

Poznámky k textu – (ne)porušení očekávání recipientů jako součást autorovy strategie

Ondřej Krátky

The following paper draws upon a formerly published paper of mine (Krátky, 2021) where text perception was analysed from the perspective of the recipient. As its logical continuation and completion, this paper deals with the author's viewpoint in the process. Various related aspects are identified, observed and studied, such as the 'author's strategy', the evaluation of the recipient, the intended goals, as well as other important factors that influence the final text. Special attention is paid to all such aspects of communication pragmatism that are reflected by the author's (more or less controlled) deviations from the norm, aptly made to achieve communication goals. Within this framework, the study strives to show the different roles that the factor termed 'expectation violation' takes on when strategically applied by the author in the process of text creation. To support this description, numerous observations by authors such as Grice, Burgoon, Gombrich, Iser etc. are employed. By tackling the author's viewpoint on text creation, a claim is advanced concerning the plausibility of certain conclusions, theories and, possibly, laws, by virtue of the identification and observation of selected multi-domain principles, phenomena and tendencies. | *Keywords: Pragmatism, Expectancy Violation, Author's Strategy, Recipient, Text*

1. Úvod

Tímto textem pokračuji v řešení problému, který jsem analyzoval ve studii *Poznámky k textu – vnímání textu, (ne)porušení očekávání, recipient vs. autor* (Krátký 2020) publikované v 9. ročníku časopisu *ESPEs*, v níž jsem se pokusil zkoumat komunikační roli, již v textu hraje autorovo (řízené, vědomé, cílené) porušení recipientových očekávání. Zatímco první část studie zkoumala text hlavně z pohledu recipienta, je badatelská pozornost této, druhé části zaměřena především na autorův přístup, umožňující, aby byl jím produkován text funkční. Pokud první část operovala s pojmy jako *textové antecedenty* či *avízo*, očekávání recipienta, vyhodnocení (dalšího autorova kroku apod.), pozornost či (textová) vyrovnanost, popř. autorova či textová

(ne)předvídatelnost, soustředí se tato (druhá) část především na takové náměty jako (autorská) strategie, odhad (recipientových znalostí), vyváženost, *zábavnost* apod.

Do dvou částí byla práce rozdělena nejen kvůli rozsahu, ale právě pro dva hlavní úhly pohledu, jež oba její hlavní úseky obsahují. Zatímco v první části byla zkoumána komunikace s důrazem na (ne)porušení normy, byly hledány mezioborové paralely platné či využitelné na poli estetiky, stejně jako proveden pokus o grafické znázornění různých eventualit autorovy (ne)předvídatelnosti z pohledu recipienta, druhá část na tyto poznatky navazuje a rozvíjí je, dále však zkoumá komunikaci / interakci především z pohledu autora. První část zkoumala různé fáze a typy textů tak, jak je v různých souvislostech a za různých kontextů vnímá recipient; druhá část se soustředí na komplex souvislostí a okolností, za nichž do tvorby textu vstupuje autor. To se odráží v reflexi jeho postupů, technik a strategií, které jsou určitým společným jmenovatelem, leitmotivem následujícího textu.

Hlavními cíli práce je nejen zamyšlení se nad možnostmi kvantifikace působení (ne)očekávaných textů či textových elementů na recipienta, formulované v jejím úvodu, a připomenutí některých paralel mezi poznatky sociolingvisty Paula Grice,¹ psychologické školy *Gestaltu* a teoretiků literárního textu, ale i polemické pojednání nejrůznějších situací ilustrujících autorovo uvažování, rozhodování i limity, kterými je proces tvorby textu z jeho strany více či méně (pre)determinován.

Prostředím výzkumného zaměření této studie je komunikace (resp. *interakce*), a to v nejobecnějším chápání vztahu autor – text – recipient. V souladu s tím tak za text považuji v zásadě jakýkoli (komunikační) produkt, který byl vytvořen autorem a je vnímán recipientem. V rámci tohoto „velkého“ rámce mě z badatelského hlediska zajímají zejména ty případy, kdy řízená autorská porušení recipientských očekávání plní komunikační funkci, tj. vyvolávají v recipientovi kýžený efekt. Právě proto, že tento – pragmatický – element komunikace považuji za obecně platný (a tedy i přítomný ve všech komunikačních situacích včetně umění a jeho percepce), nevyhýbám se tomu, abych dílčí projevy jeho fungování *znovu* objevoval a následně komentoval za využití rozmanitých příkladů z různých oborů lidské činnosti.

Smyslem pozornosti takto věnované autorovi a jeho strategiím tak není jen jakési tematické „doplnění“ pohledu recipientova, ale především snaha reflektovat některé souvislosti (případně způsoby nahlížení či metody), které mohou přispět k efektivnímu hledání možných obecnějších zásad, jimiž se při tvorbě textu řídí nejen autor,² ale jež by bylo možné uplatnit i při komplexnějším zkoumání problematiky kulturní komunikace, teorie umění či principů fungování estetiky jako takových.

¹ Především jde-li o jeho pojetí pragmatismu a implikatur.

² Např. požadavek na *vyváženost* – tj. styl, logiku, kompaktnost apod. – textu, popř. jeho *zábavnost*, stejně jako případná (řízená autorská) porušení norem mající za cíl vyvolat v recipientovi kýženou reakci apod.

2. Na (ne)očekávatelnost kvantitativně?

V závěru první části práce uvádím orientační grafické znázornění (spektra) toho, jakými různými způsoby může *autor* (resp. jeho text, potažmo ale i samotná osobnost autora) působit z hlediska (ne)předvídatelnosti na recipienta jeho textu. (Ne)předvídatelnost je přitom jen jedním z tematicky vzájemně souvisejících, doplňujících se hledisek (resp. jednou z možných variant pojmenování,⁵ aspektů, popř. důsledků) interakce mezi autorem a recipientem, ve svém souhrnu spadajících do oblasti (komunikačního) *pragmatismu*. Neboť (komunikační) pragmatismus počítá vždy s jistou měrou (recipientovy) zkušenosti, resp. (autorovy) kompetence, (více či méně řízených, vědomých apod.) nepřesností, (ne)kooperativitou účastníků komunikace, ale i implikovaným charakterem mnoha sdělení, jakož i – ze své podstaty – časovou linearitou toku textu a jeho vnímání, věřím, že jej lze označit za jev v interakci prakticky *všudypřítomný*. Graf představený v závěru první části je tak určitým souhrnným znázorněním tohoto obecnějšího principu, který první část práce z různých úhlů pohledu (a s přihlédnutím především k recipientovi) zkoumala.

Mluvíme-li o možnostech kvantitativní analýzy děl obsahujících element neočekávanosti, bude každopádně i zde na místě nastínit vše na podobně ilustrativně zpracovaném konkrétním textu. Pro názornost jsem zvolil přímočarou, přehlednou a co do (pro daný příklad potřebného, tj. prostřednictvím porušení očekávatelnosti autorem dosaženého) *momentu překvapení* poměrně jasně pointovanou minimalistickou báseň od J. H. Krchovského:

Zamžným oknem hledím ke hřbitovu nahoru
počítám v duchu, kolik mi tak ještě zbývá
poslední list se snesl na dvůr z mého javoru...
jdu ke sklepu, ach bože: už jen čtyři piva. (Krchovský 2010, s. 269)

Čtyřverší navozuje atmosféru existencionálního zadumání, která koresponduje s antecedenty obsaženými v autorově předchozí tvorbě, nicméně je pointována zlehčujícím, (částečně) překvapivým, nápaditým (ale ne výjimečným, resp. pro znalé autorovy tvorby nikoli neočekávatelným) kontrastem v podobě závěru. K tomu je (jako určitého „rozcestníku“ či „odrazového můstku“) využito (minimálně) dvojí různé sémantické valence výrazu *zbývá*.

Daný výraz pod vlivem uplynulého textu konotačně odkazuje k závažnému tématu (*kolik zbývá času*). Pocit toho, že taková asociace je na místě, je ovšem na samém konci textu vystřídán zjištěním, že tou *správnou* konotací má být odkaz k faktu *omezeného množství* (konzumních prostředků). Toto „přízemní“ zjištění představuje vítaně překvapivý (protože odlehčující, resp. humorný) kontrast s původně očekávanou (hlubokou, závažnou a znepokojivou) úvahou o omezenosti času vymezeného pro lidský život. Právě ironizace hlubokomyslných úvah (která nicméně nevymazává zcela jejich stopu ani

⁵ Vedle například (ne)očekávatelnosti, momentů *překvapení* ale i *dojmu zábavnosti* apod. (ze strany recipienta), popř. *ozvláštnění*, (umělecké) *distorze* či (byť jen) *stylizace* textu apod. (ze strany autora).

nepopírá jejich naléhavost, a přes jejich kontrastivní zlehčení se jim prvoplánově nevysmívá) je tak s největší pravděpodobností určujícím impulzem, resp. „motivem“ vzniku dané básně (a je-li tomu tak, pak i *normálním*, řadovým elementem v celé autorově tvorbě – a proto i jejím určujícím paradigmatem).

Na základě toho považuji za významová ohniska (resp. *milníky*, *hlavní konstituenty*, *markanty* apod.) textu především tyto jeho pasáže:

- a) pohled přes
- b) zamžené okno ke
- c) hřbitovu; jakož i
- d) vytvoření dojmu autorova znepokojení z omezeného množství.

Tento autorem vytvořený dojem je, díky umístění jej *přímo způsobující* formulace (*kolik mi tak ještě zbývá*) v těsné návaznosti na jej předcházející elementy, chápán jako znepokojení z omezeného množství času daného pro život. Související pocity jsou dále posíleny

e) obrazem *posledního* listu snášejícího se ze stromu, popř.

f) sklepem, který (vzhledem k avízu básně a obecné zkušenosti recipienta, na kterou autor spoléhá) zde bude primárně asociovat temnotu, popř. hrobku.

Sklep však zároveň představuje druhý rozcestník, neboť může být (mimo jiné) i místem, na jehož schodech se skladuje pivo; a právě

g) pivo je elementem, resp. *markantou*, která pozmění celý smysl dosavadního chápání daného textu.

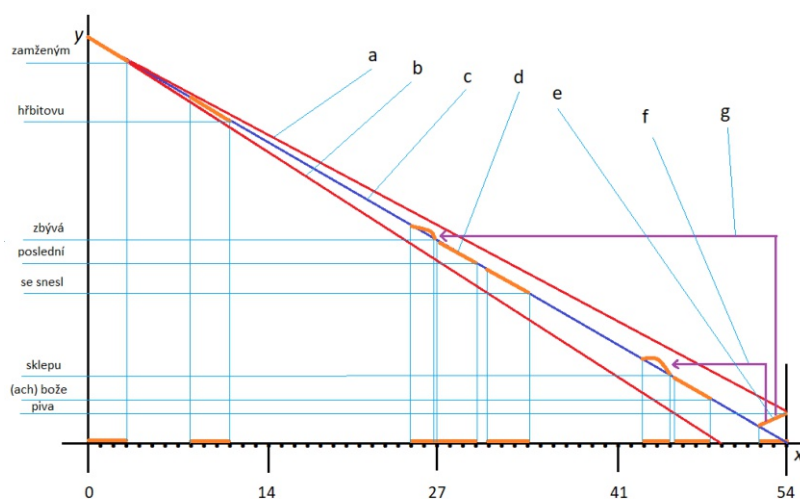
Je přitom velmi cenné a zdařilé, že se dané *hlavní* porušení očekávání děje na posledním místě, tj. že je autor schopen držet napětí co nejdéle, a rozehrát tak v rámci minicelku skutečné drama.⁴ Cenné je navíc to, že oba *rozcestníky*, resp. nositelé klíčových významů či textového *napětí* atp. (tj. *zbývá a piva*), se rýmují a jako takové stojí na stejných pozicích (v polovině a na konci). Oproti tomu výrazy *nahoru* a *javoru* jsou spíš zvukomalebné a komplementární – díky své zvukomalebnosti však tuto roli plní velmi dobře. Zároveň jsou v dostatečné míře přesvědčivé i sémanticky (hřbitov může být *nahore*, např. za zdí, a i javor si lze představit jako *smutný*, *ponurý* strom. Jistě existují i stromy ponuřejší, nicméně ty lze za zachování kýžené struktury básně zrýmovat zřejmě obtížněji).

Obeznamíme-li se s tvorbou Krchovského, záhy zjistíme, že má v oblíbě klasickou formu (srov. mj. Kropáčová 2010, s. 43) i náměty. Dost možná je to i proto, že mu komická „prkennost“ (popř. „poctivost“, resp. „hraná strojenost“) jeho forem pomáhá o to kontrastněji „nasvítit“ všemožně

⁴ Což ale platí zejména pro toho, kdo čte Krchovského poprvé či s ním není ani nijak jinak obeznámen. Pokud čtenář jeho tvorbu již zná, může mu jako (drobné, vítané) zpestření připadnout výše uvedená „překvapivost“ tak, jak je podána v daném konkrétním případě. Už stěží jej ale udiví fenomén využití obdobného druhu překvapivosti jako takový – Krchovského čtenář zkrátka *něco takového* (tj. něco povětšinou *bizarně překvapivého*) od daného autora automaticky očekává.

absurdity i komické bizarnosti, jež čtenáři představuje. Ty totiž nejenže nejsou užitím (klasického) verše zastíněny – naopak na pozadí takového „školometský“ poctivého stylu vystupují do popředí ještě výrazněji.⁵

Tolik osvětlení toho, na jakém základě byly ty či ony části textu zvoleny za významové *milníky*, resp. *markanty*, s nimiž budeme při nástinu možností jakési elementární *kvantifikace neočekávanosti* u daného verše dále nakládat. Vezmeme-li pro tyto účely slabiku coby nejvhodnější jednotku poetické metriky, konstatujeme, že výše uvedená báseň má: 54 slabik rozdělených do 4 veršů s pravidelným střídáním, a to: 14/13/14/13 slabik. Na základě dalších výše uvedených bodů a návrhů pro analýzu básní či obdobných textů může její grafické zobrazení a následující rozbor vypadat následovně:⁶



Obr. 1: (Ilustrativní) grafické znázornění *porušení očekávání* (zdroj: autor textu)

Přímka **X** představuje délku básně – jednotlivé dílky představují slabiky, číselně jsou vyznačeny počty slabik (z celkového počtu 54) vždy na konci každého verše. Tučně zvýrazněna jsou místa, která považuji za hlavní významově-dynamizační milníky textu. Přímka **Y** znázorňuje míru toho, jak

⁵ Pro jiné Krchovského kusy příznačná (místy až drastická či explicitně naturalistická) *plasticita* líčení, resp. přirovnání (např. „*chlást vyvrátil mou duši z pantů jak vetřelá vrata u chlíva*“; srov. např. Krchovský (2010, s. 228) tu na jednu stranu sice chybí, její efekt (resp. hlavní přidaná hodnota, kterou mají (rozsahově většinou nevelké) Krchovského kusy recipientovi předat) je nicméně nahrazen právě hrou s očekáváními navozenými pomocí úvodu, v němž text/autor budí dojem, že hlavní pozornost je soustředěna na něco zcela jiného, než jak se ukáže s koncem básně.

⁶ Stručná legenda: přímka x znázorňuje slabikovou „stopáž“ básně, přímka y pak (v sestupném pořadí) hlavní markanty básně tak, jak jsou postupně vnímány recipientem. Dvěma zleva doprava sestupujícími červenými čarami je (orientačně) vymezeno pásmo *normality* (resp. z pohledu recipienta, limity *tolerance* jeho očekávání), modrou zleva doprava sestupující čarou (cca uprostřed obou červených *limit*) pak hypotetický průběh vnímání básně v případě, že by šlo o zcela *normální* (resp. *modelový* apod.) kus. Ze tomu tak ve všech okamžicích vnímání dané básně není, označuje oranžová barva – jí znázorněné *odchylky od normy* (tj. od modré čáry) jsou (předpokládaná) místa (okamžiky, epizody apod.) strategicky hlavních, *nejfunkčnějších* porušení recipientových očekávání (s počátkem cca v polovině textu, silnější epizodou porušení před koncem a kulminací, tj. *hlavním překvapením*, nečekanou *pointou* na samém konci).

recipient daného textu s průběhem (resp. přibýváním) takového textu vnímá každý další jeho element jako nutně méně a méně libovolný, resp. jak se mu text, postupně se blížící ke konci (popř. pointě) jeví stále méně nepředvídatelný, méně nahodilý atp. Čím výš na dané přímce, tím je nepředvídatelnost/libovolnost každého dalšího elementu z pohledu recipienta vyšší (a naopak). Přímký **A** a **B** označují orientační limity normy, které jsou obvyklé pro autorem avizovaný styl (klasická forma, závažný obsah – tak má alespoň dílo potenciál působit na recipienta, který se dřív s Krchovským nesetkal). Přímká **C** označuje pozici textu v rámci „dialogu“ mezi autorem a recipientem: autor volí klasickou formu a zdánlivě i obsah, recipient⁷ tak úměrně tomu očekává závěr, k němuž postupně odkazují indicie v textu, popř. pointu opět v rámci podobně indikovaných norem⁸ (včetně stylu či vybraných obsahových námětů, důstojně odpovídajících všem autorem do té doby předloženým antecedentům). Bylo-li by tomu tak, dospěla by přímká (označující vnímání autora z pohledu recipienta) souvisle na pozici 0.00 na přímce **Y**; pak by byl i autor považován recipientem, který jej čte prvně, za klasického, ryze *normálního* autora.

