

Právo jako hudba

Martin Škop*

„Sobota, 16. dubna 2011, 15.00 hod., Dvořákova síň Rudolfiny. Česká filharmonie, dirigent Ken-Ičiro Kobajaši. Na programu Ludwig van Beethoven, Symfonie č. 1 C dur op. 21 a po přestávce Symfonie č. 7 A dur

* JUDr. Mgr. Martin Škop, Ph.D. odborný asistent Katedry právní teorie, Právnická fakulta Masarykovy univerzity, Brno. E-mail: skop@law.muni.cz.

*op. 92.*¹ Odlišné stanovisko ústavního soudce Stanislava Balíka k rozhodnutí Pl. ÚS 53/01 není jediným příkladem, kdy se právo setkává s hudbou. Právo a hudba (jakákoli) jsou velmi podobné. Přitahují se. Právníci jsou okouzleni hudbou a možná i někteří hudebníci jsou okouzleni právem – rozhodně jsou okouzleni formou, strukturou a pevnými pravidly. Hudbou se opájel

¹ Odlišné stanovisko Stanislava Balíka Pl. ÚS 53/10.

i František Weyr, který ve svých pamětech² na mnoha místech líčí svůj neutuchající a vřelý vztah k hudbě. K jejímu poslechu, k jejímu přímému provozování.

Právníci se o hudbu zajímají. A budeme se o ni v tomto článku zajímat také. Ale trochu jinak než je obvyklé. Blíže tomu, jak se hudbě věnuje ve výše uvedeném citátu Stanislav Balík. Hudba mu slouží jako ilustrace. I nám poslouží jako ilustrace práva – právo totiž můžeme vnímat jako hudbu. S jeho strukturami, omezeným počtem relevantních znaků, s pevnou skladbou. Právo je také znakový systém, jako jazyk nebo hudba. Stejně jako hudba – její záznam – má i právo omezený způsob vyjadřování. Přitom musí obsáhnout okolní svět – nejen vnější, ale také vnitřní. Musí obsáhnout lidské emoce, představy, touhy či sny. A to vše vyjádřit pevně daným a často konzervativním způsobem.

Právo popisuje svět, hudba popisuje svět. Ale oba tyto popisy podrobujeme interpretaci. Nestačí proto zapsat představy, je nutné je interpretovat – a obvykle předvést publiku. Tedy, hudba popisuje svět, právo popisuje svět. Právo je interpretace, hudba je interpretace. Nejen proto mají k sobě velmi blízko.

Hudba popisuje právo

Texty populárních písní jsou častým způsobem, jak popsat nedostatky světa a společnosti. Sice se jedná spíše o poezii než o hudbu, ale pro těsnou spojitost hudby a textu v tomto případě, to snad příliš nevádí. Tyto texty nabízejí celou řadu možných podob práva. Není to sice obraz lichotivý, ale za to silně emocionální. Pro Sonnyho Curtise je právo systém (nebo soupeř), který lze vyzvat na souboj, ale není možné vyhrát. „*Breakin' rocks in the hot sun; I fought the law and the law won; I needed money 'cause I had none; I fought the law and the law won...*“³

Společenskou kritiku práva lze nalézt také v písních Boba Dylana, Franka Zappy nebo Paula Simona a mnoha dalších. Pro ně je právo systémem, kterým se zasahuje do svobody. Často prvkem, který je prázdny a pouze se jím konzervuje vláda jedněch lidí nad druhými, bez jakéhokoli ospravedlnění. Adam Gearey tvrdí, že písně Boba Dylana jsou „ostrým pohledem na obtížné spojení, které existuje mezi právem a morálkou.“⁴ Nabízí jeden z možných pohledů na střet, který je mezi právem, vytvořeným sekulárním státem a hodnotami, které ve společnosti ještě přžívají, a na které

právo zapomíná. Právo směřuje k systému a nechce, aby tento přísně racionální systém cokoli obtěžovalo. Podobně se ptá i Frank Zappa, který chce najít vhodný poměr mezi alokací zdrojů a dober ve společnosti.⁵ Paul Simon se například domnívá, že svými písněmi dokáže dosáhnout za hranice pravdy dané osobní zkušeností.⁶ To oč mu jde, je pojem pravdy, který má v právu a zejména při aplikaci práva velmi velký význam. Spojitost psaní nebo vyprávění o právu a populární hudby demonstuje i Alex B. Long: „... spoléhání se na slova populárních písní v právním psaní je přirozené. Populární hudba, v mnoha jejích formách, pokrývá rozsah lidských emocí a situací.“⁷

