

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Robert Smutný

Kritika populární hudby v úvahách Rogera Scrutona

A Critique of Popular Music in Roger Scruton's Thoughts

Praha 2022

Vedoucí práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. prosince 2021

Robert Smutný

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá kritikou populární hudby, již provádí britský konzervativní filosof Roger Scruton. Vychází z předpokladu, že tato kritika není ryze estetická, neboť je hluboce zakořeněna ve Scrutonově pojetí umění, kultury a člověka. První část práce se proto zabývá těmito širšími souvislostmi, a jejím výtěžkem je vysvětlení, proč Scruton zavrhuje populární hudbu coby nedílnou součást populární kultury. Druhá část práce se zabývá Scrutonovou filosofií hudby, tedy otázkami hudební estetiky: jaký je ontologický status hudby, co může znamenat, v čem spočívá její hodnota a v čem její „etická moc“. Třetí část je věnována samotné kritice populární hudby: nejprve je objasněn její pojem a následně jsou propojeny výtěžky obou předchozích kapitol, aby byl Scrutonův odsudek populární hudby pojat v plné šíři. Závěr práce je věnován poukázání na problematické aspekty Scrutonovy teorie, zejména otázce adekvátnosti aplikace modelu pro oceňování vážné hudby na případ hudby populární.

Klíčová slova

populární hudba | hudební estetika | Roger Scruton | morální kritika | estetická hodnota

Abstract

This Master's thesis deals with a critique of popular music by the British conservative philosopher Roger Scruton. It is based on a premise that this critique is not purely aesthetic, as it is deeply rooted in Scruton's conception of art, culture, and man. The first part of the thesis, therefore, deals with this broader context, and its outcome is an explanation of the reasons why Scruton rejects popular music as an integral part of popular culture. The second part of the thesis focuses on Scruton's philosophy of music, in other words, on questions of musical aesthetics: what the ontological status of music is, what the nature of its meaning is, what its value is, and what its 'ethical power' is. The third part is devoted to the critique of popular music itself: first, the concept of popular music is clarified, and then the outputs of the two previous chapters are linked to fully grasp Scruton's condemnation of popular music. In the end, the thesis points to problematic aspects of Scruton's theory: it questions the adequacy of applying the model of evaluating classical music to the case of popular music.

Key words

popular music | aesthetics of music | Roger Scruton | moral critique | aesthetic value

Obsah

Předmluva	6
Úvod: Rock'n'Platon	7
I. Scrutonova filosofie kultury	10
II. Analýza hudby a hudebního prožitku	22
1. Zvuk, tón, hudba	25
2. Obrazotvornost, metafory a porozumění	32
3. Etická moc hudby	39
III. Kritika populární hudby	41
Závěr	58
Bibliografie	61

Předmluva

Text, který zde předkládám, je mým přenošeným dítětem – práce na něm započala již před téměř třemi lety v rámci metodologického semináře na katedře estetiky. Po celou dobu byla spojena nejen s vypracováváním a přepracováváním osnovy a jednotlivých kapitol, ale i se snahou o nalezení vlastní pozice, které byla na jedné straně formována (mnohdy až instinktivním) odporem k mnohému, co se počítá k populární hudbě, na straně druhé nesouhlasem s plošností a strohostí mnohých Scrutonových odsudků, které navíc spolu s hudbou zavrhovaly i její posluchače (k nimž se sám řadím). Jak koneckonců píše sám Scruton v textu věnovanému Pierru Boulezovi: jistě, o mrtvých jen dobře, ale nikdy bychom neměli zajít příliš daleko...

V průběhu psaní jsem došel k závěru, že stávající název *Kritika populární hudby v úvahách Rogera Scrutona* není nejvhodnější – vhodnější by byla například alternativa *Kritika populární hudby v kontextu myšlení Rogera Scrutona*. Slovem *úvahy* jsem chtěl zdůraznit různorodost Scrutonovy produkce sahající od obecně filosofických a hudebně estetických pojednání přes odborné články a kulturně kritické stati až po kratší publicistické texty, veřejné přednášky a rozhovory. Na jedné straně jsem však zjišťoval, že naprostá většina zásadních informací je obsažena v delších knižně vydaných textech, na druhé straně jsem se více a více přesvědčoval o potřebě Scrutonovy závěry kontextuálně ukotvit.

Chtěl bych zde nyní poděkovat. V první řadě docentu Dykastovi – za to, že mne ke Scrutonovi přivedl, že mi pomáhal koncipovat téma, osnovu i výslednou podobu práce, a především za jeho nekonečnou vstřícnost, trpělivost a ochotu. Dále bych rád poděkoval všem svým blízkým, že se více či méně upřímně smířili s mým studiem „zbytečného oboru“ a během studia mne podporovali. Především bych pak rád poděkoval Haničce, že si celý text (stejně jako mnohé jiné) byla ochotná přečíst a pomohla odstranit většinu jazykových a stylistických nedostatků, které jsem v něm zanechal. A v neposlední řadě bych chtěl poděkovat všem na katedře za všechny ty krásné roky.

Úvod: Rock'n'Platon

Chraňme se měniti způsob músicckého umění v nový, protože bychom tím vydávali v nebezpečenství celek: neboť nikde se nehýbe zákony musickými, aby se zároveň nehýbalo největšími zákony politickými...

— Platón, Ústava, 4.424c

„Platón zůstává naším nejlepším rockovým kritikem,“ vyhláší Roger Scruton v publicistickém textu *Hudba a mravnost*.¹ „Platónovo znepokojení se příliš nelišilo od znepokojení moderního člověka, jemuž dělá starost mravní charakter a účinek death metalu,“ dodává vzápětí. „Hudba kopíruje dispozice známé jako ctnosti a neřesti: může být vznešená či profánní, cudná či rozšafná, mužná či zženštilá, a to samé platí o těch, kteří na ni tancují,“ píše pak britský filosof ve své *Hudební estetice*.² Do jisté míry se tím hlásí k pojetí hudby, které zastávali Platon a Aristoteles, podle nichž je hudba nápodobou charakteru.³ Vztah hudby a charakteru nadto není jednostranný, charakter zároveň napodobuje hudbu, z čehož pro zmiňované antické autory vyplývá důležitost hudby v rámci výchovy.⁴ Stephen Halliwell stopuje původ myšlenky o významném působení hudby na duši k Pythagorejcům, od nichž Platón převzal i jiné dílčí podněty.⁵

¹ SCRUTON, Roger. Music and Morality. *AEI* [online]. 11.2.2010 [cit. 2021-3-2]. Dostupné z: www.aei.org/articles/music-and-morality

² SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009, s. 123.

³ Skutečně pouze do jisté míry: Scruton má za to, že Platonova koncepce je „pozoruhodná a svým způsobem věrohodná“, ačkoliv teorie mimésis stojící v jejím pozadí není udržitelná. Scrutonovu filosofii hudby bychom mohli chápat mimo jiné jako pokus o přepis této platónské koncepce do udržitelnější podoby založené v moderní filosofii. SCRUTON, Roger. *Beauty*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 135–136.

⁴ Srv. ARISTOTELÉS. *Politika*. 2. vyd. Praha: Petr Rezek, 1998, s. 298–299: „[V] písních již jsou napodobeniny mravů – a to je zřejmo; neboť již *ráz tónin* jest různý, takže posluchači bývají jimi různě naladění [...]. Z toho jest tedy zřejmo, že *hudba* může *duši dáti určitou mravní vlastnost*. A může-li to působiti, jest zjevno, že mládež má býti k ní vedena a v ní vzdělávána.“ Podobnou myšlenku nalezneme rovněž v *Ústavě* (viz např. PLATÓN. *Ústava*. Šesté, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017, s. 130–131) či v *Zákonech*: „[T]en, kdo pociťuje libost, stává se podobným tomu nebo onomu v čem si libuje,“ pronáší Athénský host. Proto by bylo na místě „zákonem pevně stanovit nápěvy projevující správnost.“ PLATÓN. *Zákony*. 2. vydání. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 42. Tomuto náhledu Scruton přitakává, srv. SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 323.

⁵ HALLIWELL, Stephen. Platon. In: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 307–316, s. 309.

Halliwellův text nám rovněž ukazuje, že výše zmíněná mimetická koncepce hudby není jediným platónským motivem u Scrutona. Ten sice není přímo jmenován, ale Halliwell píše, že mluvčí Platónových dialogů (Sokrates v *Ústavě* a Athénský host v *Zákonech*) „reprezentují úzkost z významných hudebních inovací, jejíž analogii můžeme nalézt v kulturních střetech moderní doby,“ jejímž důsledkem je „autoritářská kulturní kritika“.⁶ U Scrutona je její nedílnou součástí kritika soudobé populární hudby, již je věnována tato práce.

Podobně jako u Platóna (a v dějinách uvažování o hudbě obecně) však tato kritika vyvěrá z hlubších filosofických postojů a zdrojů.⁷ Scrutonova filosofie hudby bezesporu není vázaná na filosofický systém svého autora tak úzce jako kupříkladu ta Schopenhauerova, je srozumitelná a podnětná i bez znalosti dalších autorových náhledů. Leč přesto, pokud jí chceme porozumět – a zejména pokud chceme pochopit jeho odsudek populární kultury ve všech souvislostech –, je třeba ji zasadit do kontextu Scrutonova myšlení. Proto je tato práce rozdělena do tří hlavních částí. První dvě jsou věnovány „přípravným pracím“, třetí samotné kritice populární hudby.

V první kapitole se proto zabývám Scrutonovou filosofií (potažmo genealogií) kultury. Ukazují, co podle Scrutona samotný pojem kultury znamená, jak se kultura podle jeho názoru vyvíjela a jaký je její společenský a politický rozměr a význam. Poukazuji v této souvislosti na nejvýznamnější zdroje, z nichž Scruton čerpá při svém chápání člověka, náboženství a umění, a využívám je pro explicitní vyjádření idejí, jež Scruton mnohdy vyjadřuje spíše náznakovitě. Opírám se zde zejména o Scrutonovy texty věnované kulturní kritice a dospívám k jeho zavržení populární kultury jako takové, jehož důvody jsou (spíše než umělecko-estetické) morální a politické.

Ve druhé kapitole se věnuji Scrutonově filosofii hudby a analýze hudebního prožitku. Vedle morálního rozměru má Scrutonova kritika populární hudby ještě významný rozměr estetický. Vysvětluji, co podle Scrutona hudba je – jaký je její ontologický status, z čeho se skládá, jakým způsobem je třeba se k ní vztahovat, co může znamenat a konečně jaký může mít morální význam. Vycházím zde zejména ze Scrutonových prací věnovaných estetice hudby, z nichž jako nejvýznamnější vnímám *Hudební estetiku*, jejíž stanoviska nejsou, pokud vím, nikde zásadně revidována, nýbrž spíše rozvíjena a dovysvětlována. Rovněž zde se snažím poukázat

⁶ Tamtéž, s. 314–315. Za další platónský motiv, jemuž se budeme věnovat i v této práci, můžeme považovat vyzdvižení významu sborového zpěvu při náboženských obřadech pro upevňování komunity. Tamtéž, s. 312.

⁷ Srv. KANIA, Andrew. Definition. In: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 3–13, s. 4.

na filosofické zdroje Scrutonova uvažování, mezi nimiž zaujímá čelní místo Ludwig Wittgenstein.

Ve třetí kapitole se pak snažím syntetizovat a rozvíjet dva výše představené směry kritiky populární hudby – tedy na jedné straně morální škodlivost, na straně druhé uměleckou podřadnost. Zabývám se zde tím, jak Scruton populární hudbu vymezuje, jakož i otázkou, nakolik plošná Scrutonova kritika je a zda je u Scrutona po celou dobu jeho myšlenkové dráhy stejně nesmiřitelná. V závěru této kapitoly se rovněž ke Scrutonovým závěrům kriticky vztahuji. Využívám pro tento účel autory, kteří se snažili hájit populární hudbu (či populární kulturu obecně) před jejími kritiky (nikoli jmenovitě před Scrutonem) a snažím se je uvést do dialogu se Scrutonem samotným. Pokouším se jednak ukázat, že model oceňování hudby, který Scruton nabízí pro vážnou hudbu, nemusí být pro populární hudbu vždy nejvhodnější; jednak si kladu otázku, zda se Scruton po většinu své myšlenkové dráhy vůbec snažil populární hudbě porozumět. Docházím k závěru, že se o to ke své škodě nesnažil – jak by možná na sklonku života sám připustil.

I. Scrutonova filosofie kultury: od kmenových rituálů k „netvorům popkultury“

Nyní si představte společnost ne jako dohodu mezi jednotlivci, ale jako něco, co vznikalo organicky postupem doby, s tím, jak lidé přicházeli na to, jak spolu žít...

— J. Haidt, *Morálka lidské mysli*, s. 209

Jak upozorňuje mnoho komentátorů a interpretů Scrutonova díla, lze se jen velmi nesnadno věnovat jednomu z jeho dílčích témat (kupříkladu estetice hudby) a nezohlednit souvislosti, v nichž jsou jeho problémy řešeny. Tomáš Hříbek v této souvislosti podotýká, že právě v pojednáních věnovaných estetice hudby či architektury

se jasně ukazuje systematický charakter jeho myšlení a jeho snaha o ukotvenost v čemsi, co bychom mohli nazvat fundamentální filosofickou antropologií. Sir Roger měl pochopitelně za to, že jeho konzervativní morální, politické či estetické postoje vyplývají z těchto širších premis.⁸

Nejde zde nyní o to, nakolik je tato Scrutonova snaha úspěšná (podobně jako Hříbek si myslím, že se přinejmenším v některých ohledech jedná o diskutabilní podnik), klíčové ovšem je, že Scruton takto své úvahy koncipuje. Proto píše Mark Dooley, že „porozumění Scrutonovi [...] vyžaduje studium všech prvků jeho díla naráz.“⁹ Dooley tak na nás klade nárok, abychom pokryli široké spektrum disciplín sahající od filosofické antropologie a filosofie sexuality, přes politickou filosofii a filosofickou estetiku po kulturní kritiku, konzervativní verzi environmentálního myšlení a podobně.

Zahrnutí všech těchto sfér se ovšem neslučuje s rozsahem a zaměřením této práce. Proto se v této kapitole pokusím podat stručný a co nejméně zjednodušující výklad kontextu, v němž jsou zasazeny Scrutonovy hudebně-estetické úvahy. Označení *filosofie kultury*, které jsem pro tento účel zvolil, se může zdát příliš úzké i příliš široké. Příliš úzké, neboť se níže dotýkám i

⁸ HŘÍBEK, Tomáš. Heretik: Sir Roger Scruton. *Filosofický časopis*. 2020, 68(1), s. 149–154, s. 151.

⁹ DOOLEY, Mark. *Roger Scruton: The Philosopher on Dover Beach*. Londýn: Continuum, 2009, s.6. Dlužno dodat, že se jedná o požadavek, který na své čtenáře kladou i mnozí jiní autoři – kupříkladu Schopenhauer explicitně vybízí své čtenáře, aby od něj četli „každý řádek“, chtějí-li mu porozumět.

témat filosofické antropologie či politické filosofie. A příliš široké, neboť se zde nesnažím systematizovat veškeré Scrutonovy úvahy o kultuře, nýbrž zahrnout ty, jež jsou relevantní pro jeho uvažování o (populární) hudbě. Budu postupovat následujícím způsobem: vyjdu ze Scrutonova tvrzení, že kultura (potažmo umění) má náboženské kořeny a její funkcí je udržovat soudržnou komunitu a poskytovat jejím členům smysluplnou životní vizi. Zároveň vyložím, proč je podle Scrutona takováto funkce nezbytná a jaké obtíže vyplynou, když umění tuto funkci neplní. Budu při svém výkladu poukazovat ke zdrojům, z nichž Scruton při svém výkladu čerpá (a k jejichž koncepcím se občas hlásí pouhou zmínkou jejich klíčového pojmu), a pokusím se ukázat, jak se v jeho myšlení odráží. Nebudu se v této kapitole pouštět do kritiky některých Scrutonových názorů, které pokládám z různých důvodů za neudržitelné, neboť cílem této kapitoly je pouze plasticky popsat kontext, z něž nakonec vyrůstá Scrutonova kritika populární hudby coby součástí populární kultury.

Archeologie kultury

Pojem kultury patří k těm, jejichž vysvětlení se nepodává nejsnáze. Terry Eagleton vyzdvihuje specifickou dynamiku tohoto pojmu, který je podle něj „už sám o sobě dekonstrukcí.“¹⁰ Všímá si v této souvislosti jeho etymologie: slovo *coulter* původně označovalo radlici pluhu, jíž se obdělávala (či vzdělávala) půda. Až následně se začalo používat metaforicky pro kultivaci mysli – to, když Cicero nazval filosofii *kulturou ducha*. Došlo tak k posunu, v jehož důsledku již nebylo kulturním jen to, co se dělo při práci na poli, ale to, co se dělo po ní, či ještě lépe místo ní. Kultuře tak můžeme připsat dva sice odlišné, ale zároveň vnitřně propojené významy: antropologický a axiologický. První je širší a označuje to, co je opakem přírody: zvyky, znalosti či dovednosti určité sociální skupiny (od schopnosti obdělávat půdu po účesy); druhý je užší a vztahuje se k duchovním činnostem a rozvoji.¹¹

Rovněž Scruton si uvědomuje zapeklitost pojmu kultury a nabízí dvě její pojetí. Obě se ovšem vztahují k jejímu „duchovnímu“ významu, kultura pro něj představuje součet činností, jimiž se zabýváme kvůli nim samým.¹² První pojetí je partikularistické a Scruton je spojuje s Herderem, druhé je univerzalistické a připsané Humboldtovi. Pro Herdera představuje kultura specifický rys každého národa, jímž je udržována jeho soudržnost a odlišnost od

¹⁰ EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Brno: Host, 2001, s. 11.

¹¹ MATĚJŮ, Martin a Václav SOUKUP. *Kultura. Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2017 [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kultura. Srv. též EAGLETON, Terry, cit. dílo, s. 9 a 42.

¹² SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009, s. 411.

ostatních národů.¹³ Podle Humboldta není kultura přístupná pouze příslušníkům jednoho národa, nýbrž všem, kdo mají dostatek času a schopností se jí věnovat.¹⁴ Scruton tyto koncepty označuje jako *sdílenou*, respektive *vysokou* kulturu (*common* a *high culture*), a snaží se prokázat, že jsou obě vnitřně propojené – a to pomocí metody, již označuje jako *archeologickou*. „Hodlám zkoumat vrstvy moderního vědomí, z nichž některé budou starobylé, až geologické, jiné sedimentovaly teprve nedávno,“ píše Scruton a dodává, že svá zkoumání započne u sdílené kultury a jejím místě v životě kmene. Tento postup má nejen dokázat spřízněnost obou pojetí kultury, ale především doložit náboženské kořeny a náboženský význam vysoké kultury.¹⁵

Sdílená kultura a náboženství

„Jádrem ‚sdílené kultury‘ je náboženství,“ tvrdí Scruton. Nebude tedy na škodu podívat se na pojetí náboženství Émila Durkheima, k němuž se mnohokrát odvolává.¹⁶ Durkheimovým cílem v *Elementárních formách náboženského života* je sociologické „odvysvětlení“ náboženské podstaty člověka a fenoménu náboženství vůbec.¹⁷ Proto může tvrdit, že v jistém smyslu je náboženství „poblouzněním“, a vidět v katolíkovi „jakýsi druh opožděného divocha“. ¹⁸ Náboženství je poblouzněním, neboť si věřící zastírá pravou povahu své zbožnosti: podle Durkheima je tato povaha společenská, „Bůh totiž není ničím jiným než obrazným výrazem společnosti.“¹⁹ Proto není náboženství nevysvětlitelnou halucinací – je odpovědí na reálně pocíťovanou potřebu povznesení se nad sebe sama, která se manifestuje v náboženských rituálech. V těch věřící oprávněně cítí „morální síl[u], [...] od níž pocházejí jeho nejlepší vlastnosti.“²⁰ Pouze touto silou není Bůh, nýbrž společnost – ta se stvrzuje v rituálech, v nichž se posilují morální pouta mezi jejími členy, kteří se takto pozvedávají ke kolektivnímu „my“.

¹³ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 9 (dále citováno jako *Moderní kultura*). Protipólem kultury je pak u Herdera civilizace, která „je ve své podstatě jen nánosem zvyku, zákonů a technických znalostí,“ pročež mohou národy sdílet civilizaci, ovšem z principu národně specifickou kulturu nikoliv.

¹⁴ Tamtéž, s. 10–12.

¹⁵ Tamtéž, s. 7. Tuto myšlenku mimochodem Scruton hájí v mnoha knihách – jedním dechem však dodává, že ji považuje za spornou a obtížně dokazatelnou. Srv. tamtéž, s. 8. Pojmem archeologie se samozřejmě Scruton nehlasí ke způsobu práce jím často kritizovaného Michela Foucaulta, tohoto „moderního satanisty“, jak jej nazývá ve *Smyslu konzervatismu*.

¹⁶ Tamtéž, s. 14 a s. 199. Srv. rovněž týž, *Hudobná estetika*, s. 394.

¹⁷ DURKHEIM, Émile. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 104.

¹⁸ Tamtéž, s. 98 a s. 351.

¹⁹ Tamtéž, s. 17 a 249.

²⁰ Tamtéž, s. 248.

Takováto koncepce se může jevit jako poněkud reduktivní, ačkoliv ji Scruton, pokud vím, nikde nekritizuje, ale naopak vyzdvihuje.²¹ Tím, co jeho pohledu bezesporu konvenuje, je důraz na náboženství jako tmel komunity – a tedy jádro sdílené kultury.

Nabízí se otázka, proč člověk potřebuje soudržnou komunitu – odpověď na ni poskytuje Scrutonova filosofická antropologie. Britský filosof se setrvale vymezuje vůči karteziánské teorii subjektu, která vychází z hlediska první osoby a přehlíží společenskou zakotvenost jedince. Autoritami, na něž komentátoři v této souvislosti poukazují, jsou Edmund Burke a především Hegel.²² Asi nejznámější podání dynamiky sebevědomí nabízí Hegel ve *Fenomenologii ducha* – aby se sebevědomí získalo, nestačí mu descartovsky meditovat u krbu, ale musí se potýkat s vnějším světem. A to nejen se světem předmětů, ale se světem, v němž se nachází další sebevědomí – jen ta mu mohou nabídnout uznání (a nikoli pouze uspokojení žádosti) a tím i jistotu sebe sama.²³ Vedle pojetí sebevědomí se v této souvislosti nabízí ještě obhajoba institucí občanské společnosti ze *Základů filosofie práva*, jíž se Scruton dovolává při polemizování s komunitarismem.²⁴ Právě instituce občanské společnosti představují „podmínku možnosti“ svobody jednotlivce. A v podobném duchu argumentuje Burke, pro nějž je svoboda autonomního jednotlivce mýtem právě proto, že závisí na společenském zřízení. Jeho ideálem je „střízlivě omezená svoboda“, sladění prvků svobody a omezení – pokud se totiž pouze „pustí otěže“, výsledkem je „[t]o nejhorší ze všech možných zel; [...] bláznovství

²¹ Podobnou interpretaci náboženských rituálů pak nalzáme i u Platóna: v jeho *Zákonech* se o sborovém zpěvu provádějícím „svátky slavené na počest Bohů“ uvažuje rovněž jako o nástroji k upevnění sociálních pout. PLATÓN, *Zákony*, s. 39. Scruton si je vědom, že pohled antropologa (potažmo sociologa) je pohledem „třetí osoby“, a proto nemůže postihnout vše – postihuje pouze *funkci* náboženství či kultury, která se jeví zvnějšku. Pro jednotlivého příslušníka kultury má však *účel*, který je dané činnosti imanentní – což se ostatně zračí i v jeho pojetí kultury coby sumy autotelických činností z *Hudební estetiky*.

²² Srv. DOOLEY, Mark, cit. dílo, s. 6, 72 a 123–124 a CULLEN, Daniel. The Personal and the Political in Roger Scruton's Conservatism. *Perspectives on Political Science* [online]. 2016, 45(4), 261–271 [cit. 2021-4-22], s. 264. Třetím autorem, k němuž se Scruton při kritice karteziánského subjektu obrací, je Ludwig Wittgenstein. U něj se Scruton dovolává tzv. argumentu proti soukromému jazyku – zjednodušeně řečeno, podobně jako si člověk nemůže sám pro sebe vytvořit plnohodnotný jazyk, jehož pravidly by se mohl prokazatelně řídit, tak se nemůže sám ze sebe stát plnohodnotnou osobou: obojí vyžaduje rozumnou intersubjektivitu. Viz např. SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 10 a též WENDELKEN, David. Contemporary Conservatism, Human Nature, and Identity: The Philosophy of Roger Scruton. *Politics* [online]. 1996, 16(1), 17–22 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: doi:10.1111/j.1467-9256.1996.tb00142.x, s. 17–19. Wendelken v této souvislosti ukazuje, jakým způsobem se i další wittgensteinovské pojmy (zejména *životní forma*) obráží ve Scrutonově obhajobě sdílené kultury.