Zatímco „Ecùv“ modelový vnímatel by v tomto bodě (pravděpodobně) čekal spíš „patetičtější“ (tím pádem ovšem i konvenčnější) průběh (resp. vývoj) tématu (a na něj se také percepčně „nastrojil“), tuší (resp. „čeká“) zhruba v té samé pozici (případný) recipient empirický *nečekané*; a vlastně se tak jen dohaduje, kdy a v jaké formě taková *neočekávanost* přijde. Jak vyplývá z básně, „vyřešení“ této „nejasnosti“ tkví nejen v sémantice a spádu děje, ale především v kontrastu spočívajícím v porušení toho, *co je (zdánlivě) očekáváno* – resp. finálním „rozbitím“ napětí budovaného díky polyvalenčním / polysémickým dispozicím jednoho z výrazů.⁹

⁷ V tomto případě určitý *modelový čtenář* (tvořený „průnikem“ jak těch, kteří Krchovského tvorbu znají, tak těch, kteří se s ní nesetkali; snad jen s drobným rozdílem v tom, že znalec Krchovského může, v obecnější rovině, očekávat cíleně výraznou *nečekanou* pointu; stejně jako Krchovského „prvočtenář“ ji však i „znalec“ bude jen stěží schopen předvídat jakkoli konkrétněji. Faktem nicméně je, že při důsledném dělení z pohledu *síly vzruchu* (resp. momentu překvapení, efektu neočekávanosti apod.) bychom čtenáře mohli dále dělit (přínejmenším) na dvě takové *modelové* skupiny: a) znalce Krchovského a b) ty, kteří jej čtou poprvé (případně ne dostatečně často na to, aby v jeho díle byli schopni identifikovat pravidelnosti či tendence; právě schopnost tak učinit je totiž důležitým kritériem toho, jak by reakce jedněch, nebo druhých vypadala (resp. jak by se úměrně ní projevila na výše uvedené přímce) *in realité*). I toto ukazuje na náročnost každého takového měření, stejně jako na pravou podstatu distinkce mezi čtenářem *modelovým* a *empirickým* – tj. na distinkci mezi ryze teoretickou, abstraktní hodnotou na jedné, a vždy konkrétní, do každého důsledku unikátní, *originální* (a do detailu tak v zásadě nikdy plně neprozkoumatelnou, „nezmapovatelnou“) skutečností na straně druhé.

⁸ Což v tomto případě můžeme chápat v duchu Levinsonovy *hypotetické záměrnosti* jako jisté *optimum vyznění* daného textu – tj. ani doslovně, ani jako autorovo sdělení, ale jako autorův (účelový, cílený, pragmatický apod.) *výkon* ve službě (vyššího, múzického apod. kontextu) umění. Šrov. Levinson (2006, s. 302–314), popř. Levinson (2016, s. 146–162).

⁹ Téma *piva* (resp. *osamělého pijana* atp.) mající za cíl vyvolat svou účelovou *přízvěností* kontrast s vyzněním dosavadního textu (a tedy i adekvátní vzruch v recipientovi) však má potenciál vnímání textu (a případně i autora) recipientem přinejmenším posunout, resp. klasicky vyvolává průvodní, se vzruchem související akce – recipient hledá, proč mohl být tak dlouho „maten“, jak je možné, že vše přesto (alespoň formálně) „sedělo“ či „fungovalo“, následně si spojuje výraz *piva* s nejednoznačnými (významově *polyvalenčními*) slovy (*zbývá, sklepu*), resp. objevuje jejich schopnost *mít valenci* nejen k významům, které by se díky vyznění textu mohly zdát jako předpokladatelné; na tomto základě přehodnocuje celou básně, popř. směřuje nějakým způsobem svou pozornost *od básně samotné k osobnosti* autora, popř. *přes* autorovu osobnost (ale v již zřejmém v souvislosti s ní, s jejím *zkoumáním*) k dalším jeho textům.

Empiričnost versus *modelovost* se tu dál odráží i v tom, do jaké míry dochází u různých recipientů k různému vyhodnocení autora: kdo jej čte poprvé, je nějakým způsobem zaskočen nečekaností aktualizace přicházející v podobě ostré pointace básně v jejích posledních dvou slabikách – takového recipienta něco nutí „ptát se víc po autorovi“, nebo naopak (v tomto případě veškerý další) autorův text „odložit“ (= nezajímat se o něj), protože avízo (v podobě dané básně) příslušnému recipientovi navodilo pocit takové autorské *nepředvídatelnosti*, kterou vyhodnotil jako nezajímavou (či jinak neatraktivní).

Naopak recipient, který Krchovského zná, by byl obdobně zaskočen, kdyby (poté, co celý dosavadní text i obsah byly až „nudně“ klasické) alespoň na konci nepřišla právě ona *vítaně neočekávatelná* silná pointa.¹⁰ Neočekávanost, překvapivost je tak pro daného („obvyklého“) recipienta Krchovského díla normou, jejíž nepřítomnost by na něj zapůsobila nudně. Do podobného stavu se přitom velmi pravděpodobně brzy „propracuje“ i takový recipient, který prvotní avízo v podobě dané básně přijal s tím, že právě dané avízo jej motivovalo ověřit si, jestli i další elementy (textu) celé Krchovského tvorby budou podobně *vítaně nevyzpytatelné*, jako právě přečtený (první) příklad.

Zvýrazněné části (na příkladu části **D**) odpovídají zvýrazněním na přímce **X** – pouze v případech slov *zbývá* a *sklepu* je drobným vychýlením naznačen lehký odklon od jednoznačnosti. Ten je dán (latentní i skutečnou) vícenásobnou sémantickou valencí obou slov – která je při prvním čtení textu nicméně velmi přesvědčivě „drcena“ (jednoznačnou náladu „předsmrtných“ úvah vytvářejícím) kontextem předešlých či následujících klíčových výrazů. Zvýrazněná část **E** přitom mapuje právě vnímání závěru básně, a to recipientem, který očekává, že básně je po všech stránkách klasickým útvarem, chýlí se ke klasickému konci a také tak skončí; ovšem namísto toho, aby přímka skončila v pozici nulového *překvapení*, se v důsledku porušení očekávání takového recipienta stáčí vzhůru směrem ke (z pohledu takového recipienta) zvýšené autorské *nepředvídatelnosti*. Naopak skončila-li by básně *konformně*, její trajektorie by z pohledu čtenáře, který čte daného autora poprvé, skončila v nulové pozici – ostatně přibližně stejně jako končí pro ty čtenáře, kteří příslušného autora znají a určitou „šokovou terapii“ od něj naopak očekávají.

Šipky **F** a **G** odkazují k pojmům, jejichž obsahové a valenční dispozice připravily půdu závěrečné pointě. Úměrně tomu, jak byla pointa realizována, jejich původně přepokládaný význam (tj. „předsmrtné“ úvahy) ustupuje, mění se v „přízemní“ námět a de facto se rozpadá; co zůstává, je rafinované svědectví o *banalitě* – u některých recipientů vyvolávající úsměv značící pochopení (a identifikaci se s autorovou *normou*), popř. vůli *zabývat se autorem dál*; resp. zájem o autora probuzený právě nestandardností a – pro takové recipienty akceptovatelnou – aktualizací, kterou s sebou daný text přináší.

Rozdělení básně na slabiky přináší i další možnost kvantitativního zakotvení jednotlivých elementů v textu, určení jejich pozice, vztahů navzájem i vůči

¹⁰ Tj. sice ne zcela ve smyslu, v jakém pojímal Jan Mukařovský (ne)záměrnost (srov. Mukařovský (1966)), jistě však s paralelou k ní – u výše rozebíraného Krchovského čtyřverší by šlo v zásadě o *záměrnou*, resp. *řízenou* nezáměrnost (která sice jako *jednoúrovňové* vybočení z celkové *vyrovnanosti* celku vypadá, již má však autor v rámci svého autorského plánu či strategie zcela pod kontrolou).

celku. Určíme-li stopáž slabikově, vyplyne, že element, který mění celkové vyznění textu (/...dvě/ piva), přichází až po 96.3% textu; sám tedy představuje 3.7% textu; společně s dalšími dvěma (poslední, zbývá) pak 11.1%; všechny hlavní *milníky* textu dohromady tvoří zhruba 38,8% textu; průměrná délka klíčového významového milníku v textu je přibližně 2,63 slabiky; každému ze dvou klíčových výrazů připravujících na pointu (*zbývá* a *sklepa*) předcházejí vždy dva výrazy nesoucí asociace spíš existenciální, závažné povahy; jejich rozsah je vždy 11,1%; pointě předchází poslední výraz asociující téma smrti, a to (*ach*) *bože* s rozsahem 7,5% textu atp. Již na základě těchto dat je dál možný výpočet periodicity, sekvence a dalších vzájemných vztahů jednotlivých elementů textu.¹¹

Uvedený příklad (rozboru Krchovské básně z hlediska ne/porušení očekávání) je samozřejmě jen jednoduchým ilustrativním nástrojem možné (zevrubně) kvantitativní analýzy daného textu. Východiskem pro ni by v každém případě měla být správná identifikace

- významových ohnisek, která už jsou dále „nedělitelná“ (či takové „nedělitelnosti“ blízká), jakož i jejich

- komplexních „syntaktických“ vztahů v rámci daného textu (vzhledem k celku, vzhledem k sobě navzájem atp.), která jasně vyjeví hranice mezi oběma komplementárními složkami daného textu, ukáže případně na pravidelnosti, popř. poskytne možnost další formalizace (vzorec, index atp.).

3. Pragmatismus, implikatury, gestalt

Jak prokázala četná pozorování z různých oborů tím či oním způsobem se zabývajících (pragmatickými) aspekty vztahu autora, textu a recipienta,¹² má autorovo řízené (ne)naplnění recipientových očekávání v jím (tj. autorem) tvořeném textu v kulturní interakci své pevné místo a komunikační hodnotu. Projevuje se různým způsobem: v drobných aktualizacích, nejrůznějších kontextem umožněných vynecháních, ironiích, sarkasmem, nadsázkou či metaforou. Společným jmenovatelem (a „funkčním faktorem“) všech těchto eventualit je autorovo spoléhání se to, že recipient *pochopí*, „kalkulace“ na jeho zkušenost.¹³ Větší či menší nejasnost, nepřímocíarost či kontextuální náročnost autorova textu, jež je z velké části důsledkem autorovy strategické sázky na recipientovu zkušenost (resp. na jeho rozlišovací schopnost, vkus či objem znalostí apod.), je tak spíš než projevem autorovy nekompetentnosti výrazem jeho důvěry (= recipient zná, umí a „nezklame“) či úcty (= recipient je s to pochopit) vůči recipientovi.

¹¹ Podobně jako porovnání tímto či podobným způsobem „měřeného“ textu s identicky měřenými texty ostatními, zkoumání vlivu daných faktorů v závislosti na celkové délce takových textů navzájem, případně aplikace na lineárně vnímatelné texty spadající do příbuzných či jiných paradigmat (film, divadelní hra, další) apod.

¹² Na poli logiky klasicky Peirce (1931–1935), v rámci literární teorie Barthes (1957, 1967, 1972), Iser (1972, 1994, 2017) či Jauss (1982, 1994), v oblasti sociolingvistiky Grice (1975, 1981, 1989), v sociologii mj. Burgoon (1976, 1978), na poli různých oborů vyslovujících se k percepci umění mj. Gombrich (1979, 1982), Goodman (2007), Zeki (1993, 2000) a další. Pro dílčí shrnutí vybraných (pragmatických) paralel napříč vícerymi disciplínami viz mj. Krátký (2018).

¹³ Resp. v rámci (aktivního) autorsko-recipientského dialogu zprostředkovaného textem *doplní*.

V zásadě toto je pak podstatou (nejen) Ecova chápání *textové kooperativnosti*¹⁴ – jež je v zásadě vždy oscilací mezi (logicky nadefinovanými hypotetickými) „extrémy“ jak určité

- *objektivizující* modelovosti, tak

- *subjektivní* interpretace v potaz beroucí „empiričnosti“ (Srov. Eco 1979, 1984, 1989).

Je přitom zřejmé, že způsob, jakým bude čtenář (recipient, vnímatel apod.) ve finále interpretovat doslova jakýkoli text, závisí prakticky výlučně na jeho (celkové dosavadní) zkušenosti.

Přestože téma *zkušenosti* je pro jakoukoli analýzu pragmatických aspektů komunikace zásadní, není daný pojem vždy všemi vnímán stejně. Antropolog Radcliffe-Brown vnímá kombinaci doposud získaných zkušeností¹⁵ (a smyslových vjemů) jako východisko pro kategorizaci, resp. „taxonomizaci“ světa.¹⁶ To kromě jiného poukazuje na to, že důsledně rozlišuje mezi zkušeností (resp. objemem znalostí) nabytých a) do této chvíle a těmi, které se coby nové podněty či jejich kombinace b) teprve zjeví. Zástupce *gestaltové* psychologie Wertheimer v podobné souvislosti hovoří o drilu, asociaci a zvyku (resp. *navyklosti*).¹⁷ Poválečný Merleau-Ponty zasazuje zkušenost do širšího rámce smyslového vnímání i časových souvislostí (srov. Merleau-Ponty, 1976; zejm. s. 10–12, 106–113, 469–495) a v podobných intencích uvažují i američtí (lingvističtí) sociologové druhé poloviny 20. století (mj. Halliday, Greenberg, Fodor, Chomsky apod.). Do značné míry *pragmaticky* se kolem principu využití zkušenosti v jedné ze svých teoretických studií o výtvarném umění pohybuje Gombrich, když (esteticky) rozdílný dojem z vnímání známého a neznámého vysvětluje na kontrastu vnímaného objektu, který je „oku“ známý, a takového, který je pro oko neznámý (resp. „nový“) (srov. Gombrich, 1982, s. 150–151, dále s. 153).

U všech těchto autorů je společným rysem chápání zkušenosti jako lineárně předcházejícího, kumulujícího a kumulativního, celkového objemu *vjemů* předcházejících každému jednomu momentu, v němž to či ono vnímáme.

Ve světle toho je možná na místě toto chápání (zkušenosti) vymezit vzhledem k chápání, k němuž někdy dochází, mluvíme-li o roli (či *funkci*) zkušenosti ve vztahu k (vnímání) umění z pozic fenomenologie. Tím spíš, je-li fenomenologie nejen určujícím prvkem chápání estetiky posledních desetiletí, ale je-li i ona sama chápána jako *studium struktur zkušeností* (srov. Smith, 2013), resp. toho, jak se věci *jeví* v naší zkušenosti (srov. Smith, 2013). Odtud

¹⁴ Pro dané slovní spojení použité (netradičně) v souvislosti s Ecem viz <http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp>. S kooperativností, resp. ji implikující implicitností, s níž recipient autorova textu daný text interpretuje, v nějaké formě pracoval již Peirce (srov. mj. Peirce, 1931–1935); dále pak samozřejmě Iser (1972), Jauss (1982), Grice (1975, 1981, 1989) apod.

¹⁵ Resp. aktuálních znalostí, popř. schopností rozpoznat apod.

¹⁶ Což lze dále chápat jako analogie k další jazykové či pojmové taxonomii typu kategorie (subkategorie, ideje) pojmy atp.). Srov. Radcliffe-Brown (1957, s. 15–19).

¹⁷ Doslova „Drill, Asoziation, Gewohnheit“; viz Wertheimer (1922, s. 89).

nutně vyplývá logický důraz na *první osobu*, resp. určitou *subjektivitu*, (přímost) zkušenosti – a potažmo tedy i *intencionalitu* (coby pojem pro doménu fenomenologie do značné míry chápaný jako *centrální*).¹⁸

Dle Husserla je naše zkušenost „namířena“ vůči věcem (reprezentuje je, resp. *intenduje*) jen *skrže* zvláštní koncepty, myšlenky, obrazy apod. Ty vytváří význam nebo obsah dané zkušenosti, přičemž je nelze identifikovat s věcmi, které zastupují či jejichž významem jsou. Zásadní fenomenologickou důležitostí má vždy specifický kontext různých druhů zkušeností, stejně jako i okolností (podmínek), v nichž k nabytí zkušenosti, resp. vnímání (fenoménu, díla, textu apod.) dochází (srov. Husserl, 2019).

