

# Teorie informace a metoda komparace

## Jaroslav Bláha

---

**Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.**

pracuje jako historik umění se zaměřením na moderní umění na katedře výtvarné výchovy PedF UK v Praze a na katedře výtvarné kultury a výchovy Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni. Věnuje se především specifické problematice komparace výtvarného umění a hudby. Je autorem odborných monografií Výtvarné umění a hudba – Tvar, prostor a čas I/1 a I/2 a Křížovatka geneze moderního malířství a hudby.  
Kontakt: Blaha.Jaroslav@seznam.cz

### **Anotace**

Tato teoretická studie je zaměřena na možnosti uplatnění teorie informace v komparační analýze interdisciplinárních vztahů výtvarného umění a hudby. Její první část akcentuje klíčovou roli aplikované teorie informace (teorie komunikace, teorie očekávání) v interpretaci hudby, především její schopnost postihnout dynamickou podstatu vztahu antecedentu a konsekventu, na které je její časová struktura postavená.

Druhá část komparační studie zkoumá předpoklady uplatnění teorie informace v analýze výtvarného díla, jejíž struktura je ve srovnání s hudbou odlišná. Důležitým východiskem je jednak Arnheimova Entropie umění. Esej o neuspořádanosti a řádu a zejména pak průlomová monografie Umberta Eca Otevřené dílo. Klíčovým závěrem studie je argumentace dominantní role teorie informace v analýze abstraktního umění – především abstraktního expresionismu – jako důsledek implantace prvků hudebního myšlení do specifiky myšlení výtvarného, a to jak z hlediska formy, tak i obsahu.

### **Klíčová slova**

Teorie informace, komparace, antecedent, konsekvent, makrotektonika, mikrotektonika, entropie, redundance, randomizace, stochastický proces, asimilační schéma, odkazovací a vtělený význam, deviace, expoziční a evoluční hudba, abstraktní expresionismus

### **Abstract**

This theoretical study is focused on the possibilities of applying information theory in the comparative analysis of interdisciplinary relations between fine arts and music. Its first part emphasizes the key role of applied information theory (communication theory, expectation theory) in the interpretation of music, especially its ability to capture the dynamic nature of the antecedent-consequence relationship on which its temporal structure is based. The second part of the comparative study examines the assumptions of the application of information theory in the analysis of a work of art, the structure of which is different compared to music. An important starting point is Arnheim's Entropy of Art. An essay on disorder and order, and especially Umberto Eco's groundbreaking monograph Open Work. The key conclusion of the study is the argumentation of the dominant role of information theory in the analysis of abstract art – especially abstract expressionism – as a consequence of the implantation of elements of musical thinking into the specifics of artistic thinking, both in terms of form and content.

### **Keywords**

Information theory, comparison, antecedent, consequence, macrotectonics, microtectonics, entropy, redundancy, randomization, stochastic process, assimilation scheme, referential and embodied meaning, deviation, expositional and evolutionary music, abstract expressionism

# Specifičnost interpretačního modelu komparační analýzy

Interdisciplinární vztahy mezi různými uměleckými druhy si nekompromisně vyžadují specifickou metodu komparace. Ta však nemůže být postavena jen na společném jmenovateli obdobných charakteristických znaků, ale i na respektování odlišností vycházejících především ze specifického fenoménu komparovaných oborů – a to jak z hlediska formy, tak i obsahu – v jejich vzájemné provázanosti. Proto si metoda komparace přímo kategoricky vyžaduje interpretační model odpovídající výše uvedeným faktorům – nikoliv však jako „zlatou střední cestu“ smíření, ale jako dynamický model postavený na symbióze komparovaných oborů respektující již zdůrazněné specifické aspekty jejich fenoménu.

A právě fenomén komparovaných oborů – výtvarného umění a hudby – je diametrálně odlišný. Proto také každému vyhovuje jiný interpretační model. V druhé polovině 20. století se jako ideální společný jmenovatel jevil strukturalismus, a to přesto, že jde o lingvistický interpretační model. Je sice pravda, že vědní a umělecké obory si vytvořily vlastní oborové aplikace strukturalismu či sémiotiky, což ve výsledku vedlo k metodologickému posílení jednotlivých oborů, nikoliv však jejich interdisciplinárních vztahů. Přesto došlo k významnému posunu díky interdisciplinárně zaměřeným badatelům s výrazným podílem Umberta Eca. Ten byl považován za jednoho z klíčových sémiologů, což potvrdil v několika stěžejních odborných publikacích. Mimořádný rozruch a vášnivý dialog mezi stoupenci a odpůrci, kteří byli ve výrazné převaze, vyvolala roku 1962 kniha *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*.<sup>1</sup> Stručný výklad pojmu, který vyvolal odbornou polemiku, podal Eco v kapitole *Otevřené dílo ve vizuálním umění*:

„Otevřené dílo nabízí určité ‚pole‘ interpretačních možností. Je konfigurací podnětů vyznačujících se substantiální neurčeností, které vedou vnímatele k tomu, aby dílo ‚četl‘ pokaždé jiným způsobem, ‚konstalací‘ prvků, jež mohou vstupovat do různých vzájemných vztahů. V tomto smyslu má informel v malířství blízko k otevřeným strukturám postwebernovské hudby a k oné poezii, které se v Itálii říká ‚novissima‘ a jejíž představitelé se k informelu přímo hlásí.“<sup>2</sup>

V této stručné citaci jsou metodologicky zásadní dva aspekty: interdisciplinarita v konfrontaci adekvátních tendencí v malířství, hudbě a poezii a latentní přítomnost metodologické komparace. Tu odhaluje nejrozsáhlejší kapitola *OTEVŘENOST, INFORMACE, KOMUNIKACE* zaměřená na teorii informace. Zásadním přínosem Eca je, že dokázal vědeckou teorii, jejíž původ je spojen s přírodními vědami – především s matematikou a kybernetikou – aplikovat na odlišný fenomén společenských věd a především na umění. Zejména si uvědomil, že podstatou kvalitativní odlišnosti umění od přírodních věd je proces komunikace. Proto také aplikovanou teorii informace označuje jako teorii komunikace. Jedním z podstatných faktorů této aplikace je procesualita – tedy pojetí struktury jako organického sys-

1 Eco, U.: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015

2 Tamtéž, s. 163

tému dynamických, neustále proměnlivých vztahů mezi jednotlivými prvky vycházející z možností volby pravděpodobností. Tato charakteristika procesualnosti prozrazuje, že katalyzátorem Ecovy aplikace teorie informace je sémantika. To dokazuje i řada sémantických termínů, které aplikovaná teorie informace – a to nejen v Ecově pojetí – převzala, například odkazovací a vtělený význam, deviace, hypotetický a evidentní význam, ale i roviny procesu sémiózy: sémantickou, pragmatickou a syntaktickou.

Z předchozí stručné metodologické analýzy vyplývají dílčí cíle, které jsou vymezeny rozsahem teoretické studie. Ten determinuje zúžení komparačního interpretačního modelu na teorii informace a možnosti jejího uplatnění v obou sledovaných oborech a z toho vyplývající možnosti uplatnění v rámci specifického interdisciplinárního interpretačního modelu. Konkrétní dílčí cíle jsou následující:

1. Prokázat a na konkrétních příkladech demonstrovat klíčovou a nezastupitelnou roli aplikované teorie informace jako metodologicky nejvhodnějšího interpretačního modelu hudební analýzy.
2. V konfrontaci kladných a záporných argumentů profilovat možnosti uplatnění aplikované teorie informace (teorie komunikace) v metodologii teorie výtvarného umění.
3. Argumentačně prokázat ideální možnost uplatnění aplikované teorie informace jako interdisciplinárního interpretačního modelu pro abstraktní (nefigurativní) výtvarné umění a atonální (aleatorickou) hudbu.

