

Vnímání textu, délka jeho trvání, evaluace: Různí autoři, související pozorování

Ondřej Krátký; zakarija@seznam.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3595573>

Abstract: Recipients always perceive texts in a successive and linear way. Often, the recipient's perception of the text only lasts until the text has fulfilled the expectations the recipient has of it. Being well aware of this, authors build texts based on their goals, aims, or preferences that either meaningfully fulfill the expectations of the recipient - according to the authors' own knowledge, estimation, or presumptions - or, on the contrary, more or less intentionally violate these expectations. While the fulfillment of expectations results in a certain "comforting" impression on recipients, its violation causes an arousal in them. In this sense, violation of expectations does not only have a negative effect, but it can also have a communicative value. It can be argued that a) the author incorporates stimuli into the text that lead to the violation of the recipient's expectations and does so with a communicatively functional - also artistic and aesthetic - kind of intent and b) an arousal is a consequence of violating the recipient's expectations; then if an author's artistic or aesthetic intention lies in a (multilayered, sequential, compositional) series of violations of the recipient's expectations, this can provoke an aesthetic experience which will be caused - among other things - by the arousals themselves induced by the relevant violations.

Keywords: Perception, expectancy violation, arousal, evaluation, text

Linearita vnímání textu

Vnímání textu probíhá ze strany recipienta (časově) lineárně, a to přechodem z jednoho vjemu na další. V některých případech „vstřebávání“ textu začíná vnímáním celku a od něj přechází k vnímání jeho jednotlivých částí (např. u obrazů či soch), jindy naopak recipient postupuje od částí k celku či text absorbuje v jinak postupné sekvenci dílčích vjemů (kniha, film), případně je text „volnější“, a je tak vstřebáván sérií různých vjemů z různých perspektiv (výstava) či při různých „příležitostech“ nebo „událostech“ (poznávání něčí osobnosti apod.).

Fakt lineární povahy vnímání textu (tj. od počátku textu až k jeho „pochopení“ či dosažení jiné saturace daným textem) je jevem, který recipient textu v rámci příslušného textového paradigmatu přirozeným způsobem naplňuje. Takto („lineárně“) se recipientovi postupně dostává sekvence vjemů, a to až do chvíle, kdy je textem nějakým způsobem „naplněn“ (včetně toho cítí-li potřebu jeho vnímání přerušit nebo ukončit).

Pro vnímání je přitom podstatné recipientovo „vystavení se“ sledu vjemů, resp. jeho „konfrontace“ s nimi: recipient textu se do ní (v určitém paradigmatu) nejen přirozeně „dostane“, ale i si (v jiných případech) takové „exponování se vjemům“ sám „vynutí“, resp. vytvoří. Příkladem budiž to, že a) je-li „konfrontován“ s knihou, čte – tj. pohybem očí přechází z jednoho grafického zpodobnění zvuku, který odkazuje k významu (= hlásky, resp. písmena, slova atp.) na další; b) je-li konfrontován s obrazem, prohlíží si jej – tj. zaujímáním různých úhlů náhledu přechází očima z celku na jednotliviny, z nich případně zpět na celek atp.; c) je-li konfrontován s hudbou či filmem, („pouze“) poslouchá či se („jen“) dívá – vjemy se totiž hýbou, střídají a postupují „samý“, tj. změnu sledů jednotlivých vjemových

„momentů“ (či „událostí“) mu „samy“ obstarají; d) je-li konfrontován s osobou, výstavou či jiným „volnějším“ textem, využívá různé způsoby náhledů, kterým sám aktivně napomáhá a spoluvytváří je ve snaze pochopit – obchází, nahlíží, testuje reakce na podněty; zkrátka vyhledává (případně sám vytváří, a to i podvědomě) různé příležitosti a způsoby „pohledů“.

V zásadě tak lze říci, že čím je text a) „statictější“ (obraz, socha, zčásti i kniha), tím vyšší je „fyzická“ aktivita recipienta vyvinutá pro jeho zkoumání; je-li text naopak b) „dynamický“ (film, hudba, show atp.), je „aktivita“ recipienta nižší – a to proto, že střídání vjemů zajišťuje samo paradigma textu (resp. z takového paradigmatu vychází). Jde-li o text, který lze z hlediska povahy střídání vjemů označit za určitým způsobem c) „smíšený“ či „volněji definovaný“ (resp. s „volnějším paradigmatem“ či méně zřejmým nebo až „nulovým“ autorským záměrem atp. – například již uvedená „osobnost“; veletř umístěný v různých pavilonech; přírodní scénérie apod.), dochází na straně recipienta k vytváření tolika různorodých „aktivit“ či úhlů pohledu, kolik usoudí, že je jich k pochopení textu (či vůbec vyhodnocením toho, zda stojí za to se jím zajímat) třeba.

Poměr a vyváženost elementů textu

Minimálně u tvůrčích (resp. „uměleckých“) textů je legitimní se domnívat, že je autor komponuje s nějakým cílem. Tím je nejčastěji snaha či potřeba (umělecky, případně esteticky apod.) předat nějaké sdělení. I proto mohou umělecké texty zpětně dobře sloužit pro posouzení toho, jak zdařile se předání takového sdělení podařilo. Obzvlášť vhodné jsou obrazy, neboť ty jsou schopny akomodovat velké (případně „vícevrstevné“ nakomponované) množství „snadno“ stravitelných textových forem, u nichž lze zpětně „hodnotit“ míru zdařilosti jejich „prezentace“ (barvy, tvary, kompozice, kontrast, zvýraznění, abstrakce, karikatura, hlubší poselství či naopak řemeslná dokonalost atp.). Možná i proto jsou určitým synonymem umění jako takového.

