladatelé jako Wagner). Posledně jmenované tematické pole je pro Kolmanovu knihu určující.

**1.**

Kniha (vzhledem k délce názvu budu *O čem se nedá mluvit…* nadále nazývat „knihou“) se dělí na tři oddíly. Celou jí prolíná téma reflexivity; jinými slovy otázka, zda různé obory lidské činnosti či myšlení mohou být svou vlastní instancí a zda mohou tuto sebereflexivitu tematizovat. Kolmanovým ilustrujícím příkladem (s. 17) je *ateismus*, který se může stát svou vlastní instancí pouze tehdy, pokud jeho polemika s teismem není sama náboženským postojem. Kniha nicméně nezkoumá otázky (filosofie) náboženství. První oddíl se zabývá reflexivitou logiky a filosofie, která, ve smyslu Wittgensteinova pojetí „fenomenologie“, je specifickou formou zkušenosti o zkušenosti, spolu s ní se vyvíjející, spíše než nečasovou a ideální. Druhý oddíl studuje reflexivitu hudby: způsoby, jimiž kompoziční postupy hudby i její posluchačská recepce zohledňují jí imanentní „prostor důvodů“, přičemž vehikulem vývoje jsou posluchačova očekávání dalšího vývoje skladby a skladatelova inovativní práce s těmito očekáváními. Třetí oddíl, který ve své poslední kapitole naznačuje podle autorových slov „celistvější obraz o tom, k čemu kniha směřuje“, diskutuje obecné principy a rozbory z prvních dvou oddílů na čtení konkrétních operních děl, která podle Kolmana představují vrcholné ukázky reflexivního „umění o umění“, zvláště Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských*.

První kapitola vychází z Wittgensteinovy maximy, že „logika se o sebe musí postarat sama“ a na příkladu zákona sporu či zákona identity ukazuje místo logiky v praxi našeho jazyka. Logické zákony, v Kolmanově čtení Wittgensteina, nejsou objektivně existující idealitou, na níž by byla jazyková praxe doslova „postavena“. Zákonitosti implicitně obsažené v praxi našeho jazyka reflexivně odečítáme a činíme je explicitními formou „přehledných znázornění“. Smyslem tohoto kroku je naši praxi lépe popsat, ale také dostat ji pod určitou kontrolu a modulovat či zpřesňovat ji, ačkoli jakýkoli krok od implicitního k explicitnímu vždy nutně vychází z celé řady dalších implicitních předpokladů. Rozlišení mezi smyslem a nesmyslem, o jehož vystižení logika usiluje, je přitom lokalizováno v naší jazykové praxi samé, je výrazem naší „životní formy“. Logika tuto hranici může, prostřednictvím toho, co explicitně říká, pouze nepřímo ukázat. V tomto smyslu se o nic dalšího nemůže opřít a musí se o sebe „postarat sama“.

Ve druhé kapitole zkoumá autor Hegelův pojem „špatného nekonečna“. Hegel jím cílí na špatnou pojmotvorbu vůbec, tj. postup formou prosté negace či smazání existujících pojmových mezí či určení: prosté popření konečného počtu čehokoli *není* odpovědí na otázku „kolik?“ (s. 69nn). Hegelovu myšlenkovou figuru „dvojí negace“ či „negace negace“ používá Kolman jako analýzu wittgensteinovského řízení se pravidlem: „pravdivá nekonečnost určitosti předmětu skrze relevantní vlastnosti se uskutečňuje v okamžiku, kdy je obecně stanoveno, které z vlastností jsou in-diferentní, a které ne, a za jakých podmínek náležejí specifickému objektu“ (s. 81). Ovládnutí pravidla, které řídí použití výrazu „kočka“, nespočívá v jednoduchém vštípení si konkrétního případu (vědění, že „(tahle) Micka je kočka“), ani v negaci určitosti pojmu na základě nekonečného množství možných rozšíření posloupnosti konečných prvků. Micku lze s jinými předměty sdružovat způsoby, jež odpovídají i jiným pojmům, např. chlupatost, čtyřnohost, nebo přítomnost vztekliny (vypůjčíme-li si autorovy příklady). „Pravé nekonečno… se objevuje právě v okamžiku, kdy je posloupnost negována ve své neurčitosti“ (s. 78), tedy jakmile si osvojím pravidlo, kterým se dokážu řídit v nekonečně mnoha rozmanitých případech setkání s různými kočkami, aniž přitom ztratím určitost pojmu. Až tehdy se jedná o „přechod z kvantity v kvality“.[[1]](#footnote-1)