Theoretici estetiky jdou svým způsobem ještě dál, když v různé míře akcentují subjektivitu (resp. *empiričnost* a nepřenositelnost) *prožitku*, jakož i (pro estetický prožitek příznačnou) *absenci utilitárnosti* (estetický prožitek se, na rozdíl od jiných forem intencionality, neděje pro nic *cíleného*).¹⁹ Pro něco takového je samozřejmě nutné náležité vymezení, resp. taxonomizace estetického spektra – mj. „oddělení“ uměleckého díla a objektu estetického zájmu.²⁰

Z mého pohledu na text je nicméně hlavním rámem v první řadě stále časově–lineární posloupnost, v rámci které (cokoli) vnímáme. Zatímco tomuto časově–lineárnímu přístupu²¹ odpovídá první (*klasický*) přístup, fenomenologické chápání zkušenosti jako by odkazovalo spíše k vnímání *okamžitějšímu*, *interaktivně komunikačnímu* (resp. *interakčnímu*). Chápání estetického prožitku pak do jisté míry obě kombinuje – a to nejen vymezením estetického objektu jako

- (ve finále *jen sobě vlastního*) souboru stimulů, navozujícího „nezištné“ povznesení ducha, ale i coby *de facto*

- estetického *znaku*, jež je obdobný zážitek schopen poskytnout i v delším lineárním úseku (tj. při vzpomínce na něj).

I toto reflektuje širší vývoj, který v rámci „věd o člověku“ ve 20. století probíhal od počátečního pozitivismu a víry v možnost *objektivního* pochopení světa stále víc k pragmatismu, jedinečnosti individualitě i komunikačnímu aktu, a nutně tedy i k do jisté míry *subjektivismu*.²² I tím se váha precedentu stále víc *instantizuje*, tj. pozornost (popř. relevance, důležitost či dokonce význam

¹⁸ Přičemž právě u centrálního pojmu *estetického* (prožitku) se naskýtá problém, nakolik lze uvedené vztáhnout i na něj; neměl by totiž takový prožitek přeci jen přicházet poněkud *neočekávaně*, resp. *překvapivě* – a tím tak rozdílně od vždy nějak utilitárního či pragmatického vnímání čehokoli ostatního?

¹⁹ Srov. Kant (1987), Dufrenne (1953), Adorno (2013), Hartmann (2014), Zuska (2001).

²⁰ Dále viz mj. Heidegger (1996, 2016), Ingarden (1967, 1989), Merleau-Ponty (1976), Adorno (2013), Lyotard (1994), Ricoeur (1973, 1974, 2016), Hartmann (2014).

²¹ Zjednodušeně: nejdřív dochází k vnímání např. „p“, „q“, „r“, „s“... a až následně, tj. poté, co jsme navnímalí a nějakým způsobem vstřebali nejen (p, q, r, s) a případně i další vstupy, přichází „y“ (do jehož vnímání tak již logicky vstupujeme obohaceni díky vnímání všech předešlých *písmen*).

²² Zájem o jedince, individualitu, její vnímání světa, a hlavně jedinečnost každého jednoho *aktu* takového vnímání je patrná nejen u „otců“ fenomenologie Husserla a Heideggera, ale i později u Sartra, Merleau-Pontyho (1976), v teorii umění a vnímání uměleckého *textu* pak Ingardena (1967, 1989), Isera (1972, 1994, 2017), Ricoeura (2016) a dalších. Viz též Ribeiro (2014).

apod.) se z *objemu nabytého* versus *okamžitě, subjektivně vnímané* spíš přesouvá na jednotky (aktuálních) vjemů, určitou *diachroničnost* při nich probíhajícího procesu apod.

Právě fenomenologie jako by přitom kladla důraz na *vlastní* prožitek, resp. prožitek v *daném* momentu (míněno zhruba ve smyslu anglického počitatelného *an experience, experiences*), spíš než na objem znalostí získaný na základě zkušenosti (nepočitatelné *experience*). Spíš než na kognitivní rezervoár, s nímž vstupujeme do nové situace (včetně fenomenologického prožitku) a na jejímž základě jej chápeme, se tak soustředí na moment prožitku samotného, případně i na změnu chápání *poté* (tj. změnu jakou tento prožitek / zážitek způsobuje): namísto zájmu o vnímání nového na základě dosavadního se její pozornost přesunuje na moment vnímání jako takový (resp. nás případně může nutit ptát se nakolik se zabývá dosavadním objemem ve vztahu k poznávanému, anebo spíš jen tím, jak aktuální proces poznávání má funkci dál apod.). Takový přístup sice mění *tradiční* chápání *zkušenosti* (tj. jako souhrnu doposud nabytých kompetencí, znalostí apod.), na druhé straně ale činí fenomenologický přístup obzvláště *kvalifikovaným* mj. právě pro uchopení *estetického prožitku*: zatímco tradiční kognitivní přístup totiž dochází ke konfrontaci s estetickým (resp. *momentem* estetická) *vybaven* až obtěžkán robustním arzenálem zkušeností, fenomenologie tuto kognitivní *zátěž* zdánlivě *odhazuje* – a o to plněji (a díky soustředění se na *subjektivní* prožitek i (tak ve vsí rozdílnosti daných subjektivních prožitků) *objektivněji*) je schopna daný prožitek (= jeho moment) *prožít*.

Fenomenologové možná i tím, že zdůrazňují zkušenost okamžitou, tj. latentně opět prožitek (*an experience*), posilují svůj *manifest* vůči jakési *objektivizaci* či *unifikaci* zkušenosti. O tu se nicméně nesnažím ani já – spíš jen kladu důležitosti na fakt precedence zkušenosti aktu vnímání, zároveň *zkušenost* dle možností abstrahuji (tj. operacionalizuji coby veličinu). Tím jen dávám věci do logického (časové lineárního sledu), a to aniž bych možnost aktuálních subjektivních prožitků při vnímání vylučoval – jen konstatuji, že i ony jsou ovlivněny přechozím kvantem *zkušeností*.

Poznání a zkušenosti nabyté do každého příslušného momentu mají v komunikaci (resp. *interakci*) samozřejmě zásadní význam pro jakýkoli další text, který osoba, jež příslušným poznáním a zkušenostmi disponuje, tvoří. Obdobně však každý *tvůrce textu* (autor) vychází i z toho, jakou míru znalostí a zkušeností předpokládá ve svém protějšku, adresátovi svého textu, recipientovi. Autor tak vždy tvoří text jednak jako a) nějakou interpretaci toho, co chce sdělit, jednak jako b) reflexi toho, do jaké míry vychází z něčeho (resp. bere v potaz něco), o čem ví či předpokládá, že je recipientovi známo.

Vydeme-li z myšlenky hallidayovského *registru* (Halliday, 1978), konstatujeme, že text navazuje na tuto přípravnou fázi (tj. fázi *registru*) coby její smyslově vnímatelné pokračování. Takový (smyslově vnímatelný) text již není jakýmsi abstraktním či vágním shlukem vícera potencialit, ale vždy jen jednou *jedinou vybranou* variantou z nich. Oproti ostatním, nepoužitým variantám, stejně jako i kterýmkoli dalším (nepoužitým) eventualitám je tak text vždy *jedinou*

smyslově vnímatelnou stopou, na niž se právě prostřednictvím její smyslově vnímatelné realizace snaží autor připoutat (recipientovu) pozornost. Vše ostatní (tj. všechny *nerealizované*, nevyužité varianty) je kulisou, pozadím – kontextem.

V duchu Gombrichova poznatku k autorově práci s recipientovou pozorností konstatujícího, že „veškerá pozornost se musí ‚dít‘ vůči (resp. ‚v kontrastu k‘) pozadí nepozornosti“ (Gombrich, 1982, s. 15) tak lze říci, že text je vlastně autorovým výběrem, který přeměňuje latentně přítomné (resp. jsoucí k dispozici, nabízející se) na skutečně realizované (tj. v textu použité, resp. použitím v textu oproti ostatním nabízejícím se variantám zvláště, *označené*) – resp. autorovým preferovaným výběrem z kontextu.

Výše uvedený postřeh Gombrich uvádí v rámci širšího popisu umělcova rozhodovacího procesu ohledně toho, co v jím tvořeném obraze či jiném uměleckém díle a) zdůraznit, co b) upozadit, případně co z takového díla c) úplně vynechat (srov. Gombrich, 1982). Tento proces má nicméně své paralely jak v přirozeném textu (tj. mluveném či psaném), tak v jakémkoli jiném sdělení, které máme vnímat (a ideálně mu i rozumět). I zde tuto selekci (tj. oddělení textu od kontextu) za nás (resp. *pro nás*) dělá jeho autor. Míra, do jaké je pro své (*strategické*) účely schopen dosáhnout z jeho pohledu nejlepšího (nejkomplexnějšího, nejadekvátnějšího apod.) odhadu, interpretačního kompromisu a pohotovosti převedení do příslušného výrazového (jazykového) kódu, je pak kromě recipientova *percepčního zážitku* také „vizitkou“ autora projevu v recipientových očích.

Jedná-li autor při tvorbě textu pragmaticky, uskutečňuje nejen a) striktní „oddělení“ textu a kontextu (kdy text je tím, co má být ve středu recipientovy pozornosti, zatímco kontext je vše ostatní), ale tam, kde to je možné, b) kontext využívá jako implicitní prostředek vyjádření (a pochopení) toho, co by jinak bylo explicitním elementem textu. Toto téma přitom není jen doménou pragmatismu, ale i již zmíněné teorie porušení očekávání či filozofie *Gestaltu*.

Všem těmto pohledům je přitom společné, že berou v potaz jak a) komunikační roli předchozí recipientovy zkušenosti (a jejího odhadu ze strany autora i následného zohlednění v jím produkovaném textu), tak skutečnost, že b) od určitého (např. mnohokrát opakovaného množství) užití toho či onoho textového elementu či kombinace takových elementů přichází (přirozená, pochopitelná, logická) tendence ty nejzažitéjší z takových elementů vynechávat, modifikovat či (z komunikačního hlediska funkčně) nahrazovat např. antonymy (např. u ironie). Dílčím výsledkem takového přístupu je buď redukce textu na minimum (s tím, že jeho smysl je stále pochopitelný), nebo jeho pozměnění (více, nebo méně) vítanou aktualizací, případně vložením elementu vedoucího k (překvapivému) porušení očekávaného; výsledkem *konečným* je pak vyvolání většího či menšího vzruchu v recipientovi (*vnímateli*) takového textu.²³

²³ Pro úplnost je na místě dodat, že takový *vzruch (arousal)* je zde chápán jako důsledek (resp. reakce; konkrétně u Burgoon reakce na *nečekané*) – nikoli jako (na počátku stojící) *podnět* (resp. stimul, v orig. *Reiz/e*), tedy *důvod vzruchu*, jak je tomu např. u Wertheimera (srov. Wertheimer 1293, s. 302, 307, 309). Wertheimer dané jevy chápal spíše jako (v zásadě *jakékoli*) *markanty* představující hlavní *mlníky* textu. Vzruchy (v tom smyslu, jak je chápe Burgoonová) se s nimi nicméně mohou shodovat coby důsledek určitého druhu disproporčnosti

Na kontextu založená redukce textu na (nejnutnější) minimum je v podstatě praktickou aplikací Griceovy zásady stručnosti.²⁴ Daná zásada zde však stále není aplikována v celém svém rozsahu a potenciálu – v případě minimálního textu, který nevynechává žádnou z (elementárních, nejmenších nutných apod.) složek, jde totiž stále o eventualitu, kdy text je sice již co nejstručnější, ale pořád ještě jazykově „úplný“ (tj. *nic* v něm/mu nechybí).²⁵

Naproti tomu o poznání silněji se spoléhání na kontext (tj. z autorova pohledu na recipientovy znalosti, zkušenosti apod.) projevuje v případě tzv. *implikatur* (viz zejm. Grice, 1975, s. 41–58, dále pak Grice, 1981, s. 183–198). Těmi Grice nazývá eventualitu, kdy autor již z textu vědomě vynechává (či v něm fundamentálně mění) jeho (zdánlivě nepostradatelné či neměnné) „základní stavební“ části – protože se spoléhá (resp. má pocit, že se může spolehnout) na to, že recipient i přes tyto „chybějící dílky“ pochopí celé sdělení tak, jako kdyby bylo kompletní. Co do principu tak i zde jde o aplikaci zásady stručnosti – jen dovedenou až do „mínusových“ hodnot.

Je pozoruhodné, do jaké míry zde Grice téměř identicky souzní s gestaltovým principem uzavření (*law of closure*)²⁶ – přičemž nejnápadnější (zároveň však druhotný) rozdíl lze spatřovat snad jen v typu příkladů, jejichž pomocí jsou oba principy obvykle znázorňovány (a které tak kvůli své formální odlišnosti mohly vytvořit dojem vzájemné nesouvislosti). Zatímco tak gestaltismus s oblibou demonstruje své zásady na obrazcích (např. takovým způsobem vzájemně nakonfigurované objekty, aby sugerovaly přítomnost dalšího geometrického tvaru), formuluje Grice (a další teoretici komunikace) své myšlenky obvykle na příkladech z oblasti přirozeného jazyka; princip, na němž taková pragmatická implikatura funguje, je ve své podstatě nicméně tentýž.

Naopak minimálně se oba pohledy liší, pokud jde o míru zdánlivé jednoznačnosti jimi „sugerovaných“ (tj. stále pouze zdánlivých, protože kvůli absenci skutečně explicitního a plného textu nikde na přesvědčivě jednoznačných), resp. nabízených, předkládaných významů či sdělení:



Obr. 2: a) Kanizsův (gestaltový) trojúhelník; b) Výstražná informační značka

pocíťované recipientem (v rámci jeho časově lineárního vnímání textu, a tím vznikajících shod – nebo naopak rozporů na základě jeho (lineárně v zásadě paralelně tvořených) očekávání) – nikoli však (jak je chápal Wertheimer) jako (ve své výraznosti téměř až statické) vstupy, dané autorem, tvořící určité hlavní percepční *milníky* toho či onoho textu.

²⁴ Pro seznámení se s tématem viz zejm. Grice (1989).

²⁵ Tj. (v logice této úvahy) kromě všeho, co danou textovou realizací nebylo řečeno, a tedy i vnímáno, tj. všeho ostatního, co řečeno být mohlo.

²⁶ V originále „Faktor der Geschlossenheit“; srov. Wertheimer (1923, s. 325–326).

Znak zákazu vstupu (s vepsaným 18+) je tak z pohledu *gestaltového pragmatismu* tím samým jako výš zobrazený „nedokončený“ trojúhelník: jak jedno, tak druhé totiž představuje určitou elementární („nejzákladnější“, limitní apod.) možnou konfiguraci, která je nezbytná k tomu, aby recipient v ní skrytý, neúplně formulovaný, napůl vyřčený či jinak poloskrytý vzkaz či význam pochopil.

V *gestaltové psychologii*²⁷ je do značné míry adekvátní analogií implikatury již zmíněný zákon (resp. *faktor uzavřenosti* (viz Wertheimer, 1923), popř. zákon (resp. *faktor dobrého pokračování* (vycházející z předpokladu *dobré konfigurace*, resp. *dobrého Gestaltu* apod.; srov. opět Wertheimer, 1923). Zároveň zmiňuje-li Wertheimer svou asociační tezi (*Assoziationsthese*), je na zvážení, nakolik můžeme (*jeho*) *uzavřenost* chápat jako fungující na principu asociací či asociování, resp. – ještě přesněji – *doasociování*; rozdíl tu přitom může být jen „optický“ (formální, kvantitativní) a nikoli principiální (kvalitativní): zatímco faktor uzavřenosti jasně distinktivně vyplývá ve chvíli, kdy recipient cítí „nutkavou“ potřebu doplnit neexplicitní (tj. pomocí textu jeho vnímání jasně „nenabídnuté“, a tedy jen implicitně tušené) části, aby vznikl *celek*, je asociace *asociována* většinou s tím, když jeden celek dá vzpomenout na celek další (srov. Wertheimer 1923, s. 303).

Zamyslíme-li se ale nad technickou stránkou obou procesů, nemůžeme dojít k závěru, že ve své podstatě fungují oba na stejném principu? Tj. takovém, který pro svou platnost předpokládá, že vůči hypotetické „normě“ je nějakým způsobem neúplně prakticky „cokoli“ (příčemž je jedno, od jaké „míry neúplnosti“ o takové „neúplnosti“ budeme uvažovat); v takovém případě by totiž domýšlení se významů bylo jevem v zásadě permanentně přítomným. Na takovém principu fungující *kognitivní překlenutí* (vynechaného) prostoru mezi explicitně formulovaným a sdělovaným (míněným) by pak jen v některých případech bylo „správnější“, resp. „objektivnější“ (neboť dodané indicie jsou „očividné“, podobně jako paradigma, v jehož rámci jsou dané indicie nabídnuty či na které odkazují), v jiných pak méně (resp. by obsahovalo výraznější složku subjektivity).²⁸

Zde dosud uvedené se přitom stále týká *jen* prostředí (ze sémiotického hlediska) běžného „každodenního standardu“ – tj. všednodenní přirozenosti, v níž jsme se (již svou pouhou přítomností na světě) jaksi „ocitli“, a to aniž bychom měli potřebu zkoumat jak či spekulovat o případných *mezních situacích*. Uvažování o míře *danosti*, vrozenosti vnímání, resp. percepční (*samo*)*zřetelnosti* tvarů, počtů či dalších *evidentních* veličin nás naproti tomu vždy (ultimativně) dovedou k polemikám nad tím, do jaké míry by se jednotlivé způsoby konceptualizací okolního světa obnovily v té samé (popř. alespoň

²⁷ Ke *gestaltu* viz zejm. Wertheimer (1922, 1923, 1924), dále Köhler (1933) či Koffka (1935).