Umberto Eco nazývá část populární hudby „gastronomickou hudbou“: „Gastronomická hudba je průmyslový výrobek, který nesleduje žádné umělecké cíle, ale snaží se uspokojit požadavky trhu...“⁸ Velmi snadno najdeme k této gastronomické hudbě paralelu v právu. Právní předpisy plně právních norem, které neregulují nic podstatného, ale představují pouze extenzi moci zákonodárné (či výkonné podle povahy právního předpisu) do vztahů, které regulaci nevyžadují. Tyto předpisy se snaží uspokojit požadavky „něco“ regulovat, aniž proběhla relevantní analýza stávajícího stavu. Je to předpis, který reaguje na momentální požadavky.

Velmi často je hudební skladatel dobrý pozorovatel. A není důvod si myslet, že by to v případě populárních písní mělo být jinak. Poslouchá zvuky okolo sebe a hledá v nich melodii. Hledá v nich inspiraci pro své skladby. Nebo hledá inspiraci pro slova písně. Pozoruje okolí, aby se píseň hodila do okolního světa. Stejně jako právník: i ten musí dobře pozorovat okolní svět a pak jej vyjádřit v mezích tzv. právních skutečností. Kulturní antropolog Clifford Geertz popisuje obtíže, které jsou spojeny s vyjadřováním světa a společnosti slovníkem právních skutečností. Chápe, jak je obtížné popsat svět tak, aby odpovídal kategoriím, které předpokládá právní řád.⁹ Toto břemeno musí právník unést, aby mu právo porozumělo. Aby se dokázal vyjádřit právně relevantním způsobem.

Všimněme si také, že jak provozování hudby, tak divadla – stejně jako práva – ovlivňují společenské hodnoty a jakýsi společensko-historický kontext. Inszenovat Shakespearovy hry, například Hamleta nebo lépe Kupce benátského, je možné pouze s ohledem na tento

² Weyr, F. Paměti 1 – Za Rakouska (1879–1918). Brno: Atlantis, 2000; Weyr, F. Paměti 2 – Za republiky (1918–1938). Brno: Atlantis, 2001; Weyr, F. Paměti 3 – Za okupace a po ní (1939–1951). Brno: Atlantis, 2004.

³ I Fought the Law. Sonny Curtis, 1959.

⁴ Gearey, A. Outlaw Blues: Law in the Songs of Bob Dylan. *Cardozo Law Review*. 1999, č. 5–6, str. 1401.

⁵ Viz. Given, D., M. Interview with Frank Zappa. *Entertainment and Sports Lawyer*. 1992, č. 1, str. 9–12.

⁶ Richmond, M. L. Law and Popular Music: An Étude in Two Movements. *Legal Studies Forum*. č. 1, 1998, str. 80.

⁷ Long, A. B. [Insert Song Lyrics Here]: The Uses and Misuses of Popular Music Lyrics in Legal Writing. Dostupné z <http://law.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=7448&context=expresso> [staženo 2.5.2011], str. 2.

⁸ Eco, U. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995, str. 300.

⁹ Geertz, C. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983, str. 172.

kontext. V opačném případě může hra vyznít zcela nepřijatelně pro danou společnost. Stejně je to v případě soudních rozhodnutí nebo obecněji v případě interpretace práva. I tato činnost vyžaduje znalost společenského prostředí. Interpretace je v tomto smyslu spojena s kulturní minulostí společnosti.¹⁰

Interpretace: úcta k normotvůrci

Podívejme se nyní na právo a poslechněme si hudbu jako objekt interpretace. Interpretace je podobná v případě hudby i v případě práva. A velmi podobná je také, pokud interpretujeme drama. Divadlo, koncert, soudní pře. Tři jiné, ale velmi blízké systémy interpretace. Američtí právní teoretici Jack M. Balkin a Sanford Levinson se domnívají, že těsné spojení mezi právem a hudbou je dáno především **předvedením** (performancí).¹¹ Hudba, divadlo, právo jsou objekty, které se představují veřejnosti – ten, kdo interpretuje, tak činí obvykle pro publikum. Vždyť i právo je takovou performancí. I v jeho případě je nutné převést slova, kterými je vyjádřena právní norma, do fungujících společenských vztahů. Porozumět textu, převést jej na pravidlo jednání a nechat takto získané pravidlo působit na lidské jednání. Přičemž je velmi zajímavé, že způsoby, kterými se interpretuje hudba, se projevují i v situacích, kdy interpretujeme právo.