Tyto obecné postřehy aplikuje v detailu Kolman v oboru matematiky (na pojem čísla a kvantity) a hudební teorie. Právě „hudební gramatice“ je věnována třetí kapitola (ne právě snadno přístupná čtenáři nezběhlému v jazyce hudební teorie). Kolman zde rozebírá „principy západní harmonie“ (vycházející z pythagorejské tradice) jako obdobu „přehledných znázornění“ pojmového prostoru barev, s nimiž pracuje Wittgenstein. Opět jde o logické (formálním způsobem vyjádřitelné zákonitosti) inherentní žité praxi, zde hudbě – nikoli základy, na nichž je axiomaticky vystavěna, nýbrž reflexivně z ní odečítané. Teoretická reflexe a implicitní praxe se přitom vzájemně ovlivňují, díky čemuž je i hudba ve stálém vývoji a proměně. Tento hegelovský náhled je zároveň i wittgensteinovský: v případě harmonie stejně jako v případě logiky nelze předložit schéma, které by bylo „přirozené, ideální a pravdivé“. Kritéria „vnitřní jednoduchosti“ (teoretického schématu) a „vnější aplikovatelnosti“ (komplexní výstižnosti vzhledem k jím reflektované praxi) jdou proti sobě (s. 121). Vztah jejich vzájemného vypořádávání je bezpochyby „dialektický“.

Zbylé oddíly knihy jsou tematicky sevřenější než první. Druhý oddíl usiluje o analýzu hudební zkušenosti. Pro Kolmana je podstatné, že tato zkušenost je spojením *afektivní* a *kognitivní* složky. Hudba v nás vzbuzuje emoce, které vyplývají z našich přirozených dispozic, z naší fyziologie (tep srdce, rytmus dechu, rytmus našeho pohybu, ale také zvuky a tóny, které jsme naučeni slyšet a rozpoznávat). Emoce ovšem nevyplývají z těchto dispozic přímočaře, nýbrž složitě prostředkovaným a modulovaným způsobem. Formou tohoto prostředkování je práce hudby s formátem času, v jehož rámci uplývá a vyvolává v posluchači strukturní očekávání, která pak dovedně (dílčí měrou) narušuje a posouvá. Na pozadí teorie Davida Hurona o významu očekávání v hudbě (viz zvl. kapitolu 4.4) poukazuje Kolman na to, že narušování a posuny očekávání jsou nezbytné k tomu, aby hudba byla vyvíjejícím se, živým útvarem či zkušeností (viz str. 148n). Zmiňuje také argumenty Scrutonovy či Adornovy, kteří v příkladech emancipace mechanické pravidelnosti v (moderní populární) hudbě spatřovali formy jejího zmrtvění. Kolman však poukazuje na to, že v případě hudební zkušenosti nejde jen o afektivní reakci, nýbrž o kognitivní aktivitu. Struktury, z nichž jsou vystavěna naše (zklamávaná) posluchačská očekávání jsou formou *rozumění* hudbě. Jde o řád, který v hudbě nahlížíme, přičemž spíše než o objev čehosi objektivně existujícího ve smyslu „fyzické vlastnosti hudby“ tu náš aktivní vklad tematizuje „jistý metaforický, nepřímý a námi zjednaný aspekt“ (s. 137n).

Toto rozumění má podle Kolmana formu orientace v „prostoru“, který nám hudba otevírá. Kolman rozlišuje trojí pojem prostoru: prostor akustický (kontinuum zvuků rozlišené sluchem do jednotlivých tónů či jejich tříd), prostor hudební (akustický prostor prostoupený kritérii, jejichž aplikace je zdrojem zkušenosti estetické povahy), a konečně prostor důvodů (prostor explicitního diskursu hudbu a její postupy a zákonitosti reflektujícího) (s. 153nn). Podstatné je, že tyto tři pojmy prostoru jsou spojité, lze v nich spatřovat různé formy náhledu na tentýž „předmět“. Estetická zkušenost hudby je ovšem, jak Kolman s odvoláním na Wittgensteina a Brandoma poukazuje, neredukovatelná na kauzální vztahy mezi zvuky a pocity, jejichž vyvolávání by mělo být vlastní funkcí hudby, a které by mohlo být lze vyvolat i jiným způsobem.[[2]](#footnote-2) Hudební emoce jsou *sui generis*, a bez jazyka hudby by nebylo možné o jejich vyvolávání ani uvažovat (s. 156n). Chyběl by nám „jazyk“, v němž bychom vůbec mohli pojmout „myšlenku“ takové emoce.

Kladu zde slovo „myšlenka“ do uvozovek, pro Kolmana je však podstatná, že naše – emočně ne-neutrální – orientace v časové struktuře (narušovaných) očekávání je právě formou *rozumění*. Rozumění jako takové je svou povahou *reflexivní*; hovoříme-li o narušování očekávání, nejde jen o legraci na účet našich fyziologických reakcí a automatismů. Posluchačská očekávání jsou formována narůstající zkušeností a zároveň průběžně utvářena během poslechu, tedy stále revidována, přičemž také tato revidovaná očekávání jsou narušována způsobem tuto revizi předpokládajícím, a tak dále. Celou řadu konkrétních (stále komplexnějších) forem těchto vrstvících se postupů probíhá autor v oddíle 6.4 (který opět klade na čtenáře nemalé nároky, pokud jde o schopnost hovořit jazykem prostoru hudebních důvodů). Podobná tradice umění ovšem předpokládá velmi rozvinutou (hudební) *výchovu*, jíž musel posluchač schopný těchto jemných reflexivních reakcí projít. (Kolman tento bod ponechává stranou, třebaže není bez významu.)