²⁸ Jako příklady mohou sloužit jak notoricky známé *dvojvýznamné* obrazy *gestaltismu* (dvě tváře / svícen, tvář stařeny / tvář mladé dívky apod.), tak prostý fakt, že jakákoli *deviace* od tvaru, který mysl považuje za *normativní* (a do něhož se tedy snaží (jakkoliv, tedy i umělecky) *deviovat*, *distortovaný* text doplnit či modifikovat), je prokazatelně vždy *jen sama sebou* (a žádné „správné“ doplnění tedy neexistuje). Na druhé straně, je-li každý recipient oprávněn *doplňovat* či *modifikovat* dle svého uvážení, vyplývá, že jakýkoli *neúplný* text může být doplněn či upraven ryze dle jeho rozhodnutí.

podobné) formě v případě jejich náhlého (celo)civilizačního „výpadku“ (resp. jakési globální civilizační „amnésie“ či restartu); tedy i které z tvarů, početních veličin a dalších jevů dneška by bez možnosti odkazování k jakýmkoli zjevným korelátům (precedentům, indiciím, referenčním bodům apod. jiným než nabízeným přirozeným okolním světem) „(znovu)obhájily“ své místo i v případě takového „kognitivního defaultu“.²⁹

Lze zřejmě připustit, že i v případě jakékoli civilizační „amnésie“ by koncepty „základních tvarů“ vždy znovu úspěšně zaujaly jedny z nejrelevantnějších pozic (resp. měly jednu z největších nadějí na restauraci svých původních – nadčasových? – významů). Podobně dobře by si zřejmě vedl obecný koncept *počtu*, vycházející z dojmu o a) *diskrétní* povaze (resp. *ohraničené izolovanosti* apod.), jakož i b) podobnosti předmětů (resp. postavený na tom, že běžné smyslové vnímání tento dojem umožňuje a podporuje, a tím pro jakékoli fenomény *počtu*, *počítání*, *aritmetiky* apod. vůbec vytváří ty nejelementárnější předpoklady).

Na diskusi už nicméně je, nakolik by se v takovém případě obnovilo konkrétní označování takových *počtů* něčím podobným číslům, popř. označování hlásek něčím podobným písmenům; tedy do jaké míry (a v jaké formě) by se projevila zástupná povaha znaků jako taková.

Ať by to bylo jakkoli, lze se stále domnívat, že i vyšší zástupné celky (které by tak či onak zřejmě musely vzniknout) by, podobně jako jejich nejmenší běžné rozpoznatelné elementy, nadále v procesu vnímání v klíčových okamžicích spoléhaly na (postupným opakováním rozvíjenou a legitimizovanou) „magii“ gestaltu: tj. schopnost restituovat celek, jeho „chuť“, onu esenci nejdůležitějšího, podstatu, duši, základní konfiguraci textu byť i jen z fragmentů celku – poskládaných ovšem, připouštím, v

- určité elementární konfiguraci (kvalitě) a

- určitém minimálním množství (kvantitě).

Je přitom nasnadě, že všechny zde popsané principy (a s nimi i komunikace v nejobecnějším slova smyslu) jsou funkční nejen díky zkušenostem a znalostem (*systémů* či *tvarů* apod.), ale i díky již zmíněné *účelné omezenosti* smyslových dispozic (srov. Krátký 2019, s. 23). Právě ta umožňuje vznik pocitu *konečnosti*, podobnosti, resp. diskretnosti jevů nebo předmětů. Právě tato *diskretizace* (jevů, dějů, předmětů apod., (a v důsledku toho i možnost jejich označení, tj. vznik a používání *pojmu*)) tak umožňuje tvorbu (všech / jakýchkoli) konceptů (obecně), a tedy i (konkrétních) antecedentů veškerých následujících textů³⁰ – tj. referenčních bodů stojících *na počátku* v podstatě veškeré další systémové *setrvačnosti* dějů (resp. interakce či komunikace);

²⁹ Jak je zřejmé, některý tvar nabídne příroda („kruh“ Slunce či Měsíce, „kvádry“ některých puklých hornin, „čtvercové“ vlny vznikající na kontaktu vod „dvou moří“ apod.); jiné tvary vznikají zásahem člověka v rámci hledání a nacházení co nejeefektivnějšího kompromisu mezi jeho praktickými cíli a možnostmi hmoty dané k dispozici reálným světem, přírodou (cíhlový kvádr, kolo apod.); další, celá paradigma latentně zakládající *veličiny*, jsou nějakým způsobem *danostní* (počet prstů na obou rukách apod.).

³⁰ Uvedeno a myšleno ilustrativně; důsledně analyticky jde samozřejmě jen o jednu z variant otázek po tom, který (ze dvou vzájemně podmíněných jevů) tu byl dřív (tj. ve smyslu „slepice, nebo vejce?“).

realizovaných tak již nutně v prostředí individuálních (autorských) cílů a (recipientských) očekáváníí.

V takové konfiguraci pak každé autorské nakládání s každým aktuálním daným „stavem věcí“ předpokládá, že pravidla hry bude vždy alespoň nějaký počet recipientů (ve větší či menší míře) znát a bude jejich elementární funkce (chtít) respektovat, resp. nebude považovat za účelné je zpochybňovat. Kdo na tuto hru přistoupí a komu dávají její elementy i principy jejich kombinace smysl, splňuje základní předpoklady nutné pro efektivní komunikaci.⁵¹

4. Proporčnost, uměřenost, vyváženost

Čím víc se autorovi podaří identifikovat dispozice recipienta a oč lépe je schopen formulovat text tak, aby ten ve a) *správném* množství obsahoval i b) náležitě řazené c) klíčové (kvalitativní) rysy, tím spíš dosáhne cíle, pro nějž svůj text tvoří. Takovým cílem může být vyvolání (libovolného typu) *působení* na recipienta, předání informace, ve výtvarném umění, hudbě či literatuře navíc při zachování (či maximálnímu přiblížení se) obdobnému pocitu, který ve vztahu k danému tématu zažívá či zažíval i autor; případně kombinace některých či všech zde uvedených pohnutek.

Toto platí v zásadě u všech takových textů, kde je autor pro své interpretační nadání (svým publikem) považován za „umělce“ (přičemž je vždy do značné míry subjektivní, zda za takového umělce považujeme interpreta vážné hudby, hospodského vypravěče, či rafinovaného lichotníka). Není ostatně umělcem v zásadě kdokoli, kdo pro účel interpretace dokáže identifikovat klíčové rysy (*markanty*) původního námětu a ty předat dál tak, aby se v mysli recipienta daný námět věrně či aspoň přesvědčivě „vynořil“?

Při běžné komunikační interakci (nejčastěji např. všedním rozhovoru) vyhodnocuje jak autor recipienta (*text* jeho chování, stylu či nonverbálních projevů), tak i recipient (autorův text, resp.) autora prakticky nepřetržitě. Ve většině případů tato vzájemná (a z obou stran v zásadě permanentní) evaluace ústí v nějakou formu (autorovy) konformity s běžnými normami. Naproti tomu u umění – coby produktu nikoli všednosti, ale „múz“ – je míra autorovy konformity z podstaty věci očekávána jako výrazně nižší. V některých svých vývojových fázích bylo sice i umění do značné míry podřízeno nutnosti imitovat (resp. „zřemeslněno“) – nicméně z této (téměř čistě či převážně *mimetické*) fáze se však již spolehlivě vymanilo.

K mímésis i souvisejícím námětům se z různých pozic vyjádřili mimo jiných Auerbach (1988), Goodman (2007), Iser (2017, dále 1994), Ingarden (1989, dále 1967), Ricoeur (1991), Adorno (2013) či Doležel (1997). Prizmatem určitého „kompromisního průsečíku“ jejich pohledů (popř. podobně, jako lze

⁵¹ Vzetí v potaz komplexnějších okolností tvorby textu tak může stát například na počátku procesu luštění nápisů v neznámých jazycích – u starověkých nápisů je klasicky posuzována frekvence či pravděpodobnost výskytu toho kterého pojmu v souvislosti jak s jeho (dobovou) společenskou relevancí, tak s „investiční“ námahou nutnou pro např. jeho vytesání do kamene (už samo o sobě implikující, že nepůjde o banalitu, a úměrně tomu se bude daný nápis vyjadřovat spíše k tématům vznešenějším, oficiálnějším, strategickým apod.; to alespoň částečně odkazuje k možným okruhům slovní zásoby, z nichž je možné vycházet při odhadech např. frekvenčně či pozíčně *charakteristických* pojmů (typu panovník, výnos, smlouva apod.)).

- *zkušenost* chápat buď jako celkový objem individuálního „nahlédnutí světa“, či jako ryze momentální zážitek (resp. prožitek apod.), lze

- i v případě *nápodoby* (imitace, mimésis) rozlišit fázi *adaptační* (osvojovací, *učební*, (utilitárně) *řemeslnou* apod.)³² a fázi (zdánlivé) *samoúčelnosti* (konfiguraci prostou veškeré utilitárnosti, přesto však promlouvající naléhavou relevantností)³³ – tj. *stav* (polohu, situaci, interpretaci předlohy apod.), kdy tato *nápodoba* se již vymanila z hájemství „pouhého“ učení a stala se (uměleckým, estetickým apod.) objektem *sama pro sebe* (*pro svůj vlastní účel* apod.). V takových případech pak již (velmi pravděpodobně vědomým) *cílem* není (výše uvedené) učení, ale (již) umění.

Centrální debata je tak dle mého názoru ve své podstatě stále vedena kolem starého řeckého sporu o to, zda spíš *mimésis*, nebo *diegésis*, resp. kolem toho, zda (a pokud ano, pak nakolik) je *mimésis* podstatou a/nebo smyslem umění. Tím zde dle mého názoru ovšem opět dochází především k tomu, že dostáváme dvě linie, u nichž není pražádného důvodu vnímat je jako sobě si konkurující – spíš jako vzájemně komplementární; nejprozaičtěji jako dichotomie a) řemeslo³⁴ a b) umění³⁵ (resp. vždy nějaký jejich poměr). Zatímco řemeslo bude (ze své přirozenosti) nacházet vždy více či méně oporu v *původní podobě* zobrazovaného předmětu či jevu (a tedy i sklon ke tvoření *spíše* reprezentanta), umění jako by mělo v sobě (z obdobné své podstaty) zakódováno vždy přítomnou tendenci k odchylce – a tedy i sklon k produkci symbolu.

Freedberg ve svém historizujícím ohlédnutí mimo jiné uvádí, že i samo slovo *mimésis* mělo pro Řeky konotace vulgarity (srov. Freedberg 1992, s. 483) – nicméně záleží v tomto případě na slovu (či doslovnosti) *doopravdy*?³⁶ I zde jsem totiž přesvědčen, že oprostíme-li se od něj, vidíme, že každá činnost je vždy nějakou nápodobou, nebo chceme-li, *inspirací*. Každá inspirace do větší či menší míry postuluje nápodobu (byť čehosi, dílčího), každá nápodoba je inspirována. Přes takové abstrahování opět nahlížíme věc jasněji – pokud ale

³² Pro niž je dle Koffky mj. charakteristické nabývání vědomí skrze *zkušenost(i)*; dle něj k *vědomí si vědomí* tak postačuje jeden (svého vědomí si) vědomý (tedy vnímající) člověk, a ne nutně vědecká definice či důkaz (srov. Moles (1928, s. 32); v originále viz Koffka (1925, s. 167). *Z myslím, tedy jsem* se tak Koffka svou vlastní cestou dostává k *vnímám, tedy mám vědomí*. Ke Koffkově chápání a dělení imitace viz Moles (1928, s. 42–44); dále též srov. Koffka (1925, s. 307–310).

³³ Guberman sice v okrajovější souvislosti, ale stále zajímavě poznamenává, že „Wertheimer chápal vnímání komunikačních podnětů jako imitaci aktu, který podnět produkuje; na tomto základě dále ztotožňuje takový proces spíš s procesem motorickým, než percepčním“ (Guberman 2017, s. 5); dále jeho chápání a nakládání s pojmem *imitation principle* – viz Guberman (2017, s. 7, 10, 12). Guberman je sice prakticky (až utilitárně) orientován (jeho poznatky *aplikovaných gestaltových* principů byly využity komerčně), nicméně i díky tomu jde po podstatě věci; zároveň nabízí vlastní interpretaci *nápodoby* jako pohybu (resp. vlastní činnosti, aktivního zpracovávání podnětu) pro hru samotnou, spíš než pro ryze *řemeslné*, naučené napodobení originálu.

³⁴ Zde ve smyslu konformismu, respektování tradice, snahy o věrnost interpretace, o co nejpřesnější nápodobu; svým způsobem tedy velmi výstižně: techné.

³⁵ Zde ve smyslu inovace, řízeného porušování recipientských očekávání, snahy sdílet, a to za paralelního či vylučného cíle vyvolat vzruch; v rovině umění pak vyvolat estetické rozechvění, *přivodit* estetiku.

³⁶ Tím spíš připustíme-li, že je-li text komplexní s recipientem, děje se *mimésis* i včetně něj; což dále zakládá určitý *velký rámeček* rozporu mezi tím, že *mim* působí jako originál, který napodobuje, nicméně jím není. I přes tuto skutečnost (resp. díky ní) se tak snadno podivujeme nad jeho dovedností – přičemž je už *jedno*, zda je výstup komický, působivý či jakkoli jinak *estetický* (srov. Freedberg 1992; Donald 2006; Goodman 2007 či Coldron 1982).

vynecháme pojmenování a za stěžejní objekt sledování si vezmeme *hlavní cíl* v podobě vyvolání působení u recipienta.

V takovém případě se vyjevuje mimo jiné to, že některé druhy imitací mohou být „vyloučeny“ z (elitního) klubu estetiky či umění, to však stále nic nemění na tom, že co do procesu jejich tvorby jsou imitacemi (resp. že proběhla *mimé시스*). Na druhé straně odsouhlasíme-li s Hegelem limity, které jsou (na rozdíl od plastiky) spojené s malbou (Freedberg 1992, s. 486), nemůžeme ve finále dojít k (v Hegelově době ještě ne otevřeně formulované a jím samým též ne přímo vyřčené, nicméně) nabízející se (nepřímé) instrukci: „*Vkládejte do textu změny představující porušení mimé시스 – vkládejte subjektivní porušení toho, že vnímatel očekává předlohu, kterou má v paměti*“?

Imitace kromě jiných funkcí v umění tradičně plnila (a v některých druzích umění i nadále plní) dvě výrazné role: v jedné z nich

a) vychází vstříc (přirozené, pochopitelné apod.) poptávce po věrném zachycení pomíjivého jevu či objektu; v druhé pak

b) poskytuje dle možností věrnou reprodukci (uměleckého) kusu, který je buď všeobecně známý, nebo zapsaný či alespoň jinak dohledatelný (srov. Goodman 2007, s. 96).

Velmi zjednodušeně lze říci, že zatímco (objektivní, *modelová*) *poptávka* bude většinou po *věrné* (*normativní, řemeslné* apod.) nápodobě, má naproti tomu (subjektivní, „*kreativní*“ apod.) cíl autora co do věrnosti *předloze* tendenci více či méně variovat; stejně tak je však zřejmé, že v (*empirické*) realitě se v zásadě všechny (skutečné) varianty budou pohybovat kdesi mezi těmito hlavními tendencemi.

Goodmanovo rozdělení *textů* (resp. uměleckých děl, „kusů“, popř. „*interpretačních podkladů*“ apod.) na autografické a alografické, resp. na jedno- a dvoufázové (srov. Goodman 2007, s. 95–97)³⁷ pak do původní diskuse o „*prosté*“ *mimé시스* vnáší nový, „*techničtější*“ rozměr: v jeho rámci pak řemeslná i múzická složka díla mají šanci být pochopeny ve své, řekl bych, plnější, komplexnější dynamice, časové lineárnosti i percepční (ne)pakovatelnosti.