## **Teorie informace jako ideální interpretační model hudební analýzy**

Ve vztahu tektoniky ke struktuře hraje důležitou roli teorie informace v různých modifikacích na specifčnost uměleckých oborů, které se skrývají pod názvy teorie očekávání, teorie komunikace ad. Není divu, že ji věnovali pozornost tak renomovaní badatelé jako Jakobson, Eco, Piaget, Lévi-Strauss, ruští sémiologové a další osobnosti – tedy především strukturalisté<sup>3</sup>. Její nespornou výhodou je schopnost postihnout základní vztah dynamických aspektů procesualnosti, tedy vztah předcházející a následující události, jinak řečeno vztah antecedentu a konsekventu, a to i v těch nejsubtilnějších detailech. Tato schopnost je spojena především se strukturovaným časem, který se nejvýrazněji prosazuje v hudbě. Právě proto je aplikovaná teorie informace obzvláště vhodná pro interpretaci tektonických aspektů hudebních skladeb, a to z následujících důvodů:

3 Arnheim, R.: *Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu*. Gryf, Praha 1992; Eco, U.: *Otevřené dílo*. Argo, Praha 2015; Posseur, H.: La nuova sensibilità musicale, in *Iscontri Musicali*, květen 1958; Piaget J., Les mécanismes perceptifs, Paris, P.U.F, 1961, s. 450–51; J.P. Kilpatrick, The name of Perception; in: *Explorations in Transactional Psychology*, New York, New York Un. Press 1961; J. E. Cohen: Teorie informací a hudba. In *Nové cesty hudby I*. SHV: Praha 1965; L. B. Meyer: Význam v hudbě a teorie informace. In *Nové cesty hudby II.*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970 a další

1. Hudební význam je kvalitativně odlišný od významu ve výtvarném umění či v literatuře, a to především díky výrazně specifickému fenoménu, na který lze obtížně aplikovat interpretační modely zmíněných oborů.

2. Jak již bylo výše zdůrazněno, hudba probíhá v čase jako struktura postavená na vztahu antecedentu a konsekventu a aplikovaná teorie informace je schopná nejlépe postihnout dynamickou podstatu tohoto vztahu jak v mikrotektonické, tak i makrotektonické rovině.

3. Aplikovaná teorie informace důsledně mapuje vztah redundance a randomizace jako rozhodujících faktorů vztahu informace a entropie – a právě zde se zřetelně liší aplikace gestaltická a strukturální.

4. Velice systematicky a důsledně postihuje neustálou proměnlivost vztahu konvencí a norem a jejich narušování pojetím stylu jako zvnitřněného systému pravděpodobností vyvolávajícího očekávání.

5. Postihuje nejen genezi významu, ale i proces jeho formování a roli deviací a jejich variant jako posilování míry informace v něm. Se strukturací tohoto procesu souvisí především vtělený význam a jeho vztah k informaci, spojený se stádií vývoje vtěleného významu jako artikulace dynamických aspektů tektonického procesu.

6. Tektonický proces hudebního díla je oprávněně možné označit jako stochastický proces, jako uplatnění Markovova řetězce, kde pravděpodobnost události závisí na události, která jí předchází.<sup>4</sup>

7. Z hlediska vztahu tektoniky k struktuře odhaluje teorie informace dynamickou interakci asimilačních schémat a jejich narušování jako proces korigovaných proměn a akcentuje tak nezbytnou nutnost modifikací jako systému organického fungování.

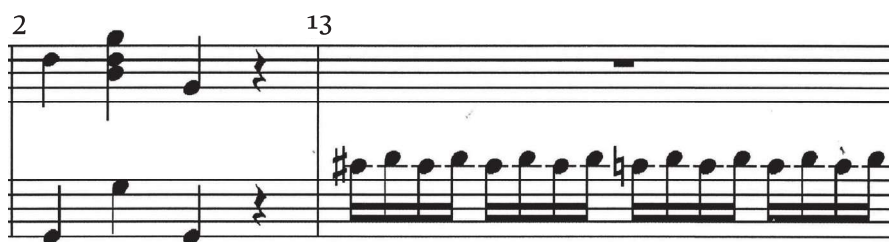
Specifičnost významu v hudbě úzce souvisí s jejím fenoménem. Rozhodně není náhodou, že se hudba stala katalyzátorem emancipace uměleckého díla – a to nejen výtvarného, ale i literárního a dalších na přelomu 19. a 20. století. Skrze ni se totiž umělci zbavili závislosti nejen na konkrétní – ve výtvarném umění předmětné – podobě jevové skutečnosti z hlediska formy, ale z hlediska obsahu i na narativnosti. Tento rozdíl, ale zároveň i jisté společné znaky, postihuje velice citlivě právě teorie informace, a to jak z hlediska typologie, tak i z hlediska procesu v souvislosti s hudebně strukturním časem.

Typologicky rozlišuje aplikovaná teorie informace v hudbě dva významy: odkazovací a vtělený. Odkazovací význam poukazuje na fyzickou i metafyzickou skutečnost – tedy na jevový svět, ale i na svět idejí, citů a představ. Odkazovací význam se tedy týká především programní hudby a spojuje ji s výtvarným uměním či literaturou. O tom svědčí i využití strukturalistické (sémiotické) terminologie, především pak pojmů „označující“ a „označovaný“.

4 Blíže viz: J.E. Cohen: Teorie informací a hudba. In *Nové cesty hudby I*. SHV: Praha 1965, s. 180–215

Pro tektonické parametry hudebního významu je daleko podstatnější, přímo klíčový, vtělený význam postavený na již zmíněném vztahu antecedentu a konsekventu, tedy na interaktivním vztahu událostí – předcházející navozující očekávání události následující. Důležitým pojmem týkajícím se jak geneze, tak především dalšího průběhu procesu formování významu, je deviace. Bez ní je význam neutrální a informace je tudíž minimální. Rolí deviace je narušit očekávaný (předpokládaný) průběh, jehož půdorys stanoví schéma hudební formy. Možnosti uplatnění deviace jsou v teorii informace pečlivě propracované. Rozhodující je postavení deviace ve vztahu mezi předchozí a následující událostí.

První variantou je opoždění konsekventu, a to jak časovou „prodlevou“, tak i nečekanou komplikací. Názorným příkladem je jednotaktová deviace, která komplikuje očekávaný přechod z mezivěty (modulační spojky mezi hlavním a vedlejším tématem) do vedlejšího tématu v 1. větě Mozartovy sonáty C dur K 545 „Facile“ [1]. Po „předpisové“ modulaci do tóniny G dur v závěru mezivěty by v téže tónině mělo nastoupit vedlejší téma. Mozart však překvapí miniaturní jednotaktovou modulací do D dur, ale ještě v témže taktu se poslušně vrátí do „předepsané“ tóniny G dur. Navíc tato miniaturní, ale o to působivější deviace je umocněna minimalistickou průzračností chromatického melodického ostinatu v levé ruce. Tato lakonická stručnost však přesně odpovídá celkové stručnosti a průzračnosti 1. věty Mozartovy sonáty C dur K 545.



1. Wolfgang Amadeus Mozart: Sonáta C dur „Facile“ K 545, 1. věta

Další variantou deviace je nejasnost antecedentu, jejímž důsledkem je nabídka několika stejně pravděpodobných konsekventů. Názorným příkladem je Adagio jako introdukce 1. věty Symfonie č. 9 e moll Z Nového světa Antonína Dvořáka. Její nejasnost ve vztahu k následujícímu konsekventu, kterým je hlavní téma, souvisí se všemi složkami hudby. Dvořák především vystavěl introdukci ze tří tvarů natolik kontrastních – a to jak dynamicky (kontrasty pp – ff), tak i ambitem melodické linie, ale především výrazovou naléhavostí – že nechává posluchače ve značné nejistotě volby. Vstupní tvar [2a] vykazuje všechny atributy tématu: periodičnost a částečně si odpovídající předvěti a závětí, opakování a další typické znaky expoziční hudby. Zároveň však dynamická křehkost tohoto hudebního tvaru (pp – p) oslabuje jeho pozici v hierarchii pravděpodobností očekávaného konsekventu.

Antonín Dvořák, Op. 95  
Arr. Paul Juon

I.

Adagio.

PIANO.

2a Antonín Dvořák: *Symfonie e moll „Z Nového světa“*,  
1. věta, *introdukce, 1. část*

Razantně odlišný ráz má následující tvar [2b]: energicky úsečný v břesk-  
ném fortissimu flamboyantního zvuku žesťů umocněného suchými údery  
tympanů a dramatizovaný velkými intervalovými skoky. Zároveň je však  
příliš monotónní na to, aby se stal dominantní hudební myšlenkou soná-  
tové formy 1. věty.

2b Antonín Dvořák: *Symfonie e moll „Z Nového světa“*,  
1. věta, *introdukce, 2. část*

V poslední třetině *introdukce* nastupuje třetí tvar [2c], který upoutá výraz-  
ným úvodním motivem s charakteristickým tečkovaným rytmem, jenž je  
jedním z klíčových znaků celé *Novosvětské*. A tak jen úvodní motiv, navíc  
intervalově změněný, nenápadně naznačí hlavní téma 1. věty jako následu-  
jící *konsekvant*.



