

---

## Recenzní studie

---

# „O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat“, nebo alespoň rapovat<sup>1</sup>

Ondřej Beran —

Fakulta filozofická Univerzity Pardubice

Ondrej.Beran@upce.cz

**Vojtěch Kolman: O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat**

**Od formy zobrazení k formě života**

Praha, Filosofia 2017. 297 s.

---

### Abstrakt:

Stať je diskusí knihy Vojtěcha Kolmana *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*. První část rekapituluje její výkladovou linii. Druhá a třetí část jsou věnovány diskusi východisek knihy ze dvou rozšiřujících perspektiv: 1) Wittgensteinovské čtení hudby a hudební praxe se mohou (do jisté míry) emancipovat od centrálního důrazu na pojem pravidla a rozvíjet úvahy o komplexitě životní formy (která není technikou) a vnímání aspektu (které není pravidly řízenou praxí). 2) Hudba se nevyvíjí pouze „zevnitř“, tj. obměnami a reflexí svého vlastního obsahu (nebo jeho „špatnou negací“), nýbrž také vstřebáváním řady heterogenních externích podnětů (hudby odlišných tradic, politického a emancipačního étosu či agendy aj.). Takto rozšířený či plastičtější náhled na vývoj hudby umožní vnímat např. žánry populární hudby jako víc než jen příklady úpadku ve srovnání s tradicí hudby klasické.

**Klíčová slova:** hudební gramatika, pravidlo, vidění aspektu, populární hudba, hip hop

---

Vojtěch Kolman je autorem řady pozoruhodných knih, přičemž s každou následující pobízí české filosofické publikum, aby o škatulce „analytická filosofie“ přemýšlelo do větší šířky i hloubky, bez předsudků omezujících se

---

1 Tato publikace byla podpořena v rámci projektu OP VVV „Centrum pro etiku jako studium hodnoty člověka“, reg. č. CZ.02.1.01/0.0/0.0/15\_003/0000425, spolufinancovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a státního rozpočtu České republiky.

na technické otázky logické analýzy jazyka. Rozšiřování smyslu pro to, co vše lze chápat jako filosofii rozvíjenou analytickým způsobem, 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. 28 n.).<sup>2</sup>

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 Theodor Adorno, Roger Scruton či David Huron, ale také „filosofující“ skladatelé, například Richard Wagner). Posledně jmenované tematické pole je pro Kolmanovu knihu určující.

## 1.

Knih (vzhledem k délce názvu *O čem se nedá mluvit...* budu tuto publikaci 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, spíše spolu s ní se vyvíjející 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 očekáváním. Třetí oddíl, který ve své poslední kapitole naznačuje podle autorových slov „celistvější obraz o tom, k čemu kniha směřuje“, aplikuje analýzy obecných principů a rozborů z prvních dvou oddílů na čtení konkrétních operních děl, která podle Kolmana představují vrcholné ukázky reflexivního „umění o umění“, zvláště na Wagnerovy *Mistry pěvce norimberské*.

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. V Kolmanově čtení Wittgensteina nejsou logické zákony objektivně existující idealitou, na níž by byla jazyková praxe

2 Všechny stránkové odkazy v závorkách v textu se vztahují k diskutované publikaci.

doslova „postavena“. Zákonitosti implicitně obsažené v praxi našeho jazyka reflexivně odečítáme a činíme je explicitními formou „přehledných znázornění“. Smyslem tohoto kroku je naši praxi nejen lépe popsat, ale také ji dostat pod určitou kontrolu a modulovat či zpřesňovat ji, ačkoli jakýkoli krok směřující 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 nepřímou ukázat. V tomto smyslu se o nic dalšího nemůže opřít a musí se o sebe „postarat sama“.