Určitá „*podtřída*“ první role (tj. ta její část, v níž je akcentovaná řemeslná složka („*padělatelného*“) autorského díla tak, aby výstup byl co *nejpřesnější*, popř. *nejrealističtější* či *nejklasičtější*) měla svůj stěžejní *umělecký* význam prakticky po celou jednu éru trvající až do příchodu fotografie. Role druhá si, především v podobě reprodukce předlohy či jinak známého kusu (např. v hudbě, baletu či na divadle), uchovává svůj význam dodnes. Sama povaha této role jí přitom dovybavuje dispozicemi určité kontrastivní platformy, na níž se napětí mezi *očekávaným* a *skutečně realizovaným* vyjevuje se zvláštní intenzitou. Ne náhodou tak realizaci většiny divadelních či hudebních kusů následuje diskuse o tom, nakolik byly podány *věrně*, či do jaké míry byly naopak prostoupeny (interpretačními) odchylkami (od normy, již

³⁷ Lze dodat, že v prvním případě je text přímo výsledkem kreativního procesu autora, zatímco ve druhém je mimo jiné měřítkem interpretovy řemeslné-umělecké schopnosti zprostředkovávat konečnému recipientovi autorské sdělení uváděním tohoto sdělení v život pomocí jeho zápisu pořízeného autorem.

představuje ta či ona *zažitá, klasická* verze té či oné hry nebo partitury). Je nicméně zřejmé, že v případě hudebních či dramatických kusů nejsou „aktuální“ autoři textu (tj. herci či interpreti) jeho skutečnými tvůrci, ale opravdu především *jen* interprety; do značné míry tak jde spíš o svého druhu *performační mimésis*, tzn. imitaci s inovací v podobě vlastní interpretace základu, který (většinou) všichni znají.³⁸

Performační umělec se tak liší od skladatele či malíře právě ve faktu (více či méně věrné, ale stále) interpretace. Ta je sice plně legitimní u hudby, téměř ale nemá smysl u výtvarného umění (pomineme-li jinak estrádní povahu malování naživo, před publikem atp.).³⁹

Jak „společenská poptávka“ ve výtvarném umění moderní doby postupně slevovala z imperativu řemeslné bravury nasměřované k vytvoření co nejvěrnější kopie předlohy, stal se o to zřejmějším jeden základní, do té doby však ne zcela rozpoznatelný princip: čím pregnančnější je obsah díla, tím lehčí je (popř. může či dokonce musí být) jeho forma. Jinými slovy: čím silnější, nabitější či hlubší je *obsahový* apel uměleckého sdělení, tím menší mohou být (či jsou jako takové dokonce vyžadovány) nároky na propracovanost, dokonalost či další formální, resp. řemeslné složky příslušného kusu.

I zde se projevuje určitá magie této nepřímé úměrnosti: právě slevení z („otrocké“) propracovanosti formy nechává u obsahově nabitých textů nejvíc vystoupit jejich sdělnosti. Ne víc než jen *podpůrný* minimalismus struktury takových textů na sebe zbytečně nepoutá pozornost, a neodvádí ji tedy jakýmkoli směrem, v němž neleží základní elementy (markanty, gestalt, podstata) obsahu (entity, jevu). Naopak: těmto elementům dává o to víc vyniknout, byť (resp. leckdy právě proto, že) jsou v rámci jednoduchosti zpodobněny na samé hranici rozpoznatelnosti, schematicky, jednoduše – ale o to silněji a přesvědčivěji:



Obr. 3: Katherine Sturgis: *Hokejisté* (zdroj: Goodman, Sturgis, Curtis, 2006)

³⁸ Nejde-li tedy o jakousi *ryzí*, (v dobrém slova smyslu) „samoúčelnou“ improvizaci, např. v jazzu, kde jsou v takovém případě dodržována v podstatě již *jen* elementární pravidla (harmonie a rytmu) – a kde jsou, úměrně paradigmatu, recipientská očekávání nastavena opět na ještě větší „dávku“ inovativního, tj. neočekávaného.

³⁹ Určitou zvláštní kategorií jsou v tomto světle kaligrafie (arabské, čínské atp.), u nichž je objem rutinně si osvojovaných tahů, vzorů a tím i možných témat svým způsobem konečný, tj. takový, že invence není ve smyslu klasického (*volného*) výtvarného umění častokrát

Minimalistické umění, stejně tak ale i skica, karikatura, kreslený vtip, některé druhy reklamy, „mobilizující“ propaganda (či *propagace* obecně) jsou disciplíny, které – přičemž stále v duchu (griceovského) pragmatismu – využívají specifických konfigurací právě ideálního (či nejmenšího nutného) množství elementů, resp. základních rysů (tj. *gestaltů* až archetypální povahy) k tomu, aby byl jejich prostřednictvím u recipienta vyvolán kýžený pocit či série takových pocitů. Všechny takové texty představují specifický koktejl redukce, „nabitosti“, stereotypu, schematizace a pointace, zároveň (více či méně selektivního) vystižení, ztělesnění a výtvarného uchopení esence (či opět: *gestaltu*), resp. zachování či zvýraznění rysů, které na základě strategické vyhodnocení a/či tvůrčí úvahy autora zřejmě většina recipientů vnímá jako archetyp, normu či ideál.

Dobrým příkladem nutnosti vybalancování obsahu a formy je výtvarné umění a zejména malířství: aby fauvismus, impresionismus či obdobné styly nechaly plně vyniknout barvám a jejich kombinacím, používaly obsahově prosté náměty; Bosch, naproti tomu, mohl díky konzervativnímu stylu nechat na plátně rozehrát poměrně komplikovaná, naturalistická i bizarní dramata. Minimalismus klade velké nároky na obsahové sdělení – naopak abstraktní umění sází jak na volnou asociaci, tak na moment překvapení, ale i kompozici, tj. rozložení barev, tvarů a barevných ploch na plátně.

Všechny styly a v nich realizované texty (resp. jejich autoři) přitom mají na paměti, že má-li se k recipientovi dostat klíčové sdělení jasně a čitelně,⁴⁰ musí pevně upoutat jeho pozornost. Proto by takové sdělení (hlavní text) mělo vystoupit do popředí a vše ostatní se naopak stát kulisou, pozadím (kontextem). I u vícevrstvých děl (například popová hudební skladba s textovou linkou) tak hlavní význam nese většinou jen jedna složka (v tomto případě zpěv, který nese text písně). Lze samozřejmě namítnout, že různí posluchači té samé písně mohou za klíčové sdělení považovat cokoli jiného, než slovy podané sdělení (tj. např. melodii, zabarvení hlasu, kytarové sólo či basovou linku apod.), případně dokonce to, jak se jednotlivé vrstvy mísí. To nicméně nevylučuje obecné tvrzení, že a) daný výstup je pro ně hlavním předmětem pozornosti na rozostřeném pozadí tvořeném „tím ostatním“, případně b) fakt, že každý text je skutečně každým příslušným recipientem vnímán a interpretován jinak (tj. kolik je textových realizací, tolik je recipientů).

Nadále tak platí, že přestože celek tvoří kompaktní kus, je hierarchie „uměleckého plánu“ (resp. subordinace ve významu) pro vynesení klíčového sdělení na piedestal zásadní. Serraut by jen těžko úspěšně uvedl svůj

možná, popřípadě žádoucí. Logickou otázkou pak může být, do jaké míry je zde *umění* dílem autorovy osobnosti, resp. múzické invence, anebo spíš měřítkem jeho řemeslné dovednosti. Přestože výběr námětů kaligrafií je relativně volný, je množina kvalitativních i kvantitativních elementů pro jejich konkrétní realizaci do značné míry předdefinovaná, tj. i omezená. Spíš než „múzicky inspirovaný“ tvůrčí proces tak lze v klasických kaligrafických disciplínách vidět právě přístup performačně mimetický.

⁴⁰ Tzn. *zrale* zpracované (za výběru *zralých* prostředků a jejich kombinací) a na základě *zralé* úvahy autora – tedy přibližně tak, jak má zřejmě na mysli Adorno, když (v jejím širším chápání) nazývá tuto (autorskou) artikulaci „konfigurací celku existujícího ve shodě se souhrnem jeho komplexností“ (Adorno 2013, s. 200). K jeho pojetí *artikulace* viz dále Adorno (2013, s. 188–222), popř. Adorno (2013, s. 122, 260).

pointilismus, pokud by za jeho pomoci chtěl (tj. hned a zároveň) formulovat např. politické postoje – jeho práce by se pak štěpila, recipientova pozornost by byla tříštěna dvěma směry, z nichž by nebylo jisté, který je ten zásadní, obrazy by byly přetížené kvůli nevyváženému poměru obsahu a formy, resp. závažnosti formy tříštící se s excesivní informací zakódovanou v obsahu, a to zejména kvůli sekundárnosti jejího významu oproti jasně inovativní, resp. re-invenční složce, kterou pro případ Serrauta je fakt prezentace nového uměleckého postupu.

Ambice stylistické inovace spojená s potřebou *sdělit* (např. závažnou myšlenku) je přitom poměrně názorným příkladem (nejednou nešťastné) kombinace vedoucí k zahlcení recipienta přemírou informací, a tím i jeho percepčnímu „přetížení“. Příkladem takového „přetížení“ je následující dílo – prezentující nejen aktualizaci v podobě „pomačkaných“ (porcelánových) plechovek, které jsou ovšem *zároveň* ozdobené tradičním chanským motivem (v místě svého původu vyhrazeným v zásadě pouze ke zdobení porcelánu):⁴¹



Obr. 4: Lei Xue: *Pítí čaje* (zdroj: <https://www.artsy.net/artist/lei-xue>)

Výstupem jsou tak dvě *rovnocenně hlavní*, klíčové nové informace – které spolu ovšem ve finále kolidují tím, jak se obě najednou snaží připoutat recipientovu pozornost. Je přitom otázkou, zda se ve snaze předat recipientovi autorův vzkaz především doplňují, anebo jde každá z nich tak trochu svým mírně, ale stále rozdílným směrem – v důsledku čehož se recipientova pozornost tříští, a úměrně tomu se drolí i jinak zřejmě žádaná „údernost“ a jednoznačnost autorova sdělení.

Určitý kompromisní „mezistupeň“, při němž by jednoznačnost autorovy formulace (resp. její přímočarost, a tedy i *impakt* sdělení)⁴² byla zaručenější,

⁴¹ Popř. lze interpretovat i jako komercializaci chanské tradice (kdy jsou porcelán + daný vzor brány jako jeden nedílný celek (a tedy i jeden vstup)), jež je ovšem dále kombinována s určitou negací této tradice (v podobě pomačkání (znehodnocení, znevážení apod.) daných plechovek (které jsou navíc prezentovány jako reprodukovatelná banalita). K přetížení, resp. přesycení vícero informacemi najednou tak velmi pravděpodobně stále dochází.

⁴² Resp. (na straně recipienta) dekodování na základě sítě autorové strategie recipientovi vyselektované nabídnutých konotativních souvislostí.

přítom spočívá ve vyhotovení buď a) jen (porcelánové) plechovky s výše uvedeným tradičním vzorem, anebo naopak b) pomačkané tradiční vázy s tradičním vzorem. Otázkou pak ale samozřejmě je, zda by něco takového naopak nepůsobilo trochu „suše“, a zda se nakonec i sám autor při realizaci daného objektu právě v těchto intencích nerozhodoval – s tím, že se po úvaze prostě rozhodl vydat tou „ultimativnější“ z obou cest.

Pokud tomu tak skutečně bylo, mohl se tak rozhodnout možná i proto, že (rozhodně dramatičtější a „akčnější“) výjev v podobě pomačkaných (spíš než netknutých) objektů má větší schopnost upoutat (resp. přitáhnout *počáteční* pozornost). Jakmile pozornost na objektech jednou utkví, lze předpokládat, že recipient alespoň nějaký další čas stráví tím, aby o tom, co vidí, přemýšlel dál.

Přestože je tato varianta velmi pravděpodobná, platí i nadále, že realizace obou námětů *naráz* (tj. popření výlučnosti určení tradičního vzoru i vymezení se vůči klasické formě) je skokem vpřed nikoli o *jeden* (inovativní) stupeň, ale hned o *dva* – což pro pozornost (popř. vnímání, dojem apod.) některých recipientů může působit jako (nekomfortně) *příliš moc*.

Pomocí (z *řemeslného* hlediska) zdánlivě *banálního* pojednání objektů na svých obrazech projevuje naproti tomu *účelovou uměřenost* René Magritte. Až úzkostlivá konzervativnost *formální* stránky jejich zpracování však není ničím jiným, než logickým důsledkem (ryze pragmatické) autorské úvahy – díla jsou natolik závažná, nabitá a inovativní *obsahově*, že chtěl-li autor dát v nim obsaženým sdělení vyniknout, neměl v zásadě ani jinou možnost: volba jakéhokoli jiného, resp. akcentovaného či nekonformního stylu by impakt, o který mu šlo především (tj. obsahový), nežádoucím způsobem zastínila a tím od něj odvedla pozornost.⁴³ Jak v předešlém, tak i v tomto případě přitom jde „jen“ o další z variací na Gombrichův poznatek týkající se přeměrování pozornosti na centrální objekt i díky tomu, že (rozostřené, nevýrazné apod.) pozadí tuto pozornost (právě díky své „druhořadosti“) cíleně nepřitahuje (viz Gombrich 1982, s. 15), resp. o jeho zobecnění; je přitom příznačné, do jako míry se zde Gombrich (tímto, lze snad říci, *estetickým pragmatismem*) potkává s Gricem.⁴⁴

5. Tvorba textu jako strategický záměr

První dojem z toho, co recipient vnímá – tedy jakýsi *gestalt z počátku* (*autorova*) *textu*⁴⁵ – je podstatou avíza každého takového textu. Avízo může budit buď důvěru a dojem předvídatelnosti (následovaný pak většinou recipientovou akceptací dalšího textu), nebo naopak pocit přílišné systémové

⁴³ Z českých autorů obdobně postupuje např. Jiří Slíva, viz např. <http://www.galerie-kaplicka.cz/cz/shop/grafika/dva-capi--432/>.

⁴⁴ Obdobný princip, tj. to, že čím silnější je obsahová pointa, tím (nejenže „stačí“, ale o to) víc je na místě jednodušší forma, je přitom respektován i v lidovější (a tedy spontánnější, intuitivnější) kultuře (viz například uvedený vtip apod.). Podobné vzájemné vyrovnávání se nicméně projevuje i v komplexnějších vývojových procesech – namátkou v tom, do jaké míry emancipoval malířství příchod fotografie, či jaký měl na rozvoj geometrického umění (resp. geometrie) vliv zákaz zobrazování osob v kulturním kontextu islámu.

⁴⁵ Zde (jako i po většinu této úvahy) nejen jakýkoli umělecký předmět, architektonické dílo, ale i autorovo chování či autorem nebo i více autory navozenou situaci, v níž se recipient ocitl atp.

nekompatibility a libovolnosti (ústící v recipientův dojem nevyzpytatelnosti ohledně dalšího pokračování takového textu). Pokud recipient získá dojem, že text má všechny rysy, které má podle jím avizovaných očekávání mít, většinou se (zainteresován a soustředěn) „ponoří“ do textu hlouběji – případně se jím (uklidněn a „uvolněn“) nechá „unášet“. Zatímco *avízo* (autorské *přihlášení se* k nějakému paradigmatu) je klíčové (a příznačné) pro počátek textu, další *čtení* textu a dekodování jeho (komplexních) významů probíhá postupně a průběžně tím, jak je text vnímán.

Souvislý text, který je autoru recipientem umožněno realizovat bez přerušení po delší časový úsek, resp. takový tok textu, který se průběžně, dynamicky a flexibilně nemění na základě recipientových vstupů (jak je to běžné například v konverzaci),⁴⁶ lze označit jako určitou *dlouhou konverzaci*.⁴⁷

Každá taková dlouhá konverzace předpokládá (na rozdíl od *konverzace krátké*, kde je podstatou hlavně (společné, vzájemné) improvizace, okamžité a bezprostřední doplňování, upřesňování a rozvíjení tématu)⁴⁸ důsledné plánování, přípravu, strategii, přehled o recipientovi⁴⁹ a komplexnější orientaci v relevantním kontextu. U běžné, *krátké* konverzace jsou údaje k tématu hovoru většinou zjišťovány rychlou výměnou kratších textů (*paroles, speech-acts*), u kterých je z jejich podstaty (tj. délky, rychlosti sledu atp.) většinou minimalizován jak prostor pro odchylky (na straně autora), tak i pro jejich hodnocení (na straně recipienta); naproti tomu u konverzace dlouhé (knihy, obrazy, hudba, projev) je právě schopnost udržení *napětí* na ose autor – recipient (tj. míra naplnění recipientových očekávání tak, aby byl pro něj text akceptovatelný) předpokladem toho, zda textu věnuje recipient skutečně tolik času, že mu během něho (a ideálně *najednou*, bez toho, aby recipient vnímání takového textu přerušil) autorem předáno maximum z toho, co si příslušný autor předat předsevzal. Příprava takového textu je ze strany autora vždy více či méně komplikovaný strategický proces – přičemž je v zásadě na každém, jaký objem „vlastnictví“ textu přisoudí ve finále jemu a jaký čtenáři. Jinými slovy jde o střet formalistického (strukturalistického) a postmoderního,

⁴⁶ Která ze své podstaty přináší (rychlejší) střídání pozic autor / recipient, projevující se vzájemnou (většinou rychlou) *výměnou* jejich textových realizací (resp. *paroles, speech acts* apod.).