Hudbu, právo, drama: vše provází původní záměry autora. Právní předpisy, smlouvy, stejně jako operu nebo například symfonickou báseň, případně divadelní hru spojujeme s jejich původcem. Pro mnoho posluchačů je důležité vědět, co Mozart zamýšlel touto skladbou, co jí chtěl vyjádřit, proč ji psal; totéž nás zajímá u Shakespeara: proč je Hamlet zrovna takový, co chtěl ukázat tímto obrazem, co chtěl vyjádřit touto scénou. Nejinak se ptá i ten, kdo chce interpretovat právní text nebo aplikovat právní normu. Např. Ústavní soud se takto vrací k tomu, proč asi normotvůrce použil množné číslo a ne jednotné číslo: „V daném případě je však třeba spatřovat ve vložení množného čísla do uvedených ustanovení zákona o soudech a soudcích záměr zákonodárce, kterým se má umožnit prezidentu republiky jmenování většího počtu místopředsedů Nejvyššího soudu.“ (Pl. ÚS 39/08) A ptá se tak i v případech, kdy je to velmi obtížné: „Ustanovení § 26 odst. 6 ve svém důsledku může vést k tomu, že členem hudebního společenstva se stane osoba, která podle § 19 odst. 1 písm. a) členem hudebního společenstva být nemůže. Dovožovat záměr

zákonodárce z § 26 odst. 6 je proto s ohledem na § 19 odst. 1 písm. a) velmi obtížné.“ A stejně jako v případě hudebních nebo dramatických děl jsme odkázáni pouze na stopy, které nám tvůrce zanechal. Dál je to pouze naše fantazie, náš subjektivní pocit, že tak by to mohlo být. I v právu je zkoumání teleologie velmi subjektivní – ani zde nemáme mnoho pevných stop. I v právu je obtížné identifikovat, co normotvůrce opravdu zamýšlel, pokud tento záměr neplyne přímo z normativního textu. A ten, kdo takto teleologicky postupuje, se také dopouští velmi subjektivního hodnocení, spíše než objektivního poznávání.

Odhalením záměru normotvůrce a tedy dosažením úspěchu teleologické metody však interpretace nekončí. Pak se musíme ptát, nakolik se můžeme odchýlit od původního záměru? Máme být vzhledem k autoritě normotvůrce co nejvíce autentičtí? Při inscenaci divadelních her není neobvyklé, že se některé pasáže vynechávají. Ty, kterým nerozumíme, ty, které nesouzní s naším současným vkusem. Je to právo režiséra, vybrat si, co nebude realizovat. Ospravedlněním je často délka představení, nebo požadavky publika. Racionalita nebo hlas lidu.

V hudbě a v právu je tato situace komplikovanější. Ospravedlnit vypuštění části předlohy (textu nebo notového zápisu) je mnohem obtížnější, ne-li nemožné. Vynechat notu nebo celou pasáž, pokud chceme interpretovat hudební skladbu, je někdy velmi složité nebo neospravedlnitelné. A to vynechat jen malou notu může být mnohem, mnohem horší. Stejně tak je nemyslitelné prohlásit o části právního předpisu, že se nebude aplikovat, protože není aktuální. Nebo protože se dlouho nepoužil. Ota Weinberger na téma obsoletnosti podotýká: „... nepochybné je tvrzení, že právní pravidla, která už neodpovídají době a společenské situaci, lze odstranit novelizací, a nikoli tím, že budou ponechána napospas postupné obsoletnosti.“¹² Přesto uznává, že obsoletnost je výjimečný právní fenomén. Změna společenských podmínek je dobrým důvodem pro faktický zásah pro pravidla. Do pravidla hraní skladby či aplikace právního pravidla.