²³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia, 2019, s. 151–166. Dynamickou povahu této jistoty pak slavně ukazuje dialektika pána a raba. Srv. rovněž WENDELKEN, David, cit. dílo, s. 18.

²⁴ SCRUTON, Roger. Communitarian Dreams. *City Journal* [online]. 1996 [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: city-journal.org/html/communitarian-dreams-12144.

zbavené klece, neřest a zuřivost puštěná ze řetězu.“²⁵ Tím, co by podle Burkea mělo svobodu omezovat (a tím zároveň umožňovat), a stát se tak základem občanské společnosti, je především náboženství, „zdroj všeho dobra a vši úcty.“²⁶

Scruton si výše citované práce, vzešlé z odporu vůči Velké francouzské revoluci, vysoce cení a vyzdvihuje Burkeovu obhajobu „předsudků“ před rozkladnou mocí osvícenského pochybování.²⁷ Považuje to za ústřední moudrost konzervatismu, přítomnou už u jeho zakladatele: zatímco stoupeni liberalismu vycházejí z hlediska první osoby a považují individuální svobodu za samozřejmě danou, konzervativce si je vědom sociální podmíněnosti svobody a zaujímá stanovisko třetí osoby, čímž

připomíná onoho antropologa, stoupence funkcionalismu, s jeho zájmem o dlouhodobé účinky společenských zvyků a politických institucí. Vidí moudrost v oněch bezprostředních a útěšných „předsudcích“, s jejichž pomocí lidé vedou svůj život [...].²⁸

Konzervatismus vychází z představy, že člověk „patří k nějakému trvalému a dávno již existujícímu společenskému řádu a že právě tato skutečnost je svrchovaně důležitá při každém jeho rozhodování co a jak dělat“ a „rodí [se] do přediava vazeb,“ pročež je „živen a chráněn silami, jejichž působení nemohl ani přivodit, ani je zamýšlet.“²⁹ V podobně „konzervativním“ duchu nahlíží na význam kultury i jeden z největších Scrutonových inspiračních zdrojů, Ludwig Wittgenstein. V jeho posmrtně vydaných poznámkách, nazvaných anglickými vydavateli jako *Kultura a hodnota*, se vyjadřuje o tradici, kterou vnímá jako cosi takřka osudového a zároveň nepostradatelného: tradici se nemůžeme prostě naučit, nelze si ji ani svobodně vybrat. Ovšem ten, kdo „nemá tradici & chtěl by ji mít, je jako nešťastně zamilovaný.“³⁰

²⁵ BURKE, Edmund. *Úvahy o revoluci ve Francii*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1997, s. 249–250.

²⁶ Tamtéž, s. 99. Na zajímavou vazbu konzervatismu a náboženství poukazuje Immanuel Wallerstein: skepse ohledně proměny aktuálního společenského uspořádání se dle něj napájí rovněž z teologických pochybností nad oprávněností zasahování do světa stvořeného dokonalou božskou bytostí. WALLERSTEIN, Immanuel. *Utopistika*. Praha: Intu, 2006, s. 14.

²⁷ SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 44. Zde jsou předsudky explicitně ztotožněny se „sdílenou kulturou“.

²⁸ SCRUTON, Roger. *Smysl konzervatismu*. Praha: Torst, 1993, s. 267–268. Věc se samozřejmě nemá tak, že by z Hegelem inspirované filosofické antropologie nutně vyplýval konzervativní světonázor (jak dosvědčuje například Judith Butler docházející k naprosto odlišným závěrům).

²⁹ Tamtéž, s. 24 a s. 276.

³⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Vermischte Bemerkungen: eine Auswahl aus dem Nachlass = Culture and Value: a selection from the posthumous remains*. Revised second edition with English translation. Malden: Blackwell Publishing, 1998, s. 86. Dále citováno jen jako *Culture and Value*.

Jakkoli se může zdát, že tyto myšlenky na první pohled příliš nesouvisí s kulturou (a už vůbec ne s uměním), opak je pravdou. Pro Scrutona z toho vyplývají normativní požadavky, jimiž se řídí jeho filosofie a jež na umění a kulturu vůbec klade: neměla by být skeptická a kritická, nýbrž afirmativní, a podporovat „běžné konzervativní instinkty, které zajišťují každodenní běh světa.“³¹

Osvícenství a odkouzlený svět

Ovšem ne všechny předsudky se ovšem ukázaly udržitelné – mnohé byly, řečeno s Gadamerem, *zdiskreditovány*. Proti ideálu autority, který se nám snaží vštípit konzervatismus, vystupuje požadavek užívání *vlastního* rozumu, což označuje Kant ve své slavné charakterizaci osvícenství za cestu z nesvéprávnosti.³² Jedním takových předsudků, jejichž legitimita byla před soudnou stolicí rozumu otřesena, je i náboženství, jak ostatně ukazuje i jeho výše citovaná analýza provedená Durkheimem. Scruton se zde dovolává jiného sociologického klasika, Maxe Webera, a jeho pojmu *odkouzení* (*Entzauberung*) coby důsledku procesu intelektualizace a racionalizace. Ten podle německého sociologa netkví v tom, že by člověk dopodrobna věděl, jak okolní svět funguje – je si ovšem vědom, že může takové znalosti více či méně obtížně nabýt, „že tedy v zásadě neexistují žádné tajemné nepropočitatelné síly, jež by zde intervenovaly, že je spíše naopak možné *ovládat* všechny věci v zásadě propočtem,“ což v důsledku znamená, že „svět je zbaven kouzel.“³³ Člověku je tak souzeno, „aby žil v době bez Boha a proroků,“ uzavírá Weber.³⁴

Neznamená to pochopitelně, že by již nadále nebyla možná individuální zbožnost, ale s nietzscheovskou (či stirnerovskou) smrtí Boha přichází „smrt staré formy lidského

³¹ Tamtéž, s. 180. Podle Scrutona bylo pochybování možné dříve – snad v době Platóna, jehož filosofie „vedla skrze pochybování a nejistotu k říši pravdy.“ Situace se ovšem změnila, protože je třeba hájit ty jistoty, které ještě zbyly. Týž, *Průvodce inteligentního člověka filosofií*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 10. K motivu afirmativity u Scrutona srv. též WENDELKEN, David, cit. dílo, s. 19 a HAMILTON, Andy, Scruton's Philosophy of Culture: Elitism, Populism, and Classic Art. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2009, 49(4), 389-404 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: doi:10.1093/aesthj/ayp035, s. 392.

³² KANT, Immanuel. Zodpovězení otázky: Co je osvícenství? In: SOBOTKA, Milan a Karel NOVOTNÝ (eds.), *Studie k dějinám a politice*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 148. Na tomto místě se sluší poznamenat, že způsob, jímž se Scruton vztahuje ke Kantovi, je bezesporu zajímavý – na jedné straně odmítá jeho „liberální univerzalizmus“ a rozumovou kritiku autority, na druhé se k jeho myšlenkám hlásí, což ještě uvidíme v souvislosti s jeho estetickými názory.

³³ WEBER, Max. Věda jako povolání. In: HAVELKA, Miloš (ed.), *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 108–132, s. 117. Scruton se k pojmu odkouzení (jakkoli se to nepovedený český překlad snaží zakrýt slovem *rozčarování*) hlásí v *Moderní kultuře*, s. 87.

³⁴ WEBER, Max, cit. dílo, s. 130.

společensví – společensví založeného na posvátnu.“³⁵ Náboženství ztrácí svou někdejší závaznost, čímž ovšem ztrácí schopnost plnit funkci pojítka komunity. Scruton navíc náboženství připisuje ještě jednu funkci – nejen že udržuje komunitu, v jejímž rámci je teprve možné plné rozvinutí individua, ale má pro jednotlivce i existenciální význam. Nabízí etickou vizi či etické nazírání (*ethical vision*), které podle Scrutona dává našim životům smysl – člověk je jím vyzdvižen ze sféry přírody coby bytost podléhající (božímu) soudu, pročež by měl náležitě jednat.³⁶ Tím, co může zaplnit prázdné místo, které zbylo po náboženství, je podle Scrutona umění, respektive vysoká kultura.

Umění jako funkční substitut náboženství

Úpadek náboženství není jedinou příčinou rozkladu sdílené kultury – Scruton si je vědom historických pohybů, které vedly k utváření čím dál tím větších, a proto i anonymnějších, společenských celků. Potřeba sounáležitosti tím ale nezmizela a její uspokojení nám nabízí estetická kontemplace děl *vysoké* kultury.³⁷ Odvolává se zde k Matthewovi Arnoldovi a jeho pojetí kultury. Podle něj je (vysoká) kultura „tím nejlepším, co bylo po celém světě myšleno a řečeno o všech záležitostech, jež se nás bytostně týkají.“³⁸ Už u Arnolda ostatně nalezneme myšlenku, že nás kultura pozvedá nad naši individuální perspektivu a sjednocuje nás s ostatními v „nadosobní harmonii“.³⁹ Autoritou, která je pro Scrutona v tomto kontextu ještě důležitější, je ovšem Immanuel Kant se svou koncepcí soudu vkusu.⁴⁰

V *Analytice krásna* Kant často poukazuje ke skutečnosti, že při soudu o krásném očekáváme, či dokonce vyžadujeme, souhlas druhých.⁴¹ Na rozdíl od soudu o příjemném, jehož

³⁵ Týž, *Průvodce inteligentního člověka filosofií*, s. 79. Srv. též tamtéž, s. 71. Posvátné jako definiční rys náboženství vyzdvihuje i DURKHEIM, Émile, cit. dílo, s. 49.

³⁶ SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 21–26.

³⁷ Tamtéž, s. 57 a 150. Mark Dooley poukazuje ještě na jiné cesty obnovování a udržování komunity, jako například lov, o němž Scruton rovněž napsal knihu. DOOLEY, Mark, cit. dílo, s. 48–49. Ovšem ačkoliv lov (či sport, který občas vzpomíná i Scruton) upevňují společenská pouta, vysoká kultura navíc nabízí i „etické nazírání“.

³⁸ ARNOLD, Matthew. *Kultura a anarchie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, s. 38. Arnold je tak reprezentantem humboldtovsky univerzalistického pojetí kultury.

³⁹ Tamtéž, s. 125.

⁴⁰ Pro Scrutona je Kantova estetická koncepce trvale podnětná – již ve své první knize si klade za cíl vzkřísit kantovský přístup k estetice a dát mu pevný základ. Tento pevný základ by měla nabídnout analytická filosofie. Scruton se s její pomocí snaží udržet v celém svém díle distinkci mezi estetickým a kognitivním soudem, kterou jiní analytičtí estetici (zejména N. Goodman) podle jeho názoru neoprávněně odstraňují. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*, South Bend: St. Augustine's Press, 1998 s. 4.

⁴¹ Tohoto motivu se Scruton dovolává například in: SCRUTON, Roger. *Beauty*, s. 31.

základ tvoří *soukromý* pocit, se soud o krásném zakládá na *společném* pocitu.⁴² Principem a zároveň předpokladem soudu vkusu je totiž obecný smysl (*sensus communis*), posuzovací schopnost, která „ve své reflexi bere v myšlenkách (a priori) ohled [...] na každého druhého.“⁴³ Tohoto podnětu se chopila i Hannah Arendt, pro níž soudnost v tomto smyslu představuje *politickou schopnost*, která je snad „jednou z fundamentálních schopností člověka, jež mu umožňuje orientaci ve veřejné sféře, ve světě, který je společný.“⁴⁴ Obdobný význam přisuzuje *sensus communis* i Scruton, podle nějž se díky němu v estetické zkušenosti zapojujeme do implicitní komunity (komunity implicitně přítomné v estetické zkušenosti) a coby subjekty nabýváme univerzálního významu.⁴⁵

Poukaz ke komunitě ovšem nepředstavuje jediný rys, jímž se umění přibližuje k náboženství a estetická zkušenost ke zkušenosti religiózní. Druhým význačným rysem umění je jeho schopnost předávat nám jistý typ znalostí – znalosti týkající se emocí. Podle Scrutona můžeme rozlišit tři typy znalostí: vědění *že* (je něco takové a takové), vědění *jak* (provádět určitou činnost) a vědění *co* (co dělat, říct či cítit). „První typ vědění představuje informace (a jeho systematickou podobou je věda), druhý typ představuje dovednost a třetí ctnost.“⁴⁶ Umění nám tak předvádí a zprostředkovává ctnosti, které člověk dříve samozřejmě přejímal ze soudržné sdílené kultury stojící na náboženských základech. Tímto vysoká kultura plní i druhou funkci náboženství, přivádí nás k „etickému nazírání“ a poskytuje „světskou obhajobu posvátného pohledu na lidský život.“⁴⁷

⁴² KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Druhé, upravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 78 (§22). Zde Kant dokonce píše, že „nedovolujeme nikomu, aby byl jiného mínění.“

⁴³ Tamtéž, s. 129 (§40). Na další straně pak Kant uvádí jako jednu ze tří maxim obecného lidského rozumu „[m]yslet ze stanoviska každého jiného.“

⁴⁴ ARENDT, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností*. Praha: OIKOYMENH, 2019, s. 223.

⁴⁵ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 414. V tomto bodě můžeme myslím sledovat zajímavé pnutí ve způsobu, jímž se Scruton ke Kantovi vztahuje: na jedné straně kritizuje jeho představu autonomního individua a univerzálního subjektu coby základu liberální politické filosofie, na druhé straně se dovolává jeho univerzalizmu v otázkách estetického soudu.

⁴⁶ SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 27. A Scruton pokračuje, že „romány zprostředkovávají – nikoliv fakta či teorie, nýbrž duševní rozpoležení a morální ctnosti. [...] Možná že právě tohle je význam vysoké kultury: že znovu-zakládá etické nazírání (ve vypracovanější a imaginativnější podobě), jež bylo dříve díky náboženství tak snadno dostupné.“ Tamtéž, s. 29. Obdobnou myšlenku můžeme najít in: SCRUTON, Roger. *Culture Counts*. New York: Encounter Books, 2007, s. 34–36. V této souvislosti se Scruton odvolává k Aristotelově praktické filosofii, podle níž nabýváme ctnosti imitací, napodobováním vzorů. Tamtéž, s. 55.

⁴⁷ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*, s. 134.

Z toho ovšem pro umění plynou jisté normativní nároky. Již výše jsme se dotkli toho, že by v rámci kultury mělo docházet spíše ke stvrzování než k podvracení statu quo a že „součástí velkého umění je jakási afirmace, více či méně oprávněná, aktuálního stavu.“⁴⁸ Scruton (hlásící se mimochodem k četbě Gramsciho) vnímá kulturu jako sestávající z hodnotových soudů, která jako taková nemůže být neutrální.⁴⁹ Slovy Briana Smithe: „[K]aždá kultura nabízí určitou ideologii.“⁵⁰ Tento postoj otevírá cestu k politickému a morálnímu hodnocení umění. Neznamená to, že by umělecká díla měla otevřeně moralizovat – takový postup by byl neefektivní a hodnotu umění by snižoval.⁵¹ Měla by ovšem nenásilně nabízet vizi morálního života a vzdělávat své vnímatele – to jejich hodnotu naopak posiluje a dělá z nich pravá umělecká díla.⁵²

Umění ovšem není náboženstvím, a ačkoliv může suplovat některé jeho funkce, nemůže jej úplně nahradit. „Výtvoř představitosti nám nenabízejí nové doktríny, ani se nás nesnaží získat pro zbožný život,“ píše Scruton.⁵³ Zajímavý příspěvek k tomuto tématu nabízí Vanessa Rogers, která se opírá o pozoruhodný zdroj – Scrutonovu operu *Violet*.⁵⁴ Dochází k závěru, že opera ukazuje nemožnost plného nahrazení náboženství, neboť nám umění nedokáže poskytnout pocit smysluplnosti a naplnění.⁵⁵ Scruton výše uvedenou analýzu nejen oceňuje, ale připojuje i další důvod, proč umění nemůže náboženství plně zastoupit.⁵⁶ Sdělením

⁴⁸ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 442.

⁴⁹ SCRUTON, Roger. *Culture Counts*, s. ix–x.

⁵⁰ SMITH, Brian. Roger Scruton and the Conservation of Culture. *Society* [online]. 2008, 45(6), 557–561 [cit. 2021-4-22], s. 558.

⁵¹ SCRUTON, Roger. *Beauty*, s. 132.

⁵² Pokud umělecká díla „pozitivní“ morální hodnoty nenabízejí, nemá pro ně Scruton povětšinou slova chvály – buď jsou pro něj banální jako warholovské *Brillo boxy*, nebo zavrženíhodná jako Serranův *Piss Christ* (krucifix naložený v moči). Tamtéž, s. 99–100. To souvisí s „hlavním úkolem filosofické estetiky,“ jímž je podle Scrutona „oprávnit přechod, o němž Kant hovořil – ukázat, jak při provádění kritiky z estetického zájmu vyrůstá morální soud a jak je jím zároveň potvrzován.“ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*, s. 164–165. V této otázce můžeme u Scrutona sledovat zajímavý vývoj, pro jehož rozbor tu není dostatek prostoru. Ve své prvotině *Umění a obrazotvornost* vyzdvihuje niternou (*internal*) příbuznost morálního a estetického soudu – oba soudy do sebe kontinuálně přecházejí, neexistuje mezi nimi ostrý předěl (pročež se oba vyznačují normativitou a univerzalitou) a „umělecká díla obdivujeme stejně jako obdivujeme lidi.“ Proti tomu Scruton staví vnějškový (*external*) přístup, který považuje umění za „formu výchovy, konkrétně výchovu emocí.“ Je mišlím zřejmé, že Scruton ve svých pozdějších pracích, které se více než filosofickou estetikou zabývají obecnější kulturní kritikou, přejal druhý, jeho slovy vnějškový, přístup. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*, s. 244–245.

⁵³ SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 91–92.

⁵⁴ ROGERS, Vanessa. Art as Religion? In: BRYSON, James (ed.). *The Religious Philosophy of Roger Scruton*. Londýn: Bloomsbury, 2016, s. 179–187. Autorka se zde odvolává k rozhovoru v magazínu *Aeon*, v němž Scruton vyjádřil názor, že umění dnes slouží jako náhražka náboženství. Tamtéž, s. 179.

⁵⁵ Tamtéž, s. 185.

⁵⁶ SCRUTON, Roger. No Through Road. In: BRYSON, James (ed.), cit. dílo, s. 253–266.

vysokého umění totiž není schopen porozumět každý, vysoká kultura je elitní záležitostí, a proto nemůže stmelovat společnost stejným způsobem, jakým náboženství stmelovalo kmen.⁵⁷ Scruton si je však vědom, „že není cesty nazpět, že musíme žít v tomto osvícenském světě,“ pročež je zapotřebí bránit vysokou kulturu před fenomény představujícími její ohrožení.⁵⁸ V dnešním „nesmyslném světě“ je vysoká kultura jedinou instancí, která může tápajícímu člověku poskytnout vědění *co* – co dělat, co říkat a co cítit.⁵⁹

Postmodernismus a populární kultura

Příběh, který Roger Scruton vypráví, je příběhem postupného úpadku. Jeho další etapu představuje přechod k postmodernismu a nástup postmoderní epochy vůbec. Postmoderní kultura podle Scrutona zapomíná na své náboženské kořeny, a proto přestává plnit kvazi-náboženskou funkci a zároveň i ztrácí svou hodnotu:

Umění se v naší tradici rozvíjelo ze dvou trvalých podnětů – estetického a duchovního. Zatímco modernismus byl snahou udržet tyto dva podněty pohromadě, postmodernismus představuje kolaps, k němuž dochází, jsou-li od sebe odtrženy, je-li duchovní odhozeno a zbude-li jen estetické.⁶⁰

Tímto krokem se ovšem vysoká kultura „stává hrou, která nemá větší význam než okolní populární kultura,“ kde rovněž „existuje estetický podnět odděleně od jakéhokoli duchovního

⁵⁷ Tamtéž, s. 260. Podobně v *Culture counts* píše, že kultura je „výtvořem a tvůrcem elit.“ (s. 1) a k „elitářství“ se hlásí i ve svých veřejných vystoupeních. Srv. HAMILTON, Andy, cit. dílo, s. 389. Motiv výlučnosti podle Scrutona dospěl k vrcholu v modernismu, jehož cílem bylo „učinit vysokou kulturu obtížnou,“ aby oddělil Umění od populární zábavy a nutností výuky a „zasvěcování“ simuloval obřady přechodu sdílené kultury. SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 115.

⁵⁸ Tamtéž, s. 45.

⁵⁹ Tamtéž, s. 191. Srv. tamtéž, s. 30. Terry Eagleton poukazuje na disciplinační rozměr náboženství, které je „[p]řinejmenším ve své viktoriánské podobě [...] silou umírňující, kladoucí důraz na pokoru, sebeobětování a rozjímavý vnitřní život.“ S rozkladem náboženského ideologického diskursu bylo třeba nalézt jeho náhražku, již se stala literatura (či umění obecně), jež převzala funkci *opia lidstva*: „[J]elikož se literatura spíše než historickými podružnostmi, jako jsou občanské války, ženská rovnoprávnost či vyvlastnění anglických drobných rolníků, zabývá univerzálními lidskými hodnotami, mohla také do správné kosmické perspektivy uvést veškeré malicherné dělnické požadavky na přijatelné životní podmínky či svobodnější postavení.“ Tak měla literatura „masy naučit návykům pluralistického myšlení a dovést je k tomu, že na světě existuje víc názorů než jen jejich vlastní — jmenovitě názor jejich pánů.“ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Praha: Plus, 2010, s. 35–37.

⁶⁰ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*, s. 132. Posvátné je tak „zničeno i ve své poslední, pomyslné podobě.“ SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 96. Příčiny této proměny nyní nejsou tak důležité jako její důsledky. Podle Scrutona je bezprostřední příčinou určitá institucionalizace a rutinizace modernistického uměleckého provozu vedoucí ke vzniku „kněžstva uměleckých manažerů.“ Kořeny tohoto problému bychom ovšem mohli sledovat již ve snaze modernistů o výlučnost a distanci od populární zábavy, která vedla k zesložitování sdělení a z porozumění umění učinila typ profesionální znalosti. Tamtéž, s. 128.

obsahu: není tam ani stopy po umělecké hodnotě, zbývá jen hra s prázdnými formami.⁶¹ Na konkrétní kritiku děl populární kultury dojde v pozdějších partiích této práce, nyní se podíváme jen na její obecnější rámeček.

Zastavme se u poněkud mnohoznačného pojmu populární kultury, jehož historický rozbor provedl John Storey, který dospěl k celkem osmi koncepcím populární kultury.⁶² Dvě z nich jsou relevantní v případě Scrutona, který explicitní definici populární kultury, pokud vím, nenabízí. První chápe populární kulturu jako masovou kulturu, druhá jako protipól vysoké kultury. Význam prvního pojetí podle Storeyho nelze přecenit, neboť v angloamerickém světě převládlo natolik, že se stalo *common sense* – možná právě proto necítí Scruton potřebu populární kulturu definovat.⁶³ Populární kultura je nahlížena negativně, jako neblahý důsledek procesu politické emancipace, jenž vedl ke vstupu lidových „mas“ do společenského života. Ostatně samotný demokratizační proces představuje pro tyto autory nezřídka problém, jak Storey ukazuje na příkladu Arnoldovy *Kultury a anarchie* či Gassetovy *Vzpouře davů*. Rezervovaný vztah k demokracii můžeme nalézt i u Scrutona, jenž ji označuje za „nákazu“ či „rakovinné bujení“ založené na falešné doktríně o rovnosti všech rozumných bytostí.⁶⁴

Ve druhém pojetí je populární kultura (či zábava) chápána jako protiklad („nepopulární“) vysoké kultury. Rovněž tuto myšlenku u Scrutona nalézáme, zejména ve spojitosti s modernismem. Storey ovšem cituje výzkumy historiků a sociologů, kteří ukazují, že protiklad populárního a vysokého nepředstavuje odvěkou a neměnnou charakteristiku světa umění, ale spíše důsledek uměle vytvářené nepřístupnosti uměleckých děl či druhů (kupříkladu Shakespearových her či opery). „Je důležité si uvědomit, že opera a Shakespeare se nestali

⁶¹ Tamtéž, s. 118 a týž, *Estetické porozumění*, s. 133. Podobný náhled na přechod od modernismu k postmodernismu sdílí i Terry Eagleton, pro něhož jde ovšem o přirozený důsledek toho, že umění získalo výjimečný společenský význam (kupříkladu zastupovat Boha), jenž nemohlo unést a „samo se zevnitř rozpadlo,“ přičemž „[p]ostmodernismus se naproti tomu snaží uvolnit umění z jeho tíživého břemene úzkosti, radí mu, aby zapomnělo na všechny nabubřelé sny o hloubce, a tak je osvobozuje až k nevázané volnosti.“ EAGLETON, Terry, *Idea kultury*, s. 25.