V druhé kapitole autor zkoumá Hegelův pojem „špatného nekonečna“. Hegel jím cílí na špatnou pojmotvorbu vůbec, tj. na postup, jenž probíhá formou prosté negace či smazání existujících pojmových mezí či určení. Zdůrazňuje při tom, že prosté popření konečného počtu čehokoli *není* odpovědí na otázku „kolik?“ (s. 69 nn.). Hegelovu myšlenkovou figuru „dvojí negace“ či „negace negace“ používá Kolman jako nástroj analýzy 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, čtyřnohlost, nebo přítomnost vztekliny (vypůjčíme-li si autorovy příklady). „Právě 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 kvalitu“<sup>3</sup>.

Tyto obecné postřehy Kolman detailně aplikuje v oboru matematiky (na pojem čísla a kvantity) a hudební teorie. Právě „hudební gramaticy“ 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

3 Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations. Revised 4<sup>th</sup> Edition*. Oxford, Wiley 2009, § 284. Ke knižně vydanému českému překladu (Wittgenstein, L., *Filosofická zkoumání*. Přel. J. Pechar. Praha, Filosofía 1993) v této studii nepřihlížím.

hudbě – nikoli základy, na nichž je axiomatically 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 s. 148 n.).

Zmiňuje také argumenty Scrutonovy či Adornovy, tedy argumenty autorů, 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 i 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. 137 n.).

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. 153 nn.). Podstatné je, že tyto tři pojmy prostoru jsou spojitě, lze v nich spatřovat různé formy náhledu na tentýž „předmět“. Estetická zkušenost hudby je ovšem, jak Kolman s odvoláním na Wittgensteina a Brandoma dovozuje, neredukovatelná na kauzální vztahy mezi zvuky a pocity, jejichž vyvolávání by mělo být

vlastní funkcí hudby, a které ovšem lze vyvolat i jiným způsobem.<sup>4</sup> Hudební emoce jsou *sui generis* – a bez jazyka hudby by nebylo možné o jejich vyvolávání ani uvažovat (s. 156 n.). Chyběl by nám „jazyk“, v němž bychom vůbec mohli pojmout „myšlenku“ takové emoce.

Kladu zde slovo „myšlenka“ do uvozovek, pro Kolmana je však podstatné, 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 vrstvicích se postupů probírá 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 mezi 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 stipulací 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

4 Odpor, který ve Wittgensteinovi (Kolmanem souhlasně citovaném) myšlenka externí funkce (nahraditelnosti) hudby vyvolává, lze chápat i jako jistou obdobu pointy, o níž svým myšlenkovým experimentem „zkušební stroj“ [experience machine] usiloval Nozick.

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“.<sup>5</sup> (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, spojenou 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 intersubjektívni 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,<sup>6</sup> a zároveň – jako *mluvená* řeč – má konstitutivní *fyzické* kvality a limity (s. 205 nn.).

V osmé kapitole předkládá Kolman vynalézavé detailní čtení *Mistrů pěvců norimberských* jako sebereflexivního díla diskutujícího vztah mezi nereflexovanou spontaneitou a rigidním přidržováním se explicitních pravidel v hudbě. Spontaneita může sice z obohacení sebe-reflexy 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, již 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. 239 n.). 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. 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 fyzickým a projevem herce, který ji ztělesňuje. Divák má sice vidět (vnímat) postavu, avšak *skrze* jejího představitele – a na tuto podvojnost nesmí zapomínat; zdánlivá nepřítomnost opery, v níž je běžné obsazování

5 Wittgenstein, L., *Rozličné poznámky*. Přel. M. Nekula. Praha, Mladá fronta 1993, s. 116.

6 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. 420 nn.

romantických rolí postaršími obtloustými 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. 252 n.). Vrátime-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 soud obdobný okřídlenému „nejsem rasista, ale...“. Vyplývají ze samé povahy knihy, jež spojuje téma toho druhu, o kterém se téměř každému přihodí názor (zde hudba), a zároveň netrivální a ne vždy snadno přístupný způsob podání. Čtenář může mít intenzivní pocit, že by měl něco dodat, aniž vždy přesně ví, co vlastně dodat chce.