Souvislost těchto teoretických úvah s estetickou reflexí konkrétních uměleckých děl, které je věnován třetí oddíl knihy, shrnuje Kolman výstižně takto: „*Determinismus* bezprostředních ‚pocitů‘ využívaný *ad nauseam* v masové kultuře potkává svou přímou či ‚špatnou‘ negaci v *negativní* či ‚abstraktní‘ svobodě ‚pojmového‘ umění. Svoboda, které má být dosaženo v ‚pravém‘ umění, je *pozitivní* v tom smyslu, že existuje v rámci mezí daných naší emocionální povahou v její postupné transformaci do prostředkované bezprostřednosti zdravého společenského života“ (s. 186). Důraz na postupnou transformaci je podstatný: hudba není *determinována* naší vrozenou biologickou výbavou. Zákonitosti, s nimiž pracuje hudební tvorba, performance, i zkušenost, podléhají změnám, které mají i intencionální (vědomý) aspekt. Zásadní význam mají právě pokusy o explicitní formulaci těchto zákonitostí a její zpětnou aplikaci na praxi hudby.

Ty však nemohou být prostou „arbitrární“ či „konceptuální“ negací stávajících zákonitostí či stipulaci nových, jež by ignorovala, že hudba je jistou *životní formou* (či její součástí). Hudba má své místo v ne zcela reflektované (a reflektovatelné) extrémně komplexní soustavě návyků, tradic, rituálů, praktik, senzitivity, (emočních) reakcí na „typické“ formy situací, imaginace (včetně imaginace pojmové), hodnot, a dalších komponent (včetně, ovšem, *reflexe* a *sebe-reflexe* této praxe). To vše tvoří „životní formu“, nebo méně wittgensteinovsky řečeno, kulturu. Dynamika vývoje hudby je velmi úzce, avšak ne deterministicky, svázána s dynamikou vývoje celé kultury v uvedeném smyslu. Lze tak parafrázovat Wittgensteina a říci, že kdo by chtěl vytvořit revoluční umělecké dílo tak, že se k tomu „jednoduše“ rozhodne a zneguje stávající tradici, je „jako nešťastně zamilovaný“.[[3]](#footnote-3) (Poznamenal bych, že ani konceptuální umění, alespoň po nějaké době, už není prostou negací stávající praxe, ale samo se stává praxí, která už si začala vytvářet svou vlastní síť pojmové senzitivity a emočních reakcí, spojitou s ostatní uměleckou tradicí.)

Třetí oddíl knihy, věnovaný opeře, otevírá kapitola zkoumající estetické rozvinutí traktátovského pojetí logiky ve směru Hegelovy poznámky „krása je smyslovou manifestací pravdy“. Předpoklady vyslovování pravdy – to niterné, co je vyjadřováno, a intersubjektivní vztahy umožňující význam – nejenže nejsou nevyslovitelné, nýbrž vlastní prací jazyka není právě nic jiného, než snaha o jejich neustálé vyslovování (zvláště v případě jazyka v umění, např. v poezii a dramatu). Hegelův důraz na *smyslovost* pravdy se pro Kolmana koncentruje ve významu fenoménu hlasu, který je vlastním vyjádřením niterného,[[4]](#footnote-4) a zároveň – jako *mluvená* řeč – má konstitutivní *fyzické* kvality a limity (s. 205nn).

V osmé kapitole předkládá Kolman vynalézavé detailní čtení *Mistrů pěvců norimberských* jako sebereflexivního díla diskutujícího vztah mezi nereflektovanou spontaneitou a rigidním přidržováním se explicitních pravidel v hudbě. Spontaneita může sice z obohacení sebe-reflexí jen získat, přesto jakožto tvůrčí akt vycházející z přirozených limitů a možností naší emocionality a aktivity nikdy svou hodnotu zcela neztrácí. Rigidní přidržování se oficiálních explicitních pravidel je naproti tomu Wagnerem (v Kolmanově čtení) demaskováno jako slepá ulička umělecké tvorby i smysluplného sebevyjádření.

Závěrečná kapitola tyto dílčí diskuse syntetizuje. Východisko je hegelovské: pravdou, jež má krása manifestovat, je v umění „pravda o pravdě“: tj. o myšlení o světě, které se v aktivní práci interakce se světem i s druhými lidmi neustále vyvíjí (s. 239n). Umění nemá jednoduše reprezentovat svět, „jak je“, nýbrž autorovu „intenci“ přemýšlení o světě, které může recipient porozumět a vztáhnout ji k tomu, jak sám o sobě a o světě přemýšlí a vnímá jej on. Lidský jazyk, a s ním jazyk umění, není fotografickou replikou světa, nýbrž ztělesňuje spjatost i rozdíl mezi znakem a jeho významem. Specifickým příkladem této podvojnosti je pro Kolmana vztah mezi představovanou postavou a fyzičnem a projevem herce postavu ztělesňujícího. Divák má sice vidět (vnímat) postavu, avšak *skrze* jejího představitele, a na tuto podvojnost nesmí zapomínat; zdánlivá nepřípadnost opery, v níž je běžné obsazování romantických rolí postaršími obtloustlými pěvci, je tak podle Kolmana oproti „banálně realistickým“ tendencím činohry její *předností*, neboť neodnímá od recipienta práci rozumění. Vyjádření intence díla je soustředěno do *hlasu*, pěveckého projevu (s. 252n). Vrátíme-li se k úvodní autorově úvaze o možnosti umění jako vlastní instance, je nejadekvátnější formou umění jako smyslové manifestace „pravdy o pravdě“ právě hudební drama. Zobrazuje totiž vývoj a práci myšlení formou situovaného *jednání* fyzicky přítomných aktérů – představitelů-i-postav – (jednání zahrnujícího fyzickou performanci i hlas), jehož estetická komplexnost (nepřímočarost) zároveň recipienta vtahuje dovnitř, aby se na práci přemýšlení o světě a o sobě samém podílel vlastním afektivně-kognitivním vkladem (s. 275).