2c Antonín Dvořák: *Symfonie e moll „Z Nového světa“*,  
1. věta, *introdukce*, 3. část

Třetí varianta devícté se netýká antecedentu, ale konsekventu, a sice jeho nepravděpodobnosti, a tudíž neočekávanosti v dané situaci. To v jisté míře platí o nástupu hlavního tématu v repríze v sonátové formě 1. věty Mozartovy sonáty C dur „Facile“. Místo očekávané tóniny C dur totiž zazní v naprosto „nelogické“ tónině F dur (obr. 3, takt 42). Opatrná formulace „do jisté míry“ vychází z poměrně nenápadného vybočení z očekávaného konsekventu ve vztahu k provedení jako antecedentu. Přesto jsme zvolili tento příklad proto, abychom příliš nerozptýlili pozornost výběrem dalších autorů a skladeb.



3. Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonáta C dur „Facile“ K 545*, 1. věta, *repríza*,  
*hlavní téma* (takty 42, 43)

Důležitou roli hraje v „strategii“ procesu strukturace hudebního proudu vztah mezi vtěleným významem a informací. Ten je daný především nabídkou voleb možných v dané situaci. Při důrazu na redundanci jako předvídatelnou pravidelnost, a tím omezené možnosti voleb, je míra informace minimální, a tudíž je i nízká entropie. Pravým opakem je absence redundance, a tudíž vysoká míra randomizace jako míry neurčitosti. Na jedné straně je sice randomizace zdrojem maximální míry informace,

ale na straně druhé je spojena s maximální mírou entropie, která vede ke kulturnímu šumu – tedy k narušení procesu komunikace mezi uměleckým dílem a konzumentem.

K meznímu stavu randomizace dochází v moderní hudbě, a to zejména při zásadní změně systému – například při přechodu od tonální hudby k atonální. V epoše, kterou sledujeme – tedy v časovém vymezení od raného středověku do impresionismu – k takové míře entropie nemůže dojít. Příčinou je důraz na styl jako zvnitřněný systém pravděpodobností, jako souhrn konvencí a norem v rámci kontextu určité doby.

Očekávání, na nichž je budován hudební význam, rozlišujeme na latentní a aktivní. Latentní očekávání je spojené se systémem norem a konvencí a je tudíž determinováno pravděpodobnostními vztahy a módy duševního chování. Aktivní očekávání se naopak prosazuje při narušení norem. Je však zřetelně korigováno asimilačními systémy, jak Eco označuje kulturní modely jako „systém preferencí a zvyklostí“, které jsou zdrojem ochrany před neuváženými změnami. To, co Eco pojmenovává jako „systém organického fungování“, je vlastně dynamická interakce asimilačních schémat a jejich narušování jako proces korigovaných proměn. V tonální hudbě tak polarita tonality funguje jako meze, v nichž se proces proměn asimilačních schémat řízeně pohybuje. Společensko-historické příčiny tohoto procesu precizně formuloval francouzský avantgardní skladatel Henri Posseur:

*„Klasická hudba podává smyslově abstraktní a v určitých ohledech konkrétně obecný obraz světa a vztahů člověka k němu. Zakládá se převážně na estetice opakování, na aktuálním vytýkání toho, co je aktuálního v rozdílném, nehybném v prchavém, a v každém svém nejnepatrnějším projevu dosud navazuje na staré mýty věčného návratu, na cyklické, periodické pojetí času jako ustavičného vracení se postupujícího dění k sobě samému. V této hudbě se každá časová dynamika nakonec vždy zase uklidní a znovu vstřebá v dokonale statický základní prvek. Všechny události se nutně hierarchizují, dokonale se podřizují jedinému původu, jedinému cíli, jedinému absolutnímu centru, s nímž se ostatně identifikuje posluchačovo já, jehož vědomí se tak připodobňuje vědomí boha ... Poslech hudby klasického typu odráží naprostou pokoru, bezpodmínečnou podřízenost posluchače autoritářskému a absolutnímu řádu, jehož tyranská povaha byla v klasickém období ještě umocněna tím, že poslech hudby zároveň představoval společenskou událost, jíž se členové osvětské společnosti stěží mohli vyhnout.“<sup>5</sup>*

Výhodou teorie informace pro tektonickou analýzu skladby, která se odvíjí ve strukturovaném čase, jsou stádia vývoje vtěleného významu postihující proces – a to nejen z hlediska vztahu mezi antecedentem a konsekventem, který jsme doposud sledovali, ale i z hlediska kvalitativních proměn vztahových vazeb. Na impulsu očekávání je postaven hypotetický význam. Jak naznačuje název, charakter antecedentu jako výchozí události navozuje hypotézu podoby konsekventu jako události následující. Čím méně odpovídá konsekvent hypotetické představě, tím větší informaci (ale i entropii) přináší. Míra pravděpodobnosti očekávaného konsekventu je korigovaná asimilačními systémy příslušného kulturního modelu.

5 Posseur, H.: La nuova sensibilità musicale, in *Iscontri Musicali*, květen 1958

Následující evidentní význam je spojen se zpětnou vazbou přehodnocení antecedentu a jeho vztahu ke konsekventu. Má tedy retrospektivní charakter, ale zároveň nastoluje vyšší kvalitu vztahu a tím i připravenost na budoucí očekávání. Vztahově nejnáročnější jsou determinované významy, které se formují po odeznění díla jako nadčasová vzpomínka. Jsou výsledkem postupného ujasňování vztahových relací, na kterém se podílí detailnější proces vztahových vazeb mezi hypotetickými a evidentními významy. A právě tento proces od systémové neurčitosti na začátku skladby k postupnému vyjasňování pravděpodobnostních vztahů odpovídá procesu označovanému jako stochastický proces. Ovšem vztah mezi antecedentem a konsekventem jako proces založený na závislosti pravděpodobností na předcházejících událostech je spojen se specifickým případem stochastiky známým jako Markovův řetězec. Na rozdíl od stochastické hudby Iannise Xenakise v druhé polovině 20. století je výběr pravděpodobností v tonální hudbě značně omezený asimilačními systémy, a navíc probíhá opačně. Na začátku jsou přísná „redundanční pravidla“ konkrétní hudební formy jako paradigmatického vzorce – např. sonátová forma, na kterou v kapitole soustřeďujeme pozornost – který se v procesu rozvíjení narušuje syntagmatickými deviacemi v zájmu posílení informace, a tím i oživením zájmu posluchačů. Zároveň je však nezbytně nutné respektovat strukturovaný proces od podnětu přes krizi k očekávání spojenému s uspokojením a znovunastolením řádu.

Domníváme se, že předchozí analýza tektonických vztahů hudebního díla prokázala nesporné přednosti aplikované teorie informace ve srovnání s jinými interpretačními modely. Tyto přednosti byly sumárně shrnuty do sedmi bodů (str. 30), které – podle našeho názoru – přesvědčivě demonstrují nejpodstatnější přínos aplikované teorie informace: na rozdíl od ostatních interpretačních modelů totiž dokáže postihnout specifické morfologické i sémantické aspekty hudby – především dokáže detailně sledovat interaktivní vztahy mezi předcházející a následující událostí. Zároveň byla náležitě zdůrazněna nezbytnost oborové aplikace, pro kterou se nabízí především sémiotika. A jestliže tradiční interpretace tektoniky je příliš statická, pak právě aplikovaná teorie informace dokáže tento handicap překonat. Navíc umožňuje – na rozdíl od tradiční tektoniky – analyzovat i mikrotektonické vztahy jako interaktivní události.

## **Teorie informace a výtvarné umění**

Nezbytným předpokladem aplikované teorie informace je struktura s dynamickými vztahy mezi jednotlivými prvky, které vycházejí z možností volby pravděpodobností. O jejím přínosu pro interpretaci hudby není tedy pochyb. Jak je tomu u výtvarného umění – především pak obrazu, s kterým převážně v této studii pracujeme – které je statické a podle vžitého názoru vnímáme výtvarné dílo jako celek? To je stejně konzervativní názor jako dělení umění na časová a prostorová. Všechna umělecká díla jsou časoprostorová, a tudíž se v nich odehrávají interaktivní události jak v procesu tvorby, tak v procesu percepce a interpretace. Ne nadarmo věnuje pozornost teorii informace ve

své studii Entropie a umění<sup>6</sup> Rudolf Arnheim, a především v souvislosti s informelem a obdobnými tendencemi v umění druhé poloviny 20. století i Umberto Eco v publikaci Otevřená díla<sup>7</sup>. Procesuálnost jako vztah předchozí a následné události se uplatňuje i v percepci výtvarného díla obecně – tedy nejen ve specifických proměnách 20. století. Psychologické aspekty percepce skutečnosti ukazují možnosti pravděpodobností (percepční možnosti) a roli zkušenosti při formování percepce.