V obou případech je to velmi závažný prohřešek. V právu snad někdy až tak závažný, že by se jednalo o protiprávní jednání. Proto Weinberger stanovuje podmínky, za kterých tak můžeme postupovat – to v hudbě spíše chybí. Ovšem zásahy podobného charakteru jsou přípustné pouze v interpretaci kompletního textu. Vidíme, že odmítnout použití celého textu je mnohem snadnější.

¹⁰ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1549.

¹¹ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1530.

¹² Weinberger, O. *Norma a instituce*. Brno: Masarykova universita v Brně, 1995, s. 103.

Estetická nebo normativní očekávání publika jsou tím, co nás může nutit nebo alespoň motivovat interpretovat text jinak.¹³ Estetika také působí jako normativní systém – proto není tak daleko od normativních očekávání spojených s právní normou. Tato normativní (nebo estetická) očekávání se mění v hudbě, stejně jako v divadle, ve filmu nebo ve výtvarném umění. Přestože se nám zdá, že porozumět například filmu je snadné. Kanadský teoretik masových médií Marshall McLuhan tvrdí opak: „*Naše literární akceptování prostého pohybu oka kamery, které může sledovat postavu nebo zamířit jinam, je pro filmové publikum nepřijatelné. Afričan chce vědět, co se stalo s postavou, která zmizela ze záběru.*“¹⁴ Nevšímejme si McLuhanova Afričana. Je to způsob ospravedlňování minulosti. Pro nás je podstatný jakýkoli filmový divák – změnil se. Ten z minulosti by nerozuměl způsobu filmového vyprávění dneška – a toho dnešního dřívější styl nudí. A tak se mění také posluchač hudby nebo také ten, kdo interpretuje právní text. I pro něj je obtížné porozumět bývalým záměrům normotvůrce, stejně jako je pro něj obtížné pochopit historické souvislosti. Pokud bychom to po něm chtěli, požadujeme více, než je bezpodmínečně nutné. Nutit interpreta znát všechny souvislosti vzniku právního textu znamená nepřijatelně trvat na zvýšení jeho kompetencí.¹⁵ Takové požadavky by byly zcela v rozporu s demokratickým přístupem akceptovaným v interpretaci práva. Mění se naše vnímání, mění se očekávání publika – adresátů – normativního textu.

Ani Ronald Dworkin nechce pojímat interpretaci práva jakou sadu postupů jak rekonstruovat to, co normotvůrce zamýšlel. Přístup zaměřený na prostou analýzu toho, co tvůrce zamýšlel sdělit svému publiku, na základě formy sdělení (jak to řekl či napsal), považuje za zjednodušující a nepřesný. Pro něj je interpretace práva aktivita *sui generis*.¹⁶

Nové nástroje, staré skladby

Poměrně známé je hnutí, které požaduje hrát staré skladby starými nástroji. Ty nové nedokáží vyjádřit správně ducha skladby. Nové nástroje vtrhávají do jemného přediva, kterým je skladba spojená a nenávratně jej ničí. Velmi obdobné tendence lze vysledovat také v právu. Nastává rozpor mezi věrností (normativnímu)

textu, případně věrností záměrům a očekáváním autora, na straně jedné a neustále se měnícími společenskými podmínkami a okolnostmi na straně druhé.¹⁷ Je to rozpor mezi pamětí a časem.

Tím, co zde zkoumáme, je vlastně role autora. Kdo je autor a jaký má vztah k vytvořenému dílu? Jedno stanovisko tvrdí, že autor ztrácí nad textem jeho vytvořením moc, která se dostává do područí příjemce. Autor vytvořením textu umírá¹⁸ a rodí se autor nový – čtenář. Ale autor normativního textu propůjčuje tomuto textu jeho autoritu. Autorita tvůrce je autoritou textu. Autor nadále slouží jako normativní prvek, kterému je potřeba interpretaci přiblížit. Je to vztah formy a obsahu. Vytvořením obsahu nad ním tvůrce ztrácí moc a vydává jej plně k dispozici interpreta, který jej podrobuje svým představám a očekáváním. Zásahujícím prvkem se stává předporozumění, což jsou: „...*znalosti interpreta o předmětu sdělení a o způsobu a podstatě toho, jak interpret tento předmět chápe. Předporozumění tedy určuje postoj interpreta, jeho selektivní zřetel a očekávání ve vztahu k projevům a/nebo předmětu sdělení.*“¹⁹ Autor si ponechává moc pouze nad formou. Je od formy neoddelitelný, a proto tato forma není něčím, co by čtenář, interpret (soud, osoba v právním slova smyslu, orgán státní správy, atd.) mohl deformovat svým zásahem. Forma je více stabilní, obsah je interpretován.