**2.**

Z tohoto průletu Kolmanovou knihou snad vyplývá, že jde o pozoruhodný a sevřený pokus provázat úvahy o jazyce, logice, reflexivitě a vyslovitelnosti s diskusí estetické zkušenosti a struktury uměleckého díla jako specifické formy jazyka a myšlení. (Jde také o pokus dobře a dopodrobna domyšlený, což zde nelze adekvátně reprodukovat.) Za přidanou hodnotu lze považovat i „autobiografický“ rozměr knihy: sama je svou vlastní instancí, neboť ukazuje, jak vývoj myšlení ve formě průchodu dílčími tématy může být – díky vkladu další práce (autorovy práce editorské a čtenářovy práce čtenářské) – vyjádřením jednotné myšlenky.

Potud uznání, které si kniha bez výhrad zaslouží a které nemám v úmyslu dále kvalifikovat. Následující poznámky neusilují o výpověď obdobnou okřídlenému „nejsem rasista, ale…“. Vyplývají z povahy knihy samotné, jež spojuje téma toho druhu, o kterém se téměř každému přihodí názor (zde hudba), a zároveň netriviální a ne vždy snadno přístupný způsob podání. Čtenář může mít intenzivní pocit, že by měl něco dodat, aniž vždy přesně ví, co vlastně chce dodat.

Jedna z nejasností, kterou nad knihou pociťuji, je exegetická. Kolmanovo komplexní čtení hudební či vůbec estetické zkušenosti jako podstatné součásti lidské životní formy je přesvědčivé; poněkud méně jasné pro mě je, zda centrální místo v této praxi připsat *pravidlům*. Čtení Wittgensteina, o které se Kolman opírá, je soustředěno na první díl *Filosofických zkoumání* a zvláště na pasáže zkoumající osvojování si pravidla a diskusi problému soukromého jazyka, či přesněji soukromého ustavení významu. Ustavení významu hudebních výrazů se nepochybně jistými intersubjektivními pravidly řídí; v případě hudební *praxe* – toho, co s hudbou děláme, čím je ona pro nás, jak ji vnímáme, jak na ni reagujeme, atd. – je to možná komplikovanější.

Matematika a hudba – mezi nimiž Kolman nalézá pozoruhodné paralely – se právě v roli pravidel v jejich praxi liší. Matematické pravidlo (např. to, jímž se řídí sčítání) je skutečně toho druhu, že – jakmile počtář pochopil trik – okamžitě se mu otevírá neomezeně mnoho možných aplikací této dovednosti, která v základě zůstává stále tatáž. (Viz velmi přesný rozbor ve 2. kapitole knihy.) Wittgenstein sám ovšem – ve druhém díle *Zkoumání* – zmiňuje i pravidla jiného druhu, např. ta, jimiž se řídí dovednost nahlédnout charakter druhých. Schopnost aplikovat tato pravidla není věcí (osvojené) techniky, nýbrž *úsudku*, jejž sice lze získat zkušeností, není však k dispozici jasně definovaný předmět, jemuž se má adept naučit.[[5]](#footnote-5) (Nárůst dobrého úsudku je proces, který se svou povahou liší od jednoduchého vštípení pravidel sčítání prvňáčkům, tak od dlouhého a složitého procesu učení studentů FJFI ČVUT jadernému inženýrství.)

Rozumění hudbě má, zdá se mi, v nejednom ohledu více společného se soudností, než s osvojením si pravidel podobných pravidlům matematickým. (Nikoli nejméně proto, že, jak upozorňuje Kolman s odvoláním na Hegela, nejde o jednorázový *achievement*, nýbrž o neustálou práci na *překonávání* rozporů, které naši praxi rozumění provázejí.) Wittgenstein o zvláštní povaze pravidel povahoznalectví už o moc více neříká; naznačuje však například, že pro tuto schopnost neexistují zkušební či ověřovací kritéria (*BPP* II., § 694; *LSPP* I., § 917n).