*„Organismus, neustále nucený k volbě mezi neomezeným počtem možností, které mohou být spojeny s určitým pattern sítnice, se dovolává svých předchozích zkušeností a předpokládá, že to, co bylo nejpravděpodobnější v minulosti, může být nejpravděpodobnější i tentokrát... Jinými slovy, co vidíme, je nepochybně funkcí zprůměrování našich minulých zkušeností. Vypadá to, že prostřednictvím složité pravděpodobnostní integrace vztahujeme určitý pattern podnětů k minulým zkušenostem... Z toho vyplývá, že percepce, které z této operace vzejdou, nepředstavují absolutní odhalení ‚toho, co je venku‘, nýbrž předpovědi či pravděpodobnostní výroky založené na získaných zkušenostech.“<sup>8</sup>*

Jestliže tvarová psychologie sleduje pouhé rozpoznání konfigurace podnětů při recepci, pak transakční psychologie akcentuje proces interakce s dispozicemi vnímajícího – tedy kognitivní zkušenost uskutečňovanou v procesu. Jinak řečeno sleduje interaktivní vztah mezi podněty a příjemcem.

*„... V obecné rovině není interakce mezi objektem a subjektem způsobena tím, že by se na vývoji genezí nedotčené organizační formy spojily subjekt a objekt v jedinou totalitu, nýbrž – naopak – tím, že subjekt během svého vývoje donekonečna konstruuje nová schémata a asimiluje vnímané objekty, aniž by přitom bylo možné určit hranici mezi vlastnostmi asimilovaného objektu a strukturami subjektu, který jej asimiluje. Jak jsme už řekli /... /, proti genetickému pojetí empirismu, které nedisponuje žádnou strukturou, a strukturalismu gestaltické fenomenologie, jež genezi opomíjí, je tedy vhodné postavit genetický strukturalismus, podle něhož by každá struktura byla produktem geneze a každá geneze by tvořila přechod od méně vyvinuté struktury ke struktuře složitější.“<sup>9</sup>*

To neplatí jen v obecné rovině vnímání jevové skutečnosti, ale i v percepci a interpretaci výtvarného díla. Vždyť – a to jsme zdůraznili několikrát – vnímání skutečnosti a uměleckého díla jsou spojené nádoby. To je myšleno pochopitelně z hlediska otevřenosti a tím pádem i škály pravděpodobností při percepci skutečnosti a uměleckého díla.

Základním východiskem je asi struktura s dynamickými vztahy prvků a jejich grupování do konfigurací či jinak řečeno do figur jako výřezů z vizuálního pole<sup>10</sup>. Aby se tyto dynamické vztahy prosadily i v percepci výtvarného díla, a nejen v procesu geneze, je nezbytné zapojit do procesu percepce čas – nikoliv však astronomický čas jako časovou jednotku vymezenou pro vnímání výtvarného díla, ale strukturovaný čas, na který jsme

6 Arnheim, R.: *Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu*. Gryf, Praha 1992

7 Eco, U.: *Otevřená díla*. Argo, Praha 2015

8 Kilpatrick, J. P.: The name of Perception; in: *Explorations in Transactional Psychology*, New York, New York Un. Press 1961, s. 41-49

9 Piaget, J.: *Les mécanismes perceptifs*, Paris, P.U.F, 1961, s. 450-51)

10 Francastel, P.: *Figura a místo*. Odeon, Praha, 1984

zvyklí z percepce hudební skladby. Přitom si zcela zřetelně uvědomujeme, že ve vztazích mezi výtvarnými tvary hraje klíčovou roli prostor, zatímco hudba se odehrává v čase, který se od astronomického času liší svou strukturovaností – odtud i pojem hudebně strukturní čas. Přesto, že jsme si plně vědomi faktu, že se i v hudební skladbě výrazně uplatňuje prostor a ve výtvarném díle čas, v našem podvědomí stále zůstává jistý sediment Lessingova rozdělení uměleckých druhů na časové a prostorové. Zejména roli času v percepci výtvarného díla podvědomě podceňujeme. Stále ještě u recipientů přezívá mylný názor, že výtvarné dílo vnímáme jako celek – na rozdíl od hudební skladby, jejíž percepce je spojena s postupným rozvíjením v čase. Ovšem statické vnímání výtvarného díla jako celku se týká jen úvodního seznámení s ním. Pak nastupuje postupné „bloudění“ ve vizuálním poli obrazu probíhající v čase. Důležitost tohoto aktivního procesu percepce výtvarného díla zdůrazňuje francouzský filosof a estetik Maurice Merleau-Ponty:

*„Byl bych ve velkých rozpacích, kdybych měl říci, kde je vlastně obraz, který pozoruji. Vždyť já ho nepozoruji tak, jak pozorujeme věc, neupírám naň oči na jeho stanovišti, nýbrž můj pohled bloudí v něm, jako by těkal v nimbu bytí, a spíše na základě něho a s ním vidím, než abych jej viděl.“<sup>11</sup>*

Formulace Merleau-Pontyho „... můj pohled bloudí v něm, jako by těkal v nimbu bytí...“ navozuje pocit těkavého bloudění v obraze v organickém, tedy spontánním časovém průběhu. Z toho by vyplývala zásadní odlišnost vztahu antecedentu a konsekventu, který je pro pravděpodobnostní vztahy teorie informace klíčový, v hudbě a výtvarném umění. V této souvislosti není bez zajímavosti, že Eco při aplikaci teorie informace na výtvarné umění se soustředí na informální malbu<sup>12</sup> [4]– s odkazem na otevřené struktury postwebernovské hudby – a v celé publikaci nenajdeme jedinou zmínku o výtvarném díle před 20. stoletím.

To není náhoda! Přejdem od figurativního malířství k nefigurativnímu dochází k dovršení emancipace obrazu jeho nezávislostí na konkrétní podobě reality. Tato svoboda abstraktního výtvarného projevu je tak dovršením Gauguinovy ideje muzikální fáze malířství postavené na představě svobody hudby, mocí vlastních výrazových prostředků. Podstatou této kvalitativní proměny je implantace prvků hudebního myšlení do specifiky myšlení výtvarného. Abstraktní podstata fenoménu hudby nejen umožňuje, ale přímo si vyžaduje dynamické vztahy antecedentu a konsekventu i v hudbě tonální. Proto také v souvislosti s hudbou uvádí Umberto Eco příklady z klasicismu s konkrétním zaměřením na sonátovou formu.

*Obr. č. 4. Jean Fautrier, Mademoiselle, 1956, s. 47*

11 Merleau-Ponty M.: *Oko a duch*, Obelisk : Praha 1971, s. 11

12 Eco vedle informelu stručně zmiňuje tendence spojené s pohybem vnášeným do díla – od kinetického umění (Gabo, Calder) k neokonstruktivismu (Munari). Vedle spontánnosti informelu by bylo ještě možné uvést akční malbu (Pollock, de Kooning, Mathieu ad.) či některé tendence neodadaismu (Arman, Spoerri a další)

„Klasická sonátová forma představuje pravděpodobnostní systém, v jehož rámci lze snadno předvídat následnost témat a jejich prolínání. Tonální systém určuje další pravidla pravděpodobností, na jejichž základě jsou potěšení a pozornost posluchače stimulovány právě očekáváním vyústění hudební sekvence v tóniku. V těchto systémech však umělec neustále porušuje pravděpodobnostní schéma a donekonečna obměňuje základní vzorec, složený ze všech tónů stupnice.“<sup>13</sup>

Ovšem míra pravděpodobností úzce souvisí s dobovým systémem norem a konvencí nejen v hudbě, ale i v jiných uměleckých druzích, tedy i ve výtvarném umění. Míra pravděpodobností je obdobná u sonátové formy 1. věty Mozartovy symfonie i u osově vyváženosti kompozice Poussinova obrazu Šalamounův soud [6]. Pro optickou názornost srovnání vyjdeme ze schématu sonátové formy [5] a kompoziční analýzy zmíněného Poussinova obrazu [6].

Obr. 5. Schéma sonátové formy, s. 48

Promyšlený vztah mezi identitou (řádem) a kontrastem (napětí) v sonátové formě vrcholného klasicismu přehledně demonstruje následující schéma sonátové formy.