Ani při interpretaci obsahu však nemůžeme zcela pomínout vůli a záměr autora. Relevantní se autor může stát jako normativní predikce omezené množiny interpretací. Jeho záměr, intence jeho vůle – tedy okolností sekundární vůči samotnému normativnímu textu – mohou být limity omezující jakékoli interpretace. Tyto sekundární limity jsou přitom mnohem více omezující než samotné primární limity plynoucí z normativního textu samého. V běžné každodenní promluvě není autor až tak důležitý. Michel Foucault se domnívá, že například ve vědeckém diskursu autor zaručuje celistvost díla. Až do 17. století šlo dle jeho mínění pozorovat, jak vědecká hodnota díla, jeho pravdivost, pocházela od jeho autora.²⁰ Autor nese prestiž.²¹ Je to produkt společenských předpokladů a očekávání. Jak v minulosti, tak v současnosti. To se typicky projevuje také v právu a můžeme tento rys autorovy existence spojit s formou a autoritou, kterou autor (normotvůrce) propůjčuje svému dílu, jak jsme zjistili výše.

¹³ Tamtéž, str. 1518.

¹⁴ McLuhan, M. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, str. 264.

¹⁵ Bourdieu, P. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, str. 375.

¹⁶ Dworkin, R. How Law is Like Literature. In Ledwon, L. *Law and Literature*. London: Garland Publishing Inc., 1995, str. 31.

¹⁷ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1518.

¹⁸ Barthes, R. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977, str. 142.

¹⁹ Weinberger, O. *Norma a instituce*. Brno: Masarykova universita v Brně, 1995, s. 157–158.

²⁰ Foucault, M. *Diskurs Autor Genealogie*. Tři studie. Přeložil Petr Horák. Praha: Svoboda, 1994, str. 16.

²¹ Viz Barthes, R. *Image Music Text*. London: FontanaPress, 1977, str. 142–143.

Interpretace hudby má stejnou povahu. Mísí se v ní očekávání publika kladená na skladbu, očekávání spojená s autorem (normativní pozice autora), změna normativního (estetického) vnímání, a také vlastní pohled interpreta (zůstaneme-li u hudby pak například hudebníka nebo dirigenta). „Právní, hudební nebo dramatictí interpreti musí přesvědčit ostatní, že koncepce práce, která se jim předkládá, je, v určitém ohledu, autoritativní. A podle toho, zda jejich výkon přesvědčí nebo ne, zapůsobí na publikum.“²² Interpret musí vzít všechny tyto skutečnosti v úvahu a propojit je v takové míře, že zapůsobí na příjemce, či publikum. Interpret proto není tím zásadním prvkem konstrukce významu a jeho působení na publikum, ale tím, kdo musí vzít v úvahu prvky ostatní.

Publikum právního textu

V hudbě stejně jako v právu je podle Balkina a Levinsona interpretace výsledkem působení tří činitelů. Jsou jimi: **tvůrce textu, interpret a publikum**.²³ Interpretace musí vhodně vyvážit všechny tři prvky. Intenci tvůrce a jeho produkt, svou vlastní vůli a také očekávání publika. Jedině pak je možno uvažovat o výsledku interpretace, který se prosadí, a který bude respektován jako závazný a správný, protože pouze některé způsoby interpretace jsou považovány za důvěryhodné nebo autentické.²⁴