⁶² STOREY, John. *Inventing Popular Culture*. Blackwell Publishing, 2003.

⁶³ Tamtéž, s. 30–31. Počátky tohoto chápání stopuje Storey k Matthewovi Arnoldovi, Franku Raymondu Leavisovi a jeho ženě Queenie Dorothy. K těmto autoritám se Scruton sám hlásí.

⁶⁴ SCRUTON, Roger. *Smysl konzervatismu*, s. 76–78. „Demokratickou kulturu“ svázanou s politickou emancipací širokých společenských vrstev hodnotí Scruton nelibě napříč svými knihami, v *Hudební estetice* ji pak označuje za „skutečný smysl ‚postmoderního‘ věku.“ Týž, *Hudobná estetika*, s. 445. Tento konzervativní antidemokratický étos (který se obráží i ve Scrutonových estetických názorech) můžeme stopovat až k Burkeovi, jehož odsudek demokracie vrcholil tvrzením, že „dokonalá demokracie“ je „tou nejnestoudnější věcí na světě.“ BURKE, Edmund. *Úvahy o revoluci ve Francii*, s. 102.

nepopulárními, spíše byli nepopulárními učiněni,“ shrnuje Storey.⁶⁵ Presentuje tak jeden z argumentů kritiků „estetického hierarchismu“ (tj. představy, že existují esteticky kvalitativně odlišné třídy uměleckých děl), jejichž úplnější přehled podává Pavel Zahrádka.⁶⁶ Blíže se jim budeme věnovat v kontextu Scrutonovy kritiky populární hudby ve třetí části práce.

Kultura a hudba

Dospěli jsme k závěru Scrutonova příběhu o kultuře. V jeho základech dlí představa o člověku jako nesamostatné bytosti, bytosti, která potřebuje komunitu či společnost, aby se mohla plně rozvinout. Tuto potřebu nejprve zajišťovala nábožensky založená sdílená kultura, jejíž funkci následně převzala vysoká kultura, ovšem poslední desetiletí čelíme i její dezintegraci. K té došlo ve chvíli, když se umění oddělilo od svých náboženských kořenů a přestalo vycházet z „duchovního podnětu“. To, co tedy začalo estetizací duchovního, skončilo odduchovněním estetického. Scrutonovým řešením je snažit se obnovit zašlou slávu vysoké kultury, kritizovat všeobecný úpadek a vyhlížet „paprsky naděje“.⁶⁷

Nejedná se pochopitelně o jedinou možnou interpretaci moderní a postmoderní kultury. Jak bylo ovšem řečeno již v úvodu, nešlo v této kapitole tolik o kritické zhodnocení, jako spíše komplexní výklad, který umožní ukotvit Scrutonovu kritiku populární hudby v širších souvislostech. Hudbu totiž Scruton považuje za „největší výtvarný produkt naší vysoké kultury“ a symbol západní civilizace jako takové.⁶⁸ Scrutonovu pojetí hudby bude věnována následující kapitola.

⁶⁵ STOREY, John, cit. dílo, s. 45–46. Storey (respektive autoři, k nimž se odvolává) zmiňují především institucionální překážky: operní i dramatická představení byla uzavřena do kulturních chrámů pro střední třídu, aby podtrhla jejich společenskou odlišnost od nižších společenských tříd.

⁶⁶ ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009.

⁶⁷ SCRUTON, Roger. *Culture Counts*, s. 86.

⁶⁸ Tamtéž, s. 90–91 a týž, SCRUTON, Roger. *Moderní kultura*, s. 173.

II. Analýza hudby a hudebního prožitku

Můžu vědět, co myslí druhý, ne co myslím já.

— L. Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 269

Po představení Scrutonových názorů na kulturu vůbec před námi leží úkol představit jeho pojetí hudby coby nedílné součásti kultury. Nejzazším horizontem tak budou Scrutonovy úvahy týkající se role umění ve společnosti, v našem případě morálního významu hudby: vysvětlení způsobu, jímž se ze *hry počitků* (jak chápal hudbu Kant) může stát *etická mocnost* (za niž ji považuje Scruton), bude úběžníkem této kapitoly.⁶⁹

Budu postupovat ve třech krocích. V prvním kroku vymezím samotný předmět zkoumání, tedy hudbu. Tvrzení, že se hudba skládá z tónů, toho na první pohled mnoho neříká. Spojíme-li jej však s redefinovaným vztahem mezi zvukem a tónem, začne říkat podstatně více. Klíčem je řešení „první otázky“ hudební estetiky: *Co jsou to zvuky?* „Zaujetí moderní filosofie vizualitou bylo natolik ohromující,“ poznamenává Scruton, „že povaha zvuků, jakožto objektů vnímání, zůstává téměř zcela neznámá.“⁷⁰ Na první otázku pak navazuje otázka druhá: *Co jsou to tóny a jak se liší od zvuků?* Po zodpovězení prvních dvou otázek budeme moci zodpovědět třetí: *Co je to hudba?* Pokud si nejprve nezodpovíme tyto otázky, upozorňuje nás Scruton, bude naše debata o hudbě stát na vodě.⁷¹

Ve druhém kroku přejdu k představení způsobu, jímž posluchači podle Scrutona hudbu vnímají. V tomto kontextu poukáži na roli obrazotvornosti a metaforického pojmenovávání. Scruton vyjmenovává tři klíčové metafory, které jsou podle něj nedílnou součástí jakéhokoli poslechu hudby: metafory prostoru, pohybu a života.⁷² Díky nim totiž můžeme vnímat hudební proud jako smysluplný. Ze střídajících se tónů se stává hudební pohyb v imaginárním prostoru,

⁶⁹ Nick Zangwill soudí, že konečné ospravedlnění správnosti estetických soudů Scruton nalézá v morálce. Že toto splývání etického a estetického není neproblematické uvidíme níže. Viz ZANGWILL, Nick. Scruton's Musical Experiences. *Philosophy*. 2010, 85(1), 91-104, zejména na s. 102–103. Scruton se zde vědomě zapojuje do debaty, jejíž kořeny sahají až do antiky: na jedné straně stojí v úvodu citovaný Platón, pro nějž hudba znamená vždy „něco víc“, na druhé straně například Sextus Empiricus, pro nějž je hudba pouhou hrou s tóny. Srv. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Continuum, 2009, s. 3.

⁷⁰ SCRUTON, Roger. *The aesthetic understanding*, s. 36.

⁷¹ Týž, *Understanding music*, s. 3. V *Hudební estetice* jsou tyto otázky řazeny mezi „ústřední problémy filosofie hudby“. Srv. týž, *Hudobná estetika*, s. 9.

⁷² Tamtéž, s. 89.

směřující od počátku k završení. Tyto metafory jsou podle Scrutona esenciální součástí poslechu hudby a hudební prožitek by bez nich nebyl hudebním prožitkem. Tento názor představím a zároveň jej budu konfrontovat s kritikou, jíž jej vystavil Malcolm Budd.

Třetí krokem pak přejdu za hranice čistě estetické problematiky, neboť propojím Scrutonovy úvahy o hudebním prožitku s úvahami o roli umění ve společnosti. Pro Scrutona ovšem tento pohyb nepředstavuje překročení hranice, neboť „etika a estetika jsou jedno,“ jak píše následuje raného Wittgensteina.⁷³ O poznání více však Scruton čerpá z Wittgensteina pozdního. Právě poukázání k tomuto vlivu (a vedle toho ještě k vlivu fenomenologické filosofie) je věnována podkapitola předsazená zkoumání zvuků a tónů.

Hudba jako součást ‚žitého světa‘

Vojtěch Kolman píše o Scrutonově *Hudební estetice*, že představuje „[n]ejodvážnější a nejsofistikovanější pokus rozpracovat filosofii hudby v intencích Wittgensteinovy filosofie“ přesahující „prosté vysvětlení toho, jakou roli Wittgensteinovy poznámky o hudbě hrají v jeho filosofii.“⁷⁴ Kolman v této souvislosti zmiňuje především fenomén *aspektového vidění*, který je rozpracováván zejména ve *Filosofických zkoumáních*. Protiklad aspektového vidění, aspektová slepota, je v nich explicitně uvažována jako „příbuzná nedostatku ‚hudebního sluchu‘.“⁷⁵ Wittgensteinovskou inspiraci ve Scrutonově filosofii hudby, rozvíjené i po *Hudební estetice*, bychom mohli vnímat jako ještě důsažnější. Vedle dílčích témat jako výše zmiňovaný nedostatek hudebního sluchu či pojetí hudební exprese můžeme Wittgensteinův otisk nalézt i v kritice populární hudby, jak uvidíme ve třetí kapitole.

Na nejobecnější rovině pak Scruton sdílí Wittgensteinův antiscientistický étos, který se u něj vyvinul nejpozději na sklonku třicátých let. Wittgenstein tehdy kritizoval

neblahý vliv, jež má idolizace přírodních věd a přírodovědné metody na celou naši kulturu. Estetika a náboženská víra pro něj byly dvěma klíčovými příklady takových oblastí myšlení a života, v

⁷³ Týž, *Art and Imagination*, s. 249. Scruton zde odkazuje k traktátovské větě 6.421, která se týká nemožnosti mluvit o etice a estetice, o nichž se proto musí mlčet. Scruton ale tento citát využívá pro svůj program, který spojuje s Kantem, a který spočívá v prokázání vnitřní spřízněnosti etických a estetických soudů. Blíže k tomuto tématu viz kapitolu 1, pozn. 52.

⁷⁴ KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017, s. 106.

⁷⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Druhé vydání. Praha: Filosofia, 2019.

nichž vědecká metoda nemá co pohledávat a každý pokus o její zavedení tu vede jen ke zkreslení, povrchnosti a konfúzi.⁷⁶

Zbožštění přírodních věd představovalo v téže době problém i pro Edmunda Husserla, zakladatele fenomenologie. Ten ve snaze rehabilitovat sféru naší zkušenosti přišel s pojmem *Lebensweltu*, žitého či přirozeného světa, coby „korelát[*u*] intersubjektivních aktivit“, z něžž teprve nějaké vědecké poznání může vyvstat.⁷⁷ K tomuto pojmu se ve své pozdější filosofii hlásí i Roger Scruton, podle něž by filosofie neměla být „služkou věd“, nýbrž „švadlenou žitého světa“ (*the seamstress of the Lebenswelt*).⁷⁸ Žitý svět nepředstavuje pro Scrutona svět materiálně odlišný od světa vědy, je to však svět odlišným způsobem popsáný (mohli bychom snad i říci nahlížený z odlišeného aspektu). Je to svět popisovaný ze stanoviska lidských potřeb a hodnot, svět naplněný intencionálními předměty lidské zkušenosti.⁷⁹

Rozdíl mezi světem vědy a světem zkušenosti se pak konečně promítá i do Scrutonovy filosofie hudby.⁸⁰ Scruton soustavně odmítá směšovat fenomenální či intencionální s materiálním, fyzikálním. Materiální představuje pouhý podklad pro něco skutečně významuplného. „To, čemu v hudbě rozumíme, není materiální svět, nýbrž intencionální objekt: uspořádání, které můžeme slyšet v hudebním prožitku,“ píše Scruton.⁸¹ Zároveň to však

⁷⁶ MONK, Ray. *Wittgenstein: úděl génia*. Praha: Hynek, 1996, s. 405. Monk na s. 486 píše: „Nejchmurnější vizí budoucnosti byl [...] pro Wittgensteina triumf vědy a techniky,“ slepě uctívaných „falešných idolů“.

⁷⁷ BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 53.

⁷⁸ DOOLEY, Mark, cit. dílo, s. 21. Scruton tím překonává svou ranou nedůvěru k husserlovské fenomenologii (připomeňme, že jistou dobu pěstoval svou specifickou verzi fenomenologie i Wittgenstein), již vyjádřil v disertaci *Umění a obrazotvornost*. Vyslovuje zde přesvědčení, že fenomenologie v Husserlově tradici spočívá ve zkoumání ze stanoviska první osoby. To je však, dodává Scruton, zkoumání zpravidla nepřilíš plodné, což neukázal nikdo jiný než Wittgenstein. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*, s. 11. Ve výše citovaných poznámkách *Kultura a hodnota* nás Wittgenstein v souvislosti se zkoumáním fenoménu porozumění hudbě nabádá, abychom jej analyzovali ze stanoviska třetí osoby: „Nedívej se do svého já. Ptej se raději, co tě přiměje říci to [že porozuměl hudební skladbě] o druhém.“ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*, s. 58. Podobně ve *Zkoumáních*, kupříkladu: „Nezkoušej zážitek v sobě samém analyzovat!“ a „Ptej se: co vím o druhém?“ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*, s. 248 a 250. Nedomnívám se, že by se změnily Scrutonovy zásady, spíše došlo k posunu v jeho názorech na fenomenologii a možnost vykazatelnosti jejich závěrů.

⁷⁹ DOOLEY, Mark, cit. dílo, s. 20. K témuž srv. GRANT, Robert. *Music, Metaphor and Society: Some Thoughts on Scruton*. *Royal Institute of Philosophy Supplement* [online]. 2012, 71, s. 179.

⁸⁰ Jerrold Levinson takto píše, že Scrutonova *Hudební estetika* je psána z „fenomenologicko-idealistické perspektivy“ (kterou považuje oproti svému realismu za „fundamentálně pochybenou“). A. E. Denham pak ve své recenzní studii vyzdvihuje Scrutonovu ostražitost, která mu nedovolí redukovat fenomenální entity na materiální. LEVINSON, Jerrold. *The Aesthetics of Music*. *The Philosophical Review* [online]. 2000, 109(4), s. 608. DENHAM, A.E. *The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton resonates with Tradition*. *Music and Letters* [online]. 1999, 80(3), s. 412.

⁸¹ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 209. Výklad pokračuje na s. 210 následovně: „Měli bychom proto rozlišovat mezi světem popsáním skutečnou vědeckou teorií věcí [...] a světem, jak jej vnímáme, klasifikujeme a tvarujeme: *Lebenswelt*em, abychom použili Husserlův výraz.“ Srv. rovněž týž, *The aesthetic understanding*, s. 78.

neznamená, že by intencionální označovalo *cosi* ryze subjektivního a z vnějšku nepřístupného (jak se nejspíše Scruton domníval ve své rané filosofii). Intencionální předměty představují objektivitu, která je závislá na zkušenosti, tato závislost z nich ovšem nečiní nic mystického a nepřístupného – připomeňme pojem *Lebensweltu* coby intersubjektivního korelátu.⁸²

1. Zvuk, tón, hudba

Jak už jsem předznačil, úkol zanalyzovat fenomén zvuku z perspektivy moderní analytické filosofie čekal na Scrutona. V rámci sledované koncepce nemůžeme význam Scrutonových závěrů týkajících se zvuku upozadit, neboť mají v rámci jeho pojetí estetického oceňování hudby dalekosáhlé důsledky.

„Metafyzika zvuku“ – zvuk jako sekundární objekt a čistá událost

John Locke označil zvuky, společně s barvami či chutěmi, za sekundární kvality. Ty „přímo v samotných objektech nejsou ničím jiným než silami k vyvolávání různých počitků v nás svými primárními kvalitami, tedy velikostí, tvarem, uspořádáním a pohybem svých smysly nevnímátných částíček.“⁸³ Sekundární kvalita je podle Locka dispozicí objektu vyvolat v subjektu určitý mentální stav. Zatímco s charakteristikou zvuku jako čehosi sekundárního vůči „pohybům nevnímátných částíček“ (tedy zvukovému vlnění) ve smyslu závislosti na vnímajícím subjektu Scruton souhlasí, s představou že je zvuk *kvalitou* obdobně jako barva se zásadně neshoduje.

Zvuky nejsou kvalitami, protože jsou samy nositeli jistých kvalit neboli vlastností, kupříkladu výšky či barvy, tvrdí Scruton.⁸⁴ Proto jsou zvuky objekty, byť zvláštního druhu. Tuto zvláštnost Scruton demonstruje pomocí příkladu duhy. Duha je objekt, který se nám jeví ve své šíři a ve svých barvách. Nelze však určit, kde přesně se duha nachází, neboť striktně vzato nezabírá žádný prostor. Její jevení se je zcela závislé na pozorovateli.⁸⁵ Podobně nezabírá žádný prostor zvuk, byť je závislý na vlnění vzduchu. To představuje takřikajíc materiální bázi (či primární objekt), jíž jsou u duhy kapky vody, na nichž se láme světlo.

⁸² Srv. rovněž A. E. DENHAM, cit. dílo, s. 413.

⁸³ LOCKE, John. *Esej o lidském chápání*. Praha: OIKOYMENH, 2012, s. 131.

⁸⁴ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 23.

⁸⁵ Totéž platí i pro zvuk: obojí existuje pouze v aktu vnímání.

Vztah mezi zvukem a objektem, jehož domnělou vlastností by měl zvuk být podobně jako barva, nasvěcuje Scruton i z jiné stránky. „K objektům zvuky nepřísluší takovým způsobem, jakým k nim přísluší barvy,“ píše. A pokračuje:

Objekty zvuky vydávají. Můžeme identifikovat zvuk, aniž bychom přitom museli být schopní identifikovat jeho zdroj; myšlenka zvuku vyskytujícího se někde bez identifikovatelné příčiny se vůbec nejeví absurdní. Říkáme-li, že zvuk musí nějakou příčinu *mít*, vyjadřujeme tím spíše metafyzický náhled na příčinnost [...].⁸⁶

Zvuky jsou tedy sice něčím zapříčiněny, tato okolnost je však vůči jejich vnímání vnější – původce zvuku se nestává součástí zvukového intencionálního objektu. V tom se slyšení principiálně liší od vidění: při utváření intencionálního objektu vidění nemůžeme oddělit vnímatelné vlastnosti od substance, které je jejich nosičem (a původcem toho, že vidíme). V případě zvuku je toto oddělování se samotným předpokladem jeho šíření. Proto jej Scruton označuje jako *čistou událost* (vedle nezávislosti na příčině se totiž vyznačuje procesuálním charakterem, časovým trváním).⁸⁷

Akustické kontra akusmatické

Když Pythagoras přednášel svým studentům, údajně tak činil zpoza zástěny – to proto, aby se jeho žáci nesoustředili na něj, ale na jeho slova, zpravuje nás Scruton.⁸⁸ V této příhodě se má demonstrovat oddělenost zvuku od jeho příčiny. Pythagorovi žáci tak byli nazýváni *akusmatikoi*, což znamená „ti, kdo chtějí slyšet“. Stejně jako oni si pak počínají posluchači hudby, kteří mimovolně oddělují zvuky od okolností jejich produkce – soustředí se na zvuky jako takové. Zážitek zvuku při poslechu hudby je akusmatický.⁸⁹

⁸⁶ Tamtéž, s. 22.

⁸⁷ Tamtéž, s. 30. Scruton svoji tezi o čistotě zvukové události podepírá argumentem „hudební místnosti“. Lidé jsou v ní vystaveni zvukům, k nimž nelze přiřadit specifický zdroj. Zvuky se tam prostě ozývají. Scruton jde dokonce tak daleko, že tvrdí: „[V] místnosti nejsou žádné fyzické vibrace, nezní žádný nástroj a nic se v ní neděje, vyjma přetrvávajícího tónu.“ Tamtéž, s. 22. Nakolik je představa zvuku jako sekundárního objektu existujícího bez zvukových vibrací coby primárních objektů udržitelná je ovšem diskutabilní. Fenomenologicky orientovaní autoři by Scrutonovi bezesporu vytkli, že součástí intencionálního objektu zvuku je zpravidla (přinejmenším v *průměrné každodennosti praktického obstarávání*, řečeno hedeggerovským žargonem) i jeho zdroj, kupříkladu meluzína v komíně. Jedna taková kritika je citována níže.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž. Scruton tuto myšlenku čerpá z knihy Pierra Schaeffera *Pojednání o hudebních objektech*. „Akusmatická zkušenost je ústředním prvkem pro porozumění hudbě,“ píše Scruton později a srovnává hudbu s obrazy: i těm máme podle Scrutona rozumět bez zohledňování malířových tahů štětce. Týž, *Understanding music*, s. 7–8. Můžeme v této souvislosti poukázat na blízkost Scrutonova pojetí k Ingardenově koncepci estetického objektu.

V tomto momentě se zdánlivě esteticky podružná filosofická analýza zvuku propojuje s problematikou estetického oceňování umění. Abychom si Scrutonovu pozici a její důsledky mohli pomocí kontrastů co možná nejlépe nasvítit, využijeme kritickou studii Roba van Gerwena *Slyšet muzikanty muzicírovat: kritika Scrutonovy akusmatické zkušenosti*.⁹⁰ Nizozemský filosof se zde staví proti striktnímu oddělování estetické a každodenní zkušenosti a pléduje pro „silný pojem“ estetického oceňování hudby.

Terminologii silných a slabých pojmů van Gerwen přejímá od britského politického filosofa Bernarda Williamse (v originále *thick and thin concepts*). Chce však s jejich pomocí říci jen tolik, že existují různé přístupy k oceňování hudby, přičemž některé (silně) nabízejí bohatší a v důsledku hodnotnější zkušenost než jiné. Scrutonovo pojetí akusmatické zkušenosti se ukazuje jako slabé a ochuzující hudební prožitek, neboť vylučuje hudebníkovu performanci. Ta je však podstatou hudebního zážitku a všechny jeho další odrůdy (poslech CD či „hudební místnost“) jsou odvozené.⁹¹ Proto van Gerwen navrhuje oceňovat hudbu nikoli akusmaticky, nýbrž akusticky – jako předváděnou či prováděnou.

Celá koncepce akusmatickosti se mu jeví jako pochybná – v běžné zkušenosti, argumentuje, neslyšíme zvuky, nýbrž *události jako takové*. Když slyšíme kapky dopadající na plechovou střechu, slyšíme skutečně *kapky dopadající na plechovou střechu*, nikoli sekundární objekty nezávislé na svých příčinách. Takovéto vydělování jednotlivých smyslových objektů se van Gerwenovi jeví jako neudržitelná abstrakce.⁹² Pokud ovšem do své zkušenosti s hudbou zahrneme i její bezprostřední příčinu, nabídne se nám naprosto odlišná fenomenologie hudebního prožitku.

Když zahrneme muzicírujícího lidského aktéra, obohatíme tím naše oceňování hudby jakožto hudby o ocenění jeho technického mistrovství. Hudbu podle van Gerwena posloucháme jako předváděnou, a pokud po nás Scruton chce, abychom poslouchali

⁹⁰ van GERWEN, Rob. Hearing Musicians Making Music: A Critique of Roger Scruton on Acousmatic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2012, 70(2), 223-230. Van Gerwen se ve svém článku nevyvaroval politováníhodných nepřesností. V naprostém rozporu s texty, na něž odkazuje, tvrdí, že hudba je „sekundárním objektem“ složeným ze zvuků, „sekundárních kvalit“ (Tamtéž, s. 223). Ačkoli tím část jeho kritiky vyznívá naprázdno, pro naše účely je článek dostačující.

⁹¹ Tamtéž, s. 228.