Zřetelně a názorně vizuálně demonstruje vyrovnaný vztah identity (řádu) a kontrastu (napětí), a to jak ve vztahu mezostruktur (expozice \* provedení \* repríza), tak i v mikrostruktuře (vztahy témat, témat a mezivět), ale i ve vztahu expoziční a evoluční hudby. Tato vzácná vyváženost nabízí úměrnou škálu pravděpodobností ve vztahu antecedentu a konsekventu v tom smyslu, že posluchač je dostatečně saturován ve svém očekávání, ale zároveň sonátová forma nabízí dostatek deviací, které udržují posluchače v napětí a soustředění. Řečeno jazykem teorie informace sonátová forma vrcholného klasicismu se vyznačuje vyváženou redundancí jako předvídatelnou pravidelností spojenou se systémem dobových asimilačních schémat s minimální entropií a randomizací jako posílení mnohoznačnosti a neuspořádanosti, a tudíž i entropie.

I percepce obrazu probíhá v čase – dokonce i zde je možné hovořit o strukturovaném čase, obdobně jako v hudbě. Dokonce lze i u obrazu rozlišit – samozřejmě v přeneseném významu – expoziční a evoluční tvar. A tak jako v hudbě tvoří statické expoziční tvary (témata) kostru hudební formy, zatímco dynamické evoluční tvary jsou rozhodující pro vnitřní vztahy a souvisí se syntagmatickou rovinou díla, tak podobně je tomu i v obraze. Tedy přeneseně „expozičními“ tvary Poussinova obrazu tvořícími kostru kompozičního schématu jsou král Šalamoun a ženy, které má rozsoudit. Ostatní postavy jako komparz výjevu lze označit jako „evoluční tvary“ rozvíjející příběh.

Obr. 6. Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1648, s. 48

Obr. 7. Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1648; a) levá strana; b) pravá strana, s. 49

13 Eco, U.: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 136

V hudbě jsou to především evoluční tvary, které jsou zdrojem narůstání míry pravděpodobností ve vztahu předcházejícího a následujícího tvaru. V souvislosti se sonátovou formou jde například o vztah tématu jako expozičního tvaru a mezivěty jako evolučních obměn tématu.

Existuje obdobný vztah i mezi „expozičními“ a „evolučními“ tvary Poussinova obrazu Šalamounův soud? To nám názorně přiblíží detaily „evolučních tvarů“ [7a, b] – tedy komparzu v obou skupinách obklopujících „expoziční tvary“ hlavních postav. Zde je však třeba si uvědomit, že na rozdíl od hudby, kde hrají hlavní roli evidentní významy, jsou v malířství rozhodující odkazující významy – a to nejen z hlediska formy, ale i z hlediska významu, přesněji řečeno v jejich těsném vztahu. Reprodukované detaily obou skupin komparzu názorně dokazují odlišné řešení v jejich formálním uspořádání jako konfigurací v kontextu celkové kompozice a v závislosti na obsahových konotacích příběhu. Osa obrazové plochy není vedena středem, ale zřetelně vybočuje doleva – což je v kompozičních schématech Poussinových obrazů obvyklé. Tento posun těžiště vnáší do obrazu gradaci napětí, která se promítá i do rozdílného řešení vztahů mezi postavami v obou konfiguracích. Kulminace napětí se soustřeďuje do levé části obrazu, kde vzhledem k posunu osy obrazu je omezený prostor pro postavy komparzu. Proto jsou také daleko více natěsnány na sebe ve srovnání s postavami pravé konfigurace. Sémanticky souvisí tato kulminace napětí v levé konfiguraci s obsahem výjevu. Proto je také z komparzu této části vyčleněna postava zbrojnoše jako vedlejší role dramatu. On má totiž vykonat rozsudek krále Šalamouna, a je tedy spojen se zápletkou příběhu. Proto je také těsněji propojen s postavou matky, která se tak stává součástí konfigurace, jež je od střední části obrazu oddělena levým sloupem Šalamounova trůnu. Současně je však tato matka součástí střední části obrazu jako jeden z „expozičních“ tvarů a spolu s Šalamounem a druhou matkou tvoří „expozici“ kompozičního schématu. Ta je jako kompoziční epicentrum plátna statická, a především je dominantou celkového řádu obrazu. Pravá skupina postav využívá větší prostor obrazu než skupina levá, proto jsou postavy řazeny za sebou a od druhé matky jsou odděleny pravým sloupem Šalamounova trůnu. Navíc zde chybí epizodní role, a tudíž i hierarchie členů komparzu. Posunutí osy obrazu s kulminací napětí v jeho levé části souvisí i s časovou strukturací percepce obrazu. Většina diváků „čte“ obraz zleva doprava – tak jako text. Divák se tedy dokáže lépe soustředit na začátku percepčního procesu, a proto zvládne větší nároky na intenzivní vnímání než na jeho konci.

Ve srovnání se sonátovou formou jako vzorovým příkladem osové vyváženosti v hudbě je obdobný typ kompozice v malířství přece jen rozmanitější, především ve vztahu expozičních a evolučních tvarů. To je dáno jednak výrazně odlišným fenoménem obou uměleckých druhů a v souvislosti s tím i odlišnou dominancí základních typů významu. Odkazovací význam, který je jednoznačně dominantní ve figurativním výtvarném umění, souvisí nejen s odkazem na předmětnou podobu skutečnosti ale i na fabuli příběhu. Proto jsou i jednotlivé Poussinovy obrazy tak odlišné a zdánlivě postrádají tak promyšlené kompoziční schéma, jaké je naopak typické pro hudební formy. Ale pozor! Vybrané příklady se týkaly jen jed-

noho typu kompozičního schématu: osově vyváženosti typu A B A. V malířství i hudbě existují i jiné kompoziční a formové vzorce, a tudíž jiné vztahy mezi expozičními a evolučními tvary.

Syntagmatické proměny téhož kompozičního či formového vzorce se týkají i historického času – jinak řečeno úzce souvisí s asimilačními schémata jako projevem doby. Zůstaneme u typu osově vyváženosti, konkrétně u sonátové formy a kompozice do trojúhelníku, v konfrontaci jejich podoby v období klasicismu a romantismu s důrazem na vztah expozičních a evolučních tvarů jako hlavní zdroj proměn míry pravděpodobnosti.

Promyšlený vztah mezi identitou (řádem) a kontrastem (napětí) v sonátové formě vrcholného klasicismu přehledně demonstruje schéma sonátové formy [5] Zřetelně a názorně vizuálně demonstruje vyrovnaný vztah identity (řádu) a kontrastu (napětí), a to jak ve vztahu mezostruktur (expoziční \* provedení \* repríza), tak i v mikrostruktuře (vztahy témat, témat a mezivět), ale i ve vztahu expoziční a evoluční hudby. Tato vzácná vyváženost nabízí úměrnou škálu pravděpodobností ve vztahu antecedentu a konsekventu v tom smyslu, že posluchač je dostatečně saturován ve svém očekávání, ale zároveň sonátová forma nabízí dostatek deviací, které udržují posluchače v napětí a soustředění. Řečeno jazykem teorie informace sonátová forma vrcholného klasicismu se vyznačuje vyváženou redundancí jako předvídatelnou pravidelností spojenou se systémem dobových asimilačních schémat s minimální entropií a randomizací jako posílení mnohoznačnosti a neuspořádanosti, a tudíž i entropie.

Neméně podrobně jsme na Poussinově obrazu Šalamounův soud [6, 7a, b] analyzovali i kompozici do trojúhelníku (pyramidy), která je v základním schématu osově vyváženosti typu A B A adekvátní se sonátovou formou. Vyznačuje se obdobnou vyvážeností identity (řádu) a kontrastu (napětí) i narušením striktní osově souměrnosti, ale s odlišnou rolí jednotlivých částí A B A. Zatímco v sonátové formě je v první části A (expoziční) rovnováha expozičních a evolučních tvarů – tedy identity a kontrastu – v levé části A Poussinova obrazu se naopak soustřeďuje největší napětí. Ještě zásadnější rozdíl se jeví ve střední části B. Jestliže v sonátové formě představuje část B (provedení) vrchol napětí jednoznačnou akcentací evoluční hudby, ve střední části Poussinova plátna dominuje řád opřený o „expoziční“ postavy Šalamouna a obou matek. Oslabení napětí se týká obou druhých částí A – reprízy v sonátové formě a pravé části kompozice Poussinova obrazu.