Výsledek interpretace je vždy výsledkem volby mezi několika možnostmi, jak chápat text. Umberto Eco zmiňuje, že „*jakmile je text oddělen od svého původce (a zároveň od jeho intencí) a od konkrétních okolností promluvy (v důsledku toho od zamýšleného referentu), takřkajíc se vznáší ve vakuu potenciálně nekonečné řady možných interpretací.*“²⁵ Ne všechny z této nekonečné množiny jsou srovnatelné – ale i kdyby srovnatelnými zůstaly pouze dvě, stále je to velmi mnoho. Ovšem ne všechny možné způsoby interpretace textu jsou stejně přijatelné, nebo i stejně významné. Přestože mezi nimi neexistuje pevná hierarchie, existuje mezi nimi hierarchické uspořádání, které se v závislosti na čase a mnoha dalších externích faktorech může měnit (např. estetické vnímání společnosti, kultura, její poznání, atp.). Podstatné také je, že pouze některé z těchto způsobů dokáží přesvědčit. To je dáno také tím, že normativní text je zapojen do předíva vztahů, které mu dodávají význam. I toto předívo se však neustále

mění.²⁶ Mění-li se kontext, mění se i význam a výsledek interpretace může být zcela odlišný od toho, jaký zde byl dříve.

Dobrá, připusťme, že interpretace není stabilní a proces interpretace se nemůže dobrat stabilního výsledku. Může však být správná? Lze dosáhnout správné interpretace? Je některá z možných interpretací správná? V hudbě jsou tyto otázky velmi podobné: Je tato skladba předvedena správně? Je správné skladbu (normu) interpretovat tímto způsobem? Již výše zmínění Balkin a Levinson předpokládají, že není možné dosáhnout jediné správné interpretace.²⁷

Žádná objektivní správnost interpretace neexistuje. Interpretace může být pouze akceptovaná či přesvědčivá, může působit. Je možné u ní zkoumat spíše pragmatická kritéria než kritéria pravdivostní. To je velmi blízké neopragmatismu, jak jej vymezil Richard Rorty.²⁸ Ten předpokládá, že neexistuje jedno správné řešení interpretačního sporu. Vhodnost a správnost některých řešení je na stejné úrovni. Záleží jen na aplikujícím subjektu, pro které řešení se rozhodne. Tento pragmatický přístup je tedy velmi praktický. Stejně jako Oliver W. Holmes předpokládá, že právo není logické²⁹, ale že právo je zkušenost³⁰ – život práva je zkušenostní.³¹ Rorty to vyjadřuje takto: „Sociální vědci, jako spisovatelé, básníci a politici, příležitostně přicházejí s dobrými myšlenkami, které soudci mohou použít.“³²

Doposud byla pro nás hudba stejným příkladem práva, jako je například literatura. Obojí se dá použít jako ilustrace postupů, které právo používá a vhodný způsob zobrazení samotného práva a pojmů s právem spojených (spravedlnost, dobro, pravda, atp.). Balkin a Levinson však tvrdí, že hudba – a jakýkoli druh umění spojený s performancí – má pro právo poněkud jiný význam. Liší se od literatury a nabízí více.³³ Dle jejich

²² Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*, 1999, str. 1519.

²³ Tamtéž, str. 1519.

²⁴ Tamtéž, str. 1520.

²⁵ Eco, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, str. 8.

²⁶ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1523.

²⁷ Tamtéž, str. 1524.

²⁸ Např. Rorty, R. The Banality of Pragmatism and Poetry of Justice. *Southern California Law Review*. 1990, č. 6, str. 1811–1820; Rorty, R. Postmodernist Burgeois Liberalism. *The Journal of Philosophy*. 1983, č. 10; Rorty, R. *Objectivity, Relativism and Truth*. New York: Cambridge University Press, 1994.

²⁹ Viz např. Holmes, O. W. Path of the Law. *Harvard Law Review*. 1897, č. 8, str. 458–478.

³⁰ Rorty, R. The Banality of Pragmatism and Poetry of Justice. *Southern California Law Review*. 1990, č. 6, str. 1811.

³¹ Litowitz, D. E. *Postmodern Philosophy and Law*. Lawrence: University Press of Kansas, 1999, str. 145.

³² Rorty, R. The Banality of Pragmatism and Poetry of Justice. *Southern California Law Review*. 1990, č. 6, str. 1814.