Řada Wittgensteinových následovníků upozornila na to, že naučit se mluvit (osvojit si jazyk) představuje osvojení si životní formy, či způsobu života, ale právě proto nelze dost dobře mluvit o vštípení si techniky či postupu podle pravidla, nýbrž o cosi komplexnějšího či základnějšího.[[6]](#footnote-6) Klíčové je implicitní porozumění *smyslu* této činnosti, a od lepšího či horšího úsudku spojitého s tímto porozuměním se odvíjí jemnost našeho hodnotového rozlišování.

Wittgensteinovský hudební estetik Martyn Evans své pojetí hudebního rozumění buduje *bez* odkazu k roli pravidel: rozumíme-li nějakému hudebnímu kusu jako pompéznímu či melancholickému, jako bychom hleděli na člověka, do jeho tváře, v níž se nám zračí myšlenka, duševní hnutí, či vůbec jeho povaha. Mluvit o „výrazu“ tváře a o schopnosti číst, vnímat jej, je pro Evanse analogické – pokud jde o využívané kognitivně-afektivní schopnosti – řeči o výrazu skladby a schopnosti rozpoznat jej.[[7]](#footnote-7) Také Kolman na jednom místě (s. 253) zmiňuje schopnost hudby, přesně řečeno projevu pěvce obdařeného specifickým hlasovým výrazem, vyjádřit, či předat jistou emoci prostou kvalitou hlasového výrazu. Tato kapacita je ale zčásti nezávislá na vlastní kompozici skladby a její práci se strukturou očekávání.[[8]](#footnote-8) A je na místě dodat, že nejde jen o věc *hlasu* (zpěvu) a jeho výrazu; tutéž schopnost – díky rezonanci s nahodilou úrovní hudební (ne)vzdělanosti publika a jejím historickým vývojem – může mít i orchestrální melodie. Vezměme například otřepanou popularitu kusů jako je úvod druhé věty Beethovenovy Sedmé nebo Wagnerova *Jízda valkýr*, které mají schopnost vyjádřit jistou dramatickou emoci i pro ucho publika, kterému jinak zní všechna klasická hudba, Bach nebo Brahms, stejně (hlavními emočními reakcemi, které její sofistikované kompoziční postupy vzbuzují, jsou nuda a zmatek). A to i když jde o lidi, kteří by o sobě ne nepravdivě řekli, že hudbou, nebo pro hudbu, žijí.

Jestliže tedy vnímáme lidskou tvář, nebo hudbu, jako oduševnělou, není to proto, že bychom (implicitně či explicitně) identifikovali *kritérium* této kvality, jak s odvoláním na Wittgensteina upozorňuje Evans.[[9]](#footnote-9) Vyjadřujeme tu zaujatý vztah (*engagement*) ke konkrétnímu případu. Jde o jistou formu aspektového vidění,[[10]](#footnote-10) a ta jako taková se neopírá o vštípenou techniku, nýbrž o vnímavost vůči „nezvažitelné evidenci“.[[11]](#footnote-11) (Srv. s. 106n Kolmanovy knihy.)

Kolman je si ve svém čtení Wittgensteina komplexity hudební zkušenosti vědom, neboť např. v odkazu k problému soukromého jazyka nezdůrazňuje jazykovou kompetenci jakožto vštípenou techniku, jíž je – aby byla smysluplná – rozlišení mezi správným a nesprávným řízením se pravidlem inherentní,[[12]](#footnote-12) nýbrž v rámci wittgensteinovského *scholarshipu* kontroverzní čtení Kripkovo, kladoucí důraz na oporu v podobě ustálené komunitní praxe, zvyku, či kultury (viz např. s. 214). Schopnost „rozumět“ hudbě skutečně je responsivní vůči heterogenní výbavě kultury, tradic, výchovy, osobních návyků a dalších vkladů (samozřejmě i našich emočních dispozic), spíše než aby byla vštípenou technikou. To, co náš úsudek (*Urteil*) v hudbě rozpoznává, interaguje také se slovy a metaforami, které k jejímu vystižení používáme. Vztah je to skutečně oboustranný; jakkoli to, že v (některých z) nás hudba vyvolává mrazení a husí kůži, je reakce fyziologická,[[13]](#footnote-13) není imunní vůči naší schopnosti *naučit* se pociťovat toto mrazení, a to dokonce i tak, že o „husí kůži“ z nějaké skladby čteme.

Tyto způsoby vnímaní a hodnocení jsou často nahodilé. Nejjasnějším příkladem (částečně) kontingentní povahy vyvolávání a vyjadřování emocí hudbou je neschopnost vnímat emoce vyjádřené způsobem konvenčním pro hudbu jiné tradice, než je ta posluchačova. Pro nejednoho západního posluchače bude v podstatě veškerá tradiční hudba zemí blízkého či středního Východu nebo hudba indická sotva víc než „naříkavá“ nebo „divoká“ – podle tempa –, nehledě na bohatství a rozmanitost obsahu, který má vyjadřovat.[[14]](#footnote-14) (Uvažme např. Georgem Harrisonem zpopularizovaný zpěv „Govindam adi purusham“.)