Zásadní změnu přináší romantismus v kontextu razantních společensko-historických změn, které se odehrály na přelomu 18. a 19. století. Jak v sonátové formě, tak i kompozici do trojúhelníku, na kterých jsme demonstrovali vztah řádu a napětí v kompozičním typu osově vyváženosti, dochází především k zásadní změně ve vztahu expozičních a evolučních tvarů. Oproti jejich vyváženosti v období klasicismu přináší romantismus důraz na razantní posílení role evoluční morfologie, která vnáší do celkového uspořádání uměleckého díla – výtvarného i hudebního – nejen kontrast jako zdroj napětí, ale i dynamičnost. Z hlediska teorie informace se zásadně mění vztah redundance spojené s přísnými pravidly striktního řádu a randomizace, která naopak tato pravidla narušuje ve prospěch na-

růstající neuspořádanosti. Názorným příkladem je komparace obrazu Eugena Delacroixe Svoboda vedoucí lid na barikády a 1. věty Symfonie e moll „Z Nového světa“ od Antonína Dvořáka.

V romantismu došlo k **závažnému posunu vztahu proporčního a aditivního principu – a to jak v hudbě, tak i ve výtvarném umění.** To přesvědčivě demonstruje 1. věta Dvořákovy Symfonie e moll Z Nového světa. Ta je v sonátové formě, které jsme v předchozí analýze věnovali pozornost v obecně teoretické rovině. Důsledně proporční je v 1. větě Dvořákovy Novosvětské expoziční hudba – tedy hlavní, vedlejší a závěrečné téma. Zato v evoluční hudbě se často prosazuje „rozrušující“ aditivnost. Jeden názorný příklad jsme již uvedli, a sice introdukci 1. věty. Její dramatictíčnost je postavena právě na **přiřazování kontrastních hudebních tvarů.** **Právě aditivní princip** razantně narušuje očekávání ve vztahu antecedentu a konsekventu, tedy předcházející a následující události. Proporcčnost sonátové formy 1. věty Dvořákovy Novosvětské oslabuje i výrazná převaha evoluční hudby nad expoziční, a to nejen v důrazu na proporční posílení provedení na úkor expozice a reprízy, ale i v adekvátní proporční převaze mezivět na úkor témat. Následující notová ukázka přesvědčivě demonstruje lakonickou stručnost tří témat 1. věty Dvořákovy Symfonie e moll Z Nového světa. Důkazem značného uvolnění tektonické sevřenosti expozice je vztah hlavního tématu a následující mezivěty. Po osmitaktové (s opakováním šestnáctitónové) expoziční hudbě hlavního tématu následuje rozsáhlá a dramatická mezivěta o 54 taktech.

Témata 1. věty

The image displays three musical themes (a, b, and c) from the first movement of Antonín Dvořák's Symphony in E minor, "From the New World". Each theme is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Theme (a) is a simple melody with a few notes. Theme (b) is a more rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. Theme (c) is a more complex melody with triplets and a more active bass line.

#### 8. Antonín Dvořák: Symfonie e moll „Z Nového světa“, 1. věta, témata

Jediným společným jmenovatelem Poussinova a Delacroixova obrazu je skelet kompozice do trojúhelníku zastoupený hlavními postavami výjevu. Žena s praporem revoluce jako personifikace svobody tvoří vychýlenou osu nepravidelného rovnoramenného trojúhelníku, jehož ramena představují revolucionář s tváří Delacroixe a s puškou v ruce a chlapec se dvěma pistolemi po levé ruce Svobody. Ty postavy jako komparz výjevu představují evoluční složku obrazu razantně narušující celkový řád obrazu aditivním řazením postav komparzu. Samozřejmě jde o „rozrušující aditivnost“, protože postavy komparzu se buď ztrácejí v davu pohlceném zvířeným prachem bojiště nebo jako mrtvolky padlých bojovníků leží volně rozptýleny

v předním plánu obrazu. Proporční princip se tak prosazuje jen v „expozičním“ skeletu, jehož evoluční výplň je organicky nepravidelně rozptýlena ve vizuálním poli obrazové plochy. Tento „demoliční proces“ je umocněn adekvátním rozpadem prostorových plánů.

Zásadní změnu přináší romantismus v kontextu razantních společensko-historických změn, které se odehrály na přelomu 18. a 19. století. Jak v sonátové formě, tak i v kompozici do trojúhelníku, na kterých jsme demonstrovali vztah řádu a napětí v kompozičním typu osové vyváženosti, dochází především k zásadní změně ve vztahu expozičních a evolučních tvarů. Oproti jejich vyváženosti v období klasicismu přináší romantismus důraz na razantní posílení role evoluční morfologie, která vnáší do celkového uspořádání uměleckého díla – výtvarného i hudebního – nejen kontrast jako zdroj napětí, ale i dynamičnost. Z hlediska teorie informace se zásadně mění vztah redundance spojené s přísnými pravidly striktního řádu a randomizace, která naopak tato pravidla narušuje ve prospěch narůstající neuspořádanosti.

*Obr. 9. Eugen Delacroix: Svoboda vedoucí lid na barikády, 1830, s. 47*

Předchozí analýzu Poussinova obrazu Šalamounův soud v komparaci s Delacroixovým plátnem Svoboda vedoucí lid na barikády je nezbytně nutné chápat jako konkrétní příklady možnosti uplatnění teorie informace v umění slohových období, kde hrají důležitou roli obecně platná schémata – rozhodně je však nelze zobecňovat. V zájmu míry objektivnosti komparační analýzy je třeba respektovat specifičnost výtvarného umění, a to nejen ve vztahu formy a obsahu, ale i v dalších aspektech oboru. Na druhou stranu Umberto Eco zdůrazňuje, že v každém uměleckém díle je určitá míra otevřenosti, což dokládá následujícím tvrzením: „...otevřenost chápána jako zásadní ambigvita uměleckého poselství je konstantou každého díla v každé době.“<sup>14</sup>

## **Aplikovaná teorie informace jako interdisciplinární interpretační model pro abstraktní malířství a atonální hudbu.**

Na rozdíl od figurativního malířství organický vnitřní řád abstraktního expresionismu od Kandinského k Pollockovi k využití vědeckého potenciálu teorie informace (její umělecké aplikace) přímo vybízí. Jednu z klíčových příčin jsme již v lapidární stručnosti naznačili, a to kvalitativní proměnu jako důsledek implantace prvků hudebního myšlení do specifiky myšlení výtvarného.

Ve fázi geneze abstraktního expresionismu sehrála hudba roli katalyzátoru, který urychlil proces přechodu od figurativního malířství k nefigurativnímu. Toho si byl od počátku tohoto procesu dobře vědom i průkop-

<sup>14</sup> Eco, U.: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 48

ník Vasilij Kandinskij:

„Spříznění hudby a malířství je východiskem cesty, jíž malířství – za pomoci vlastních prostředků – půjde vpřed ve svém vývoji, až se stane uměním ve smyslu abstraktním.“

Kandinskij si byl plně vědom role hudby jako katalyzátoru – proto také zdůraznil cestu malířství „za pomoci vlastních prostředků“. Postupně si však uvědomoval příbuznost cesty k abstraktnímu expresionismu s obdobným procesem přechodu od tonální hudby k atonální, jejímž průkopníkem byl Arnold Schönberg. O tom svědčí nejen čilá korespondence mezi Kandinským a Schönbergem, ale i některé Kandinského úvahy v jeho klíčové teoretické publikaci *O duchovnosti v umění*<sup>15</sup>.

Hudba tedy nesehrála jen roli katalyzátoru přechodu od figurativního malířství k nefigurativnímu, ale dovršením tohoto procesu proměna byla zmíněná zásadní proměna výtvarného myšlení. Tím, že se abstraktní obraz zbavuje přímé vazby na předmětnou podobu skutečnosti, převádí původní dominantní roli odkazovacího významu na význam vtělený, který je postaven na dynamické interakci antecedentu a konsekventu a s tím spojeného procesu deviací jako principu organického pulzu obrazu, který je podstatou spontánního strukturního času nejen tvůrčího procesu jeho „zhmotnění“ ale i aktivní komunikace při jeho percepci. Tato zásadní kvalitativní proměna se netýká jen formy, ale i obsahu. Místo ikonologického obsahu, který je předem dán a obraz jej tak jen odpovídajícími prostředky „zhmotňuje“, nastupuje organický proces, který se netýká jen formy ale i výpovědi obrazu. Tuto změnu precizně formuloval již Theodor Adorno:

„Žádný metafyzický smysl není předem dán, a umění nesmí žádný napodobovat, jako by byl ... Smysl uměleckého díla je něčím, co je třeba vytvořit, nikoliv zobrazit; je tím, čím je jedině tak, že vzniká. To je moment akce na informální hudbě.“

Umění jako duchovní fakt není ani poslední baštou vybledlých duchovních dějin ani rejdištěm umělecké metafyziky ad hoc; co Kandinskij nazýval ‚duchovnem v umění‘, není nadstavbou, nýbrž – paradoxně – stavem věcí; co je na něm neskutečné, je jeho vlastní skutečností. Ta se stala u Schönberga jako u Kandinského z něčeho v skrytu se odehrávajícího evidentním faktem.<sup>16</sup>