⁹² Tamtéž, s. 225. Scrutonova teorie se podle van Gerwena opírá o exotické úkazy jako je duha, namísto toho, aby vyšla z naší běžné zkušenosti. Ta podle něj ukazuje, že naše vnímání je *vtělené* a naše fungování v prostředí umožňují nedílně všechny smysly. Proto v jiném svém textu píše, že paradigmatickým případem percepce je pro Scrutona „autistické vnímání“. van GERWEN, Rob. Kant on What Pleases Directly in the Senses. *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 1999, 9, s. 78. Scruton by neměl problém dát van Gerwenovi za pravdu v tom, že při každodenní zkušenosti „přeskočíme v našich myšlenkách rychle ze zvuku na jeho příčinu“, to však podle něj vypovídá spíše o naší každodenní zkušenosti než o povaze zvuku. Srov. SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 30.

akusmaticky namísto akusticky, musíme se nutit do nepřirozeného jednání a aktivně abstrahovat.⁹³ V těchto pasážích je van Gerwenův text nejsilnější a můžeme jej ještě doplnit příkladem z *Kategorií umění* Kendala Waltona.⁹⁴ Ten na jednom místě srovnává poslech rychlé hudby – na jedné straně hrané člověkem, na druhé straně elektronické. Zatímco první zmiňovaná se nám může jevit jako brilantní a energická, druhá jen stěží – právě proto, že je v našem obsahu implicitně přítomen hudebník.⁹⁵

Odlíšné fenomenologie prožitku, které jsme si představili, jsou důsledkem odlišných přístupů obou autorů – na jedné straně jsou východiskem metafyzické úvahy o zvuku, na druhé každodenní zkušenost (od níž pak vede ke zkušenosti s uměním kontinuální přechod, nikoli kvalitativní skok).

Od zvuků k tónům

Po prozkoumání fenoménu zvuku můžeme přistoupit k naší „druhé otázce hudební estetiky“. Co jsou to tedy tóny a jak se od zvuků odlišují? Běžný (fyzikální) úzus je následující: zvuky se dělí na tóny a (nehudební) hluky. Rozdíl spočívá v typu kmitání – tóny kmitají pravidelně, hluky nikoliv. U Scrutona je však rozdíl hlubší, ontologický.

Hudba je zvukovým uměním, ovšem ne všechna zvuková umění jsou hudbou. Podívejme se na fontány, vybízí nás Scruton. Pro jejich estetický účinek jsou zvukové efekty nanejvýš důležité. Jsou však součástí „půvabu místa“, fyzického prostoru, v němž se nachází fontána coby fyzická příčina zvuků.⁹⁶ Jak však víme, při (akusmatickém) poslechu hudby jsou bezprostřední příčiny ze zážitku vyloučeny. Proto fontány nepatří k hudebnímu umění. Hudba totiž pracuje s tóny, které jsou *uspořádanými zvuky*: „Slyšet zvuk jako hudbu [skládající se z tónů, pozn. RS] neznamena jen zvuk slyšet, znamená to rovněž uspořádat ho.“⁹⁷

⁹³ van GERWEN, Rob. *Hearing Musicians Making Music*, s. 226. Ze Scrutonovy pozice bychom mohli argumentovat v tom duchu, že naše chování tváří v tvář umění je v jistém smyslu „nepřirozené“, či lépe řečeno ne-praktické. K hudbě zaujímáme estetický postoj, praktický postoj je suspendován. Můžeme například slyšet, že tympány jsou poněkud rozladěné, to však nemusí být součástí akusmatického zážitku hudby. Srv. SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 264.

⁹⁴ WALTON, Kendall. *Kategorie umění*. In: *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 49–76. ISBN 80-246-0540-6.

⁹⁵ Neboli, waltonovskou terminologií, kategorizujeme. Tamtéž, s. 60. Scruton se mimochodem v tomto světle ukazuje jako svého druhu formalista, což bude předmětem našeho zájmu i ve třetí kapitole.

⁹⁶ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 34.

⁹⁷ Tamtéž, s. 35. Takovéto uspořádávání je přístupné pouze rozumným bytostem, jež jsou schopny intencionálně uchopovat svět. Srv. týž, *Understanding music*, s. 4–5.

Ideu transformace zvuku na tón Scruton přibližuje pomocí analogie s jazykem. V tomto případě je však na místě nejvyšší obezřetnost: „Analogie s jazykem není ničím jiným než analogií, a založit na ní s plnou vážností hudební estetiku znamená vnést do věci velkolepý zmatek.“⁹⁸ Používáme-li jazyk, transformujeme zvuky na pojmy. Tato transformace se podle Scrutona odehrává v „silovém poli“ gramatiky: „Zvuk ke mně přichází živý, s implikacemi, s možnostmi řeči. Neposlouchám zvuk hlasu, ale poslouchám *jazyk*, který je významovým zážitkem.“⁹⁹ Ovládnutí jazykové gramatiky na úrovni jednotlivce můžeme v duchu Chomského označit za implicitní (tedy nekonceptualizované). A stejně implicitní je i naše porozumění hudbě, oznamuje Scruton.

Ve sféře hudby je analogií gramatiky, významového pořádku, který „obaluje“ zvuky implikacemi, tonalita. Díky tonálním implikacím tón nevnímáme jako izolovaný objekt, ale jako součást širšího celku, hudby. Jednotlivé tóny uspořádáváme do melodických, rytmických a harmonických celků a vynořuje se nám estetický objekt hudebního díla.¹⁰⁰ Při jeho budování se objevuje zvláštní typ kauzality spjatý s tonálními implikacemi. Není to kauzalita reálná, nýbrž *virtuální*, čistě hudební. Scruton píše: „Jednočárkované *c* už nevnímáme jako výsledek hry na klarinetu. Slyšíme ho namísto toho jako odpověď na předcházející *h* a toto *c* jako by si vzápětí vyžadovalo následující *e*.“¹⁰¹

Pokusy uniknout „tonální gramatice“

„Tonalita poskytuje paradigma hudební organizace,“ píše Scruton a dodává, že „pokusy odklonit se od tonality a úplně ji zavrhnout pouze potvrzují její vládu nad hudebním sluchem.“¹⁰² Asi nejznámějším skladatelem, jehož cílem bylo uniknout z područí tonality, byl

⁹⁸ SCRUTON, Roger. *The aesthetic understanding*, s. 80. V *Hudební estetice* (zejm. v sedmé kapitole) věnuje Scruton mnoho prostoru snaze o vyvrácení sémioticky inspirovaných teorií hudby, především syntaktických a sémantických.

⁹⁹ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 35.

¹⁰⁰ Melodie, harmonie a rytmus představují pro Scrutona základní „dimenze“ hudby. Nepředstavují fenomény akustické (tedy materiální), nýbrž hudební, intencionální. Melodie tak není pouhou sekvencí tónů, nýbrž tím, co je v této sekvenci slyšeno coby hudební (tedy intencionální) entita. Totéž platí pro harmonii, která nespočívá v pouhé simultánnosti tónů, a rytmus, jenž není pouhým pravidelným „tlukotem“ (*beat*). SCRUTON, Roger. *Rhythm, Melody, and Harmony*, in: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 24–47. V *Hudební estetice* Scruton kritizuje Helmholtzovo pojetí harmonie právě proto, že je akustické, a nikoliv hudební – soustřeďuje se tedy na akustický fenomén *souladu*, nikoli na fenomén *konsonance*. Týž, *Hudobná estetika*, s. 75

¹⁰¹ Tamtéž, s. 37. To je ostatně jeden z rozdílů mezi akustickým a akusmatickým poslechem – materiální kauzalita je nahrazena kauzalitou virtuální. Nadto je podle Scrutona pro hudební zážitek charakteristické, že slyšíme skutečně *c*, a nikoliv *his* či *deses* – akusticky, frekvenčně, jsou sice identické, jejich hudební význam je však odlišný. Srv Tamtéž, s. 371.

¹⁰² Tamtéž, s. 225. Ty atonální skladby, které na nás významně působí, jsou pro nás zajímavé právě proto, že je možné poslouchat je tonálně. Tamtéž, s. 281. V jiném textu doslova píše, že atonální

Schönberg, jehož postupné kroky k atonalitě vyvrcholily v dodekafonické metodě.¹⁰³ Její princip je jednoduchý: „[T]kví především v konstantním a výlučném využívání řady dvanácti různých tónů [tj. všech půltónů chromatické stupnice, pozn. RS]. To přirozeně znamená, že se v řadě žádný tón neopakuje a že se užívá všech dvanácti tónů chromatické stupnice, jenže v jiném pořadí.“¹⁰⁴ Ke generování jiného pořadí jsou využívány permutační techniky jako inverze či račí postup a jejich důsledkem je podle Schönberga pocit krásy.

Krása má totiž podle Schönberga (přínejmenším v hudbě) formální povahu a tkví ve *srozumitelnosti*. Rozumějící posluchač si podle něj počíná následovně: nejprve uchopí dvanáctitónovou řadu (skladatelskou ideu) a následně oceňuje způsob, jímž ji skladatel opracovává.¹⁰⁵ Tak postupovali i tonální skladatelé, tvrdí Schönberg, a dává nám za příklad čtvrtou větu Beethovenova *Smyčcového kvartetu F dur* op. 135. Existuje-li nějaký rozdíl mezi tonální a atonální hudbou, pak tkví pouze ve stupni srozumitelnosti. A aby se srozumitelnou stala i atonální hudba, snaží se o *emancipaci disonance*. Tento pojem zjednodušeně řečeno označuje zrovnoprávnění konsonancí a disonancí.

Jak ostatně ukazují dějiny západní hudby, sluch postupně přivykal novým a novým souzvukům, druhy disonantním. Proto dochází Schönberg k závěru, že tonalita je pouhou konvencí, která sice organizuje naše vnímání hudby (obrazně řečeno tvaruje náš sluch), můžeme se jí však zbavit a sáhnout po konvenci nové, dosud nevyčerpané. Například po Schönbergově dvanáctitónovém stylu. Dnes víme, že tento podnik nebyl úspěšný, neboť tonalita rozvrácena nebyla, ba naopak. To pokládá Scruton za důkaz tvrzení, že tonalita není konvencí: tonalita nebyla vytvořena, nýbrž *objevena* jako základ, půdorys, na němž se odehrává hudební dění.¹⁰⁶ Tonalita řídí náš prožitek a formuje naše očekávání: slyšíme *c* a očekáváme *e*, neboť tonalita jednotlivé tóny „obaluje“ tonálními implikacemi.¹⁰⁷

skladby musíme *slyšet navzdory* (*hear against*) jejich zamýšlené organizaci. Týž, *Understanding music*, s. 12–13. Kolman nazývá Scrutonovu argumentaci jako transcendentální: podobně jako je eukleidovská geometrie podmínkou možnosti existence geometrií neeukleidovských, tak je tonalita (vládnoucí podle Scrutona našemu sluchu) podmínkou možnosti existence atonálních kompozic – a podle Scrutona i podmínkou jejich poslechu. KOLMAN, Vojtěch, cit. dílo, s. 52–54.

¹⁰³ Schönberg byl samozřejmě dědicem tradice, která ve druhé polovině 19. století hledala (zejména tváří v tvář Beethovenovu skladatelskému výkonu) způsob, jímž nadále tvořit. Tonalita, která byla svým způsobem považována za vyčerpanou, byla tedy nejprve postupně rozšiřována. Na tyto pokusy pak navázal Schönberg a rozhodl se nakonec pro radikální řešení: tonalitu zcela zavrhnout.

¹⁰⁴ SCHÖNBERG, Arnold. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae, 2004, s. 86.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 84.

¹⁰⁶ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 232.

¹⁰⁷ Tímto způsobem fungují *hudební* očekávání. Oproti tomu očekávání, o nichž můžeme mluvit v dodekafonické hudbě jsou *intelektuální*: očekávat tón dodekafonické řady na základě rozpoznání permutačního postupu je výsledkem rozumového kalkulu. Tóny, které zazní, však mohou našemu hudebnímu očekávání znít arbitrárně. Viz Tamtéž, s. 203–204.

Celou koncepci atonální hudby pokládá Scruton za pomýlenou, neboť představuje určitý regres, ústup z hudebního do akustického.¹⁰⁸ Tonalita stojí v samotném jádru hudebního prožitku a její tonální organizace je podmínkou její srozumitelnosti. S atonalitou sice rovněž přichází určitý typ pořádku, ten však není hudební, nýbrž *racionální*.¹⁰⁹ Ovšem, jak Scruton s nadhledem komentuje: „Rozumějící posluchač není počítač.“¹¹⁰

Hudba

Vstříc tedy naší třetí otázce. Víme již, že zvuky jsou sekundárními objekty, a že tóny jsou jistým způsobem uchopené a uspořádané zvuky. Rozdíl mezi nimi by se dal vyjádřit i jinak, než jak jsme to učinili výše. Zatímco zvuky, sekundární objekty, mohou vnímat všichni živočichové se zdravým smyslovým aparátem (a mnozí daleko lépe než člověk), schopnost vnímat tóny je vyhrazena rozumným bytostem. S odkazem k Richardu Wollheimovi (a analogicky k jeho pojmu „vidění v“, *seeing in*) Scruton tvrdí, že percepce tónu má dvojitou intencionalitu: *ve zvucích slyším tóny*.¹¹¹ Tóny jsou, stejně jako hudba, terciární objekty:

Hudební dílo je terciárním *objektem*, stejně tak jako tóny, z nichž se skládá. Slyšet hudbu dokáže pouze bytost s určitými intelektuálními a obrazotvornými schopnostmi, a právě tyto schopnosti jsou nevyhnutelné pro vnímání terciárních kvalit.¹¹²

V tomto smyslu se terciární kvality podle Scrutona podobají wittgensteinovským aspektům, neboť je jejich vnímání závislé na naší vůli a obrazotvornosti. Téma aspektů a aspektového vidění se objevuje v jedenácté sekci druhé části *Filosofických zkoumání* v souvislosti se slavným obrazcem „kachnokrálika“, v němž můžu *vidět* buď kachnu, nebo králíka. Vidění aspektu je podle Wittgensteina prolnutím dvou činností, vidění a myšlení – abych viděl onen

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 261.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 226, 279.

¹¹⁰ Týž, *The aesthetic understanding*, s. 40.

¹¹¹ Tamtéž, s. 96. K této myšlence se Scruton blíží již ve své disertaci, kde píše, že zkušenost s uměním zahrnuje intencionalitu odlišného řádu (a zapojení odlišných mentálních kapacit) než běžná zkušenost. Při zkušenosti s uměním se uplatňuje především obrazotvornost, která nám poskytuje představy, které na rozdíl od svých přesvědčení nepodřazujeme pravdivostním podmínkám [*unasserted thoughts*]. Týž, *Art and Imagination*, s. 77. Viz též HURNÍK, Štěpán. *Scrutonovo pojetí hudebního významu*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, s. 17–20.

¹¹² Tamtéž, s. 159. Srv. rovněž týž, *The aesthetic understanding*, s. 87. Rozdíl mezi sekundárními a terciárními objekty (potažmo terciárními kvalitami) vtipně shrnuje ve výše citovaném článku Robert Grant. Zatímco v případě terciárních kvalit se mohu rozhodnout, že je nechci vidět či slyšet (neboť jsou závislé na vůli a představivosti rozumných bytostí), u sekundárních objektů si mohu leda zacpat uši (neboť jsou závislé jen na smyslovém aparátu vnímajícího subjektu). GRANT, Robert, s. 184.

obrazec z určitého aspektu (či mezi aspekty dokonce „přepínal“), nestačí mi pouze se dívat.¹¹³ Když pak aspekt změním, má zkušenost se promění, ačkoliv její materiální substrát zůstal identický:

Tímto způsobem viděná hlava nemá také s hlavou viděnou oním způsobem sebemenší podobnost – i když jsou shodné. [...] Vyjádření změny aspektu je vyjádřením nového vjemu společně s vyjádřením vjemu nezměněného.¹¹⁴

Podobně to podle Scrutona funguje, když posloucháme hudbu: ve sledu zvuků *slýším* tóny, které pak dále uspořádávám do dílčích hudebních útvarů – „nahlížím“ akustickou informaci z určitého aspektu. Jakým způsobem tento proces funguje, a jakou roli v něm hrají metafory, to bude tématem následující podkapitoly.

2. Obrazotvornost, metafory a porozumění

Jak bylo řečeno výše, jednotlivé tóny uspořádáváme do melodických, harmonických a rytmických útvarů. Tyto útvary jsou hudební (terciární), protože nejsou redukovatelné na svůj akustický základ. Melodie proto není pouhou sukcesí tónů, stejně jako harmonie není jejich simultánním zněním. Do hry, jak už by mělo být nyní zřejmé, vstupují naše očekávání („magnetismus tónů“, jak tomu říká Scruton), integrační práce, a navíc ještě metaforické pojmenování. Proto může Scruton říci, že melodie zní i ve chvíli, kdy je ticho: melodie je hudebním fenoménem a vnímáme ji jako *pohyb*.¹¹⁵

Pohyb, prostor a život

Pohyb, s nímž se setkáváme při poslechu hudby, je paradoxní. Obvykle totiž o pohybu hovoříme, jsou-li splněny tři podmínky: existuje-li prostorový rámec, objekt, který se v něm nachází; a dochází-li ke změně pozice objektu v tomto rámci.¹¹⁶ Nic takového však v hudbě nenajdeme: hudební pohyb je podle Scrutona *vnitřní*, je charakteristikou melodického útvaru jako takového – materiálně vzato se nic nehýbe, a přeci dochází k pohybu.¹¹⁷ Právě proto není

¹¹³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*, s. 240.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 238. Na roli obrazotvornosti a vůle se poukazuje tamtéž, s. 252 a 259.

¹¹⁵ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 61. Stejně tak je hudebním fenoménem vnímaným jako pohyb i harmonie a rytmus. S melodií budeme pracovat z toho důvodu, že na ní můžeme fenomén pohybu demonstrovat nejnázorněji.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 62.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 64 a rovněž týž, *The aesthetic understanding*, s. 84: „[S]lyšíme-li v hudbě pohyb, je to fakt týkající se naší zkušenosti, s nímž nekoresponduje žádný skutečný pohyb ve vnějším světě.“

hudba redukovatelná na akustickou, materiální událost, neboť bychom tím anihlovali naše aktivní uchopování. Jak píše Scruton: „Porozumění hudbě zahrnuje aktivní tvorbu intencionálního světa, v němž se zvuky přeměňují na tóny – na metaforické pohyby v metaforickém prostoru.“¹¹⁸ A jinde: „Hudební zážitek není pouze percepční. Je založený na metafoře, která vzniká při slyšení nereálného pohybu v imaginárním prostoru.“¹¹⁹

Povaze vznikající metafory se budeme věnovat vzápětí, nyní ještě několik slov k charakteru onoho imaginárního prostoru. I zde se jedná o prostor v metaforickém smyslu. Jeho existence je umožněna tou patrně nejvýznamnější vlastností tónu – tónovou výškou. Ta v sobě zahrnuje dva typy pořádku. Nepřekvapí nás, že mluvíme-li o hudbě, nemůžeme tónovou výšku redukovat na fyzikálně popsatelnou materiální bázi – tedy pořádek frekvenčního kontinua. „Hudba patří výlučně do intencionální sféry, ne do říše hmoty,“ jak tvrdí Scruton.¹²⁰ Při vstupu zvuků do intencionální sféry „vnucujeme“ frekvenčnímu kontinuu „kvazi prostorové uspořádání tónů rozmístěných v soustavě diskretních intervalů, která se po oktávách opakuje.“¹²¹

Toto prostorové uspořádání je médiem, v němž se odehrává hudební pohyb, mající ovšem časový charakter. „Domnívám se,“ poznamenává Scruton,

že to vysvětluje rozšířený názor, podle něž se v hudebním zážitku ocitáme tvář v tvář času: nejen událostem v čase, ale Času jako takovému, který se před námi takřkajíc rozprostírá a nabízí se kontemplaci, tak jako se před námi v našem zrakovém poli rozprostírá prostor. Časový pořádek se totiž v akusmatickém světě rozkládá a opětovně ustanovuje jako fenomenální *prostor*.¹²²

Třetí klíčovou metaforou, která je vedle pohybu a prostoru esenciální součástí každého poslechu hudby, je metafora života. Tu Scruton spojuje především, avšak nikoli výhradně, se

¹¹⁸ Týž, *Hudobná estetika*, s. 331.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 225. Odpoutanost hudebního pohybu od jeho materiálních příčin dokládá i fakt, že takřkajíc přeskakuje mezi různými nástroji. Vyžaduje-li si c hrané klarinetem, aby bylo následováno e, může jej zahrát třeba hoboje.

¹²⁰ Tamtéž, s. 101.

¹²¹ Tamtéž, s. 39. „Hudební prostor“ je pouhým intencionálním konstruktem, jak píše Scruton, a od fyzikálního prostoru se v mnohých ohledech liší. Srv. týž, *The aesthetic understanding*, s. 83. Vojtěch Kolman v souvislosti se Scrutonovým „prostorovým“ vnímáním hudby poukazuje na odlišný postoj Theodora Adorna: „Adorno považuje podobný slovník za projev obecnějšího jevu *objektivizace a zvěcnění času*, tedy něčeho, co je vlastně jeho negací, resp. negací všeho procedurálního, činného a spontánního, a co tak v důsledku vede k „infantilizaci“ hudebního vnímání.“ KOLMAN, Vojtěch, cit. dílo, s. 127.

¹²² SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 84.

zážitkem rytmu. Jak už by mělo být nyní jasné, rytmus není pouhou metrickou strukturou. Utváření rytmického útvaru jako intencionálního objektu je spojeno s našimi hudebními očekáváními a virtuální kauzalitou, s nimiž se střetáváme i při poslechu dalších hudebních útvarů: „Doby nenásledují jedna za druhou; vznikají jedna z druhé, odpovídají si navzájem a dýchají společným životem.“¹²³ Scruton má za to, že při poslechu hudby do ní projikujeme naše porozumění životu, s nímž máme intimní obeznámenost, a chápeme hudbu jako „dýchající organismus“.¹²⁴

Metaforické pojmenování a nevyhnutelnost

„Pokud odstraníme metaforu, skončíme tím s *popisem* [*description*] hudebního zážitku,“ vyhláší Scruton.¹²⁵ Metaforické pojmenování je v jeho koncepci ovšem nejen nezbytným prvkem našeho popisu, nýbrž i samotného uchopování [*apprehension*] hudby, které je případem obrazotvorné (či imaginativní) percepce. Ta není vyhrazena pouze pro hudbu. Pozorujeme-li například portrét, vidíme takříkajíc dvě věci naráz: na jedné straně malbu, na druhé straně *v ní* rozpoznáváme něčí tvář. S odkazem k již výše zmíněnému Richardu Wollheimovi a jeho dvojité intencionalitě Scruton tvrdí, že máme před sebou přítomné dva simultánní objekty percepce, přičemž v jednom vidíme druhý.¹²⁶ Jinými slovy – rozpoznávám aspekt, v případě portrétu aspekt obličeje, přičemž si jsem ovšem vědom, že se nejedná o skutečný obličej.

K témuž dochází podle Scrutona při metaforickém pojmenování. Řekne-li mi básník, že je večer porcelánem, vím, že porcelánem není, ale uvažuji o něm tak, jako by porcelánem byl. Rozpoznávám „porcelánovitý“ aspekt večera: „Myšlenky, jimiž se zaobíráme simultánně, mohou splynout do jedné představy – představy, kterou nemůžeme popsat lépe, než jak to dělá samotná metafora.“¹²⁷ Metafora tudíž není pouhou ozdobou, kterou bychom mohli nahradit jiným slovním vyjádřením, neboť startuje naši obrazotvornou percepci.¹²⁸ A pokud se mi tato nedaří, může vnímavý kritik poukázat na porcelánovité rysy večera, či na rysy hudby, v nichž

¹²³ Tamtéž, s. 50.

¹²⁴ Tamtéž, s. 51. Vztah mezi hudbou a životem je však oboustranný. Scruton dodává, že skrze metaforické uchopení hudby jako života můžeme zpětně nahlédnout život prostřednictvím hudby. Tím se již dostáváme do těsné blízkosti tématu etické moci hudby. Srv. rovněž tamtéž, s. 220–221 a 323.

¹²⁵ Tamtéž, s. 101. Slovo popis zvýrazněno mnou.

¹²⁶ Tamtéž, s. 96. Vidíme tedy „skutečný obraz a imaginární tvář.“ A pokud bychom v portrétu tvář neviděli, těžko bychom mohli tvrdit, že je náš zážitek úplný.

¹²⁷ Tamtéž, s. 99.