⁴⁷ Takové autorské texty (recipienty aktivy) jako například kniha (čtení), obraz (prohlížení si), filmu (sledování) či projevu (poslech). K tématu co do analýzy povahy dialogu (nejen ve srovnání s monologem, ale i co do jeho pozice v rámci širšího komunikačního / interakčního kontextu) viz mj. Jakubinskij (1923, zejm. části IV–VIII).

⁴⁸ Čehož nejzřejmějším příkladem je, jak již bylo naznačeno výš, běžný rozhovor (či podobná forma přirozené, všednodenní interakce).

⁴⁹ Např. Eco má svého *modelového čtenáře*, v rozjímání nad nímž několikrát zmiňuje fakt autorova zamýšlení se nad čtenářem, jakož i strategii, kterou v rámci psaní textu zaujímá, popřípadě autorovo předjímání toho, s jakými znalostmi bude takový „jeho“ čtenář do přijímání daným autorem napsaného textu vstupovat. Bez zajímavosti není, že Eco v daném pojednání dále operuje některými poznatky, které již dříve zřetelně popsal Grice (komunikační zásady, implikatury). V souvislosti s tím trochu zaráží, že ač musel být Eco s Griceovým dílem téměř jistě obeznámen (své hlavní myšlenky Grice poměrně úsporně shrnul mezi lety 1975–1990), ani v jedné ze svých přednášek sdružených do *Šesti procházek* (1997) na něj neodkazuje. Pravdou nicméně zůstává, že své poznámky činí Eco v rovině jistého „obecného rozumu“ (Ecovo konstatování o tom, že „někdy chce autor sdělit příliš mnoho, a může tak působit komičtěji než jeho postavy“ (Eco 1994, s. 4) v zásadě odpovídá podstatě Griceovy zásady stručnosti apod.), stejně jako to, že s *implicitností*, resp. pragmatičností textu přišel (byť hlavně na poli literární teorie) *před Gricem* pochopitelně již Iser (Srov. Eco (1994)).

dekonstruktivistického přístupu – k němuž byl pragmatismus mostem, formou i metodou.

Faktem zůstává, že se na tvorbě takového textu podílí jak aktivní autor, tak (nejen Iserův) *implicitní* čtenář.⁵⁰ Po technické stránce jde na straně autora o představující přetváření původní idey (resp. *registru*) do textu, který autor pokládá na základě svého komplexního vyhodnocení za nevhodnější, s mimořádnou důležitostí pochopitelně včetně jím řízených *porušení očekáváníí*“ (resp. řízených vkládání *míst nedourčenosti*, popř. jiných typů vynechání,⁵¹ *defamiliarizací* (srov. Šklovskij (1917)), uměleckých *distorzí*). Na straně recipienta pak o pragmatickou souhru v maximálním možném překlenutí *nedořečeného*, a tedy (parafrází Gricea) *kooperativitu v implikatuře*.⁵² Za povšimnutí přitom stojí i to, do jaké míry funguje jakákoli (výrazně) *pragmatická konverzace* – tj. taková, která je (*pouze*) *započatá* autorem za tím účelem, aby byla dokončená (tj. domyšlená, *doodhadnutá*, resp. *doasociovaná*) čtenářem – na principech shodných s těmi, díky nimž jsou očividně funkční i některé z Wertheimerem formulovaných (*gestaltových*) *faktorů*; zde přitom nejen již zmíněný *faktor uzavřenosti* (srov. Wertheimer (1923)), „dobré křivky“ (Wertheimer 1923, s. 326)⁵³ či (*gestaltového*) „celku“ (Wertheimer 1923, s. 327), ale i mnohé další.

Po formální (opět více či méně *technické*) stránce tak ve výsledku jde o kvantitativně-kvalitativní „soubor“ obecného či neutrálního (nabízejícího prostor pro recipientovu imaginaci) s konkrétnějším či expresivnějším (které má potenciál text dynamizovat), spočívající v neustálém hledání ideálního kontrastivního ekvilibria obou či vícerych obdobných extrémů, neustále ověřování a testování toho, co a jak má být vybráno, použito, vzájemně sestaveno a nadávkováno – zdali celoplošně a souměrně, nebo spíš nahodile, popř. jen selektivně, zdali izolovaně či v husté kompozici, s preferencí spíš *barvám*, nebo *tvářím* atp.⁵⁴

Pro ilustraci můžeme použít následující „umělecký“ nápad. Při pohledu na něj musíme konstatovat, že jeho níže vyobrazené „protostadium“ se nachází někde na hraně mezi textovou přesyceností a určitou, byť zatím ne zcela maximalizovanou nápaditostí, invenčností, popř. zábavou:

⁵⁰ Stejně jako kombinace komunikačních zásad formulovaných Paulem Gricem (resp. jejich porušení v podobě Gricem rovněž popsaných implikatur).

⁵¹ Srov. Jakubinského (1923, s. 148) příklad vynechání a následnou možnost kontextuálně proměnlivého doplnění písmen(e) v ruských slovních *základech* (či „torzech“, resp. *možnostech*) *du-a* a *pod-o-nyj*.

⁵² Kromě Grice (1981, 1989) viz také Jauss (1982), Iser (1972, 1994), popř. Mambrol (2018).

⁵³ Zde dle mého názoru interpretovatelné i jako (někdy uváděné) *dobré pokračování* (*good continuation*) – tj. křivka (či *linie, tah*) coby schematické zobrazení obecněji platné, časově-lineární povahy jakéhokoli textu a jeho (dalšího) vývoje v čase; kromě textu jazykového tedy například i hudby, resp. takové situace, kdy se po sérii antecedentů ptáme na to, jaký bude příští tón za předpokladu, že má odpovídat (normativním, nejčastějším apod.) *gestaltovým* očekáváním recipientů (jež autor textu vždy, více či méně vědomě, bere v potaz). Dál k tématu tak viz opět Loui a Wessel (2007).

⁵⁴ Pro jednu z průkopnických prací na poli zkoumání autorových pohnutek, strategií a funkčních technik v literárním (ale i uměleckém) textu viz jeden z *manifestů* sdružení OPOJAZ, a sice stať *Struktura Gogolova „Pláště“* od B. M. Ejchenbauma (1919).

albatros

albatros

albatros

vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna
voda voda voda voda voda voda voda voda voda
voda voda voda voda voda voda voda voda voda
voda voda voda voda voda voda voda voda voda

Obr. 5: Sémantická variace (ilustrativní příklad)

Přestože jádro autorského nápadu je v zásadě sděleno, je stále cítit, že forma jeho zpracování ještě není doladěna tak, aby nepůsobila rušivě, není to úplně „ono“, není naplno využita dispozice, kterou daný nápad přináší. V rámci dalšího tvoření a dotváření tak bude zřejmě vhodné například lehce „zaoblit“ slova *albatros*, aby alespoň trochu připomínala pohybujícího se, letícího ptáka. Touto drobnou změnou dostane *text* dynamiku i větší eleganci, zároveň ještě zřejmě nedojde k např. nudnému, popř. vnucujícímu se stylovému přesycení, ke kterému by podle mého názoru vedla například věrná silueta daného *albatrosa* vyplněná jeho písemným pojmenováním – nehledě na to, že by zřejmě úměrně tomu musel být upraven i zbytek hlavních elementů na příslušném „obrazě“ (vlny, mořská voda).

Stále poměrně vzdáleni jsme ale i ryzí nudě, ordinérnosti až dojmu vyložené banálnosti – k těm by nicméně zřejmě došlo, kdyby byl například celý *albatros* ztvárněn pomocí slov označujících jeho pojmenování (tj. různě velkých, barevných či jinak vyvedených slov *albatros*). Je sice pravdou, že podobným přístupem se (mimo jiných) řídí i dlouhá tradice klasické arabské kaligrafie, ovšem právě výše uvedeného „nebezpečí“ si je většinou vědoma: jakákoli excesivní či vyložené „hloupá“ aktualizace je tak v rámci jejího („úzkostlivě“) strážného paradigmatu v zásadě vyloučena, neboť by ve většině případů byla kontraproduktivní. Naopak – přiznání tvaru slouží (v klasické kaligrafii) jen jako poklad pro exhibici řemeslné dovednosti.

Zároveň ale platí, že pokud by byl *albatros* vyveden ve větším rozměru a např. kolážován za pomoci fotek odkazujících na letní dovolenou páru, který byl u moře (jež je zpodobněno nebo je k němu odkaz, popř. nad ním létali albatrosi, představující jednu z klíčových vzpomínek na danou dovolenou), opět by takový text získal nový rozměr, zábavnost a smysl.

Oproti arabským kaligrafiím či rafinovaným kolážím je na výše uvedeném „díle“ pro účely názornosti zkrátka přiznána jednoduchost (až (obsahová) prostoduchost); tu je teprve potřeba dovést alespoň do stadia

akceptovatelnosti. Za tím účelem tak bude dále zřejmě na místě upravit *vodu*, *vlny*, popřípadě zvolit větší formát plátna, aby ona „zábavná prostoduchost“ byla příznána ještě o něco jasněji. Zároveň by mělo být evidentní, že zde jde spíš o hříčku, a nelze tedy (alespoň v tomto stadiu) předpokládat, že by podle tohoto vzoru byly realizovány další obrazy. Pokud by autor daný kus mínil skutečně vážně (a ne jako zde, tj. coby pouhý spekulativní příklad), nejednalo by se v jeho *autorském kontextu* (resp. v historii jeho umělecké tvorby) s největší pravděpodobností ani o jediné, ani o vrcholné, a – dost pravděpodobně – ani o první (!) dílo. V celkovém *textu* umělecké trajektorie (která je reflektována například retrospektivními či soubornými výstavami) by dané dílo představovalo například „hříčku“ figurující nejpravděpodobněji kdesi uprostřed autorského období. I v rámci natolik komplexního *makrotextu* či *makrosystému*, jakým je celkový *autorský odkaz*, tak většinou platí, že vše, co má být považováno za element daného systému, má v jeho rámci své místo; podobně v rámci každého takového elementu (obrazu, jiného uměleckého kusu) existují rysy, které jsou v nějakém vztahu navzájem vůči sobě, ve vztahu vůči systému i vůči celému paradigmatu jako celku atp.

Toto nás vrací zpět k tématu *textové vyváženosti*. Jde-li o její funkčnost, je dobré si uvědomit, že stejně jako je každé *vyváženosti* dosaženo kombinací více elementů, lze (stejně tak) vícerými cestami způsobit její porušení. Gombrich uvádí příklad mondrianovsky stylizované malby s disproporčně vyvedeným *autorským* podpisem (srov. Gombrich 1998, s. 237), příkladem porušení *stylové rovnováhy* může být použití stylisticky nevhodného elementu (slova), porušením rovnováhy obsahové použití příliš obecného či naopak konkrétního výrazu, popř. porušením (ne)očekávatelnosti či (ne)předvídatelnosti použití nevídané (ne)očekávatelného, (ne)předpokládaného elementu. Na druhé straně dojem tíživě *nudné* předvídatelnosti, resp. očekávatelnosti komponent, reflektujících (autorem v dané době zřejmě chápanou již jako slepě setrvačnou) společenskou poptávku (představující do značné míry problém obecně estetický), mohl být tím impulzem, který vedl Loose k označení ornamentu za zločin (Loos, 1913).

Je evidentní, že elementy, které k (recipientskému pocitu) neplnění estetických očekávání přispívají, jsou do značné míry (resp. mají společného jmenovatele atp.) taxonomické povahy – obecnost / konkrétnost, vyšší / nižší stylistická *úroveň*, neutralita / expresivita, popř. intenzita, délka a další *technické* vlastnosti označitelné souhrnně za *kvality*. Ty jednak vypovídají o míře autorské snahy o určitou *subtilitu* či *rafinovanost* (popř. nuanční hloubky atp.) textu, jednak demonstrují autorovu vůli vycházet vstříc vjemovým dispozicím recipienta, resp. autorovu vůli respektovat recipienta jako takového.

6. Zábavnost, pravidelnost, kontrast

Videoklip ke skladbě *Charlotte* (1989) od skupiny Young Gods je dobrou ukázkou více paralelních rovin porušení očekávatelnosti, a to jak v rámci hlavní (dějové) linky, tak vedlejších (např. grafických) rovin. Jako u jiných podobně „distortovaných“ textů navíc i zde platí, že jakmile si recipient zvykne na specifickou výrazovou *poetiku* (a přijme ji), odpoutá od ní většinu (na ni

možná původně směřované) pozornosti a o to plněji se soustředí na hlavní děj.⁵⁵ I přes to zůstává právě jistá specifická pojetí daného klipu jeho základním funkčním hybatelem i hlavním důvodem jeho (zvláštní) atraktivity. Výstup nejenže nepřekáží srozumitelnosti sdělení, ale naopak je vítaným způsobem akcentuje.

Odchytky od normy (tj. od toho, co by jinak bylo očekávatelné) se přitom netýkají jen zpracování postav,⁵⁶ ale jde i o zvláštní pojetí pohybu (stromů a hradu v pozadí, které (funkčním, zábavným a pozornost poutajícím způsobem) „popírají“ logiku standardní dynamiky pozadí vůči hlavnímu plánu. Další neočekávanosti jsou pak přítomny na úrovni dějové (hlavní) linky: pomíneme-li aktualizace spíš dílčí (pupkatý amorek s pistolí místo luku a šípů), jde především o silně aktualizací záměnu rolí (rytířka jde vysvobodit prince) a následně pak v zásadě re-invenční finále v podobě závěrečného rozuzlení (co vypadá jako jeskyně, je drakova tlama – přičemž rytířka není vysvoboditelka, ale drakova milá, jež prince zachránila jen proto, aby jím draka nakrmila). Je evidentní, že k porušením očekávatelnosti tak dochází souběžně a víceúrovňově (jak po formální, tak po obsahové stránce), a to aniž by tato paralelnost či multidimenzionalita byla vzájemně rušivá; obě se naopak vhodně doplňují, což efekt funkčnosti (resp. *impaktu* na recipienta) jen posiluje.⁵⁷

Jiným příkladem „zklidnění“ poté, co recipient pochopí *poetiku* díla a „přistoupí na ni“ může být klip *Little drummer boy* (2009) ke skladbě od Boba Dylana. Pro jeho výtvarné zpracování je příznačná rychlá proměnlivost barev, (v rámci autorského záměru) záměrně nepřesně vyplňujících „třaslavou“ dynamiku postav. Co na první pohled může působit nepřehledně (a na recipienta bez předchozí zkušenosti i jako chaos), je ve skutečnosti přísně nadávkovaným dějem, který se standardně rozvíjí, aniž by byl tomu zdánlivě nepřehledná, rozptýlující a rychle se měnící škála tvarů, pohybů a barev jakkoli bránila; naopak – tyto pohyby a dynamika mají kupodivu schopnost velmi

⁵⁵ Jde o již několikrát zmíněné téma: u textů, které jsou nějak evidentně *nestandardní*, je třeba počítat s tím, že se na ně recipient nejdříve musí „naladit“ (tj. konfrontovat se s neočekávaným a fázi této konfrontace překonat); poté, co pochopí typ posunu (případně jeho *pravidelnosti*, *zákonitosti*) dochází ke zklidnění – dále již následovanému o to „slastnějším“ pocitem naplňování očekávání. Pokud je překonán prvotní „šok“, je naplnění očekávání v rámci takto akceptovaných textů většinou silnějším, „exkluzivnějším“ zážitkem, a to především proto, že daná očekávání jsou formulována již na základě právě *nestandardní*, „posunutě“ úrovně – k jejímuž vzetí za své je podmínkou právě překonání onoho „vstupního šoku“ (přičemž není podstatné, zda zde hovoříme o tzv. „běčkových“ filmech, pocitech, které kdysi zažívali čtenáři Verlainovy či Rimbaudovy poezie, prvních reakcích na Heideggerovy kompozice či např. esteticko-výrazových prostředcích, jež v rámci svých představení využívali či využívají interpreti jako Kiss, Lady Gaga, Rammstein apod.).

⁵⁶ Až na hlavní „hrdinku“ totiž dané postavy disponují některými disproporcími, a to nejen tělesnými, ale (zdánlivě) i co do *řemeslnosti* zpracování; nedá se přitom říci, že by tyto nepravidelnosti vykazovaly nějakou vyšší systematickou pravidelnost, a tedy byly distortované dle nějakého společného *klíče*, resp. že by si autor tímto způsobem „usnadňoval“ práci – jako tomu bývá např. při využití nápodoby psacího písma (které je ve skutečnosti počítačovým fontem), určitého „příliš pravidelného“ stylu v některém druhu karikatur či komiksů, u schematizovaných či zjednodušených pozadí apod.