## Závěr

Hlavním záměrem stručného závěru je objektivní vyhodnocení splnění konkrétních dílčích cílů, které jsme formulovali v úvodním bloku studie pod názvem **Specifičnost interpretačního modelu komparační analýzy**. První z hypoteticky formulovaných cílů – 1. Prokázat a na konkrétních příkladech demonstrovat klíčovou a nezastupitelnou roli aplikované teorie informace jako metodologicky nejvhodnějšího interpretačního modelu hudební analýzy – jsme zcela jednoznačně splnili v rámci bloku **Teorie informace jako**

<sup>15</sup> Kandinsky, W.: *O duchovnosti v umění*. Triáda, Praha, 1998

<sup>16</sup> Adorno, Th. W.: „Ver sune musique informelle“, in: *Nové cesty hudby II*, s. 33

**ideální interpretační model hudební analýzy**, a to nejen v syntetickém náhledu, ale i v analyticky koncipovaných dílčích aspektech artikulovaných do sedmi bodů. Teoretickou analýzu jsme opřeli o řadu konkrétních notových ukázek a pádnou exaktní argumentaci podpořenou citací předních odborníků-specialistů jak z psychologie, sociologie, kybernetiky a dalších vědních oborů, tak i teoretiků výtvarného umění a hudby.

Další dílčí cíl – 2. V konfrontaci kladných a záporných argumentů profilovat možnosti uplatnění aplikované teorie informace (teorie komunikace) v metodologii teorie výtvarného umění – na který byl zaměřený blok **Teorie informace a výtvarné umění** – byl komplikovaný především samotným fenoménem výtvarného umění výrazně odlišným od abstraktního fenoménu hudby. Dalším závažným důvodem je, že pro vztahy mezi tvary není rozhodující čas, ale prostor, a to přesto, že všechny umělecké druhy jsou časoprostorové. Proto se interpretační problémy projevují především ve spojení s figurativním výtvarným projevem. To platí zejména pro figurativní umění slohových období, kdy je výtvarný projev výrazněji ovlivněn soubory pravidel kulturního modelu doby – tedy, řečeno jazykem teorie informace, kde se prosazuje značná míra redundance. To ovlivnilo i výběr modelových příkladů, které nemají univerzální platnost, ale jsou pouze konkrétními příklady, které nelze zobecňovat. To však neznamená, že by se aplikovaná teorie informace nemohla uplatnit jako součást kombinovaného interpretačního modelu, protože – jak zdůraznil Eco – v každém uměleckém díle je určitá míra otevřenosti. V této souvislosti lze nalézt řadu styčných bodů s pojetím struktury jako dynamické výstavby celku s labilní rovnováhou vztahů jeho složek řízené určitými pravidly v strukturalismu či Derridově dekonstrukci.

Oprávněnost hypotetického záměru třetího dílčího cíle - 3. Argumentačně prokázat ideální možnost uplatnění aplikované teorie informace jako interdisciplinárního interpretačního modelu pro abstraktní (nefigurativní) výtvarné umění a atonální (aleatorickou) hudbu – stručně analyzovaného v závěrečném bloku **Aplikovaná teorie informace jako interdisciplinární interpretační model pro abstraktní malířství a atonální hudbu** – byla jednoznačně potvrzena. Klíčovým argumentem byla kvalitativní proměna jako důsledek implantace prvků hudebního myšlení do specifiky myšlení výtvarného, a to jak ve formě, tak i v obsahu. Proto v abstraktním expresionismu a volné atonalitě a aleatorice je aplikovaná teorie informace jednoznačně nejvhodnějším interpretačním modelem, zejména pak v komparační analýze.

*Studie je upravenou a doplněnou částí kapitoly odborné monografie Výtvarné umění a hudba. Tektonika a struktura II/1 připravené k vydání v nakladatelství Karolinum.*

## Literatura

- Adorno, Th. W., „Ver sune musique informelle“, in: *Nové cesty hudby II*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970
- Adorno, Th. W.: *Filozofie nové hudby*, III. svazek Teoretické řady. [Praha]: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-512-2.
- Arnheim, R.: *Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu*. Gryf, Praha 1992
- Bláha, J.: *Křížovatka geneze moderního malířství a hudby*, Univerzita Karlova, PedF UK, 2012, 2. vyd.
- Bláha, J.: *Výtvarné umění a hudba I/2. Tvar, prostor a čas*. TOGGA: Praha 2013
- Burlas, L.: *Formy a druhy hudobného umenia*. OPUS Bratislava, 1962
- Cohen, J.E.: *Teorie informací a hudba*. In *Nové cesty hudby I*. SHV: Praha 1965
- Dorfles, G.: *Proměny umění*. Odeon, Praha 1976
- Eco, U.: *Otevřené dílo*. Argo, Praha 2015
- Francastel, P.: *Figura a místo*. Odeon, Praha, 1984
- (Fulka, J., Bláha, J, eds.): *Myšlenky moderních skladatelů*. Herrmann a synové, Praha, 2022
- Hons, M.: *Hudební analýza*. TOGGA: Praha 2010
- Hrčková, N.: *Dějiny hudby VI/1. Hudba 20.století/1*, Ikar: Praha, 2006
- Hrčková, N.: *Dějiny hudby VI/2. Hudba 20.století/2*, Ikar: Praha, 2007
- Hudba na pomezí* (ed. Dorůžka, P.), Panton: Praha 1991
- Janeček, K.: *Tektonika*. Supraphon, Praha 1968
- Janeček, K.: *Hudební formy*. SNKLHU: Praha, 1955
- Kilpatrick, J.P.: *The name of Perception*; in: *Explorations in Transactional Psychology*, New York, New York Un. Press 1961
- Kohoutek, C.: *Hudební kompozice*. Praha 1989
- Kresánek, J.: *Tektonika*. Asco Publishing, Bratislava, 1994
- Kresánek, J.: *Tonalita*. OPUS, Bratislava, 1982 (JB)
- Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch*, Obelisk: Praha 1971
- Meyer, L.B.: *Význam v hudbě a teorie informace*. In *Nové cesty hudby II.*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970
- Nové cesty hudby I, sborník studií*. Praha: SHV 1964
- Nové cesty hudby II*, Praha, Bratislava: Editio Supaphon, 1970
- Posseur, H.: *La nuova sensibilità musicale*, in *Iscontri Musicali*, květen 1958
- Riesinger, K.: *Nauka o hudební tektonice 20. století*. AMU, Praha 1998

## Bibliografická citace

- Bláha, J.: *Teorie informace a metoda komparace. Specifičnost interpretačního modelu komparační analýzy, Výtvarná výchova 3–4, (64) 2024. ISSN 1210-3691. s. 14–33.*

SCHÉMA SONÁTOVÉ FORMY			
Schéma	A	B	A
Názvy částí	EXPOZICE	PROVEDENÍ	REPRÍZA
Tematický plán	T <sub>1</sub> M <sub>1</sub> T <sub>2</sub> M <sub>2</sub> T <sub>3</sub> M <sub>3</sub> Hl.t. mv v.t. mv z.t. mv	MTP motivická či tematická práce	T <sub>1</sub> M <sub>1</sub> T <sub>2</sub> M <sub>2</sub> T <sub>3</sub> M <sub>3</sub> Hl.t. mv v.t. mv z.t. mv
Modulační plán	C dur G dur G dur T D D	Modulace z tóniny do tóniny	C dur C dur C dur T T T

Vysvětlivky:

červená barva je spojena s evoluční hudbou

Zelená barva označuje harmonické funkce (model je postaven na základní tónině C dur)