¹²⁸ V tomto rysu se Scrutonovo pojetí nachází velmi blízko různým teoriím *napětí* či *srážky*, které se objevily ve 20. století při znovuobnoveném zájmu o metaforu, explicitně se Scruton hlásí k Maxi Blackovi. Tamtéž, s. 90.

můžeme kupříkladu rozpoznat život.¹²⁹ Scruton shrnuje: „Změna aspektu je změnou jednoho zážitku na druhý, nevyvolává ji však žádná změna ve vizuální informaci: její součástí je přechod od jedné nevyslovené myšlenky [*unasserted thought*] k druhé, přičemž obě jsou součástí vizuálního zobrazení, jehož kontury zůstávají nezměněné.“¹³⁰

Metafora je tedy nevyhnutelná z toho důvodu, že nám může zprostředkovat zážitek, který by byl jinak nedostupný. Metaforický zážitek nemůžeme redukovat na ne-metaforický. Proto, pokud z našeho zážitku hudby odstraníme metafory pohybu, prostoru a života, odstraníme tím podle Scrutona i podstatu samotného zážitku hudby.¹³¹ Bez výše uvedených metafor „nezbyde po hudbě nic než zvuk,“ podobně jako z Jastrowova kachnokrálika nezbyde nic než seskupení křivek, čar a teček.¹³²

Tato myšlenka je zajisté provokativní, proč se jí dostalo několikeré kritiky. Malcolm Budd ve svém článku tvrdí, že Scruton přeceňuje důležitost metafor v rámci prožitku – jednak jsou vůči němu podle Budda sekundární, jednak nejsou univerzálně přítomné.¹³³ Nejprve udává příklad barvy tónu: nějaký tón mohu popsat jako kupříkladu měkký či hebký a tento popis může být zcela adekvátní. Pokud jej však neoznačím s pomocí těchto pojmů (neuslyším tón *jako* hebký, případně nerozpoznám v tónu hebkost), můj zážitek nijak neutrpí – tón mi bude znít stále stejně.¹³⁴ A podobně je to podle Budda s pojmem prostoru: mohu sice hudbu poslouchat jako pohyb v prostoru, tato konceptualizace ale přichází až *ex post*, netýká se podstaty hudebního prožitku.¹³⁵ A to samé konečně platí i pro metaforu života – představovat si hudbu jako život je možné, nikoli však univerzálně a nutně platné.¹³⁶ Shrnuto: metafora není při poslechu hudby nevyhnutelná, jak by chtěl tvrdit Scruton, nýbrž zbytná: může být užitečná v rámci popisu (či koneckonců hudební kritiky), nikoli však nutná v rámci uchopování, využijeme-li pojmů, které užívá sám Scruton. Ten ostatně podobným způsobem argumentuje

¹²⁹ Tamtéž, s. 57.

¹³⁰ Tamtéž, s. 99.

¹³¹ Tamtéž, s. 101.

¹³² Týž, *The aesthetic understanding*, s. 85.

¹³³ BUDD, Malcolm. Musical Movement and Aesthetic Metaphors. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, 43(3), 209-223.

¹³⁴ Tamtéž, s. 214. Připomeňme, že podle Scrutona musíme slyšet hudbu jako pohyb, prostor a život, jinak se nejedná o zážitek hudby. Metaforičnost není záležitostí pouhého pojmenování, nýbrž uchopování hudby jako terciárního objektu.

¹³⁵ Tamtéž, s. 215.

¹³⁶ Tamtéž, s. 221. Názor, že pojmy, které Scruton razí, mohou být užitečné pro náš popis hudebního zážitku, nikoli však nezbytné pro jeho průběh, zastává i Rafael De Clercq, jenž diskusi mezi Scrutonem a Buddem rozebral podrobněji. Viz DE CLERCQ, Rafael. Melody and Metaphorical Movement. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2007, 47(2), s. 156-168 [cit. 2021-8-7].

v otázce reprezentace v hudbě.¹³⁷ Straussova *Dona Quijota* sice podle Scrutona můžeme poslouchat jako portrét Cervantesova hrdiny – ovšem pokud by si někdo spojil tuto symfonickou báseň s nějakou jinou postavou, ba dokonce s příhodami psa, přišel by o něco? „Jsme v pokušení říci, že v podstatě o nic. Anebo přinejmenším: o nic *hudebního*. A právě tento argument je klíčový.“¹³⁸ Ve své reakci na Budda ovšem Scruton trvá na tom, že pokud nebudeme slyšet (imaginární) pohyb v (imaginárním) prostoru, vůbec nepochopíme a neuchopíme klasickou harmonii a kontrapunkt či fenomén melismatu.¹³⁹

Metafora a exprese

Metaforami však neuchopujeme pouze obecné charakteristiky hudby, nýbrž i expresivní kvality jednotlivých kompozic. Scruton si bere za příklad pasáž měsíčního svitu ze Smetanovy *Vltavy*. Při jejím poslechu se nám vybavují predikáty jako „zářící“, „třpytivý“ či „hedvábný“. Neznamena to, že by se Smetanova hudba třpytila nebo že by něco třpytivého zobrazovala. Hudba podle Scrutona nemůže nic reprezentovat. Je však nadána jistou expresivní silou, která se „odhaluje v její schopnosti v nás tyto metafory vyvolat a přesvědčit nás, že jsou přiléhavé. Přirozeně, jejich přiléhavost je záhadou, se kterou se nedá nic dělat.“¹⁴⁰ I v tomto okamžiku argumentuje Scruton ve Wittgensteinově duchu. Mohli bychom říci, že *Vltava* je třpytivá stejným způsobem, jímž je středa tučná:

Předpokládáme-li, že pojmy ‚tučný‘ (*fat*) a ‚hubený‘ (*lean*) jsou oba dány, byl bys nakloněn říci spíše, že středa je tučná a úterek hubený, nebo naopak? (Já se přikláním rozhodně k prvnímu.) Mají tu nyní „tučný“ a „hubený“ jiný význam než svůj obvyklý? – Mají jiné použití. – Byl bych tedy měl vlastně použít jiných slov? Jistě ne. – Chci *tady* použít *tato* slova (s významy, které jsou mi běžné). – Neříkám přitom nic o příčinách tohoto jevu. *Mohou* to být

¹³⁷ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 127–132.

¹³⁸ Tamtéž, s. 132. Scruton je zde věren své maximě, že referenčním bodem při zkoumání hudby musí vždy být hudební prožitek a naše porozumění hudbě, což platí jak pro atonální, tak pro programní hudbu. Tamtéž, s. 374. Pouze analýzou prožitku (ovšem vedenou ve wittgensteinovském duchu ze stanoviska třetí osoby, nikoli prostřednictvím introspekce) je možno zjistit, zda je něco *nutnou* či pouze *možnou* součástí naší zkušenosti s hudbou.

¹³⁹ Týž, *Understanding music*, s. 46. „Musíme slyšet nahoru a dolů, vpřed a zpět, stoupání, klesání, souběh, vzdálenost, hustotu, blízkost, zrcadlení, inverzi, dopředu, dozadu a tak dále.“ Stejný názor zastává i Scrutonův soupevník a občasný kritik Jerrold Levinson, podle nějž důležitost fenoménu hudebního pohybu nelze přecenit, neboť bez něj by z našeho hudebního zážitku vyprchalo to podstatné. LEVINSON, Jerrold. *The Aesthetic Appreciation of Music. The British Journal of Aesthetics* [online]. 2009, 49(4), 415–425, s. 420.

¹⁴⁰ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 142. Rovněž zde platí, že pokud neuplatníme pojmy (nerozpoznáme melodii jako třpytivou), nebude náš zážitek úplný.

asociace z mých dětských dní. Ale to je hypotéza. Ať bude vysvětlení jakékoli – onen sklon existuje.¹⁴¹

Význam Smetanovy hudby se tímto pojmenováním samozřejmě nevyčerpává. To, co je na ní pozoruhodné, není to, že je metaforicky řečeno třpytivá. Pozoruhodné je, že v nás tento dojem vyvolá a jakým způsobem jej v nás vyvolá. Je to však pozoruhodné *a zároveň nevysvětlitelné*. Expresie je podle Scrutona vázaná na konkrétní dílo.¹⁴² Jednak je velmi závislá na kontextu – stačí změnit několik not, ba i jen jednu jedinou, a celý expresivní dojem se může vytratit –, jednak není možno vytvořit pravidla hudební exprese, jakýsi hudební slovník.¹⁴³ To, že má nějaká skladba určitou expresivní sílu, se ukáže až při jejím poslechu – hudební prožitek zde opět představuje určující východisko.¹⁴⁴ Takový zážitek pak není redukovatelný na slovní popis, ačkoliv nám tento popis usnadňuje porozumění dané kompozici, tvrdí Scruton.

Závěr, že nemůžeme nijak vysvětlit, proč je hudba expresivní, se stal předmětem zájmu Paula Boghossiana.¹⁴⁵ Podle něj se Scrutonovi nepodařilo vyřešit zásadní problém vlastní teoriím exprese. Na jedné straně pro expresi platí, že se neřídí pravidly a je kontextuálně vázána na konkrétní dílo, na druhé zde máme obecné pojmy (třpytivý nemusí být jen Smetana, ale i Debussy), které můžeme aplikovat na jednotlivá díla správně či nesprávně.

Pokud se můžeme ve svém úsudku splést, měli bychom být schopni říci proč. A pokud má hudba objektivní hodnotu, jejímž konstituentem je i expresivní síla, měli bychom rovněž být schopni říci proč. Boghossian soudí, že Scruton se na hudbu dívá v jistém smyslu podobně jako Eduard Hanslick.¹⁴⁶ Ten došel k závěru, že obsahem hudby jsou výlučně „znějící pohybové formy“ (*tönend bewegte Formen*) a snaha přiřknout hudbě mimohudební obsah je

¹⁴¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, cit. dílo, s. 262.

¹⁴² Rovněž zde bychom mohli sledovat wittgensteinovskou inspiraci: jednak se v první části *Zkoumání hovoří* o neoddělitelnosti myšlenky od výrazu (tamtéž, s. 131). Především se však Scruton dovolává Wittgensteinova *intransitivního* (nepřenositelného) pojmu exprese, jenž se, pokud vím, poprvé objevuje v takzvané *Hnědé knize* v souvislosti s výrazem tváře. Gramatická forma věty „Tvář má určitý výraz“ nás svádí k tomu, abychom si mysleli, že jsou zde dva předměty – *tvář* a *výraz*. Ve skutečnosti však tento výraz existuje pouze na této tváři a je od ní neoddělitelný. Podobně je tomu s expresí hudební skladby: „třpytivost“ *Vitavy* neexistuje nikde jinde než ve *Vitavě*. Viz též, *Modrá a Hnědá kniha*. Praha: Filosofie, 2006, s. 196. U Scrutona se tyto myšlenky nachází in: SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 142 a 156 a též, *The aesthetic understanding*, s. 50 a 54.

¹⁴³ Rovněž kontextuální vázanosti toho, čemu Scruton říká hudební exprese, si všímá již Wittgenstein: „Jedno a totéž téma má odlišný charakter v dur než v moll, ale bylo by docela nesprávné hovořit o mollovém charakteru (U Schuberta zní dur obvykle smutněji než moll). WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*, s. 96.

¹⁴⁴ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 161.

¹⁴⁵ BOGHOSSIAN, Paul. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2002, 60(1), 49-55.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 49.

mimoběžná.¹⁴⁷ A to právě proto, že nemůžeme stanovit pravidla pro jeho generování a v posledku se ani dobrat všeobecné shody.

Scruton je ovšem přesvědčen, že hudba vyjadřuje coby integrální součást své formy expresivní obsah, jehož rozpoznání je závislé na naší zkušenosti s uměleckým dílem, při níž nám může pomoci vnímavý kritik. Pravidla pro generování exprese ostatně nemáme ani v jiných uměleckých druzích, a přesto příslušným uměleckým dílům přiznáváme expresivní sílu. Pokud ji podle Scrutona neuchopíme, nepochopíme hudební skladbu, její „ne-sémantický význam“.¹⁴⁸ Jak to ve zhuštěné podobě formuluje Štěpán Hurník:

[H]udební význam je expresivním, metaforicky determinovaným gestem, jenž je zachytitelný pouze v okamžiku esteticky sympatetického prožitku hudebního pohybu a který nekonceptuálně upomíná posluchače na podstatné aspekty lidské existence. Hudební význam je bytostně asémiotickým a asémantickým gestem, který nelze explicitně vyslovit. [...] Řekneme-li, že dílo obsahuje expresivní význam, míníme tím dle Scrutona jeho schopnost vztáhnout prožitek posluchače k pojmově neuchopitelným aspektům lidského života jako takového.¹⁴⁹

3. Etická moc hudby

V konečném důsledku tak hudba – či lépe řečeno dobrá hudba –, poukazuje skrze své expresivní kvality k lidské existenci a životu vůbec. Již výše jsme v souvislosti

¹⁴⁷ HANSLICK, Eduard. O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky. Praha: Supraphon, 1973, s. 60. Tento mimohudební obsah má podle Hanslicka povahu citu: největším neduhem hudební estetiky jeho doby je fascinace schopností hudby vzbuzovat v nás emoce, pročez je uvězněna do „temného panství citu“. Tamtéž, s. 30. Citový obsah v hanslickovském smyslu Scruton hudbě nepřiznává: příklad „smutné hudby“ používá od své disertace po své pozdní práce, je to ovšem smutek coby metaforicky popisovaná expresivní kvalita. K problematice přívlastku smutný coby vlastnosti neživé entity srv. rovněž WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filosofická zkoumání*, s. 254.

¹⁴⁸ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 165 a týž, *The aesthetic understanding*, s. 39. Porozumění hudbě je wittgensteinovsky řečeno projevem života či životní formy a to, zda lidé hudbě porozuměli (a to jak jí rozumějí), v posledku zjišťujeme z jejich projevů – z toho, jak se tváří, jak se pohybují či jak o hudbě mluví. Viz MONK, Ray, cit. dílo, s. 529. K témuž srv. SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 327: „Muzikální reakce nespočívá ve slovech, kterými se snažíme ji zachytit. Spočívá spíše v mnohých způsobech, jimiž se na hudbu pohybujeme, když se ‚hýbeme a chápeme‘.“ Pochopení hudební exprese nespočívá ve správné pojmové identifikaci („Vltava je třípytíva“), neboť, jak již bylo řečeno výše, Scruton drží kantovskou distinkci mezi estetickým a poznávacím soudem spočívajícím v podřazení pod pojem. Ona slavná kantovská *bezpojmovost* však u Scrutona neznamená úplné upření podílu pojmů na estetickém soudu – podle Scrutona musíme hudbu chápat za pomoci pojmů, jinak jí neporozumíme: na prvním místě se jedná o pojmy pohybu a prostoru. Estetický soud však tímto nekončí a jeho konečný výtěžek se nedá zcela pojmově uchopit (jinak bychom se dopustili *hereze parafráze* a nepatříčně náš prožitek zredukovali). „Expresivnost a nevyslovitelnost jdou ruku v ruce,“ jak píše Scruton. Tamtéž, s. 331.

¹⁴⁹ HURNÍK, Štěpán, cit. dílo, s. 61.

s rozpoznáváním života v hudbě uvedli, že nám poslech hudby jako života zprostředkovává nový náhled na život jako takový. Skrze poslech hudby doslova lépe chápeme, co je život zač.

Příkladem, který Scruton volí, je klasická harmonie, která „představuje archetyp lidské spolupatříčnosti. Schopnost všimnout si basové linie a cítit správnost not z nich vyvěrajících harmonií je schopností reagovat na širší svět, ctít jiné názory a zasadit sebe samotného do morálně uspořádaného univerza.“ A Scruton pokračuje: „Skrze melodii, harmonii a rytmus vstupujeme do světa, v němž vedle člověka samotného existují i druzí, světa plné citu, ale i uspořádaného, disciplinovaného a přitom svobodného. Proto je hudba silou, která dokáže formovat charakter.“¹⁵⁰

Hudba nás podle Scrutona zve do své sféry, zve nás, abychom se „identifikovali s jejím pohybem a následovali jej, i když používá zkratky a uniká do banality a klišé.“¹⁵¹ Do hudby se „zapojujeme“:

celá naše bytost je absorbovaná hudebním pohybem a hýbe se spolu s ním, vyprovokovaná počátečními gesty imitace. Objektem této imitace je život – život, který si představujeme v podobě hudby.¹⁵²

S hudbou však podle Scrutona zároveň sympatizujeme, podobně jako sympatizujeme s lidmi, a náš vkus je díky tomu více než pouhým „souborem arbitrárních preferencí“ – je projevem uspořádanosti naší duše.¹⁵³ Na jedné straně nás tedy hudba absorbuje a předává nám určité morální poselství, na druhé straně jako posluchači vyjadřujeme určité morální stanovisko, pokud se do hudby necháme vtáhnout. Zdá se tedy, že podle Scrutona hudbu v posledku hodnotíme morálně a ona sama na nás takto působí. Anebo, přinejmenším, morální a estetické jde ruku v ruce. Jak však snadno nahlédneme, taková teze nepůsobí příliš přesvědčivě. Slovy Nicka Zangwilla, můžeme se setkat s esteticky vnímavými „surovci“ (*brutes*), stejně jako s esteticky indiferentními „světci“ (*saints*) a, můžeme dodat, se snoby, kteří své preference

¹⁵⁰ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 450. Charakter není formován pouze harmonií coby jednou ze tří dimenzí hudby, ale i dimenzemi ostatními. Srv. týž, *Understanding music*, s. 79.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 54–55.

¹⁵² Týž, *Hudobná estetika*, s. 323.

¹⁵³ Tamtéž, s. 343. V tomto momentě se Scruton přibližuje svému „vnitřnímu“ pojetí spřízněnosti morálních a estetických soudů z knihy *Umění a obrazotvornost* rozebíranému výše. Zároveň Scruton o vkusu píše, že je „zakotven v širším kulturním kontextu,“ přičemž smyslem pojmu kultury je „poukázat na významné rozdíly mezi jednotlivými formami lidského života“ – při uvažování o vkusu tak lavíruje mezi pojetím univerzalistickým (kantovský *sensus communis aestheticus*) a partikularistickým, které je nastíněno zde a už samotnou volbou slov odkazuje k Wittgensteinovi. Tato dichotomie do jisté míry odráží uvažování o kultuře jako sdílené či vysoké (herderovské, respektive humboldtovské). Viz týž, *Beauty*, s. 140–141.

předstírají.¹⁵⁴ Jakkoli je tato teze problematická, Scruton argumentaci v její prospěch nevěnuje příliš prostoru a využívá ji zejména při své kritice populární hudby, jak uvidíme v následující kapitole.

Shrnutí

„Bez ohledu na to, jak těžké může být popsat, co slyšíme v hudbě, je ale nepochybné, že to slyšíme, že je to pro nás naprosto bezprostřední a srozumitelné a že to v nás vzbuzuje neobyčejný zájem,“ píše Scruton ve svém úvodu do filosofie.¹⁵⁵ V této kapitole jsem se pokusil představit, jakým způsobem se s nesnadným úkolem popsat zkušenost s hudbou vyrovnal Roger Scruton. Nejzazším cílem pak bylo ukázat, jakým způsobem se v jeho koncepci proměňuje hra tónů v etickou mocnost.

Nejprve jsem představil jeho analýzu fenoménu zvuku coby sekundárního objektu. Následně jsem předvedl myšlenku akusmatického poslechu zvuků a způsob, jímž přejdeme od zvuků k terciárnímu objektu hudby. V této souvislosti jsem se věnoval roli tonality, obrazotvornosti a metaforického pojmenovávání. Zdůraznil jsem zároveň, že podle Scrutona nemůžeme ani v nejmenším redukovat intencionální objekty na jejich materiální bázi. Od problému nevyhnutelnosti metaforického pojmenovávání hudby a možných slabých míst Scrutonovy teorie jsme konečně přešli ke způsobu, jímž může hudba eticky působit.

V tomto bodě se Scrutonova teorie stává nejproblematictější. Jestliže Malcolm Budd namítal v případě metaforického uchopování, že takový přístup k hudbě je sice možný, nikoli však nutný, v případě etického hodnocení hudby se dostáváme na velmi tenký led.

¹⁵⁴ ZANGWILL, Nick. *Scruton's Musical Experiences*, s. 103.

¹⁵⁵ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka filosofii*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 121.

III. Kritika populární hudby

Schönberg zemřel, Ellington zemřel, ale kytara je věčná. Stereotypní harmonie, otřelá melodie a rytmus, o to důraznější, oč je monotónnější, to je to, co zbylo z hudby, to je věčnost hudby. Na těchto jednoduchých kombinacích not se mohou všichni sjednotit, vždyť je to bytí samo, které v nich křičí své radostné Já tu jsem! Žádný souhlas není hlasitější a jednomyslnější než prostý souhlas s bytím. Na něm se shodnou Arabové s Židy i Češi s Rusy. Těla se pohybují do rytmu tónů, opilá vědomím, že existují.

— M. Kundera, *Knihy smíchu a zapomnění*

Výchozím předpokladem této práce bylo, že Scrutonova kritika populární hudby má dvojitý charakter, estetický a morálně-politický. Scruton chápe populární hudbu jednak jako umělecky podřadnou, jednak jako mravně škodlivou. Proto bylo třeba nejprve představit Scrutonovy názory na kulturu a její význam v životě člověka i společnosti a stejně tak nezbytné bylo představit Scrutonovu filosofii hudby, jejíž nedílnou součástí je přesvědčení o morální síle hudby. Nyní již můžeme přikročit k samotnému představení kritiky populární hudby. Nejprve se budu věnovat samotnému pojmu populární hudby. Následně zaměřím svou pozornost na estetické výhrady, jejichž význačnou součástí je Adornem inspirovaná kritika regrese slyšení. Následně přenesu svou pozornost k otázkám morální škodlivosti populární hudby. V závěru kapitoly se pak pokusím kriticky se ke Scrutonovým názorům vztáhnout.

Populární, masová, nízká

Již v první kapitole této práce byla zmíněna tendence, již Pavel Zahrádka označuje jako „estetický hierarchismus“ – tendence postulovat dvě třídy uměleckých děl, které se od sebe odlišují estetickou hodnotou.¹⁵⁶ Podstatné na této snaze je, že nespočívá v porovnávání jednotlivých děl, nýbrž celých žánrů či uměleckých druhů.¹⁵⁷ Sám Zahrádka pracuje

¹⁵⁶ ZAHŘÁDKA, Pavel, cit. dílo, s. 31. Estetický hierarchismus je ze své podstaty esencialismem, díla jednotlivých kategorií považuje za z podstaty odlišná. Zdůvodnění toho, v čem konkrétně má taková odlišnost spočívat, vypočítává Zahrádka celou řadu. Zároveň tento postoj kritizuje ze sociologických či sociologizujících pozic. Kritické námitky vůči estetickému hierarchismu budou uvedeny později v souvislosti s kritickou reflexí Scrutonových názorů.

¹⁵⁷ Tuto tendenci můžeme podle Zahrádky nelézt nejpozději v renesanci. Tamtéž, s. 16.

s pojmovou dvojicí *populární* × *vysoké*, proti vysokému bychom ovšem mohli postavit i umění *masové*: sám Zahrádka poukazuje na provázanost kritiky populárního umění s pojmem *masy*, která má být jeho konzumentem.¹⁵⁸ Pojem *masy* zároveň ukotvuje rozdíl mezi vysokým a populárním či masovým v moderní době – jak píše Umberto Eco: „Situace známá jakožto masová kultura nastává v tom historickém okamžiku, kdy *masy* v roli protagonisty vejdou do společenského života a stanou se spoluzodpovědnými za stav veřejných věcí.“¹⁵⁹ Tento vpád *mas* se stal popudem pro konzervativní kulturní kritiku, k jejímuž odkazu se hlásí i Roger Scruton. Kupříkladu Ortegu y Gassetta děsí „vzpouřa davů“, v níž

davý dosáhly plné společenské moci. Protože však *davy*, právě proto, že jsou *davy*, nemohou a ani neumějí řídit svou vlastní existenci, tím méně vládnout společnosti, trpí nyní Evropa nejvážnější krizí, jaká mohla země, národy a kultury potkat.¹⁶⁰

Populární kultura je tedy zpravidla chápána jako esteticky méně hodnotný segment tvorby představující důsledek socioekonomických proměn spjatých s modernizačními procesy. Populární tudíž nepoukazuje k míře obliby, nýbrž ke strukturním rysům děl dané kategorie.¹⁶¹ Totéž můžeme vztáhnout rovněž k populární hudbě coby k jednomu z druhů populární kultury. Jak píše John Fisher: „[K]vantitativní *popularita* neutváří *hudební* kategorii – popisuje spíše *vztah* k publiku než vlastnosti hudby, které by mohly definovat její svébytný typ.“¹⁶² Podle

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 56. Dalšími příbuznými pojmy jsou *nízké* umění (tento výraz nejvíce implikuje podřadnost takto označovaných děl), v případě hudby se můžeme kupříkladu u Adorna setkat s termínem *lehká hudba*, který stojí proti hudbě vážné a poukazuje mimo jiné k (ne)snadnosti recepce.