³³ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The

soudu totiž právní praxe pracuje s trojúhelníkem. Trojúhelníkem, jehož vrcholy jsou: tvůrce práva, interpretující subjekt a dotčený subjekt. Dotčený subjekt, nebo publikum, nevystupuje tolik do popředí v případě literatury. Tam publikum chybí. Pravidlem je, že si literaturu čtenář interpretuje sám pro sebe. Veřejné čtení nebo recitace jsou spíše divadlem (předvedením) než prostou četbou. Čtení je intimní.

Velmi významným prvkem při interpretaci práva (stejně jako při interpretaci hudby) je publikum. Publikum je tím, co ovlivňuje tuto interpretaci víc, než vypadá na první pohled. Interpretace musí uspokojit požadavky a očekávání publika. Právo – stejně jako předvedení hudebního díla – musí konvenovat s přáním publika. Trefit se do jeho vkusu. Všimněme si, že stejné je to v případě práva. Pokud adresáti nebudou chtít aplikovat právo, žádné právo nevznikne. Nehledě na to, že v právu existují zvláštní publika – autority (často představované nejvyššími soudními instancemi), do jejichž vkusu musí normotvůrce, stejně jako interpret (aplikující subjekt, nižší soud, atp.) zasáhnout. Bez této konvence bude interpretace označena jako nevhodná a nepřijatelná.

Literaturu také obvykle nespojujeme s praxí. S oním veřejným předváděním, které je spojeno s jednáním. Literaturu čteme, hudbu je potřeba zahrát. Notový zápis (hudební zápis) a divadelní hra vyžadují provedení – vyžadují praxi. Stejně jako právo. Předvedená podoba je sice stejná jako její záznam v psané podobě, ale současně je tato podoba jiná. Má nejen jinou kvalitu. Je to již interpretace: je to jeden ze způsobů předvedení určitých představ textu. Musí se předvést, přetvořit do podoby, která je jiná než zapsaná. A nakonec, tato praxe se projevuje i v působení. V jakémsi tlaku, kterým působí na své příjemce. Hudba působí, a působí také právo, které se musí projevit ve společenských vztazích, abychom je skutečně mohli považovat za existující. Tuto potřebu s literaturou nespojujeme. Jeho vnější vliv sice existuje, ale není primární – působí intimně a individuálně. Literaturu nespojujeme s tak zjevným a často veřejným společenským jednáním. Čtení je individuální.

Pokud uvažujeme právo, stejně jako hudbu, v souvislostech praxe. Pak tane na povrch ještě jeden rys práva (hudby). Hudba, divadlo, právo, musí být proveditelné. Můžete napsat dokonalou skladbu. Pokud však nebude možné ji zahrát (provést a předvést). Pokud nebude existovat člověk, který by ji provedl, nemá tato skladba jiný než ryze teoretický význam. Je teoreticky dokonalým produktem, který je pro hraní (regulaci) zbytečný. Je to velmi podobné právní regulaci. Také vyžaduje proveditelnost. V literatuře může být cokoli – není limi-

tována ničím. Ale právo, hudba a drama vyžadují proveditelnost.

Tato praktická proveditelnost má však i druhou stranu. Opět nás vrací k aktualismu – existuje možnost, že tvůrci tehdy, neměli tak rozsáhlý soubor nástrojů. Třeba by i chtěli hrát své skladby na jiných nástrojích – jinak. Nebo by trvali na provedení na nástrojích, které byly v době jejich tvorby dostupné. Levinson a Balkin³⁴ (tentokrát opravdu v tomto pořadí) podotýkají, že existuje názor, že v Beethovenově prvním klavírním koncertu je chyba. Beethoven na místě, které obvykle vyžaduje F#, použil vysoké F. Důvod je ten, že v době, kdy Beethoven tuto skladbu komponoval, končila klaviatura klávesou „F“. Beethoven tedy nemohl použít tón, který se nám jeví vhodnější, protože nebylo, jak jej zahrát.³⁵

Dnes již tato klávesa existuje. Zvuk jde dokonce modulovat čistě elektronicky, a je proto mnohem méně omezení pro jeho vytváření. Dříve neproveditelné je nyní snadné. Co si počít se skladbami, které tyto možnosti neměly? Jak se postavit k jejich záměrnému omezení – tehdy nemožné je dnes možné, bariéry odpadají... Dříve neproveditelné je nyní reálné. Máme právo nebo snad dokonce povinnost opravit Beethovena a hrát jeho skladby tak, aby zněly lépe? Máme právo použít moderní nástroje na renesanční skladbu? Nebo je to nevhodné? Rozpor mezi tradicionalistickým hnutím³⁶ a současnou aktualizací je stejný v právu jako v umění.³⁷ Na dnešní vnímání mohou staré nástroje a historické provedení působit mírně nelibozvučně. Na druhou stranu pokud skladbu přizpůsobíme modernímu publiku, ztratí svou autentičnost.