#### TEMATICKÝ PLÁN

T1 hl.t. = hlavní téma

M1 = mezivěta hlavního tématu

T2 v.t. = vedlejší téma

M2 = mezivěta vedlejšího tématu

T3 z.t. = závěrečné téma

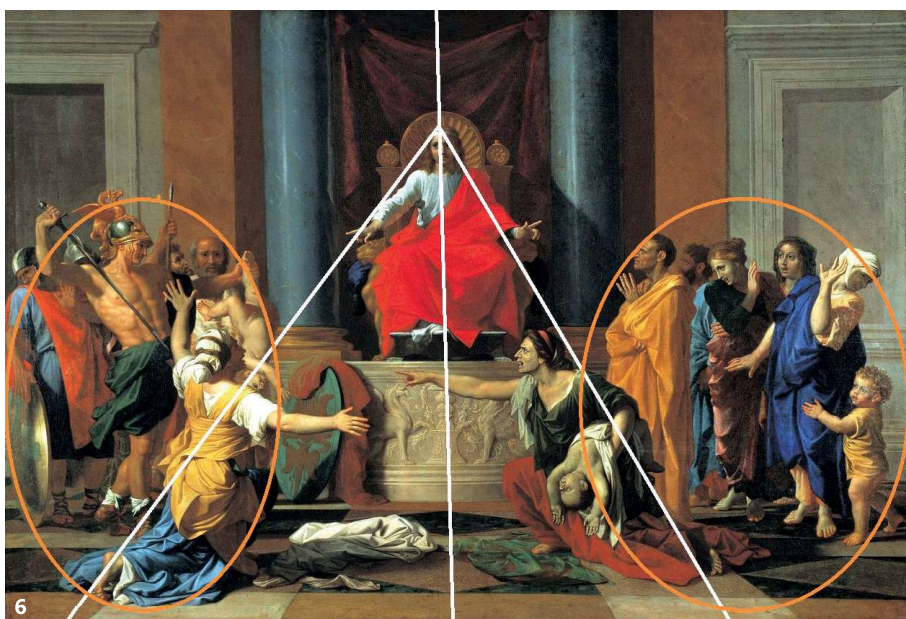
M3 = mezivěta závěrečného tématu

MTP = motivická či tematické práce

MODULAČNÍ PLÁN = schéma přechodu z tóniny do tóniny

T = základní tónina

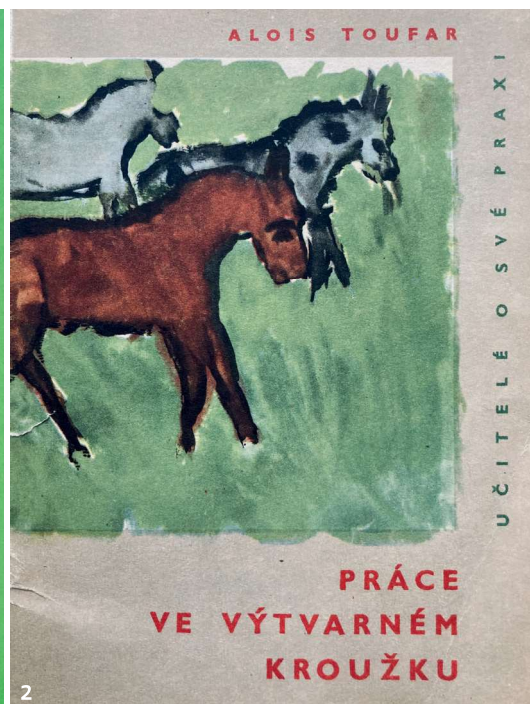
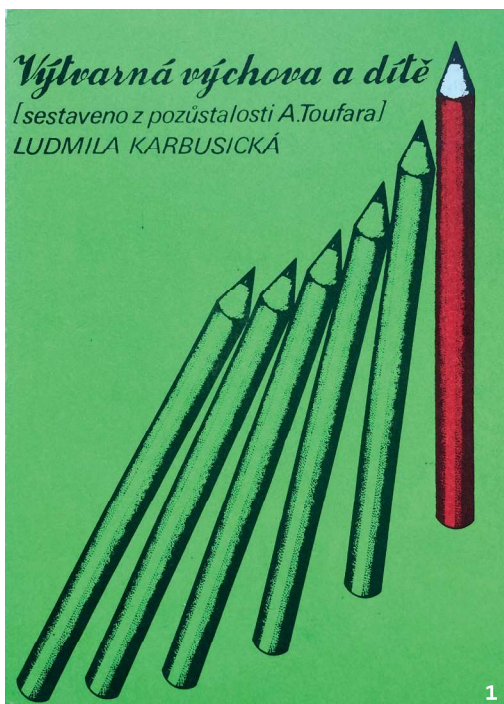
D = dominantní tónina



5 — Schéma sonátové formy

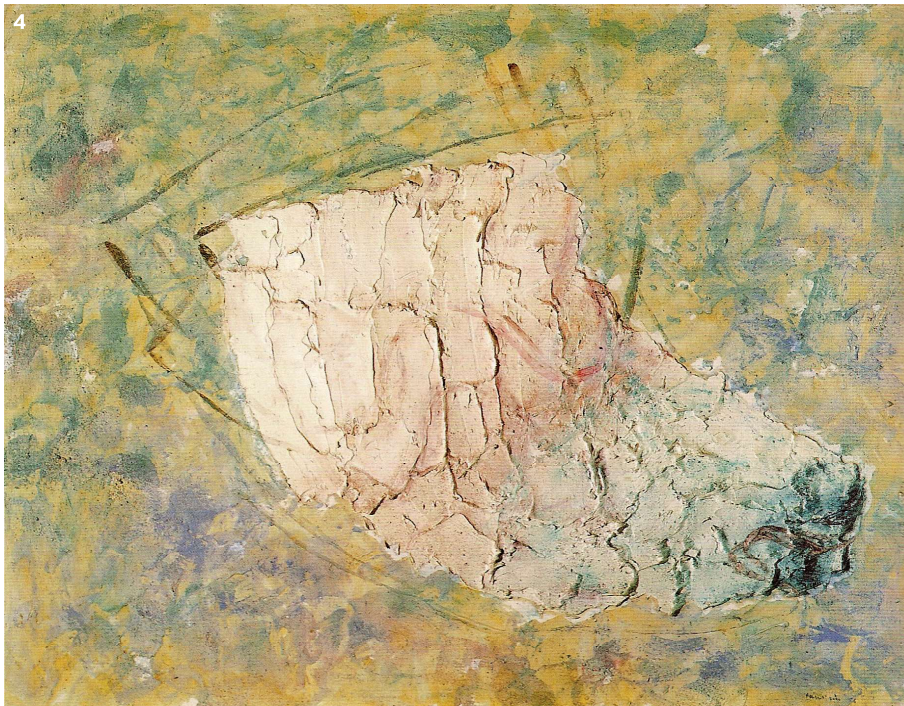
6 — Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1648

7 — Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1648; a) levá strana; b) pravá strana



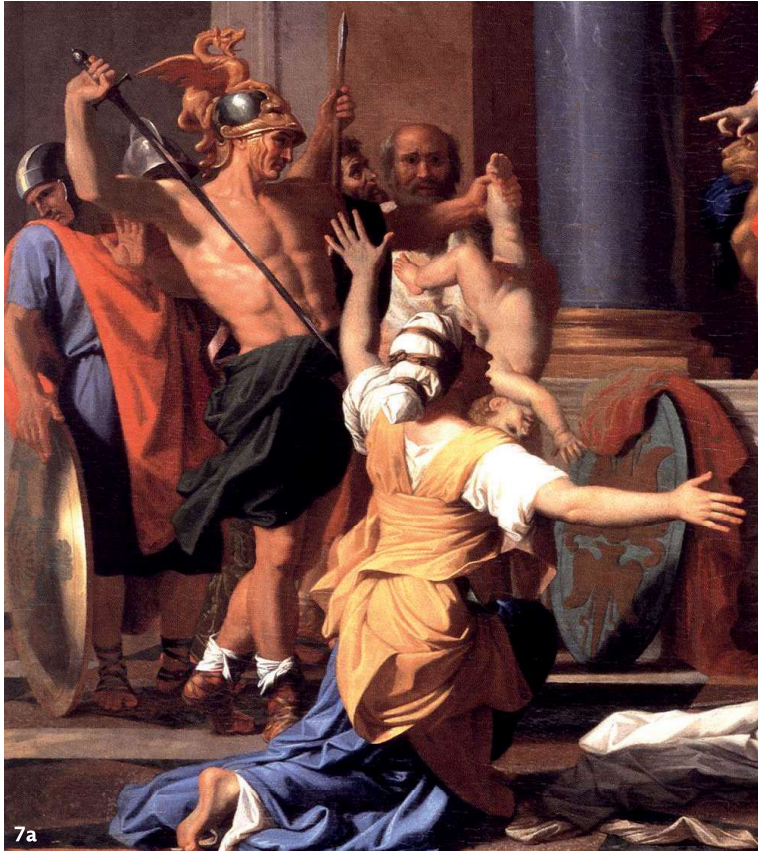
1 — Přebal publikace Výtvarná výchova a dítě z roku 1985

2 — Přebal publikace Práce ve výtvarném kroužku z roku 1959



4 — Jean Fautrier, Mademoiselle, 1956

9 — Eugén Delacroix: Svoboda vedoucí lid na barikády, 1830



7a



7b