¹⁵⁹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995, s. 25. Podobný názor zastává i sociolog Edward Shils, podle něž se společnost stává masovou, když se „masa populace začlení do společnosti.“ SHILS, Edward. *Mass Society and Its Culture*. *Daedalus* (Cambridge, Mass.) [online]. Boston: American Academy of Arts and Sciences, 1960, 89(2), 288-314 [cit. 2021-2-20], s. 288. Hannah Arendt, která se o Shilse explicitně opírá, pak poukazuje na fakt komodifikace, který je s moderní (masovou) společností spojen: kultura se stává zbožím, které se spotřebovává. ARENDT, Hannah, cit. dílo, s. 210. Historickou podmíněnost masového umění pak zdůrazňují i současnější autoři věnující se tomuto tématu, například Noël Carroll.

¹⁶⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 37. Nyní zde označuje přelom dvacátých a třicátých let. Vysvětlení souvislosti mezi pojmy *davu* a *masy* (spolu s kritikou zejména druhého pojmu) předkládá britský literární vědec John Carey. Viz CAREY, John. *Intelektuálové a masy: pýcha a předsudky v kruzích literární inteligence 1880-1939*. Praha: Academia, 2021, s. 31. Konzervativní kulturní kritika (nasycená evidentním odporem k myšlence demokracie a rovnosti lidí) byla brzy následována odlišně orientovanou kritikou z marxistických pozic (zejména v rámci kritické teorie Frankfurtské školy, jmenovitě u Adorna).

¹⁶¹ To pochopitelně neznamená, že by strukturní rysy s mírou obliby nesouvisely, na což poukazuje například výše jmenovaný Noël Carroll ve své koncepci masového umění: to musí být jednak produkováno masovou technologií, zároveň však musí být přístupné širokému spektru potenciálních konzumentů, tedy nepoučenému publiku. CARROLL, Noël. Podstata masového umění. In: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Prncipal, 2010, s. 247-278.

¹⁶² FISHER, John Andrew. *Popular Music*. In: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 405-415, cit. s. 410. Což mimo jiné znamená i to, že mnozí interpreti z ranku populární hudby mohou být neoblíbení.

hudebního slovníku *Grove* je populární hudba „považována za méně hodnotnou a komplexní než hudba vážná (či artificiální, *art music*) a za snadno přístupnou velkému počtu hudebně nevzdělaných posluchačů, nikoliv elitě.“¹⁶³ Citované slovníkové heslo udává několik historických zlomů od vzestupu prodeje partitur na přelomu osmnáctého a devatenáctého století (jejímž průvodním jevem bylo mimochodem muzicírování v měšťanských domech podněcující zájem o komorní tvorbu) až po poválečný nástup rock'n'rollu, který „navazoval na vzor ragtimu a jazzu a rychle se rozšířil po celé Evropě.“¹⁶⁴ Právě k tomuto mezníku při svém pojednávání populární hudby odkazuje Roger Scruton:

Pokud si seriózně položíme otázku, kdy započala *transformace* populární hudby, odpověď bude jednoznačná: ve dvacátém století, když byla bluesová a jazzová tradice zredukována na sadu opakovatelných melodických a harmonických formulí spojených neustávajícím ‚beatem‘. [...] Příčiny vzniku tohoto druhu hudby se nedají úplně objasnit, ačkoli je zřejmé, že určitou roli sehrál vynález gramofonu a rádia, stejně jako vzestup nového demokratického člověka.¹⁶⁵

Především však Scruton útočí na hudbu „dnešních mladých“ (míněni mladí lidé z přelomu milénia), tedy především rockové skupiny jako Nirvana, Oasis, The Prodigy, The Rolling Stones a podobně.¹⁶⁶ Když tedy Scruton hovoří o populární hudbě, často ji ztotožňuje s hudbou rockovou.¹⁶⁷ Proto na jedné straně ušetřil své kritiky Arta Tatumu či Ellu Fitzgerald (ale

¹⁶³ MIDDLETON, Richard. Popular Music. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2015 [cit. 2021-10-21]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>.

¹⁶⁴ Tamtéž. Oba zmiňované krajní zlomy jsou navázány na socioekonomické souvislosti, jimiž jsou v prvním případě industrializace a vzestup buržoazie, ve druhém poválečný baby boom a dlouhý ekonomický růst. Důležitost druhého mezníku nelze přecenit, neboť „[v]šechny pozdější typy hudby, které se staly novým mainstreamem populární hudby, „pop“ nebo „rock“, mají svůj původ v rock and rollu. [...] Mládež se stala hlavním odbytištěm hudebního průmyslu a rozhodujícím arbitrem vkusu. [...] Výjimečně dobře se [hudba rock'n'rollu] hodila k šíření v nahrané podobě [...], a když si to hudebníci uvědomili (Buddy Holly byl pravděpodobně první), stala se první populární hudbou určenou k nahrávání.“ Tamtéž.

¹⁶⁵ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 422. Slovo transformace zvýrazněno mnou. K témuž srv. rovněž výrok, že „velké dny americké populární hudby jsou možná již minulostí: rock'n'roll změnil blues z lyrické zpovědi na dionýskou exhibici.“ Týž, *Understanding music*, s. 216.

¹⁶⁶ Srv. týž, *Moderní kultura*, kap. 9 (Kult mládí). Rolling Stones do tohoto výběru na první pohled generačně nepatří, spadají však do něj stejně jako Michael Jackson, neboť se „brání stárnutí a odmítají dospět“. V protikladu k nim pak stojí kupříkladu Frank Sinatra, který se z adolescenta proměnil v „jemného a zbožného muže“. Tamtéž, s. 137. V knížce o moderní kultuře nabyvá Scrutonova kritika populární hudby místy charakter (sebe)parodie – například když dále píše, že „[e]lektrická kytara vděčí za mnohé ze své přitažlivosti skutečnosti, že si ji hráči na sebe přivazují a mávají s ní jako s robertkem.“ Tamtéž, s. 132.

¹⁶⁷ Jak ve svém textu píše Allan F. Moore, pojmy populární hudby a rocku sloužily od šedesátých let minulého století jako synonyma označující hudební mainstream. Narušení tohoto uspořádání přinesl vzestup elektronické hudby a hip hopu v průběhu let osmdesátých, který Scruton až na letmé zmínky

dokonce i Beatles či Bruce Springsteena, pro něž našel částečné uznání), na druhé straně se pokud vím vážně nezabýval rapem či hip hopem. A i při pojednávání rockové hudby jsme svědky jistého lavírování – zejména v pozdějších letech vůči ní Scruton začal být smířlivější a ze dříve zavržených kategorií umění vyzdvihoval Metallicu, a dokonce nacházel pochopení i pro fanoušky heavy metalu.¹⁶⁸

„Haraburdí vznášející se na vlnách moře rámusu“

Začněme nejprve s estetickou kritikou populární hudby, v jejímž rámci Scruton napadá textovou i hudební složku. Víme již z předcházející kapitoly, že hudba se rozvíjí ve třech dimenzích – melodické, harmonické a rytmické. Tyto tři dimenze (nebo také dílčí intencionální hudební útvary) jsou rovněž konstituenty estetické hodnoty hudby, a proto se posluchač hudby snaží „následovat cestu hudby, v níž se rytmus, melodie a harmonie rozvíjejí podle své vlastní logiky.“¹⁶⁹ Estetický problém populární hudby podle Scrutona spočívá v tom, že tyto fundamentální hudební složky zde de facto chybí, neboť mají vnějškovou povahu (*external nature*).

Začněme u rytmu coby „esence popu.“¹⁷⁰ Platí pro něj, že je více než „metrickou strukturou“, neboť „[d]oby nenásledují jedna za druhou; vznikají jedna z druhé, odpovídají si navzájem a dýchají společným životem.“¹⁷¹ Opakem rytmu je pak *beat* (česky bychom snad mohli říci „tlukot“) – ten coby pouze akustický objekt sice umožňuje vyvstání rytmu, sám ovšem rytmem není. Proto platí, že

[h]udební skladba může mít silný tlukot (*beat*), ale malý nebo žádný rytmus, a některé z nejrytmičtějších skladeb naší tradice se vyznačují lehkým rytmem a odmítnutím zdůraznění taktové linie.¹⁷²

Hudební skladby vyznačující se silným *beatem* nalézáme podle Scrutona především na poli populární hudby. Její písně jsou sice na první pohled silně rytmizované, ovšem tato rytmizace

o technu (coby *hlasu strojů, které zvítězily nad lidskou řečí*) v *Moderní kultuře* nijak nereflektuje. Viz MOORE, Allan, F. Rock. In: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 416–425, zejm. s. 417.

¹⁶⁸ SCRUTON, Roger. *Music as an Art*. London: Bloomsbury Publishing, 2018, s. 4. V dřívějších pracích se vysmíval marnosti snahy na populární hudbě „nalézt něco pozitivního“ či možnosti „smyslu“ heavy metalu. Týž, *Moderní kultura*, s. 200 a *Hudobná estetika*, 446.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 449–450 a týž, *Music as an Art*, s. 35–36.

¹⁷⁰ Týž, *Music and Morality*.

¹⁷¹ Týž, *Hudobná estetika*, s. 50.

¹⁷² Týž, *Understanding music*, s. 65.

je dílem bicí soupravy, na níž bubeník s mechanickou pravidelností vytlouká zpravidla čtyřdobý takt naprosto nezávisle na melodické a harmonické organizaci: „Beat není rytmem, je to jen smutný pozůstatek: obnažená kostra rytmu zbavená života.“¹⁷³ Právě naopak je tomu u vážné hudby, ba i u starší hudby populární – Scruton zmiňuje neworleanský jazz, kde nebyly perkuse potřeba a používaly se jen jako „dekorace“. Naproti tomu rocková hudba, například písně Nirvany či kapely Oasis, by se bez bicích souprav neobešla.¹⁷⁴ Zatímco rytmus posluchače zve, aby se s ním pohyboval, *beatem* rocku či dokonce heavy metalu je posluchač bombardován.¹⁷⁵

Podobně vnějškovou a mechanickou povahu mají podle Scrutona rovněž melodie populární hudby. V tradičních populárních písních představovala melodie význačný rys, díky němuž si bylo možné zapamatovat text a přidat se ke kolektivnímu zpěvu.¹⁷⁶ Současný pop podle něj však neukazuje, že by na melodii písně záleželo, a nenabízí ani náznak melodické vynalézavosti – v popové písni zaujímá ústřední postavení *beat* vytloukaný na perkuse. Popové melodie jsou pak spíše jakýmsi standardizovaným hudebním polotovarem,

jsou skládány z krátkých mollových nebo durových diatonických frází bez jakýchkoliv vnitřních obměn nebo prodloužení a změny tónin jsou do značné míry nahodilé. Dokonce i když se pop snaží být lyrický, je melodie skládána ze standardizovaných jednotek, které je možné uspořádat do jakéhokoliv pořadí, aniž by se tím jejich účinek jakkoliv oslabil nebo umocnil. Nejde o to, že by tato hudba neměla melodii; její melodie však pochází kdo ví odkud, asi jako jídlo v mrazácích v supermarketu, určené k ohřátí v mikrovlnné troubě.¹⁷⁷

Hudební standardizace jsme svědky i ve třetí, harmonické dimenzi. Klasická harmonie, „archetyp lidské soupatřičnosti“, se rozvíjí díky samostatnému horizontálnímu vedení

¹⁷³ Týž, *Hudobná estetika*, s. 450.

¹⁷⁴ Týž, *Understanding music*, s. 66–68.

¹⁷⁵ Týž, *Music and Morality*. Publikum heavy metalu spolu proto netančí, nýbrž pouze klepe hlavami a navzájem se strká v davu. Jak ovšem Scruton připouští v jiném svém textu, rytmus vnějškové povahy můžeme nalézt i ve vážné hudbě; jako příklady uvádí Sibeliovu *Houslový koncert* či Waltonovu *První symfonii*. Týž, *Rhythm, Melody, and Harmony*, s. 27.

¹⁷⁶ Týž, *Music and Morality*. Tradiční populární písní Scruton v tomto kontextu míní folklorní tvorbu, tedy tzv. lidové písně.

¹⁷⁷ Týž, *Moderní kultura*, s. 131. V souvislosti se zmiňovaným „jídlem ze supermarketu“ bychom mohli poukázat na odpor britských intelektuálů ze začátku dvacátého století (k nimž se Scruton rozhodně hlásí) vůči jídlu z konzerv coby emblému masovosti, jehož si ve výše citované studii všímá John Carey. Viz CAREY, John. *Intelektuálové a masy*, s. 32.

jednotlivých hlasů, které se k sobě vertikálně vztahují.¹⁷⁸ „Tento přístup byl uznávaným základem harmonie nejen ve vážné hudbě, ale i v jazzu a ve všech druzích populární hudby kromě onoho současného.“¹⁷⁹ Souvisí to v první řadě s nástroji: syntezátor je s to zahrát po jediném dotyku celé akordy, na elektrickou kytaru se nevybrnkávají jednotlivé tóny, ale používají se „antiharmonické prostředky“, totiž „silové akordy (*power chords*) dotvořené elektronickým zkreslením.“¹⁸⁰ Scruton poznamenává, že harmonii tak řídí pohyb ruky, namísto pohybu hudby – akord se hraje současným úderem (diktovaným *beatem*) na několik strun, vztahy mezi jednotlivými hlasy neexistují. V důsledku tak v populární hudbě schází pohyb hodný toho jména, který je podle Scrutona základním hudebním fenoménem. Melodie a harmonie (o rytmu nemluvě) nemají začátek ani konec, v hudbě neexistuje žádný vývoj, neboť „[h]udba nejdřív vybuchne, pak se opakuje, a nakonec zmizí do ztracena. [...] Řečeno jinými slovy, chybí v něm [míněná moderní pop, pozn. RS] hudební děj, chybí v něm hudební myšlení.“¹⁸¹

Vedle hudby, která se v popu podle Scrutona stává mořem rámusu, disponují písně ještě významnou textovou složkou. Ta podle Scrutona vychází z kultury „téměř naprosté nesrozumitelnosti“ a „vyznačuje se záměrnou ponurostí“, která představuje „odlidštění ducha písně.“¹⁸² Slova popové písně jsou gramatickým haraburdím, které je podáváno „skřehotáním a hekáním“. Populární písně stejně jako další produkty postmoderní (nejen populární) kultury chtějí „nakydat na život hnůj,“ řečeno slovy D. H. Lawrence, jež si Scruton vypůjčuje.¹⁸³ Popové texty ovšem nestojí v centru Scrutonovy kritiky – jistě, jsou plné násilí, sexu a rebelství, ovšem „i kdyby každá popová píseň sestávala ze zhudebnění Kristových blahoslavenství [...] na účinku, který je sdělován prostřednictvím tónů, by to nezměnilo nic nebo jen málo [...].“¹⁸⁴

Hudební fetiš a regrese slyšení

Mohli bychom shrnout, že ve všech třech dimenzích, jež jsou hudbě vlastní, je populární hudba nedostatečně komplexní. Pokud nám vůbec poskytuje potěšení, je to potěšení, které nás

¹⁷⁸ ¹⁷⁸ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 450 a týž, *Moderní kultura*, s. 132.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ Tamtéž a týž, *Hudobná estetika*, s. 448. *Power chord* označuje zpravidla základní tón a kvintu nad ním, vynechává se tedy tercie (pročež není akord ani mollový, ani durový) a hraje se dvojjzvuk.

¹⁸¹ Týž, *Moderní kultura*, s. 133.

¹⁸² Tamtéž, s. 131 a týž, *Hudobná estetika*, s. 451.

¹⁸³ Týž, *Moderní kultura*, s. 135 a s. 93.

¹⁸⁴ Týž, *Music as an Art*, s. 236.

nestojí ve srovnání s poslechem tradičních forem vážné hudby žádnou námahu, potěšení, které je tak (přinejmenším ve Scrutonových očích) méně hodnotné.¹⁸⁵ Přirovnání k polotovaru se zde jeví jako poměrně přiléhavé: standardizovaný pokrm, který člověka zasytí, ale nenabídne mu o mnoho víc, neboť to ani není jeho cílem. Scruton se v tomto bodě hlásí k Adornovi a jeho kritice populární hudby. Rovněž Adorno kritizoval standardizovanou „lehkou hudbu“ coby součást „kulturního průmyslu“ nabízející pouze náhražku požitků: „[M]luvčí lehké hudby [se namáhají] obhajovat z hlediska estetiky takovouto standardizaci, která není než projev hudebního zvěcnění, obnaženého zbožního charakteru, a stírat tak rozdíl mezi řízenou masovou produkcí a uměním.“¹⁸⁶

A jakkoli jinak označuje Scruton Adorna za „zoufalého neomarxistu“, hlásí se rovněž k jeho textu *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*.¹⁸⁷ Adorno zde provádí jakousi diagnózu soudobého hudebního provozu a zavádí pojem hudebního fetiše, jehož význam vděčí za mnohé své freudovské i marxovské inspiraci. Marxovo pojetí fetiše z prvního dílu *Kapitálu* zdůrazňuje jeho sepětí s procesem komodifikace související s dominancí směnné hodnoty. Jak píše Adorno: „[V]e skutečnosti se člověk modlí k penězům, které sám vydal za lístek na Toscaniniho.“¹⁸⁸ Freudův fetiš je pak afektivně obsazenou jednotlivinou, fetiše jsou „senzuační dráždivé momenty [...] vytržen[é] ze všech funkcí, které by jim mohly dát smysl.“¹⁸⁹ Tím, co by mohlo dát partikulárním momentům smysl, je celek – ten je však právě zakryt fetiši. V důsledku toho se podle Adorna rozpadá vnitřní struktura skladby, která se stává pouhým „konglomerátem nápadů“. Anebo, řečeno Scrutonovými slovy, je fetiš „iluzorní náhrada hudební myšlenky, která vede posluchače cestou nejmenšího odporu a činí z něj spotřebitele konzumního produktu.“¹⁹⁰

¹⁸⁵ Týž, *Undersanding music*, s. 214.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby*. Praha: Filosofia, 2015, s. 37. Adorno je však radikálnější než Scruton, neboť pro německého teoretika „[j]azz i ve svých nejrafinovanějších formách náleží k lehké hudbě.“ Tamtéž, s. 44. Pro Scrutona je naopak meziválečný jazz, ba i pozdější hity z padesátých a šedesátých let, příkladem kvalitní populární hudby – hudby před osudnou negativní transformací. Adornův přístup je zároveň diferencovanější, protože dialektický: odhaluje standardizaci rovněž na poli vážné hudby, neboť ani ona (zejména její méně nadaní reprezentanti) nedokáže zcela odolat tlaku komercializace či komodifikace. Tamtéž, s. 43.

¹⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* [online, cit. 2021-2-3]. Přeložil VOJTĚCH, Ivan, redakčně upravil BEK, Mikuláš. Dostupné z: is.muni.cz/el/phil/podzim2015/US_42/um/27560970/Adorno_Fetisovy_charakter.pdf

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 6.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 5.

¹⁹⁰ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 421. O tom, že je taková analýza v případě dnešní (bez nadsázky průmyslově produkováne) populární hudby přiléhavá, svědčí služby jako HitPredictor, který „‘predikuje’, ze kterých skladeb se stanou hity tak, že internetovému publiku třikrát za sebou pustí ústřední motiv nové písně a nic víc jim k ní nesdělí. Pointa služby spočívá v posouzení čiré „chytlavosti“

Důsledkem toho, že jsou posluchači vystaveni z fetišizované hudbě, je i proměna jejich hudebního vnímání – neboli „regrese slyšení“. Tento pojem u Adorna označuje slyšení „zadržované na infantilním stupni“.¹⁹¹ Komodifikovaný hudební provoz brání v rozvinutí schopnosti komplexního poslechu hudby. Zadržování jeho vývoje se projevuje vyžadováním jednoduchých dráždivých momentů (např. „hezké“ či „dojímavé“ melodie), které jsou poslouchány atomisticky, bez vztahu k celku, který často ani není přítomný. Naše kultura proto již není kulturou *poslechu*, nýbrž kulturou *slyšení*: většina populace podle Scrutona není schopna soustředěného poslechu vyžadujícího dlouhotrvající pozornost.¹⁹² Populární hudba tak proměňuje celou hudební kulturu, neboť, jak píše Scruton, nové publikum

upřednostňuje nenáročnou homofonii před složitou polyfonií, nekonečné opakování před neustálým rozvíjením, akordické bloky před harmonií vedenou v hlasech, pravidelný tlukot (*beat*) před posouvajícími se přízvuky a neohraničený zpěv před ohraničenými melodiemi. Tato očekávání vypěstovala popkultura.¹⁹³

Proto podle Scrutona stojí před hudbou dneška velká výzva. Musí se vypořádat s infantilizovaným slyšením posluchačské masy, zároveň však nesmí podlehnout požadavkům „modernistické byrokracie“ po samoúčelně obtížné hudbě.¹⁹⁴ Odpovědí podle Scrutona nemůže být minimalismus Reichova či Glassova ražení, který vychází vstříc posluchačům očekávajícím repetitivní rytmus, chytlavé melodické rudimenty (spíše než plnohodnotné fráze)

písň ve vakuu.“ THOMPSON, Derek. *Hitmakeři: tajemství popularity v éře rozptylování*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2017, s. 41–42. Thompsonova kniha mimo jiné dokládá i vysokou míru standardizace populární hudby, jejíž velká část se odehrává ve čtyřakordovém schématu I — V — VI — IV. Podle Thompsona to však nelze použít „k podepření argumentace, že pop-music je čistě derivativní. Takový pohled je [...] podle všeho zpátečnický,“ neboť podle Thompsona je „účelem hudby dojmout publikum,“ což daná díla splňují. Tamtéž, s. 64. V celé knize se zračí nebahlá skutečnost, že Thompson je novinář s minimální orientací v humanitních vědách i schopností reflexe a v celé jeho knize se projevuje naivní náhled jejího autora (mohli bychom jej shrnout do kréda „tržně úspěšné znamená morálně, esteticky etc. správné“).

¹⁹¹ ADORNO, Theodor W, cit. dílo, s. 10.

¹⁹² SCRUTON, Roger, *Music as an Art*, s. 71 a *Rhythm, Melody, and Harmony*, s. 36. Kantovsky řečeno tak hudba přestává být uměním krásným a stává se uměním pouze příjemným. Srv. týž, *Hudobná estetika*, s. 339 a KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti*, s. 141 (§ 44).

¹⁹³ SCRUTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 454. K porozumění hudbě potřebujeme kulturu, do níž vrůstáme. Tento motiv souvisí se Scrutonovými filosoficko-antropologickými náhledy a, jak ukazuje s poukazem k Wittgensteinovým *Poznámkám o filosofii psychologie* Ray Monk, vazbu mezi schopností vnímat hudbu a kulturou reflektoval i Wittgenstein: „K tomu, aby lidé mohli býti vůči „aspektům“ (a tedy vůči humoru, hudbě, básnictví a malířství) vnímaví, je potřebná kultura. [...] Vidění aspektů, porozumění hudbě, básnictví, malířství a humoru, to vše jsou reakce, které patří k určité kultuře, k určité životní formě, a mohou přežít jen v ní.“ MONK, Ray, cit. dílo, s. 530–531.

¹⁹⁴ SCRUTON, Roger, *Music as an Art*, s. 221–222.

a podobně. Výsledkem je totiž hudba „tak banální, jak Adorno předvídal.“¹⁹⁵ Smysluplnou odpověď nabízí podle Scrutona spíše skladatelé jako John Tavener či Henryk Górecki, jehož „hudba je vážná, slibuje vysvobození z odcizeného světa popkultury, ovšem z kompozičního hlediska je blízká popu: nacházíme v ní monodický zpěv provázený akordy, které netvoří samostatné hlasy.“¹⁹⁶

Zlaté tele Kurt Cobain

Zbývá zodpovědět otázku, proč se vůbec posluchači populární hudbě oddávají. Oddanost mnohých jejích fanoušků totiž dalece přesahuje meze, v nichž se pohybuje nadšení posluchačů vážné hudby. Přitom však populární hudba jakožto hudba poskytuje požitky sice snadno dostupné, zato však méně trvalé a intenzivní. Populární hudba vlastně hudbou není: její základní dimenze, tedy rytmus, melodie, harmonie jsou nesmírně okleštěné (ustupují z hudební sféry spíše do sféry akustické) a hudební pohyb v ní nesměřuje odnikud nikam – je spíše momentálním nekoordinovaným výbuchem.¹⁹⁷

Při poslechu populární hudby totiž v centru pozornosti podle Scrutona nestojí hudba, nýbrž popová hvězda: „Když se doprovod zbaví veškeré melodičnosti a je přetvořen v pouhý hluk, stane se středem pozornosti zpěvák. Současná hudba není určena k poslouchání, je určena ke slyšení, nebo ještě spíše k zaslechnutí. Je doprovodným zvukovým záznamem dramatu.“¹⁹⁸ Hudba se tak stává prostředkem k nehudebnímu obřadu, který se podle Scrutona nejvíce blíží kmenovým rituálům – cílem je vyvolat kolektivní extázi a vzdát hold hudebnímu idolu.¹⁹⁹ Slovo idol nevolí Scruton náhodně: cíleně do hry vtahuje biblický kontext a hovoří o Kurtu Cobainovi, frontmanovi skupiny Nirvana, jako o *zlatém teleti* a o popkultuře jako takové jako o sféře modloslužebnictví.²⁰⁰ Jeho obraz nám nabízí kniha *Exodus*:

Áron jim řekl: „Strhejte svým ženám, synům i dcerám zlaté náušnice a přineste je ke mně.“ I Všechnen lid si tedy strhal zlaté náušnice a přinesli je k Áronovi. I Ten od nich to zlato přijal,

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 105.