**3.**

I vnímavost vůči vyjadřovacím postupům hudby jiné tradice si však lze osvojit. Hudební zkušenosti je tedy vlastní větší plasticita a heterogennost, než s jakou se setkáváme v Kolmanově výkladu. Jeho rámcem je staletý organický vývoj klasické hudební tradice, specificky operní, v níž pak lze odlišovat hegelovský vzestup ducha (inovace Wagnerovy a Verdiovy) od „špatné negace“ konceptuálních naschválů (dodekafonie). Přeskoky mezi různými zdroji *externí* inspirace a *ruptury* ve vývoji, které můžeme v extrémně rychlém sledu pozorovat ve vývoji populární hudby od 60. let, ovšem nejsou příkladem ani jednoho. I zde nicméně máme co do činění s určitou *kulturou*, která má svůj vývoj a svůj *Zeitgeist*.

Kolman na několika místech (s. 127nn) odkazuje k Adornově a Scrutonově kritice moderní populární hudby, v níž získala dominanci mechanicky přesná a vůdčí rytmická složka (*beat*). Spíše než že by se s nimi doslova ztotožňoval, uvádí jejich kritiku v souvislosti úvah o tom, co se touto cestou ztrácí z předpokladů adekvátního porozumění (klasické) hudbě. Potud souhlasím. Je však třeba dodat, že Adornův i Scrutonův pohled na hudbu je bytostně konzervativní a z generačních důvodů je také výrazem neschopnosti porozumět. Např. Scrutonův esej „The Cultural Significance of Pop“ spojuje přesné muzikologické popisy kompozičních postupů popových hitů (*kvantitativní* analýzu) s odsudky prozrazujícími neschopnost rozlišovat (*kvalitu*) mezi Nirvanou („songs of a truly supererogatory emptiness“) a Spice Girls. Jedno Scrutonovo pozorování je zvlášť pozoruhodné: že zdroje proměn a vývoje populární hudby jsou externí, de facto jsou věcí *sociologie*, na rozdíl od klasické hudby, která sebereflexivně (tedy interně, ze sebe samé) rozvíjí vlastní pojetí organicky. Protože vně „hudebního prostoru“ se nachází pouze „hluk“, jak říká Scruton, jeho sociologické pozorování znamená, že zatímco motivem vývoje klasické hudby jsou *důvody* a práce s nimi, vývoj populární hudby je proces v podstatě *kauzální*. (S urputností vpravdě stařeckou se opakovaně vrací k myšlence sexu a sexualizované idolizace pop zpěváků a zpěvaček jako této hnací síly.)[[15]](#footnote-15)

Vědomé přejímání externích motivací ovšem dělá populární hudbu tím, čím je, i v pozitivním smyslu slova. Scruton zmiňuje tanec jako jednu z jejích motivací s jistým pohrdáním; z wittgensteinovské perspektivy lze namítnout, že jde o jedno specifické (tradiční!) místo, které hudba v naší kultuře zaujímá, a na toto místo jsou navázány nuancované praktiky a kvality prožitku. Existuje řada způsobů konzumace hudby a – je-li jim dopřán čas a prostor pro reflexi – souvisejících způsobů přemýšlení o hudbě a kompozici. Vedle (soustředěného) poslechu a teoretické reflexe hudby je tu samozřejmě tanec, jemuž hudba poskytuje zdroj, či prostor zkušenosti. Poslech ale může být i ledabylý, vytvářející rámec přístupu a pozornosti vůči jinému předmětu než hudbě samé. (Autor literárního nebo odborného díla pouštějící si při práci hudbu určitého druhu proto, že mu díky této podpoře jde dílo dobře od ruky. O jaký druh afektivně-kognitivního vztahu *k hudbě* se *tady* jedná?) Atd. Kritika „mechanického beatu“ jako formy charakterizující úpadek, jakožto „negace všeho procedurálního, činného a spontánního“, může přehlížet, že emancipace rytmické složky může některým typům hudebního prožitku naopak uvolňovat ruce. (Rytmicky přesně zahrané a na komplikovaném rytmu dominantně postavené *živé* hudbě – King Crimson – může chybět lehkost a vzdušnost klíčová pro rozumějící zážitek z ambientně taneční hudby, jejíž rytmická linka je generovaná automaticky.)

Od šedesátých let dále se populární hudba pokouší pojmout i zkušenosti reflektující zcela bezprecedentní věci, které „s hudbou děláme“. Emblematická v tomto smyslu je hudba psychedelická. Rileyho *Poppy Nogood and the Phantom Band* je intenzivní a nezvyklý posluchačský zážitek, aniž přímočaře vytěžuje (nebo organicky rozvíjí) naše fyziologické dispozice, nebo jednorázovým trucem neguje předchozí kompoziční tradici. Když se vrátím k Harrisonově recepci indické hudby: jeho *Within You Without You*, používající postupy pro evropské ucho cizorodé, k tomuto uchu promlouvá jasným hlasem po požití marihuany. Podobná skladatelská praxe (a předpoklad odpovídající praxe posluchačské) není formou úpadku či akulturního naschválu, nýbrž právě specifické hudební *kultury*, a zároveň i gestem *politickým*.