Jedna z nejasností, kterou nad knihou pociťuji, má exegetickou povahu. Kolmanovo komplexní čtení hudební či vůbec estetické zkušenosti jako podstatné součásti lidské životní formy je přesvědčivé; poněkud méně jasně pro mě je, zda je oprávněné připsat centrální místo v této praxi *pravidlům*. Čtení Wittgensteina, o které se Kolman opírá, je soustředěno na první díl *Filosofických zkoumání* – zvláště na pasáže zkoumající osvojování si pravidel a diskutující problém 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 při uplatňování role pravidel ve své praxi liší. Matematické pravi-

dlo (např. to, jímž se řídí sčítání) je skutečně toho druhu, že jakmile počtář pochopí trik, okamžitě se mu otevírá neomezené množství možných aplikací této dovednosti, která v základě zůstává stále táž. (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*, jež sice lze získat zkušeností, ovšem při vědomí toho, že adept nemá k dispozici jasně definovaný předmět, jemuž se má naučit.<sup>7</sup> Nárůst dobrého úsudku je proces, který se svou povahou liší jak 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 posuzování této schopnosti neexistují zkušební či ověřovací kritéria.<sup>8</sup>

Řada filosofů navazujících na Wittgensteina ovšem upozornila na důsledky plynoucí z toho, že naučit se mluvit znamená osvojit si životní formu či způsob života. Nelze tedy v tomto případě dost dobře říci, že se v podstatě jedná „pouze“ o vštípení si techniky či postupu podle pravidla; jde tu o cosi komplexnějšího či základnějšího.<sup>9</sup> Klíčové je implicitní porozumění *smyslu* této činnosti, přičemž 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. Mluvení o „výrazu“ tváře, a o schopnosti číst, vnímat jej, je pro Evana analogické – pokud jde o využívané kognitivně-afektivní schopnosti – řeči o výrazu skladby a schopnosti rozpoznat jej.<sup>10</sup> 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 kompo-

7 Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, c.d., II, § 355.

8 Wittgenstein, L., *Über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe*. Bd 7. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1984, BPP II., § 694; LSPP, § 917 n.

9 Např.: „Musíš se naučit rozumět a být druhým srozumitelný. Tohle není naučení se pravidlu či pravidlům. (...) Srov. 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.

10 Evans, M., *Listening to Music*. Basingstoke, Macmillan 1990, s 87 nn.



zici skladby a její práci se strukturou očekávání.<sup>11</sup> 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 otrěpanou popularitu takových kusů, jakými jsou úvod druhé věty Beethovenovy Sedmé nebo Wagnerova *Jízda valkýr* – 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). Tato schopnost se navíc týká i lidí, kteří by o sobě nikoli 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.<sup>12</sup> Vyjadřujeme tu zaujatý vztah [*engagement*] ke konkrétnímu případu. Jde o jistou formu aspektového vidění,<sup>13</sup> a ta se jako taková neopírá o vštípenou techniku, nýbrž o vnímavost vůči „nezvažitelné evidenci“.<sup>14</sup>

Kolman je si ve svém čtení Wittgensteina komplexity hudební zkušenosti vědom, neboť např. v odkazu k problému soukromého jazyka nezdurazňuje jazykovou kompetenci jakožto vštípenou techniku, jíž je – aby byla smysluplná – rozlišení mezi správným a nesprávným řízením se pravidlem inherentní,<sup>15</sup> 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 spíše responsivní vůči heterogenní výbavě kultury, tradic, výchovy, osobních návyků a dalších vkladů (samozřejmě i našich emočních dispozic), 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,<sup>16</sup> není imunní vůči naší schopnosti *naučit* se pocívat toto mrazení, a to dokonce i tak, že o „husí kůži“ z nějaké skladby čteme.

Tyto způsoby vnímání a hodnocení jsou často nahodilé. Nejjasnějším příkladem částečně kontingentní povahy vyvolávání a vyjadřování emocí hudbou je

11 Nechci „používat Wittgensteina proti Kolmanovi“; některá místa v *Rozličných poznámkách* vysloveně anticipují Kolmanovy huronovské rozbory emocí a očekávání (viz např. Wittgenstein, L., *Rozličné poznámky*, c.d., s. 112).