⁵⁷ Zvláště silného, případně charakteristicky znepokojivého efektu dosahuje filmově-choreografický postup kombinující záměrně předměty z různých dob, které jsou herci využívány jako běžné věci; výstupem je pocit „bezčasí“, dosažený právě rychlým sledem divákovy asociace toho či onoho předmětu s rozdílnými, častokrát vzdálenými érami či kulturními epochami, a to i přesto, že v rámci daného děje jsou používány tak, jako by všechny patřily právě do stejné doby – resp. stejného „bezčasí“, popř. *dystopie* (srov. např. Silbering, 2004, Columbus, 2001 apod.).

rychle diváka přesvědčit o své relevanci, legitimitě a přiznané umělecké formě (jakožto jedné ze složek), a jako takové jsou velmi rychle (resp. téměř automaticky) akceptovány coby „pravidla hry“; tj. výrazový prostředek, který je sice aktualizovaný – ale aktualizovaný vyváženě, esteticky a (pro určitou skupinu recipientů tedy i) akceptovatelně. Právě díky této akceptovatelné aktualizaci je pak danými recipienty záhy chápán a brán už „jen“ jako prostředek, za pomoci jehož poetiky bude zřejmě líčen další děj (který bude po akceptaci takového prostředku každý adresát z „podstaty věci“ očekávat).⁵⁸

Porušení zažitých očekávání má častokrát humorný efekt. I když je tento efekt někdy velmi výrazný, neznamená to, že by jakkoli eliminoval další rysy typické pro recipientovu percepci takového autorského porušení očekávání – tj. v první řadě vzruch, a tedy i soustředění pozornosti a následné hledání „příčiny“, resp. komunikační hodnoty daného autorského porušení příslušných standardů. Pokud tak například v nákupním centru zazní hlášení: „*Prosíme Ferdu mravence, aby se dostavil na pokladnu číslo 4*“, je bezprostřední reakcí zpravidla smích či pobavení; ty nicméně následuje alespoň elementární investigace po tom, co je důvodem daného hlášení. Sled událostí může být i opačný: člověk již z dětství vybavený znalostí toho, že existuje postavička Ferdy Mravence,⁵⁹ vejde do známého supermarketu. Zde si povšimne drobné „aktualizace“ v podobě asistentů převlečených za pohádkové postavy, kteří stojí na stanovištích rozmístěných v různých částech příslušného obchodu.

Po chvíli nakupování, tedy v době, kdy daný člověk celý aktuální kontext dostatečně „navnímal“ a vstřebal, se ozve výše uvedené hlášení. Tím dochází k situaci, kdy je zaměstnanec oblečený v kostýmu příčinlivého hmyzího hrdiny volán – a to nikoli svým jménem, ale právě jménem dané fiktivní postavy, kterou v prostředí moderního supermarketu představuje – vyšší autoritou

⁵⁸ Pokud dáme v jiných případech barvě význam (např. označené červeně je *důležité*, na semaforu zelená znamená *jed!* atp.), může se barva (samozřejmě stejně jako cokoli jiného) stát samostatným nositelem informace, který je ale nutné předem účelově předdefinovat. Pokud barvě jakýkoli význam předem nepřisoudíme, přesto její potenciál a dynamiku zkrotíme prostřednictvím sekvencí takových barev v rámci smysluplných tvarů, stává se tento *barevný* element v rámci komplexu celého textu určitou vítanou neznámou – schopnou text jak (doslova) podbarvit, tak i recipientovi nabídnout celou škálu subjektivně interpretovatelných významů, představ, asociací. Právě na tomto *subjektivním významovém arbitrarismu* spočívá autorská úvaha stojící za grafickým zpracováním výše uvedeného klipu. Zábavnost a poutavost klipu spočívá tak po grafické stránce v tom, že hravým způsobem testuje *funkčnost* (resp. (více či méně podvědomý) impakt) rychlých sekvencí relativně volně interpretovatelných, resp. *vítaně vágních* informací na těch recipientech, kteří tuto formu „hravosti“ po původním avízu akceptují, popř. přijmou za svou. Spektrum barevných škál v daném klipu je nicméně natolik komplexní, že jejich souhrn se ve své sumě v podstatě rovná obecnosti; v chromatické rovině jakoby klip recipientovi jen „připomněl“, kolik barevných odstínů vlastně existuje, u žádného ale nezůstal, a právě tímto nechal dané složce do značné míry roli podpůrného nástroje celkové kompozice. Je ale otázkou, nakolik má takový element sám o sobě schopnost text dynamizovat – podle mého názoru na to nestačí. Daný úkol tak musí spočívat na jiných (vizuálních, hudebních, melodických či slovních) elementech. Po obeznámení se s textem písně interpretovaného na základě (běžné, *modelové* apod.) znalosti obecného kulturního kontextu vyplyne, že hlavním *smyslem* celku (uměleckého *textu*) je aktualizace staršího „klasického“ námětu, držená pohromadě a dál předávána za využití souhry podpůrných uměleckých linií v podobě hudebního aranžmá, upraveného textu, jakož i (výrazně) aktualizovaného grafického zpracování.

⁵⁹ Kdy lze v parafrázi (resp. interpretaci) Wertheimera říci, že jde o *nasbírané* počítky jednotlivých *aktivizovaných*, „do stavu připravenosti uvedených (v orig. *erregten*, tj. *vzrušených*, *nabuzených*) částí (dosl. *buněk*, v orig. *Zellen*) živoucího celku (v orig. *eines lebendigen Ganzen*), jež se v tento celek (a tedy i význam, resp. *Aggregat nebeneinander funktionierender Apparate und Prozesse*) spojují po *asociační trase* (*Assoziationsbahn*, popř. *Leitungsbahn*). Srov. Wertheimer (1922, s. 80–81, 86).

za účelem plnění svých zaměstnaneckých povinností. Kromě toho, že takové hlášení je

a) samo o sobě kontrastivní (a to i v rámci pouhé jedné věty, kterou představuje), poměrně

b) lapidárně, přitom ale velmi duchaplně vystihuje bizarnost celé nastalé situace; k čemuž navíc pak tímto hlášením vyvolaný

c) *okamžitý* zážitek kontrastuje se zkušeností dlouhodobější.

Humor, který je častokrát postaven na kontrastu, a tedy i sám spoléhající na (zde: komický) efekt porušení očekávání, se k takovým (*ne/překvapivým*) kontrastům hlásí někdy více, někdy méně otevřeně. Vezměme si kdysi populární rýmovačku „po ulici jede Opel, dědeček mi do něj kopl“. Zde obsažený „náboj“ je jen další proměnnou vycházející z (konstanty) kontrastní povahy obdobných průpovědek určených k pobavení. Přesto si sám termín *kontrast* možná zaslouží bližší upřesnění. Nebylo by jej totiž správné chápat jako jakousi *juxtapozici*, tj. v sekvenci vnímání jaksi *ve stejném okamžiku* (resp. *najednou* či *zároveň* vnímanou událost (například jako cosi vizuálního, u čeho můžeme mít oprávněné – ačkoli ani zde ne úplně přesné – zdání, to vnímáme *najednou* (např. dvě kontrastivní barvy apod.)).

I *kontrast* přitom funguje díky tomu, že (i) při jeho *utváření* (se ve vnímání) k němu dochází stále na základě faktu

a) (časové) linearity (recipientova) vnímání (textu), a tedy i

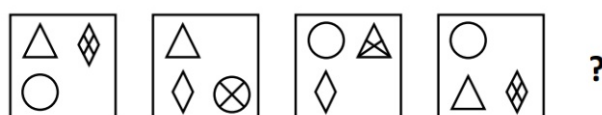
b) porušení očekávání vzniklého na základě toho, co bylo „navnímáno“ dosud (tj. na základě zkušeností, znalostí, antecedentů apod.).

Stejně tak i v našem příkladu: zatímco první část říkanky navozovala ve své době dojem jisté „západní“ noblesy,⁶⁰ druhá část (kde bychom na základě avízem první části stimulovaných očekávání rádi tušili další rozvoj vznešených asociací) však vše ostře vrací (zpět) do syrové reality lokálního prostředí; dědeček coby symbol starého, svým způsobem komicky zatrpklého světa, spontánně reaguje na záblesk luxusu, který se, aniž by o to dědeček stál, ocitl v jeho bezprostřední blízkosti. Očekávání (vjem, zážitek, antecedent) č. 1 je tak následován vjemem č. 2. To je proces časově lineární, dojem kontrastu je tak navozen až *ex post*.

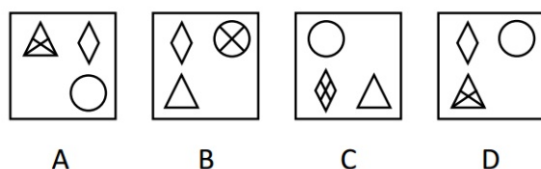
Kontrast, tím spíš humorný, v sobě většinou nese právě nějaký druh protikladu. Jak bylo ukázáno, funkčním elementem kontrastu je ve většině případů (z takového protikladu vycházející) nepředvídatelnost. Ovšem podobně jako je příliš *nepředvídatelnosti* častokrát na obtíž (tím spíš *nepředvídatelnosti nežádoucí* – chaos, konflikt, kakofonie apod.), je někdy stejně nevídaný opak takového stavu, tj. přemíra *předvídatelnosti*. Zatímco při běžných, dennodenních rituálech je *předvídatelnost* běžná, resp. *žádoucí* a funkčně nutná, může tato *předvídatelnost* při jiných činnostech (tj. takových, jejichž další pokračování je, na rozdíl od jiných možných alternativ, vyhodnoceno jako průkazně

⁶⁰ Říkanka je cca ze 70.–80. let, kdy značka Opel status luxusního auta ještě měla.

předvídatelné) vyvolat pocity méně vítané, např. nudu. Ilustrativní příklad může přijít z oblasti školství (resp. vzdělávání či testování znalostí). Nuda na straně „recipienta“ (rozuměj: studentů) je zde totiž častokrát signálem toho, že daný recipient subjektivně vnímá zadaný úkol či probíranou látku jako příliš snadné či *jasné* – tj. předvídatelné. Jedním z takových úkolů může být i nějaká varianta testu typu „doplň pokračování“ (tj. 1–2; 1–3; 1–4; 1–...? apod.; případně obdobné zadání v podobě geometrických obrazců), která se občas dává žákům škol na testování „intelligence“, resp. míry vyspělosti jejich logického uvažování:



Kterým obrazcem pokračuje tato posloupnost?



Obr. 6: Logická úloha (ukázka)

Pomineme-li, že v případech testů tohoto typu jde hloubkově vždy především o ověřování toho, do jaké míry se testovaný identifikuje s jakousi *obecně platnou racionalitou*, resp. jakýmsi *obecným konsenzem* (jímž ostatně logika, která sama o sobě bez konsenzu neexistuje, také je), jde především o to, aby respondent našel pravidelnost (systém, pravidlo apod.). Jakmile takovou pravidelnost či princip najde, je úkol splněn, a tím také opadá pozornost jemu věnovaná. To je možná trochu opomíjený, zároveň však důležitý a v obdobných případech standardně přítomný jev. Pokud totiž k rozpoznání principu té či oné úlohy ze strany recipienta textu (zde v podobě zadání) dojde v takovém objemu či kvalitě, které recipienta přesvědčí, že je zároveň jasná i *podstata* veškerých dalších obdobných zadání, stává se pro něj veškerý další text podobného typu předvídatelným. V návaznosti na to se („logicky“) mohou dostavit dva hlavní pocity: uspokojení, nebo nuda.

Pokud tedy studenti (či kdokoli jiný) o určitý typ úkolů či jakýchkoli jiných podnětů neprojevují zájem, nemusí to nutně být kvůli nedostatku disciplíny, neochoty či lenosti. Může se tak naopak dít i proto, že takoví respondenti jednoduše pochopili princip, kterým se řídí všechny úlohy, které mají za úkol plnit a které, přestože ostatním připadají rozmanité, jsou pro ně předvídatelné (a proto i častokrát nezáživné). Než aby pokračovali v činnosti, která jim pro svou „neobjevnost“ připadá jako ztráta času a točení se v kruhu, raději zdánlivě „nedělají nic“; to ovšem také nemusí být zcela přesné či prokazatelné tvrzení – už jen proto, že v mnoha případech takoví recipienti čas trávený zdánlivou nečinností věnují přemýšlení nad otázkami a úkoly, jež pro ně představují adekvátnější výzvy.

Naopak ti „vzorní“ posluchači, respondenti či následovníci, kteří se jakoby vždy s novou vervou vrhají do plnění tematicky obdobných zadání, poslechu jednoho druhu hudby či četby stále stejného literárního stylu nebo periodika, nemusí být rovnou považováni za „konformisty“ vyžadující maximum předvídatelnosti – ale jednoduše za logickým (či analytickým apod.) myšlením na běžné úrovni vybavené jedince. Takoví jsou většinou nudy ušetřeni, neb jejich menší sklon k vyhledávání měnicích se podnětů a rozmanitých výzev, resp. snížená potřeba sledovat pravidelnosti a identifikovat opakující se zákonitosti tam, kde se vyskytují ve skrytějších podobách, jim dává zvláštní schopnost vnímat mnohé z toho, co je typologicky v podstatě stále „stejně“, jako nikoli nudné, ale především uklidňující, resp. zažívat každý okamžik či období jako přibližně stále stejně atraktivní událost. Soucitným řízením osudu tak jejich čas není vyplněn čelením dotěrným výzvám či snahou vysledovat pravidelnosti nutné pro identifikaci „algoritmů“ časoprostorových souvztažností, přírody či života. Takoví šťastlivci do nudy nikdy nespádnou; přičemž je ve finále jedno, zda je to dáno jejich přirozeným vnitřním klidem a vyrovnaností – anebo tím, že u jevů, které jsou nejednou natolik pravidelné, že se pro jiné stávají nudnými, jednoduše nejsou schopni příslušné pravidelnosti rozpoznat.

7. Závěr

Cílem této studie bylo představení mého pohledu na některé náměty týkající se (především) recipientské části interakčního cyklu mezi autorem textu a jeho vnímatelem – zejména pak to, jakým způsobem recipient textu vnímá autorem do jím tvořených textů *strategicky* (operativně, cíleně apod.) včleněná porušení recipientských očekávání.

Hlavní ambicí studie je stát se badatelskou prací, která za pomoci argumentů, analogií a příkladů komentuje jednotlivá v ní popisovaná témata, hledá mezi nimi paralely (včetně mezioborových) a poukazuje na různé možnosti jejich dalšího nahlížení (včetně návrhů případné kvantifikace toho, co recipient textu vnímá jako porušení svých očekávání).

V argumentační rovině, stejně jako za pomoci příkladů a analogií užitých k naplňování vytčených cílů studie ozřejmuje i některá dílčí související témata, jako například otázku vyrovnanosti textových komponentů, imitaci z hlediska řemeslného a múzického, případně chápání *zkušenosti* ve fenomenologickém uvažování.

Operuje-li práce s poznatky z více oborů (či *paradigmat*), děje se tak díky mému přesvědčení o tom, že mezi všemi na *textu* založenými disciplínami (tj. v rámci komunikace, resp. *interakce*) existují významné paralely, skýtající možnost aplikace poznatků z jiných oborů do teorie umění, literární vědy či přímo estetiky, a to tak, aby došlo když ne k jednoznačné kvantifikaci, nalezení shodného principu či formulování jednotné teorie, tak alespoň k naznačení cesty k nim. Příkladem za všechny budiž komunikační teorie Grice či teorie porušení očekávání Judy Burgoonové, které jsou detailněji řešeny v první části, přesahují však i do tohoto pokračování; podobně příklady antropologické či sociologické – zejména týkající se chápání normy, jejího porušení, předvídatelnosti i důsledků její absence.

Najít (či vůbec pokusit se hledat, popř. snažit se „vidět“) shodné principy napříč různými paradigmaty mohlo být pravděpodobně usnadněno i díky mé víře v to, že právě cosi jako *kulturní nesouvislost* vlastně ani existovat nemůže. Ano, tzv. *kultury* (ve smyslu populací vykazujících určité charakteristické sdílené tendence, vzorce chování apod.) jsou jistě definovatelné podle určitých *hlavních rysů*, tj. jsou *vymežitelné* či *distinktivní*. Na druhé straně *kultura* jako abstraktum označující činnost či proces je spíš permanentní soubor spontánně dohadovaných (případně adaptabilních) tendencí, v podobě určitých (více či méně ritualizovaných) činností „oscilujících“ kolem os normality – a právě z nich ve více či méně řízených epizodách *hry* odstřeďujících, zpět se vracejících, obměňujících se, či odolávajících, zazářivších a buď zapalujících, inspirujících – nebo opět zhasínajících.