Nechci tvrdit, že političnost rocku či jiných populárních žánrů je strukturně obdobná sebereflexivnímu způsobu, jakým politická témata uchopuje Verdi či Wagner (viz pozoruhodné rozbory v oddílech 9.4-9.6 Kolmanovy knihy). Politický náboj však je pro historicky nejvýznamnější počiny populární hudby definující. Grungeová revoluce (Scrutonovu uchu znící jako jakýkoli rockový hluk, navíc prázdný) pracuje s obrácením hardrockového výrazu machistické hudby 80. let proti ní samé. Výsledkem je (záměrně?) rozporný útvar spojující tvrdý a agresivní zvuk se zoufalstvím a pochybnostmi přítomnými jednak v textech, jednak v pěveckém projevu. („Prázdný“ Kurt Cobain a songy jako *Rape Me*.) V tomto smyslu je grunge sebepodvracejícím rozvojem vlastní výchozí hudební tradice (hardrockové): reflektuje akustické i vizuální atributy příznačné pro nelidské protagonisty machistického hardrocku tak, aby ukázal vnitřní rozpornost (odpornost) a neudržitelnost této tradice, ale zároveň zachováním agresivní tonality *překonával* tento vnitřní rozpor a naznačoval místo, které ve „zdravém společenském životě“ může mít.

Vizualita populární hudby je pro její sebereflexivitu podstatná. Ve svých nejkonceptuálnějších podobách jí umožňuje ambice podobné wagnerovskému *Gesamtkunstwerku* (SOPHIE); ale i v mnohem prostším rámci je základem zcizujících sebereflexivních kroků obdobných opernímu překonání „naivního realismu“ činohry. Zmínil jsem *grunge*; podobných příkladů je více. Na zjevném výsměchu vizuálnímu stylu rockových hvězd, avšak při zachování hudební vážnosti (respektu vůči hudbě samotné), stojí Tenacious D i další rockové projekty. Hudebně sofistikovaný (částečně rapovaný) muzikál *Hamilton* Lin-Manuela Mirandy může na první pohled působit jako záměrný (značně komplikovaný) scénický žert, přesto právě Miranda výtečně vystihuje rtuťovitou, překotnou, manicky inteligentní povahu své postavy (včetně emancipačního náboje přítomného v její biografii).

Hip hop je vůbec specifickým žánrem tím, že nezanedbatelný objem jeho produkce – díky subžánrovým kontextům jako battle nebo diss – je *explicitně* sebereflexivní. Mnoho se rapuje o tom, co je a co není rap, jak má rap vypadat, v čem je interpret lepší rapper než jeho protějšek, atd.. Zcizující efekty mívají v hip hopu i rasový rámec: v žánru, jehož kořeny jsou v černošské hudbě (a kultuře a politice specifické doby a lokace), působí každý bílý performer dodnes mírně nepatřičně. Přesto i díky tomu, že je to v posledku *hudba* – kde jde primárně o zvuk, hlas, výraz –, se lze i v bílém hip hopu setkat s  příklady „instance sebe sama“ podobně dotaženými jako Wagnerova disputace o mistrovských písních (Eminemova deska *Kamikaze*). Soustavná zbytková nepatřičnost bílých rapperů i neúměrné zaujetí výhrůžným poměřováním vlastních rapperských schopností s druhými je nicméně zdrojem obřího sebeparodického potenciálu rapu, nevědomého i záměrného (Jon LaJoie, The Lonely Island).

(Paralela mezi operou a hip hopem je neúplná, i proto, že zatímco jedno je žánr dramatický, druhé lyrický. Do formátu hip hopu tak nelze uspokojivým způsobem instalovat katarzi, v opeře dosažitelnou navíc synergií libreta i hudby (viz s. 260, 272 Kolmanovy knihy), a to přesto, že sebeparodický a sebezcizující potenciál hip hopu je jistou formou „poznání vlastní kontingence“. Katarze předpokládá *dramatický* formát, který má např. Mirandův *Hamilton*, ale nemusí jej mít ani sebekonceptuálnější hiphopové album.)

-

Poznámky v oddílech 2 a 3 nejsou substantivní kritikou. Jde o drobnosti toho druhu, které mohou čtenáře (nebo recenzenta) mást, pokud postrádá autorovu erudici v páteřních oblastech knihy, jako je hudební teorie nebo hegelovská logika. Ke mně bezprostředněji promlouvají ty pasáže, v nichž je průvodcem autorových úvah Wittgenstein, zatímco hegelovsky vzdělaný čtenář bude jistě knihu číst s jinak orientovaným a strukturovaným užitkem. (Hegelovi nebo hudebně-teoretickým úvahám jsem věnoval jen relativně malý prostor, takže tento text necharakterizuje Kolmanovu knihu zcela výstižně.)

Ačkoli se může zdát, že zohlednění některých úvah a (hudebních) fenoménů mi v Kolmanově knize chybí, nespatřuji v tom autorův nedostatek. Spíše bych si o tématech ležících ve směru naznačeném mými poznámkami rád přečetl něco právě od něho. Pokud by se k hudbě ještě někdy v budoucnu vrátil. (Takové přání ho ovšem nijak nezavazuje. Jedna ze Salingerových postav uvádí jako doporučení pro píšící autory – kterým jsem i já –: „představ si do co největších podrobností tu knihu, kterou by sis přál číst, a pak si ji sám napiš“.)