12 Tamtéž, s. 123.

13 Srov. Arbo, A., *Entendre comme: Wittgenstein et l'esthétique musicale*. Paris, Hermann 2013. Též srov. s. 106 n. Kolmanovy knihy.

14 Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, c.d., II, § 358 nn; srov. také s. 106 n. Kolmanovy knihy.

15 Např. Baker, G. P. – Hacker P. M. S., *Skepticism, Rules and Language*. Oxford, Blackwell 1986, s. 18 n.

16 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.

neschopnost vnímat emoce vyjádřené způsobem běžným v rámci konvencí hudby jiné tradice, než je 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.<sup>17</sup> 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 heterogenost, 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 Verdiovovy) 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 minulého století, ovšem nejsou příkladem ani jednoho. I zde nicméně máme co do činění s určitou *kulturou*, která má svůj vývoj a svůj *Zeitgeist*.

Na několika místech (s. 127 nn.) Kolman odkazuje k Adornově a Scrutonově kritice moderní populární hudby, v níž se prosadila dominance mechanicky přesné a vůdčí rytmické složky (*beat*). Spíše než 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, například, Nirvanou („songs of a truly supererogatory emptiness“) a Spice Girls. Jedno Scrutonovo pozorování je zvláště pozoruhodné: tvrdí, že zdroje proměn a vývoje populární hudby jsou externí, de facto jsou věci *sociologie*, na rozdíl od klasické hudby, která sebereflexivně (tedy interně, ze sebe samé) rozvíjí vlastní pojetí organiky. 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 stařečkou se opakovaně vrací k myšlence sexu a sexualizované idolizace pop zpěváků a zpěvaček jako této hnací síly.<sup>18</sup>

17 Srov. Evans, M., *Listening to Music*, c.d., s. 109.

18 Scruton, R., *The Cultural Significance of Pop*. Dostupné na: <https://www.roger-scruton.com/about/music/understanding-music/175-the-cultural-significance-of-pop>; [cit. 13. 12. 2019].

Právě díky vědomému přejímání externích motivací je ovšem populární hudba tím, čím je, a to i v pozitivním slova smyslu. 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, přičemž na toto místo jsou navázány nuancované praktiky a kvality prožitku. Existuje řada způsobů konzumace hudby a – je-li jim dopřán čas a prostor umožňující 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. (Například 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“ jakožto formy charakterizující úpadek, jakožto „negace všeho procedurálního, činného a spontánního“ (s. 127 knihy) 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, jež je klíčová pro rozumějící zážitek z ambientně taneční hudby, jejíž rytmická linka je generovaná automaticky.

Od šedesátých let minulého století se populární hudba permanentně 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* představuje 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 strukturálně obdobná sebereflexivnímu způsobu, jakým politická témata uchopují 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 zníci jako jakýkoli rockový hluk, navíc prázdňý) 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 písně jako *Rape Me* nebo *Polly*). V tomto smyslu je grunge sebedopvrcejším 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, neboť nezanedbatelný objem jeho produkce – díky subžánrovým kontextům, jako např. 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 rámeček: v žánru, jehož kořeny vyrůstají z černošské hudby a kultury a politiky specifické doby a lokace, působí mnozí bílí performeré (zvláště pokud usilují o nápodobu) dodnes mírně nepatřičně. Jistě, i díky tomu, že je to nakonec *hudba* – kde jde primárně o zvuk, hlas, výraz –, se lze i v bílém hip hopu setkat s příklady „instance sebe sama“, které jsou v něčem podobně dotažené, jako je Wagnerova disputace o mistrovských písních, v něčem však naopak demonstrují, jak může taková ambice být idiotská (Eminemova deska *Kamikaze*). Soustavná zbytková nepatřičnost bílých rapperů i neúměrné zaujetí výhrůžným poměřováním vlastních rapperských schopností s druhými je v každém případě zdrojem obřího sebearodického potenciálu rapu, nevědomého i záměrného (Jon Lajoie, The Lonely Island, Lil Dicky). Vůči tomuto zcizujícímu účinku jsou nejlépe chráněni umělci, kteří využívají hiphopové formy primárně autonomně politickým – tím ovšem zároveň kořeny žánru respektujícím – způsobem a zavedeným podobám hiphopové sebereflexivity se de facto vyhýbají (Sleaford Mods, Kate Tempest); i zde jde o vyjádření obsahů formou od něj neoddělitelnou.