¹⁹⁶ Týž, *Hudobná estetika*, s. 454.

¹⁹⁷ Viz tamtéž, s. 452: „Populární hudba přestává být hudbou zrovna tak jako pohlavní láska přestává být láskou,“ neboť se obojí odehrává pouze v přítomném okamžiku.

¹⁹⁸ Týž, *Moderní kultura*, s. 133.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 143 a týž, *Hudobná estetika*, s. 448.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 448 a s. 454.

vytvaroval formu a odlil z toho sochu telete. Tehdy zvolali: „Toto je tvůj bůh, Izraeli, ten tě vyvedl z Egypta!“²⁰¹

Připomeňme, že Scruton chápe umění jako pokračování náboženství jinými prostředky a koncert vážné hudby je mu svého druhu bohoslužbou, která je modloslužbou pošpiněna:

„Modla je světský předmět, mylně považovaný za boha: tím, že vztáhneme své náboženské cítění k modle, znesvěcujeme to nejposvátnější, a to akt uctívání, který je naším jediným spolehlivým spojením s transcendentem. [...] Každá modla je zároveň svatokrádeží, protože nás nutí vzdávat úctu, která náleží vyšším věcem, čemusi nižšímu, než jsme my sami. Teprve tím, že se odpovídáme čemusi vyššímu, než je člověk, stáváme se vpravdě lidmi.“²⁰²

Se Scrutonovým náhledem na recepci populární hudby se do jisté míry ztotožňuje současný americký filosof Alva Noë ve své knize *Strange tools*.²⁰³ Podle Noëho Scruton dobře vystihl podstatu populární hudby, jež spočívá ve využívání hudebních prostředků pro nehudební účely, totiž pro předvádění osobního stylu hvězdného interpreta.²⁰⁴ Pro Noëho je tak Scrutonova kritika v důsledku nemístná, neboť kritizuje to, co se jako hudba pouze tváří, jako by to hudba byla: „Kritizovat takto Nirvanu nebo jakoukoliv jinou popovou kapelu je jako kritizovat impresionisty za to, že nedokázali nabídnout ostřejší a prokreslenější ztvárnění svých námětů.“²⁰⁵ Hudba je pouze doprovod pro zpěvákovu performanci odehrávající se v atmosféře kmenového vytržení.²⁰⁶ Podobně nakonec atmosféru rockových koncertů a rockovou hudbu vůbec vnímá i Milan Kundera:

[Z]de nejsme, abychom poslouchali a hodnotili, ale abychom se oddali hudbě, křičeli spolu s hudebníky, splynuli s nimi; to, co zde hledáme, je identifikace, nikoli radost; výlev, nikoli štěstí. Zde propadáme extázi: rytmus je vytloukán silně a pravidelně, melodické motivy jsou krátké a stále se opakují, chybějí dynamické kontrasty, všechno tihne k fortissimu, zpěv preferuje nejvyšší rejstříky a mění se často v křik. [...] Hudba proměňuje

²⁰¹ Ex 32: 2–5. Viz *Bible: překlad 21. století včetně Deuterokanonických knih*. 2. opravené vydání. Praha: Biblion, 2015, s. 100.

²⁰² SCRUTON, Roger, *Moderní kultura*, s. 84.

²⁰³ NOE, Alva. *Strange tools: art and human nature*. New York: Hill and Wang, 2015, kap. 15.

²⁰⁴ Zajímavé ovšem je, že Noëho pojetí populární hudby je širší, zahrnuje rovněž Beatles a dokonce i blues či jazz – primární hodnota všech těchto hudebních stylů podle něj netkví v jejich hudební složce.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 169.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 172.

jednotlivce v jediné kolektivní tělo; mluvit zde o individualismu a hédonismu je jen jedna z mystifikací naší doby, která se chce vidět (jako ostatně každá doba) jiná, než je.²⁰⁷

Hudba a mravnost

Nejpozději v tuto chvíli je ovšem zřejmé, že populární hudba je podle Scrutona navýsost morálně problematická, neboť „klaněním se modlám zrazujeme svou lepší přirozenost“ a „upadáme do nižšího modu bytí – modu sebezotročení, v němž nás namísto bohů formují naše bezprostřední žádosti.“²⁰⁸ Jak ostatně tušil již Platónův Sokrates, proměna hudební kultury s sebou nese i širší společenské konsekvence, „neboť nikde se nehýbe zákony musickými, aby se zároveň nehýbalo největšími zákony politickými.“²⁰⁹ Akceptovat populární hudbu podle Scrutona nemůžeme nejen proto, že se vyznačuje nevalnou uměleckou hodnotou, ale protože by to zároveň znamenalo akceptovat „životní styl jejich přívrženců“, který je s ní blízce spojen.²¹⁰ Víme totiž, že podle Scrutona je vkus výrazem uspořádanosti lidské duše – a proto je „[a]nomie skupin Nirvana či REM [...] anomii jejich posluchačů.“²¹¹

S hudbou sympatizujeme, zapojujeme se do ní – a paradigmatickým případem tohoto zapojování se je tanec. Klasické tance podle Scrutona formovaly lidskou societu, tanec příslušející rockové hudbě formuje pouze *dav*.²¹² Je tomu tak především kvůli rytmu této hudby, či spíše jejímu *beatu*: s rytmem se totiž člověk pohybuje, v *beatu* rockové hudby se ztrácí jako v drogovém opojení.²¹³ „Tanec upadá do chaosu, je to jakási kapitulace těla, která anticipuje samotný sexuální akt. Tento rozklad tance je nevyhnutelným důsledkem demokratické kultury a nezvratným rysem postmoderního světa,“ píše britský konzervatívec v *Hudební estetice*²¹⁴ a na jiném místě dodává:

Poslechněme si pozdně renesanční gavotu a představme si způsoby lidí, kteří na ni tančili. Poslechněme si potom píseň od

²⁰⁷ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. 52. Není snad třeba dodávat, že výše popsané nevyčerpává všechny možné odrůdy populární hudby.

²⁰⁸ SCRUTON, Roger, *Understanding music*, s. 210–211.

²⁰⁹ PLATÓN. *Ústava*, s. 160.

²¹⁰ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*, s. 446.

²¹¹ Tamtéž, s. 450. V knížce o moderní kultuře pak Scruton píše, že pop jako první začal propagovat přestupky vůči zákonu. Týž, *Moderní kultura*, s. 144.

²¹² Týž, *Understanding music*, s. 68–69. Obloukem se tak vrátíme k začátku této kapitoly a opovrhováním davy u Ortegy y Gasetta.

²¹³ Tamtéž, s. 79.

²¹⁴ Týž, *Hudobná estetika*, s. 447.

Nirvany a představme si způsoby lidí, kteří dokážou tancovat na *toto*. Bezpochyby by nás ani nenapadlo myslet si, že tyto dvě skupiny lidí mohou žít stejným způsobem, se stejnými psychickými a povahovými dispozicemi a se stejnými způsoby vzájemné interakce v různých okolnostech společenského života.²¹⁵

Sumarizace Scrutonovy kritiky

Viděli jsme výše, že když Scruton kritizuje populární hudbu, mluví zejména o rockové hudbě z konce minulého století. Tu vnímá jako úpadkovou formu populární hudby, pro jejíž dřívější podobu se sám dokázal nadchnout, ovšem její transformace, započatá již v polovině dvacátého století, vedla k jejímu rozkladu. A ačkoliv je Scruton ve svých vyjádřeních občas poněkud neopatrný, pročež se může zdát, že přinejmenším rockovou hudbu odsuzuje *en bloc*, sám si je vědom, že „plošná kritika není žádnou kritikou.“²¹⁶ Proto je schopen ocenit melodickou invenci v písních Metallicity, úvodní akordový riff z písně AC/DC *Highway to Hell* jako zdařilou harmonii či nápaditost doprovodů v písních kapely The Who.²¹⁷

Kritika výše zmíněné rockové hudby je pak souběžná s výčtem jejích význačných rysů. Jestliže jsme ve druhé kapitole viděli, že hudba je terciárním objektem rozvíjejícím se ve třech dimenzích, v populární, respektive rockové hudbě jsou tyto dimenze natolik rudimentární, až se může zdát, že populární hudba je ve Scrutonových očích mezním případem hudby. Rytmus není rytmem a ustupuje do akustické sféry tlukotu, melodie jsou přinejlepším melodickými zárodky a harmonická složka není determinována pohybem hudby v hudebním prostoru, nýbrž pohybem ruky po kytarovém hmatníku. Pohyb coby základní hudební fenomén zde chybí takřka úplně – otázka nakolik je populární hudba hudbou (když takto selhává v naplnění jejích základních kritérií) je tak více než namístě. Jejím fanouškům jde totiž podle Scrutona spíše o uctívání idolu, jímž je zpravidla frontman kapely.

Tím, že kvůli populární hudbě přivykáme takovému nakládání se zvukem, dochází podle Scrutona k úpadku hudební kultury jako takové, náš sluch regreduje a nejsme schopni soustředěného poslechu hudby hodné toho jména. Kantovsky řečeno, utíkáme od krásného

²¹⁵ Tamtéž, s. 352.

²¹⁶ SCRUTON, Roger, *Understanding music*, s. 220.

²¹⁷ SCRUTON, Roger, *Music as an Art*, s. 232. Takovýto vstřícnější postoj je typický pro pozdní Scrutonova díla, dříve byl jeho odsudek nesmířitelnější. Ještě devět let před knihou *Music as an Art* v kulturně-kritickém spisku *Culture counts* odsuzuje Scruton populární hudbu jako celek. Žánr kulturní kritiky svádí Scrutona k neudržitelným zobecněním poměrně často.

k pouze příjemnému, reflektovaná libost je nahrazována bezprostředním potěšením. Už proto je populární hudba odsouzeníhodná z mravně-politického hlediska. Nadto je ovšem sama nositelkou určitých morálních hodnot (především v rytmické dimenzi), jež mají společensky rozkladný účinek. Populární hudba, nabývající vlády ve veřejném prostoru, tak rozkládá nejen hudební kulturu, nýbrž kulturu a společnost jako takovou.

Populární hudba jako „výzva tradiční estetiky“

Nezbývá nám nyní než se ke Scrutonovým závěrům kriticky vztáhnout. Jelikož jeho kritika má estetickou a politickou dimenzi, rozhodl jsem se věnovat se jeho zhodnocení populární hudby ze dvou hledisek. Začneme hlediskem estetickým.

Mnozí autoři zabývající se populární hudbou se shodují, že populární hudba představuje výzvu tradičnímu modelu oceňování a analýzy hudby.²¹⁸ Takový náhled zastává rovněž Bruce Baugh ve svém textu *Prolegomena ke každé estetice rockové hudby*.²¹⁹ Podle něj je třeba postavit kantovskou estetiku vzhůru nohama: proti vzývání formy a duchovní reflexe je prý třeba „emancipovat tělesnost“ a oceňovat hudební materiál, tj. znějící tóny – a nikoli hudební formu.²²⁰ Formy rockové hudby jsou podle Baugha jednoduché, což ovšem nemusíme považovat za problém, neboť pro oceňování rockové hudby je třeba uplatňovat jiné standardy, vztahující se spíše ke kantovskému příjemnému.²²¹ Při poslechu rockové hudby totiž podle Baugha neběží o kompozici (již bychom mohli soustředěně poslouchat a vychutnávat její formu), nýbrž o aktuální hudební performanci.

Význam aktuální performance vyzdvihuje i Jeanette Bicknell. Ta zdůrazňuje význam fyzické přítomnosti performerera pro úspěšnost performance: posluchač populární hudby podle ní navazuje vztah přednostně k performerovi, a nikoli ke kompozici (potažmo jejímu

²¹⁸ Z výše citovaných viz například FISHER, John Andrew. *Popular Music*, s. 412 či MIDDLETON, Richard. *Popular Music* (heslo ve slovníku *Grove*).

²¹⁹ BAUGH, Bruce. *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1993, 51(1) [cit. 2021-10-17].

²²⁰ Tamtéž, s. 26. Což vlastně ve scrutonovské terminologii znamená vztahovat se mimo jiné i k primárním objektům, tj. ke zvukovým vibracím – například když dunivé basové tóny rozechvívají mé vnitřnosti. Roli tělesnosti vyzdvihuje v souvislosti s populární hudbou i John Fisher ve výše citovaném článku. Rozlišení mezi materií a formou, již materie pouze nechává vyvstat, najdeme ve 13. paragrafu *Kritiky soudnosti* – viz KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti*, s. 63.

²²¹ Baughův návrh se dočkal kritiky mimo jiné od Stephena Daviese. Podle něj neexistují žádné specifické standardy rockové hudby – Davies argumentuje kupříkladu formálně zpracovanými rockovými kompozicemi, které jsou s to obstát i tváří v tvář tradičním modelům oceňování. DAVIES, Stephen. *Rock versus Classical Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1999, 57(2) [cit. 2021-10-17].

autorovi).²²² Koneckonců i výše citovaný Rob van Gerwen zdůrazňuje, že v populární hudbě jde především o performanci.²²³ Takovýto přístup ovšem ostře koliduje (u van Gerwena dokonce explicitně) se Scrutonovou koncepcí akusmatického poslechu. Podle ní máme od aktuální fyzické (leč v principu i virutální) přítomnosti hudebníka naprosto abstrahovat, neboť podle Scrutona bychom hudbu vnímali stejně, i kdyby přicházela ze stěn „hudební místnosti“. Domnívám se, že v tomto bodě se Scruton mylí – myslím, že při oceňování virtuózní hry na nástroj je hudebníkův výkon *jakožto hudebníkův výkon* součástí našeho oceňování hudby.

Ovšem i kdyby nebyl – i pro Scrutona je evidentní, že součástí oceňování populární či rockové hudby je. Před námi stojí pouze volba, zda tento způsob oceňování (tuto *životní formu*) zavrhneme, nebo se jí budeme snažit porozumět. Druhou možnost volí ve svém deweyovském estetickém projektu Richard Shusterman, podle nějž jde při estetickém zkoumání o „dosáhnutí bohatší zkušenosti, která přináší stále plnější zážitky právě té hodnoty, bez které by umění nemělo žádný význam anebo smysl [...]“.²²⁴ Můžeme se tedy snažit nalézt pro populární hudbu adekvátnější waltonovskou kategorii, abychom ji byli s to patřičně ocenit. Myslím, že takováto pluralizace není v rozporu ani s Wittgensteinovou filosofií, o níž se Scruton tak často opírá.

To samozřejmě neznamena přijmout populární hudbu jako celek – na jejím poli bezpochyby nalezneme celou řadu nekvalitních děl (ve sféře „vysoké kultury“ tomu ovšem není jinak, jak upozorňují mnozí kritici estetického hierarchismu). Vedle nich ovšem existuje množství ambiciózních počinů, jak byl Scruton na sklonku své dráhy ochoten připustit. Přikláním se tak k závěru Pavla Zahrádky, podle nějž „v oblasti obecných kategorií kulturní produkce, jakými jsou například ‚opera‘ či ‚rocková hudba‘, musí platit princip hodnotové rovnosti, jednotlivá umělecká díla lze esteticky srovnávat a hodnotit.“²²⁵ Za závažnou myšlenku považuji Adornem inspirovanou kritiku regrese slyšení – domnívám se však, že poslech populární hudby nemusí

²²² BICKNELL, Jeanette. Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 2005, 63(3), 261-270 [cit. 2021-11-17], s. 262. Téhož si všímá i John Fisher – zatímco tradiční model pro oceňování hudby vyzdvihuje skladatele, při oceňování populární hudby je středem pozornosti interpret. FISHER, John Andrew, cit. dílo, s. 405.

²²³ van GERWEN, Rob. Kant on What Pleases Directly in the Senses, s. 13.

²²⁴ SHUSTERMAN, Richard. *Estetika pragmatizmu: Krása a umenie života*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 48. V souvislosti s rockovou hudbou tak Shusterman upozorňuje na tělesnou dimenzi jejího prožívání (s. 285) a obecně se coby pokračovatel linie (neo)pragmatistického uvažování snaží o podvracení dualismů, mimo jiné i tělesně-duševního. Tamtéž, s. 30–31 a 40–41. Zkoumání role tělesného (zejména nedistančních smyslů) v estetické zkušenosti, které zažívá v posledních letech rozkvět, dalece přesahuje záběr této práce. Představuje však, myslím, směr, jímž se může zkoumání usilující o porozumění zkušenosti s populární hudbou ubírat.

²²⁵ ZAHRÁDKA, Pavel, cit. dílo, s. 114.

představovat takto fatální záležitost. Naopak – posluchač se může prostřednictvím populární hudby dostat i k poslechu hudby vážné.

Důvody, které Scrutona vedou k tomu, aby populární hudbu zavrhnul, totiž nejsou pouze estetické – a myslím, že právě kvůli tomu se jí příliš nesnažil porozumět. Uvěříme-li Nietzschemu, že „vývoj umění jest vázán na dvojici živlu *apollinského* a *dionýského*“, jaká se nám nabízí alternativa vůči klidné kontemplaci krásné formy, v níž jsou kroceny pudy a individuum pozoruje svět klidným pohledem – tedy vůči apollinství?²²⁶ Alternativou vůči tomuto společensky-afirmativnímu přístupu je dionýský společensky-rozkladný orgiasmus, poddání se „otřásající moci tónu“.²²⁷ Takovouto alternativu ovšem Scrutonova filosofie kultury nemůže připustit, a proto je třeba „odmítnout dionýskou populární hudbu dnešních dní coby nepřítelkyni morálního pořádku.“²²⁸

Konzervativní deklinismus, etická nostalgje a *Scrutopie*

Můžeme nyní volně přejít k hledisku politickému. Jak jsem již poznamenal v souvislosti se Scrutonovým pojednáváním kultury v první kapitole, vypráví nám britský filosof příběh o úpadku. Ondřej Slačálek a Tereza Reichlová rozlišují dvojí vyprávění o úpadku, která označují jako *kritický*, respektive *konzervativní deklinismus*. Zatímco kritičtí deklinisté nepředpokládají nevinnost dřívějších dob a vidí kořeny úpadku již v minulosti, podle konzervativních deklinistů „společnost ztratila své ‚původní hodnoty‘, a proto se řítí do zkázy.“²²⁹ Jaká je ovšem minulost, na niž Scruton ve svém explicitně antidemokratickém zápalu nostalgicky vzpomíná? Bylo prostředí renesančního dvora (nota bene fungující jen díky feudálnímu zřízení) místem nejen pro tančení gavoty, ale i pro realizaci lidské svobody a rovnosti? Nebo bylo svazováno „hierarchickými společenskými strukturami“ a naplněno mnohostí „ceremoniálních pantomim, jejichž úlohou bylo upevňovat stávající hierarchie a zabránit každému zpochybňování,“ jak píše Bedřich Loewenstein?²³⁰

²²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Vydání čtvrté, ve Vyšehradu druhé. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 27–30.

²²⁷ Tamtéž, s. 38.

²²⁸ SCURTON, Roger, *Hudobná estetika*, s. 445.

²²⁹ SLAČÁLEK, Ondřej a REICHELLOVÁ, Tereza. Úpadek úpadku. In: MARTINOVÁ, Marta, Matěj METELEC a Lukáš RYCHETSKÝ (eds). *Post...* Praha: A2, 2020, s. 147. Není náhodou, že Scruton se mnohokrát dovolává předního protagonisty tohoto žánru, Oswalda Spenglera, a jeho *Zániku západu*.

²³⁰ LOEWENSTEIN, Bedřich. *Projekt moderny: o duchu občanské společnosti a civilizace*. Praha: ISE, 1995, s. 207.

Podobně poznamenává Frederic Jameson, že „rubem kultury [jsou] krev, mučení, smrt a teror.“²³¹ Pohled, který Scruton vrhá na minulost, je však prosycen *etickou nostalgií*. Tímto pojmem označuje politický filosof Bernard Williams odvěkou tendenci těch, kdo jsou nespokojeni se stavem světa, „vychvalova[t] doby minulé na úkor současných.“²³² Tak kupříkladu Shakespearův svět byl pro Scrutona „světem třídy a úrovně, úcty a ušlechtilosti, kněžství a královského majestátu [...]“²³³ Je však světem, jímž chceme poměřovat současnost? Jak upozorňuje Umberto Eco: „Občana moderní země, který si v jednom a též časopise čte o slavné filmové herečce a o Michelangelovi, nesmíme poměřovat antickým humanistou, který se zcela autonomně pohyboval v různých oblastech lidského vědění, ale nádeníkem nebo malým řemeslníčkem z té doby, který byl z přístupu ke kulturním statkům zcela vyloučen.“²³⁴

Pro Scrutona ovšem emancipace a demokratizace společnosti nepředstavují hodnotu, nýbrž spíše hrozbu. Podobně jako pro mnohé evropské intelektuály počátku minulého století, kteří se děsili „hyperdemokracie“ spočívající ve zrovnoprávnění širokých *mas*. Lhostejno, že tento pojem, jak píše Storey, je „fikcí“, jejímž účelem „je zbavit většinu lidí jejich lidskosti – nebo je přinejmenším zbavit těch charakteristických vlastností, z nichž sami uživatelé tohoto označení čerpají pocit nadřazenosti.“²³⁵ Aby byla činnost *mas* podvracející civilizaci zneutralizována, je nám podle Scrutona „zapotřebí konfuciánských ctností: lidskosti, poslušnosti a úcty ke zvykům a obřadům.“²³⁶

²³¹ JAMESON, Fredric. *Postmodernismus neboli Kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016, s. 29. Jameson nás zároveň upomíná, že povaha přitakání populární či obecněji postmoderní kultuře, či jejího odmítnutí, je bytostně politická. Nabízí nám rovněž jakýsi „katalog postojů“, z nichž jeden (zaujímaný okruhem kolem konzervativního časopisu *New Criterion*) odpovídá Scrutonově pozici (on sám v tomto periodiku sporadicky publikoval). Je to postoj vyzývající morální zodpovědnost umění a nostalgicky pohlížející na minulost. Tamtéž, s. 84, s. 86 a s. 92. Sám Jameson se k těmto snahám staví rezervovaně a snaží se dialekticky promyslet stávající kulturní dominantu jako historický fakt z pozice „mimo dobro a zlo“, jak sám píše.

²³² WILLIAMS, Bernard Arthur. *Na počátku byl čin: realismus a moralismus v politické diskusi*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011, s. 82–83. Jak Williams s nadhledem píše: „Stížnosti na etický stav moderního světa jsou stejně staré jako moderní svět sám.“ A jak dodává jinde: [J]iž ve starověku byly úpadek rodičovské autority a autorit ostatních či zanedbávání bohů ústředními položkami v repertoáru těch, kdo vychvalovali doby minulé na úkor současných.“ Zde je podobnost se Scrutonem očividná. Tamtéž, s. 79 a s. 84.

²³³ SCRUTON, Roger, *Moderní kultura*, s. 165. Největší problém tohoto nostalgického vzpomínání je, že ona ideální doba ve skutečnosti nikdy nebyla: slovem Nicka Zangwilla se jedná o *Scrutopii*.

²³⁴ ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*, s. 49. V rámci Ecovy dichotomie „skeptiků a těšitelů“ by Scruton samozřejmě reprezentoval pozici nesmlouvavého skeptika (či apokalyptika, jak praví originál).

²³⁵ STOREY, John, cit. dílo, s. 9. Scrutonova nedůvěra vůči demokracii, stará jako konzervativní myšlení samo, je patrná jak v jeho politicko-filosofických a kulturně-kritických textech, tak v textech věnovaných hudební estetice, jak dokazují některé výše uvedené citáty.