Pokud jde o recenzentské doporučení českým filosofickým čtenářům, jsem na pochybách. Kolmanova kniha spojuje neobvyklý a zároveň velmi konkrétní tematický záběr se značnou hutností vedení argumentu v některých pasážích. V důsledku toho si nejsem jist, kolik je u nás filosoficky vzdělaných čtenářů, kteří s ní mohou vést poučený a pro autora relevantní dialog. Stěží jich bude mnoho. (Sotva může komukoli, kdo přečetl tento text, ujít, že tyto pochybnosti se cele týkají i jeho autora.) Kolman reaguje na současné odborné diskuse vedené vesměs v anglicko- a německojazyčném prostředí, k nimž je jeho kniha plnohodnotným příspěvkem přinášejícím mnoho nového. Zároveň ale vzhledem k tomu, že je napsána česky,[[16]](#footnote-16) není pravděpodobné, že by si ji kdy přečetli Brandom, Scruton či Huron. Je tak možné, že v českém filosofickém prostředí zůstane slovem vyřčeným do prázdna. To ale nic nemění na tom, že jde o mimořádný počin, který může svým čtenářům ukázat mnohé v netušených souvislostech.

1. Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations. Revised 4th edition*. Oxford, Wiley 2009 (český překlad: týž, *Filosofická zkoumání*. Přel. J. Pechar. Praha, Filosofia 1993), § 284. [↑](#footnote-ref-1)
2. Odpor, který ve Wittgensteinovi (Kolmanem souhlasně citovaném) myšlenka externí funkce (nahraditelnosti) hudby vyvolává, lze chápat i jako jistou obdobu pointy, o niž svým myšlenkovým experimentem „zkušenostního stroje“ (*experience machine*) usiloval Nozick. [↑](#footnote-ref-2)
3. Wittgenstein, L., *Rozličné poznámky*. Přel. M. Nekula. Praha, Mladá fronta 1993, s. 116. [↑](#footnote-ref-3)
4. Stojí snad za zmínku, že Hegelův popis vývoje umění od klasického k romantickému lze číst různě: větší sebe-vědomí neznamená nutně pouze vývojově vyšší formu umění díky zniternění, ale může být i výrazem jisté rezignace, ve smyslu „blíž než v klasickém umění se k dokonalé formě stejně dostat nejde, takže se o to můžeme přestat snažit“. Proto romantické umění připouští větší míru nahodilosti, chaosu, nesouladných a kontraproduktivních prvků, atd. Hegel, G. W. F, *Estetika I*. Přel. J. Patočka. Praha: Odeon 1966, s. 420nn. [↑](#footnote-ref-4)
5. Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, c. d., II., § 355. [↑](#footnote-ref-5)
6. Např.: „Musíš se naučit rozumět a být druhým srozumitelný. Tohle není naučení se pravidlu či pravidlům. (…) Srv. rozdíl mezi tím, (…) komu ‚dojde, o co ti jde‘ – a tím, kdo projevuje kompetentní ovládnutí určité techniky (např. ‚plynně hovořit‘ nějakým cizím jazykem).“ (Rhees, R., *Wittgenstein and the Possibility of Discourse*. Oxford, Blackwell 2006, s. 42) [↑](#footnote-ref-6)
7. Evans, M., *Listening to Music*. Basingstoke, Macmillan 1990, s 87nn. [↑](#footnote-ref-7)
8. Nechci „používat Wittgensteina proti Kolmanovi“; některá místa v *Rozličných poznámkách* vysloveně anticipují Kolmanovy huronovské rozbory emocí a očekávání (např. s. 112). [↑](#footnote-ref-8)
9. Wittgenstein, L., *Rozličné poznámky*, c. d., s. 123. [↑](#footnote-ref-9)
10. Srv. Arbo, A., *Entendre comme: Wittgenstein et l'esthétique musicale*. Paris, Hermann 2013. [↑](#footnote-ref-10)
11. Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, c. d., II., § 358nn. [↑](#footnote-ref-11)
12. Např. Baker, G. P.., Hacker P. M. S., *Skepticism, Rules and Language*. Oxford, Blackwell 1986, viz např. s. 18n. [↑](#footnote-ref-12)
13. Viz např. hojně medializovanou studii Sachs, M. E., Ellis, R. J., Schlaug, G., Loui, P., Brain connectivity reflects human aesthetic responses to music. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 11, 2016, No. 6, s. 884–891. [↑](#footnote-ref-13)
14. Srv. Evans, M., *Listening to Music*, c. d., s. 109. [↑](#footnote-ref-14)
15. Scruton, R., The Cultural Significance of Pop [cit. 13. 12. 2018]. Dostupné z: https://www.roger-scruton.com/about/music/understanding-music/175-the-cultural-significance-of-pop [↑](#footnote-ref-15)
16. Kapitoly 2, 5, a 6 ovšem vycházejí z textů autorových článků, které vyšly v angličtině. [↑](#footnote-ref-16)