Je samozřejmě rozdíl mezi tím, zda opravíme notu, nebo provedeme skladbu jiným nástrojem. Ale i v právu se jedná o podobné potíže. Můžeme si dovolit novou interpretaci? Nepochybně ano. Můžeme si dovolit nepoužívat jedno slovo právního textu? Pravděpodobně ne, jak jsme již uvedli shora. Ale kde je hranice mezi revizí, změnou, novou interpretací a zapomněním textu nebo jeho částí?

Například Dworkin odmítá pietní lpění na záměrech normotvůrce a obhajuje spíše zkoumání vlastních záměrů postav. Zajímá se „o argumenty, které nabízejí určitý druh interpretace významů díla jakožto celku. Ty někdy

³⁴ Levinson, S., Balkin, J., M. Law, Music and Other Performing Arts. *University of Pennsylvania Law Review*. č. 6, 1991, str. 1597–1658.

³⁵ Levinson, S., Balkin, J., M. Law, Music and Other Performing Arts. *University of Pennsylvania Law Review*. č. 6, 1991, str. 1598.

³⁶ Balkin, J. M., Levinson, S. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1544.

³⁷ Levinson, S., Balkin, J., M. Law, Music and Other Performing Arts. *University of Pennsylvania Law Review*, č. 6, 1991, str. 1600.

Lying Crowd of Jews”. *Cardozo Law Review*. 1999, str. 1530 a n.

nabývají formy tvrzení o postavách: zda Hamlet skutečně miloval svou matku... či o událostech v pozadí příběhu.³⁸ Analyzuje dílo jako celek – což je vlastní i interpretaci hudby. Nelze ji vnímat po částech, je to funkční celek. Ale vždy je Dworkin proti změně díla. Je velmi přísný a trvá na tom, že se vždy musí jednat o interpretaci díla a nikoli o jeho změnu. Změna je zcela nepřijatelná. Znamená tvorbu nového díla, což v právu nelze připustit. Stále však nedokážeme zastřít obtíže, které existují při hledání hranice mezi interpretací a tvorbou.

Samozřejmě právo není zcela jako hudba. Hudba je však velmi dobrou analogií k právu. Hudba je velmi nosný obraz interpretace práva. Jeho velmi detailní obraz. Jeho velmi inspirativní metafora. Právo i hudba mají omezené prostředky, kterými se vyjadřují. Ale výsledek kombinace těchto prostředků dokáže vytvořit nezměrné množství uchvacujících děl. Snad jen v hudbě mnohem více těch atraktivních a skutečně obsažných, než je tomu v právu.

³⁸ Dworkin, R. How Law is Like Literature. In Ledwon, L. *Law and Literature*. London: Garland Publishing Inc., 1995, str. 31.

Summary

This article deals with possible relationships between law and music. This article describes music as a picture, inspiration or analogy of law. Here we approach the law as a result of developed from a limited set of means. But independently on this set law is full and possible style of expression of the real world. The possible relationships analyzed in this article are: picture, interpretation, and actualization. Possible picture of law is given especially by popular music. Popular music and law shares the same values. Both of them are created for masses. But without these values law (or popular music) will not operate. It would be not accepted. Second approach to law and music is through interpretation – we must interpret law as we must interpret law; and then we must to perform it. Without real performance the law (or the music) will not exist. Performance is only possible *modus operandi* for law, music or drama. Thus, the audience is something interpret must take into account. The part about actualization focuses on possibility to interpret old laws in new context. Can we actualize the old laws or are we limited by intention of norm creator? In music as in law we face the movements which assert that former intention of creator cannot be actualized. And on other side there are movements which want to ignore intentions of creator. It is hard to say where the truth is. This article does not want to answer – it wants only to show possibility of using music in describing and understanding the law.