Paralela mezi operou a hip hopem je neúplná i proto, že zatímco jedno je žánr dramatický, druhé lyrický. Do formátu hip hopu tak nelze uspokoji-

vým způsobem instalovat katarzi, v opeře dosažitelnou navíc synergií libreta i hudby (viz s. 260, 272 Kolmanovy knihy), a to přesto, že sebezparodický a sebezczizující 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 takových 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, nespátřuji v tom autorův nedostatek. Spíše bych si o tématech ležících ve směru naznačeném mými poznámkami rád přečetl něco právě od něj, 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 – ke kterým patřím já – představit si do co největších podrobností tu knihu, kterou by si autor přál číst, a pak si ji sám napsat.

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,<sup>19</sup> není pravděpodobné, že by si ji kdy přečetli Brandom 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.

---

19 Kapitoly 2, 5, a 6 ovšem vycházejí z textů autorových článků, které vyšly v angličtině.

## SUMMARY

**“Whereof we cannot speak, thereof we must sing”, or at least rap**

The paper is a discussion of Vojtěch Kolman's book *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat* (*Whereof we cannot speak, thereof we must sing*). The first part of the paper reviews the book's interpretative approach. The second and third parts are dedicated to a discussion of the book's themes from two expansive perspectives: 1) Wittgenstein's reading of music and music practice can be (to a certain extent) emancipated from the central emphasis on the concept of a rule and develop reflections about the complexity of the form of life (which isn't technology) and aspect perception (which isn't a rule-driven practice). 2) Music develops not only “from within,” i.e. by a modification and reflection of its own content (or the content's “bad negation”), but also by the absorption of a number of heterogeneous, external stimuli (music of different traditions, a political and emancipatory ethos or agenda, etc.). Such an expanded and more textured view of musical development will enable us to perceive, e.g., genres of popular music as being more than mere examples of decline in comparison with the tradition of classical music.

**Keywords:** musical grammar, rule, aspect seeing, popular music, hip hop

## ZUSAMMENFASSUNG

**„Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man singen“, oder wenigstens rappen**

In der vorliegenden Abhandlung wird das Buch von Vojtěch Kolman: *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat* (*Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man singen*) diskutiert. Im ersten Teil wird die Auslegungslinie des Werks rekapituliert. Der zweite und der dritte Teil ist den Diskussionsgrundlagen des Buches aus zwei erweiternden Perspektiven gewidmet: 1) Die Wittgensteinsche Lesart der Musik und der Musikpraxis kann sich (in einem gewissen Maße) von der zentralen Betonung des Begriffs der Regel emanzipieren und Gedanken über die Komplexität der Lebensform (die keine Technik ist) sowie über das Sehen eines Aspekts (der keine durch Regeln gesteuerte Praxis ist) entwickeln. 2) Musik entwickelt sich nicht nur „von innen“, d. h. durch Wandel und durch Reflexion ihres eigenen Inhalts (oder dessen „schlechter Negierung“), sondern auch durch das Aufsaugen einer ganzen Reihe heterogener externer Anregungen (Musik verschiedenartiger Traditionen, politisches und emanzipatorisches Ethos bzw. Agenda usw.). Eine auf diese Art und Weise erweiterte bzw. plastischere Sichtweise der Entwicklung der Musik ermöglicht es, z. B. Genres der Popmusik als etwas anzusehen, was mehr ist als nur ein Beispiel des Niedergangs im Vergleich zur Tradition der klassischen Musik.

**Schlüsselwörter:** Grammatik der Musik, Regel, sehen als, Popmusik, Hip Hop