²³⁶ SCRUTON, Roger, *Moderní kultura*, s. 195. Na takovéto vyzývání Konfucia lze snad odvětit jen následující: „Všechno to začalo u Konfucia, kterého pokládám za jedinečný druh idiota. [...] Konfuciova

Konzumenty populární hudby a populární kultury vůbec vnímá Scruton jako pasivní příjemce tvořící v kulturních otázkách nesvéprávnou masu. Koneckonců – pro Platona tomu nebylo jinak, i on vnímal nerozlišenou masu *lidu* jako tupé zvíře podléhající takřka automaticky bezprostředním pohnutkám a popudům: proto si je ostatně lid neschopen sám vládnout a myšlenka demokracie je od základu pochybená.²³⁷ Jak ovšem upozorňuje jeden z pionýrů seriózního zkoumání populární kultury John Fiske: „Populární kultura není totéž co spotřeba; je to pořád hlavně kultura – aktivní proces vytváření a cirkulace významů a požitků v rámci společenského systému.“²³⁸ Příjemci populární kultury nemusí hypnoticky přejímat jí nabízené vzorce chování a citění, mohou se k nim kriticky vztahovat – a právě proto může populární kultura soužit jako „aréna pro uplatňování, proměnu a rozvoj našich morálních idejí,“ jak píše ve své recenzi *Hudební estetiky* Robert Grant.²³⁹

Scrutonův odsudek zde pramení z jeho specifického pojetí kultury, jež bylo představeno v první kapitole. Kultura má člověku poskytovat zázemí a předávat žádoucí vizi světa, což je funkce, kterou dříve plnilo náboženství. Měla by měla afirmovat existující řád, tišit podvrtné myšlenky a nabízet nám etickou vizi – nikoli „kydat na život hnůj“ (což je požadavek přinejmenším diskutabilní – nakolik se taková kultura liší od kunderovského kýče jakožto „kategorického souhlasu s bytím“?). Tomuto požadavku podle Scrutona není populární kultura (a postmoderní kultura obecně) s to dostat. Vyjma pasivního přijímání, které konzumentům populární kultury Scruton přisuzuje, se však otevírá problém týkající se specificky hudby. Lze s vážnou tváří tvrdit, že poslechem hudby se učíme mravním dispozicím, které má hudba údajně vyjadřovat a znázorňovat? Domnívám se, že ze Scrutonových úst nezní tato myšlenka o nic méně bizarně než z úst Platónova Sokrata – a není tedy dnes o nic udržitelnější než před dvěma a půl tisíci lety.²⁴⁰

myšlenka byla, že ke krizi dochází, když ztratíme původní harmonii, a pak je třeba původní harmonii znovu nastolit. Myslím, že tohle bychom měli vynechat. Neexistuje žádná harmonie, k níž bychom se měli nebo mohli vrátet. Aby existovala harmonie, musíme *se rozhodnout, co chceme*, a musíme o to bojovat.“ ŽIŽEK, Slavoj. *Požadujeme nemožné*. Olomouc: Broken Books, 2014, s. 24–25.

²³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Neshoda: politika a filosofie*. Praha: Svoboda Servis, 2011, s. 20–21.

²³⁸ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 97.

²³⁹ GRANT, Robert, cit. dílo, s. 204.

²⁴⁰ Vzpomeňme jen argument Nicka Zangwilla týkající se esteticky vnímavých „surovců“ a esteticky indiferentních „světců“ ze druhé kapitoly. Mohli bychom jej ještě poněkud upravit – populární hudbu nepochybně poslouchá celá řada ctnostných lidí, naopak vážné hudbě holdovala celá řada odsouzenihodných historických osobností. Pokud kupříkladu v díle Richarda Wagnera nejsou stopy antisemitismu (jak Scruton tvrdí v opozici vůči Adornovi, viz SCRUTON, Roger, *Music as an Art*, kap. 9), co si počít s jeho slavným vídeňským obdivovatelem? Poslouchal snad Nirvanu?

Nezbývá nyní než uzavřít. V úvodu této práce byla naznačena blízkost mezi Scrutonovými a Platónovými názory, blízkost, k jejímuž zhlédnutí pobízí sám Scruton.²⁴¹ Jedná se především o přesvědčení o morální síle hudby, která je s to formovat lidský charakter a v důsledku toho působit na společnost – upevňovat společenská pouta a mravy, anebo je naopak rozkládat. Pokusil jsem se ve své práci ukázat, proč Scruton poměřuje umělecká díla mimo jiné morálními měřítky, a jakým způsobem podle něj může hudba nést a vyjadřovat morální hodnoty.

V první kapitole jsem se Scrutonovo uvažování o umění a kultuře snažit ukotvit v tom, co Tomáš Hříbek ve výše citovaném nekrologu nazývá *fundamentální filosofickou antropologií*. Člověk podle Scrutona není nezávislým individuálním „atomem“, jenž se s druhými druží na základě kontraktu. Člověk je na druhé odkázán – kupříkladu jako nemluvně, které dost dobře ani nemůže žádnou takovou dohodu odsouhlasit. Lidé podle Scrutona potřebují druhé lidi, potřebují společnost, která je soudržná a předává si znalosti a dovednosti umožňující žít života. Ve chvíli, kdy se začaly drobit menší a uzavřenější komunity a ze společnosti zmizelo náboženství jako její přirozený tmel, musí umění převzít úkoly, které mu dřív byly cizí. Musí svým konzumentům nabízet „smysluplnou životní vizi“ a naučit je co dělat, co říkat a co cítit. Proto by podle Scrutona umění nemělo být subversivní, nýbrž afirmativní.

Ve druhé kapitole jsem se věnoval Scrutonovu uvažování o hudbě. Výchozím bodem tohoto uvažování je Scrutonovými slovy řečeno „metafyzika zvuku“, tedy pojetí zvuku coby sekundárního objektu, z nějž vyvstávají tóny a další hudební prvky (a konečně i celek hudebního díla) coby terciární objekty. Přejít od zvuků k tónům je přechodem od *akustického* k *hudebnímu*. Jednou z ústředních myšlenek, která se výrazně propisuje i do kritiky populární hudby, je koncepce *akusmatickosti* týkající se oddělení zvuku od jeho příčiny. V případě tónů coby „uspořádaných zvuků“ jsem pak zdůraznil roli tonality coby „paradigmatu hudebního pořádku“ a důležitost pojmové dimenze při estetické zkušenosti s hudbou. Scruton se zde nezpronevřuje kantovské „bezpojmovosti“, estetický soud ani pro něj nekončí podřazením pod pojem. Pojmová dimenze je však podle něj klíčová, pokud máme hudbu

²⁴¹ Některé názorové shody musíme pochopitelně brát s rezervou – kupříkladu odmítavý postoj k demokracii je sice živěn podobným sentimentem, neměli bychom však zapomínat, že athénská demokracie má s tou moderní společně pouze jméno, jak nás upomíná Pierre Vernant.

vnímat jako hudbu – tedy jako imaginární pohyb v imaginárním prostoru upomínající na podstatné rysy lidského života. V souvislosti s pojmovostí (která je založena v nevyhnutelném metaforickém pojmenování) jsem poukázal na inspiraci těchto úvah ve Wittgensteinově koncepci aspektového vidění. Nakonec jsem pak přešel k po mém soudu nejproblematictější části Scrutonovy filosofie hudby, tedy k problému jejího morálního působení.

Třetí kapitola byla věnována samotné kritice populární hudby, kterou Scruton vede ve dvou liniích – jednak kritizuje její nízkou estetickou hodnotu, jednak její mravní škodlivost. Nejprve se zabývám otázkou, co vlastně jako populární hudbu Scruton označuje, tedy co kritizuje. Upozorňuji na skutečnost, že Scruton hovoří o *transformaci* populární hudby spjaté s nástupem rock'n'rollu, v jejímž důsledku se z populární hudby hodné ocenění (kupříkladu jazzu a blues) stala hudba hodná odsouzení. Terčem kritiky je tedy především rocková hudba. Ve všech třech jejích dimenzích, melodické, harmonické i rytmické, shledává Scruton ústup od hudebního k akustickému, tedy ústup od hudby ke zvukům. Potěšení, které taková hudba poskytuje, je podle Scrutona náhražkové, a navíc se poslechem (či spíše *slyšením*) této hudby stáváme neschopnými vnímat hudbu hodnou toho jména. V tomto bodě Scruton alespoň vnějškově sleduje Adornovu argumentaci týkající se hudebního fetišu a regrese sluchu (ačkoliv k Freudovi, natož pak Marxovi, se Scruton nehlásí). U populární hudby podle Scrutona nakonec nejde o hudbu, nýbrž o jejího performeru, jenž se stává idolem – a to v původním biblickém významu. Klaníme se modlám a zrazujeme tím svou lepší přirozenost.

Scrutonova kritika tak plynule přechází do kritiky morální. Hudba je podle Scrutona nositelem morálních hodnot, především ve své rytmické dimenzi. Do hudby se jako její posluchači zapojujeme, a zatímco rytmus klasických tanců nás vede k ohleduplnému společnému pohybu, rytmus rockové hudby námi otrásá v nekoordinovaných výbojích. Zatímco klasické tance formovaly společnost, rockové *pogo* formuje pouze divoký dav.²⁴² Podobně se tomu má i s harmonickou dimenzí, která ve své klasické podobě proplétajících se (mohli bychom obrazně říci tančících) hlasů ztělesňovala ohleduplnost a vzájemnost. Harmonie rockové hudby utvářena současným drnkáním na struny elektrické kytary nic takového nenabízí.

Domnívám se, že jakkoliv jsou Scrutonovy názory vzájemně propojené, nemusíme jím nabízený obraz skutečnosti přijímat *en bloc*. Můžeme kupříkladu dát zapravdu jeho koncepci

²⁴² Dlužno dodat, že Scruton je v tomto bodě poněkud nespravedlivý: oproti jeho předpokladům je pohyb v *pogu* veden ohleduplností vůči ostatním tanečnickům a první povinností každého účastníka je pomoci na nohy tomu, kdo nedopatřením skončil na zemi.

člověka coby nesoběstačné bytosti odkázané na druhé, aniž bychom akceptovali jeho konzervativní politické krédo, které z ní má vyplývat.²⁴³ Můžeme zrovna tak uznat oprávněnost jeho kritiky liberálního kontraktualismu, který se stará pouze o současnost, aniž bychom akceptovali jeho excentrické a bizarní ekologické náhledy. A můžeme ocenit jeho filosofii hudby, aniž bychom ji považovali za vyčerpávající vysvětlení veškeré zkušenosti s hudebními díly a aniž bychom se ztotožnili s jeho plamenným odsudkem populární hudby a jejích posluchačů. Zastávám názor, že i na poli populární hudby existuje řada interpretů a děl (což nakonec částečně připustil i sám Scruton), která mohou vyhovět nárokům, jež Scruton na hudbu klade. Zároveň jsem přesvědčen, že i díla, která těmto nárokům nevyhoví, nám mohou poskytovat hodnotnou a cennou zkušenost.²⁴⁴ Považuji za přínosnější postoj výše zmiňovaného Richarda Shustermana, který se dílům populární kultury snažil porozumět, neboť si byl vědom, že přinejmenším některá svým recipientům poskytují potěšení. To lze vysvětlovat vícero způsoby, jež jsem se pokoušel letmo naznačit: můžeme zohlednit tělesnou dimenzi našeho prožívání umění, můžeme přiřknout důležitost úloze performerera v našem prožitku, můžeme se snažit ukázat, že přinejmenším některá díla populární hudby alespoň zčásti vyhoví požadavkům kladeným na hudbu vážnou. Scruton se však o takovéto porozumění povětšinou nesnažil.

S tím souvisí poslední moment – ačkoliv bych neměl problém některá díla spolu se Scrutonem odsoudit jako esteticky bezcenná, neodvážil bych se její posluchače vnímat jako a priori mravně pokřivené bytosti. Tento bod Scrutonovy teorie považuji za nejproblematictější. Jednak jej můžeme snadno vyvrátit mnoha protipříklady z obou posluchačských táborů. Jednak jsem přesvědčen, že není živěn poctivou argumentací, nýbrž antidemokratickým sentimentem, tolik typickým pro určitou část konzervativního myšlení vzývajícího idealizovanou minulost, jež ve skutečnosti nikdy neexistovala. Minulost, jež je *Scrutopií*.

²⁴³ Můžeme v této souvislosti vzpomenout jiné myslitele a myslitelky (inspirované podobně jako Scruton mimo jiné Hegelem), kteří docházejí k odlišným závěrům: již výše byla zmíněna Judith Butler, která tuto nezajištěnost zachycuje pojmem *precariousness*; zmínit ovšem můžeme i Jana Patočku, který v souvislosti s prvním životním pohybem (pohybem přijetí či zakotvení) hovoří o odkázanosti na lásku druhých.

²⁴⁴ Na křtu českého překladu Adornovy *Filosofie nové hudby* okomentoval Josef Fulka její poselství slovy, že se jedná o „obhajobu osobního vkusu zahalenou do hávu dějinné nutnosti.“ Kdybychom nutnost dialektiky dějin nahradili nutností závěrů Scrutonovy filosofické antropologie, mohli bychom o Scrutonově kritice populární hudby pronést něco podobného.

Bibliografie

I. Scrutonova díla

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*. South Bend: St. Augustine's Press, 1998. ISBN 1-890318-00-0.

SCRUTON, Roger. *Beauty*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0199559527.

SCRUTON, Roger. Communitarian Dreams. *City Journal* [online]. 1996 [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: city-journal.org/html/communitarian-dreams-12144.

SCRUTON, Roger. *Culture Counts*. New York: Encounter Books, 2007. ISBN 978-1594031946.

SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*. Brno: Barrister & Principal, 2005. ISBN 80-85947-92-7.

SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. ISBN 978-80-89427-11-6.

SCRUTON, Roger. *Music as an Art*. London: Bloomsbury Publishing, 2018. ISBN 9781472955715.

SCRUTON, Roger. Music and Morality. *AEI* [online]. 11.2.2010 [cit. 2021-3-2]. Dostupné z: www.aei.org/articles/music-and-morality.

SCRUTON, Roger. No Through Road. In: BRYSON, James (ed.), *The Religious Philosophy of Roger Scruton*. Londýn: Bloomsbury, 2016, s. 179–187. ISBN 9781474251327.

SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-1013-0.

SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka filosofií*. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-859-4791-9.

SCRUTON, Roger. Rhythm, Melody, and Harmony, in: GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014, s. 24–47.

SCRUTON, Roger. *Smysl konzervatismu*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-10-6.

SCRUTON, Roger. *The aesthetic understanding: essays in the philosophy of art and culture*. South Bend, Ind.: St. Augustine's Press, 1998. ISBN 978-1-890318-02-4.

SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Continuum, 2009. ISBN 978-184706-506-3.

II. Sekundární literatura

BOGHOSSIAN, Paul. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2002, 60(1), 49-55. ISSN 0021-8529.

BUDD, Malcolm. Musical Movement and Aesthetic Metaphors. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, 43(3), 209-223. ISSN 0007-0904.

CULLEN, Daniel. The Personal and the Political in Roger Scruton's Conservatism. *Perspectives on Political Science* [online]. 2016, 45(4), 261-271 [cit. 2021-4-22]. ISSN 1045-7097. Dostupné z: doi:10.1080/10457097.2016.1222220

DE CLERCQ, Rafael. Melody and Metaphorical Movement. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2007, 47(2), s. 156-168 [cit. 2021-8-7]. ISSN 0007-0904. Dostupné z: doi:10.1093/aesthj/ayl053

DENHAM, A.E. The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton resonates with Tradition. *Music and Letters* [online]. 1999, 80(3), 411-432 [cit. 2021-5-30]. ISSN 0027-4224. Dostupné z: doi:10.1093/ml/80.3.411

DOOLEY, Mark. *Roger Scruton: The Philosopher on Dover Beach*. Londýn: Continuum, 2009. ISBN 978-1847060136.

van GERWEN, Rob. Hearing Musicians Making Music: A Critique of Roger Scruton on Acousmatic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2012, 2012, 70(2), 223-230. ISSN 00218529.

van GERWEN, Rob. Kant on What Pleases Directly in the Senses. *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 1999, 9, s. 71-83.

- GRANT, Robert. Music, Metaphor and Society: Some Thoughts on Scruton. *Royal Institute of Philosophy Supplement* [online]. 2012, 71, 177-207 [cit. 2021-5-30]. ISSN 1358-2461. Dostupné z: doi:10.1017/S1358246112000173
- HAMILTON, Andy. Scruton's Philosophy of Culture: Elitism, Populism, and Classic Art. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2009, 49(4), 389-404 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: doi:10.1093/aesthj/ayp035
- HŘÍBEK, Tomáš. Heretik: Sir Roger Scruton. *Filosofický časopis*. 2020, 68(1), s. 149–154.
- HURNÍK, Štěpán. *Scrutonovo pojetí hudebního významu*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky.
- KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017. ISBN 978-80-7007-498-5.
- LEVINSON, Jerrold. The Aesthetic Appreciation of Music. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2009, 49(4), 415-425 [cit. 2021-8-14]. ISSN 0007-0904. Dostupné z: doi:10.1093/aesthj/ayp043
- LEVINSON, Jerrold. The Aesthetics of Music. *The Philosophical Review* [online]. 2000, 109(4) [cit. 2021-5-30]. ISSN 00318108. Dostupné z: doi:10.2307/2693633
- NOË, Alva. *Strange tools: art and human nature*. New York: Hill and Wang, 2015. ISBN 978-142-9945-257.
- ROGERS, Vanessa. Art as Religion? In: BRYSON, James (ed.). *The Religious Philosophy of Roger Scruton*. Londýn: Bloomsbury, 2016, s. 179–187. ISBN 9781474251327.
- SMITH, Brian. Roger Scruton and the Conservation of Culture. *Society* [online]. 2008, 45(6), 557-561 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: doi:10.1007/s12115-008-9140-2
- WENDELKEN, David. Contemporary Conservatism, Human Nature, and Identity: The Philosophy of Roger Scruton. *Politics* [online]. 1996, 16(1), 17-22 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: doi:10.1111/j.1467-9256.1996.tb00142.x
- ZANGWILL, Nick. Scruton's Musical Experiences. *Philosophy*. 2010, 85(1), 91-104. ISSN 0031-8191.

III. Díla ostatních autorů

ADORNO, Theodor W. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* [online, cit. 2021-2-3]. Přeložil VOJTĚCH, Ivan, redakčně upravil BEK, Mikuláš. Dostupné z: is.muni.cz/el/phil/podzim2015/US_42/um/27560970/Adorno_Fetisovy_charakter.pdf

ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Praha: Filosofia, 2015. ISBN 978-80-7007-429-9.

ARENDT, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností*. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-368-1.

ARISTOTELÉS. *Politika*. 2. vyd. Praha: Petr Rezek, 1998. ISBN 80-86027-10-4.

ARNOLD, Matthew. *Kultura a anarchie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014. ISBN 978-80-7325-323-3.

BAUGH, Bruce. Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1993, 51(1) [cit. 2021-10-17]. ISSN 00218529. Dostupné z: [doi:10.2307/431967](https://doi.org/10.2307/431967)

BICKNELL, Jeanette. Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 2005, 63(3), 261-270 [cit. 2021-10-17]. ISSN 0021-8529. Dostupné z: [doi:10.1111/j.0021-8529.2005.00206.x](https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00206.x)

BLECHA, Ivan. *Jan Patočka*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-287-3.

BURKE, Edmund. *Úvahy o revoluci ve Francii*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1997. ISBN 80-85959-23-2.

CAREY, John. *Intelektuálové a masy: pýcha a předsudky v kruzích literární inteligence 1880-1939*. Praha: Academia, 2021. ISBN 978-80-200-3143-3.

CARROL, Noël. Podstata masového umění. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 247–278. ISBN 978-80-87474-11-2.

DAVIES, Stephen. Rock versus Classical Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1999, 57(2) [cit. 2021-10-17]. ISSN 00218529. Dostupné z: [doi:10.2307/432312](https://doi.org/10.2307/432312)

DURKHEIM, Émile. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikoymenh, 2002. ISBN 80-7298-056-4.

EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-729-4026-0.

- EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Praha: Plus, 2010. ISBN 978-80-00-02587-2.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.
- FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-190-0.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0072-8.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia, 2019. ISBN 978-80-7007-553-1.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016. ISBN 978-80-87950-27-2.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Druhé, upravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN 978-80-7298-500-5.
- KANT, Immanuel. *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství?* In: SOBOTKA, Milan a NOVOTNÝ, Karel, (eds.) *Studie k dějinám a politice*. Druhé, upravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-226-4.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. V Brně: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.
- LOCKE, John. *Esej o lidském chápání*. Praha: OIKOYMENH, 2012. ISBN 978-80-7298-304-9.
- LOEWENSTEIN, Bedřich. *Projekt moderny: o duchu občanské společnosti a civilizace*. Praha: ISE, 1995. ISBN 80-238-0474-X.
- MATĚJŮ, Martin a Václav SOUKUP. *Kultura. Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2017 [cit. 2021-5-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kultura>
- MIDDLETON, Richard. *Popular Music. Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2015 [cit. 2021-10-21]. Dostupné z: www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179
- MONK, Ray. *Wittgenstein: úděl génia*. Praha: Hynek, 1996. ISBN 80-85906-32-5.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Vydání 4., ve Vyšehradu 2. Praha: Vyšehrad, 2014. ISBN 978-80-7429-434-1.

PLATÓN. *Ústava*. Šesté, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017. ISBN 9788072982301.

PLATÓN. *Zákony*. 2. vydání. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN 80-86005-31-3.

RANCIÈRE, Jacques. *Neshoda: politika a filosofie*. Praha: Svoboda Servis, 2011. ISBN 978-80-86320-72-4.

SCHÖNBERG, Arnold. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae, 2004. ISBN 80-863-0048-X.

SHILS, Edward. Mass Society and Its Culture. *Daedalus (Cambridge, Mass.)* [online]. Boston: American Academy of Arts and Sciences, 1960, 89(2), 288-314 [cit. 2021-2-20]. ISSN 0011-5266.

SHUSTERMAN, Richard. *Estetika pragmatizmu: Krása a umenie života*. Bratislava: Kalligram, 2003. ISBN 80-7149-528-X.

SLAČÁLEK, Ondřej a REICHELOVÁ, Tereza. Úpadek úpadku. In: MARTINOVÁ, Marta, Matěj METELEC a Lukáš RYCHETSKÝ (eds). *Post...* Praha: A2, 2020, s. 145–158. ISBN 978-80-270-8756-3.

STOREY, John. *Inventing Popular Culture*. Blackwell Publishing, 2003. ISBN 978-0631234593.

THOMPSON, Derek. *Hitmakeři: tajemství popularity v éře rozptylování*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2017. ISBN 978-80-7555-026-2.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Utopistika*. Praha: Intu, 2006. ISBN 80-903355-4-3.

WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 49–76. ISBN 80-246-0540-6.

WEBER, Max. Věda jako povolání. In: HAVELKA, Miloš (ed.), *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 108–132. ISBN 978-80-7298-389-6.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Druhé vydání. Praha: Filosofia, 2019. ISBN 978-80-7007-597-5.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Modrá a Hnědá kniha*. Praha: Filosofia, 2006. ISBN 80-700-7237-7.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Vermischte Bemerkungen: eine Auswahl aus dem Nachlass = Culture and Value: a selection from the posthumous remains*. Revised second edition with English translation. Malden: Blackwell Publishing, 1998. ISBN 978-0631205715.

WILLIAMS, Bernard Arthur. *Na počátku byl čin: realismus a moralismus v politické diskusi*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011. ISBN 978-80-87378-85-4.

ZAHRÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.

ŽIŽEK, Slavoj. *Požadujeme nemožné*. Olomouc: Broken Books, 2014. ISBN 978-80-905309-4-2.

GRACYK, Theodore a Andrew KANIA (eds.). *The Routledge companion to philosophy and music*. London: Routledge, 2014. ISBN 978-0-415-85839-7.

— HALLIWELL, Stephen. Platon, s. 307–316.

— KANIA, Andrew. Definition, s. 3–13.

— FISHER, John Andrew. Popular Music, s. 405–415.

— MOORE, Allan, F. Rock, s. 416–425.

Bible: překlad 21. století včetně Deuterokanonických knih. 2. opravené vydání. Praha: Biblion, 2015. ISBN 978-80-87282-21-2.