Východiskem tohoto přístupu, který mi dává pocit, že je možné nahlédnout přes různé projevy společné jevy, je přitom prostá, elementární úcta k jakékoli lidské činnosti, a to v jakékoli její podobě. Věřím, že ač jsou jednotlivé projevy kultury jistě různě komplexní, náročné na provedení, sofistikované či „vznešené“, existuje několik základních principů, které jsou jim v základu jejich komunikační (interakční) podstaty společné. Není ostatně jak malování, tak nanášení make-upu, vaření či venčení psa nejen projevem kultury, ale zároveň autorským textem? Nevzniklo snad vrcholné umění z kusů hlíny a avantgarda z hraní (příčemž se obě disciplíny o normu jak opíraly, tak ji spoluvytvářely)?

Přes jednotlivé zkoumané případy i hledání mezioborových či interdisciplinárních paralel tak má práce přispět k širšímu pochopení, kterému neodmítá jak exaktní, tak humanitní přístup k nahlížení řešených témat; jen si uvědomuje, že každý z obou postupů bude vhodný pro dosažení poznatků odlišné povahy. Na druhé straně právě polemický charakter práce je dán i přesvědčením o tom, že jakýkoli posun v poznání či jen nový pohled je užitečný – což znovu vysvětluje jak mezioborovost vědní, tak i různost námětovou.

Přes pravděpodobnou obhájitelnost možnosti výzkumné aplikace obou (povahově rozdílných) metodických přístupů (tj. *modelovosti* a *empiričnosti*) je vhodné počítat snad jen s tím, že každý z těchto přístupů bude možné metodicky využít pouze v odlišných případech, resp. pro získání závěrů týkajících se různých forem textu, resp. jeho studia („uchopení“, pochopení apod.). Zatímco blíž klasickým exaktním vědám mohou být jakákoli (statistická apod.) *modelová* znázornění,⁶¹ blíž vědám humanitním (a tedy i skutečnému *prožitku*, který je častokrát individuální) pak spíš bude důsledný popis individuální percepce (zde od začátku do konce, a to až, bude-li potřeba, v duchu téměř „existencialistickým“ interpretujícím v co nejpodrobnější

⁶¹ Ač můžeme souhlasit s Mukařovským, když ve svém menším příspěvku (resp. zapsané přednášce) pod názvem *K problému funkcí v architektuře* z pozic (jemu v dané době blízkého) antropologického konfiguracionismu a/či funkcionalismu (zároveň však s viditelnou rezervovaností vůči bezmeznému víře v empirické poznání, resp. pozitivismus) konstatuje, že se „nesmíme klamat domněnkou, že by pro svou bezprostřední souvislost s antropologickou základnou a pro svůj zřejmě malý počet mohly tyto prvotné funkce být bez valných obtíží vypočteny a katalogisovány“ (Mukařovský 1938, s. 2).

míře „konfrontaci“ vnímaného s vnímatelem). I tímto se zde dál vyjevují paralely s antropologií (či sociologií: zatímco kvantitativní popis je vhodný na postižení tendencí, principů a obecných zákonitostí (ale jen máloco vypoví o jedinci), nelze jedince či (nejen jeho) zkušenost sice kvantifikovat (odtud *kvalitativní* popis), leckdy ale může víc takových důsledně popsanych příběhů percepčních zážitků jedinců (tj. jejich individuálních *zkušeností*) zprostředkovat plnější pochopení jevu (resp. prožitku; případně i principu, tendence apod.) jako takového.

Literatura:

- ADORNO, Theodor W., 2013. *Aesthetic theory*. Přel. Robert HULLOT-KENTOR. London: Bloomsbury. ISBN 978-1-7809-3659-8.
- AUERBACH, Erich, 1998. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. Miloslav ŽILINA, Rio PREISNER a Vladimír KAFKA. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0738-3.
- BARTHES, Roland, 1957. *Mythologies*. Vyd. 1. Paris, Editions du Seuil. ISBN 2020005859.
- BARTHES, Roland, 1967. The Death of the Author. In: *Aspen* [online], 5-6 [vid. 2020-08-28]. Dostupné z: <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html>.
- BARTHES, Roland, 1972. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 9782020006101.
- BURGOON, Judee, K. a Stephen B. JONES, 1976. Toward a theory of personal space expectations and their violations. In: *Human communication research* [online]. 2(2), 131–146. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2958.1976.tb00706.x>.
- BURGOON, Judee, K., 1978. A communication model of personal space violation: Explication and an initial test. In: *Human communication research*. 4(2), s. 129–142 [vid. 2020-08-28]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2958.1978.tb00603.x>.
- ÇELIK, Murat, 2016. *The Ethics of Reading: Ingarden, Iser, Ricoeur* [online]. University of Sussex. Dostupné z: https://www.academia.edu/46973020/THE_ETHICS_OF_READING_INGARDEN_ISER_RICOEUR.
- COLDRON, John, 1982. *A critical exposition of Nelson Goodman's concept of metaphorical exemplification* [online]. University of Sheffield. Dostupné z: <http://shura.shu.ac.uk/2526/>.
- COLUMBUS, Chris (2001): *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Dostupné z: <https://itunes.apple.com/cz/movie/harry-potter-and-the-philosophers-stone/id314918278>
- DAVIS, Whitney, 1997. Symboly v dějinách a jejich objevování. In: Ladislav KESNER, ed. *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přel. Lucie VIDMAROVÁ, Ladislav KESNER. Vyd. 2. Jinočany: H&H. s. 73–89. ISBN 80-7319-054-0.
- DYLAN. B. (2009): *Little Drummer Boy*. In: Christmas in the Heart. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=JcXW0Se4HM8&index=30&list=RDmns9VeRguys>
- GOODMAN, Nelson, STURGIS, Katharine, CURTIS, L. Carter, 2006. *Hockey Seen: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death: A Tribute to Nelson Goodman*. Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University. Department of Philosophy, American Society for Aesthetics.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 978-27-073-1726-1
- DOLEŽEL, Lubomír, 1997. Mimesis a možné světy. In: *Česká literatura*. 45(6), s. 600–624. Praha: Akademie věd.
- DONALD, Merlin, 2006. Art and Cognitive Evolution. In: Mark TURNER, ed. *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press, USA. ISBN 978-01-953-0636-1.
- ECO, Umberto, 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-02-532-0318-2.

- ECO, Umberto, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-02-533-5168-5.
- ECO, Umberto, 1989. *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 978-06-746-3976-8.
- ECO, Umberto, 1994. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MS, London, UK: Harvard University Press. ISBN: 978-06-748-1050-1
- EJCHENBAUM, Boris, M., 1919. *Kak sdělana "Šiněl" Gogolja. Poetika 1* [online], s. 151–65 [vid. 2021-02-08]. Dostupné z: <http://opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>.
- FREEDBERG, David, 1992. *Imitation and its Discontents: Künstlerischer Austausch Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15. - 20. Juli 1992*. Thomas W. Gaehtgens: Akademie Verlag. ISBN 978-30-500-2296-3.
- GOMBRICH, Ernst, 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press. ISBN 978-08-014-1143-4.
- GOMBRICH, Ernst, 1982. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Cornell University Press. ISBN 978-08-014-1484-8.
- GOODMAN, Nelson, 2007. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš KULKA a kol. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- GOODMAN, Nelson a Catherine Z. ELGIN, C. Z., 2017. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Přel. Tomáš KULKA a kol. Praha: Trivium. ISBN 978-80-7308-737-1.
- GRICE, Paul, H., 1975. Logic and conversation, In: Peter COLE a Jerry L. MORGAN, eds. *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, s. 41–58. ISBN 978-01-278-5423-6.
- GRICE, Paul, H., 1981. Presupposition and conversational implicature. In: Peter COLE, ed. *Radical pragmatics*. New York, Ac. Press, s. 183–198. ISBN 978-01-217-9660-0.
- GRICE, Paul, H., 1989. *Studies in the way of words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN 06-748-5270-2.
- GUBERMAN, Shelia, 2017. Gestalt Theory Rearranged: Back to Wertheimer. In: *Frontiers in Psychology* [online]. 11 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01782>
- GUILLEMETTE, Lucie a Josiane COSETTE, 2006. Textual cooperation. In: Louis HEBERT (dir.), *Signo* [online] Rimouski (Québec) [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp>.
- HALLIDAY, Michael, A., K., 1978. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold. ISBN 978-07-131-6259-2.
- HALLIDAY, Michael, A., K. a Ruqaiya HASAN, 1991. *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-01-943-7154-4.
- HARTMANN, Nicolai, 2014. *Aesthetics*. Přel. Eugene KELLY. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH. ISBN 978-31-102-7571-1.
- HEIDEGGER, Martin, 1996. *Bytí a čas*. Přel. Ivan CHVATÍK a kol. Praha: Oikomene. ISBN 80-86005-12-7.
- HEIDEGGER, Martin, 2016. *Původ uměleckého díla*. Přel. Ivan CHVATÍK. Praha: Oikomene. ISBN 978-80-7298-207-3.
- HUSSERL, Edmund, 2019. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*. Přel. Alena ŘETTOVÁ a Petr URBAN. Praha: Oikomene. ISBN 978-80-7298-364-3.
- INGARDEN, Roman, 1967. *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana VOISINE-JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel.
- INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín MOKREJŠ. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0104-4.
- ISER, Wolfgang, 1972. *Der implizite Leser*. München: Walter Fink Verlag. ISBN 978-37-705-0793-1.
- ISER, Wolfgang, 1994. *Der Akt des Lesens*. München: Walter Fink Verlag. ISBN 978-38-252-0636-9.
- ISER, Wolfgang, 2017. *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2781-6.

- JAKUBINSKIJ, Lev, P., 1923. *O dialogičeskoj řeči. Russkaja řeč* [online]. 1, s. 96–194 [vid. 2021-11-20]. Peterburg: Izdanije fonetičeskogo instituta praktičeskogo izučenijskogo jazykov. Dostupné z: <https://crecleco.seriot.ch/textes/Jakubinskij23a.html>.
- JAUSS, Hans, R., 1982. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-08-166-1034-1.
- JAUSS, Hans, R. (1994). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rainer WARNING, ed. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München. Walter Fink Verlag, 4. vydání, s. 126–162. ISBN 978-38-252-0303-0.
- KANT, Immanuel, 1987. *Critique of Judgement*. Překl. Werner S. PLUHAR. Hackett Publishing Co. ISBN 978-08-722-0025-8.
- KAPLICKÝ, Martin, 2019. Kombinace, nebo doplnění? O dvou typech procesu v literární teorii Romana Ingardena a Wolfganga Isera. In: *Slovo a smysl*, 32(16), s. 203–214. České Budějovice: Filozofická fakulta JČU. Dostupné z: DOI:10.14712/23366680.2019.2.9.
- KÖHLER, Wolfgang, 1933. *Psychologische Probleme*. Vyd. 1 (reprint). Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag. ISBN 978-3-642-48493-3.
- KOFFKA, Kurt, 2007. *The Growth of the Mind*. Přel. Robert M. OGDEN. K. Paul, Trench, Trubner and Co, Ltd. ISBN 978-1136-31497-1.
- KOFFKA, Kurt, 1935. *Principles of Gestalt Psychology*. Mimesis International. ISBN 978-88-575-2393-4.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2018. Vnímání textu, délka jeho trvání, evaluace: Různí autoři, související pozorování. In: *ESPEs: The Slovak Journal of Aesthetics* [online]. 8(2) [vid. 2021-11-20]. Prešov: Prešovská univerzita. Dostupné z: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3633804>.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2019. Where Peirce Ends. In: *Aesthetica Universalis*, Vol. 4 (8), s. 9–60. ISBN 978-5-4498-0867-7.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2020. Poznámky k textu, část 1. In: *ESPEs*. Vol. 9, č. 1. Prešov: Prešovská univerzita. ISBN 978-80-555-2322-4.
- KRCHOVSKÝ, Jiří, H., 2010. *Básně sebrané*. Brno: Petrov. ISBN 978-80-7294-356-2.
- KROPÁČOVÁ, Lucie, 2010. *Poezie J. H. Krchovského* [online]. Olomouc: FF UP [vid. 2022-03-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/guuccn/892023>.
- LETTVIN, Jerome, Y., MATURANA, Humberto, R., MCCULLOCH, William, S. a Walter H. PITTS, 1960. Two Remarks on the Visual System of the Frog. In: Walter A. ROSENBLITH, ed. *Sensory communications*. Cambridge, MA, Wiley, NY: MIT Press. pp. 1–25, 60–77. ISBN 978-02-625-1842-0.
- LEVINSON, Jerrold, 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780199206179.
- LEVINSON, Jerrold, 2016. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0198767213.
- LOOS, Adolf, 1913: Ornament and Crime. 1. Vyd. In: *Cahiers d'aujourd'hui* [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20150403175309/http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf.
- LOUI, Psyche a David L. WESSEL, 2007. Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training. In: *Perception and Psychophysics* [online]. 69(7), s. 1084–1092 [vid. 2021-11-20]. doi <https://doi.org/10.3758/BF03193946>.
- LYOTARD, Jean-François, 1994. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford: Stanford University Press. ISBN 978-08-047-2242-1.
- MAMBROL, Nasrullah, 2018. Key Theories of Wolfgang Iser. In: *Literary Theory and Criticism* [online]. Dostupné z: <https://literariness.org/2018/02/12/key-theories-of-wolfgang-iser/>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1976. *Phénoménologie de la perception*. Edition Gallimard. ISBN 978-20-702-9337-7.
- MITCHELL, Kevin, J., 2018. *Innate: How the wiring of our brain*. Vyd. 1. Princeton: Princeton University Press. ISBN 978-06-911-7388-7.
- MOLES, Eleanor, E., 1928. *The psychology of Kurt Koffka with special reference to the development of mental attitudes* [online]. Boston University [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/2144/7248>.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1938. K problému funkcí v architektuře. Přednáška v Klubu architektů. In: *Stavba*, 14(1).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1966. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 89–108.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-62-5.
- NOVAKOVIĆ, Aleksandar, 2013. *Roman Ingarden: Controversy over the Existence of the World*, Volume I. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. ISBN 978-36-316-2410-4.
- PEIRCE, Charles, S., 1931–1935. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. I–VI* (ed. by Hartshorne, C., Weiss, P.). Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. ISBN 978-15-708-5185-8.
- RADCLIFFE – BROWN, Alfred, R., 1957. *A natural science of society*. Glencoe, Illinois: Free Press.
- RIBEIRO, Rodrigo, 2014. The Role of Experience in Perception. In: *Human Studies*, 37, s. 559–581. Dordrecht: Springer Science + Business Media. Dostupné z: doi.10.1007/s10746-014-9318-0.
- RICOEUR, Paul, 1973. The task of hermeneutics. In: *Philosophy Today* [online]. 17(2/4), s. 112–128 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.5840/philtoday197317232>.
- RICOEUR, Paul, 1974. *The conflict of interpretations*. Přel. Don IHDE. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. ISBN 978-08-101-0529-4.
- RICOEUR, Paul, 1991. Mimesis and Representation. In: M. J. VALDÉS, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 978-14-426-1324-9.
- RICOEUR, Paul, 2016. What Is a Text? Explanation and Understanding. In: *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-11-071-4497-2, s. 107–126.
- SILBERING, Brad (2004): *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*. Dostupné z: https://play.google.com/store/movies/details/Lemony_Snicket_s_A_series_of_Unfortunate_Events?id=2sis1jn8H_4&hl=en&gl=US
- SMITH, David Woodruff, 2013. *Phenomenology*. Stanford Encyclopaedia Of Philosophy [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#>.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1917. Isskustvo kak prijom. In: *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka [online]*, II, [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <http://opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>, s. 3–14.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1921. Strojenje rasskaza i romana. In: *Razvjortyvanie sjužeta* [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: http://opojaz.ru/shklovsky/strojenje_rasskaza.html.
- TREICHLER, Franz, PIZZI, Cesare, BAGNOUD, Frank (1989): *Charlotte*. In: *L'Eau rouge*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qZGqMFZxp-U>
- WERTHEIMER, Max, 1922. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. Gestalt Theory* [online]. 39(1), s. 79–89 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/gth-2017-0007>.
- WERTHEIMER, Max, 1923. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*. In: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften* [online]. Berlin: Verlag von Julius Springer [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: DOI: 10.1007/BF00410640.
- ZEKI, Semir, 1993. *A Vision of the Brain*. Oxford: Blackwell Scientific Publications. ISBN 978-06-320-3054-5.
- ZEKI, Semir, 2000. *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-01-985-0519-8.
- ZUSKA, Vlastimil, 2001. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton. ISBN 8072541943.

Ondřej Krátký
Západočeská univerzita
Plzeň, Česká republika
zakarija@seznam.cz

DOI: 10.5281/zenodo.6657171