Právě na příkladu obrazů identifikoval teoretik umění Ernst Gombrich jeden ze základních předpokladů pro to, aby textová informace měla vůbec šanci se k recipientovi v žádané podobě dostat. Daný poznatek shrnul konstatováním, že *„veškerá pozornost se musí 'dít' na pozadí nepozornosti“*¹ (Gombrich, 1982, s. 15). Smysl sdělení lze přitom chápat i takto: Aby ten text, o nějž jde, vůbec obhájil, že právě on je (v celkové autorské kompozici) tím hlavním, musí jeho „zdůrazněnost“ jasně kontrastovat s (nějakým způsobem rozostřeným, a tedy pozornost nepřitahujícím) kontextem.

Aplikujeme-li danou „poučku“ širěji (a vztáhneme-li ji i na příklady z každodenního života), zjistíme, že jde o konstatování s obecnější platností – jde-li o vnímání, je totiž daný „duální“ (či „binární“) kontrast „pozornosti“ vs. „nepozornosti“ prakticky „všudypřítomný“. Příkladem může být nejen vnímání obrazů (= pozadí vs. „hlavní“ námět; rozostřené kontury vs. jasný smysl apod.), ale i poměrně ilustrativní kontrast typu a) „nepopsaný papír na stole v místnosti“ (= v podstatě vše vnímáme jako jeden celek, papír nepřitahuje naši pozornost, vše je tedy svým způsobem jen „pozadím“, nic nepřitahuje větší či menší pozornost) vs. b) „papír se vzkazem ležící na stole v téže místnosti“ (= z „nějakého důvodu“ máme sklon vnímat zprávu na papíru víc, než cokoli jiného; resp.: cokoli dalšího nevnímáme téměř vůbec).

Podobně kontrastivní jsou i dennodenní „banality“, jež velmi pravděpodobně stály u zrodu určitých „samozřejmých“ označení (viz např. jasně ohraničené „Slunce“ či „Měsíc“ na pozadí relativně proměnné a neuchopitelné oblohy apod.) či dokonce pozdější vnitrojazykové taxonomie (pohyb či změna na pozadí

¹ Citát v původním znění: *„all attention must take place against a background of inattention“*

statiky či stability jako základ pro „kontrast“ sloves vs. jmen apod.). Na stejném principu vystupuje (na pozadí „periferního“ kontextu) do popředí (pozornosti) v zásadě jakýkoli jiný text, který je v dané konfiguraci považovaný recipientem za hlavní.

Připustíme-li, že komunikace je určitou „výměnou“ a) autorského záměru a b) recipientského vnímání takového záměru, lze za určitou dobu poznatku, k němuž Gombrich (1982) došel na poli teorie umění, spatřovat v rámci teorie komunikační jeden z konceptů amerického lingvisty Paula Grice (1975, 1981, 1989). Pro Grice, podobně jako pro Gombricha, byly přes rozdílnost obou jejich disciplín důležitým kritériem smysluplnost a efektivita komunikace. Grice ve svém pojetí ovšem vycházel z teoretického (oproti zdánlivě nesjednotitelným „hodnoticím kritériím“ umění zároveň obecnějšího, jako výchozí bod ale logicky zvoleného) předpokladu „komunikační kooperativnosti“. Ta představuje určitý ideální stav, kdy oba účastníci komunikace do komunikačního aktu vstupují vybaveni jak ideálním objemem informací, tak ideální vůlí je komunikovat, tj. jak sdělovat, tak vnímat, a to v takové formě, aby bylo co nejefektivněji dosaženo komunikačního cíle, tj. předání informace v takové podobě, aby došlo k jejímu co nejlepšímu pochopení.

Na tomto základu definuje Grice jednak vyplývající a) „ideál“ maximálně efektivní komunikace, k níž dojde při aplikaci tzv. „komunikačních zásad“ (jimiž jsou: stručnost, jasnost, relevance a pravdivost), jakož i b) eventuality, k nimž dochází při porušení daných zásad. Ty nazývá implikatury (viz. Grice, 1975, s. 41–58). K daným odchylkám od „ideálního“ stavu (tj. od zásad kooperativní komunikace) dochází jednak a) v podobě „běžných“, drobných odchylek od „ideálu“ v rámci běžné, tj. reálné (tedy jakékoli jiné než fakticky v podstatě neexistující ideální) komunikace, jednak b) ve formě silnějších, nicméně (většinou) vědomých, řízených či jinak „sofistikovaných“ odchylek, které jsou (při správném kontextuálním využití) vysoce funkční pro specifické komunikační cíle (lhaní, sarkasmus, ironii, parodii, další).

Kde je ale avizovaná paralela s Gombrichovými závěry a pozorováními? Nabídne se, zobecníme-li myšlenku „distorze“ normy, již se zaobírají právě griceovské implikatury: zatímco komunikační kooperativnost je variantou, kdy se do popředí dostává ideální text a vše nepotřebné zůstává kontextem, jsou implikatury eventualitou, kdy se do popředí z nějakého důvodu dostalo (= tj. kdy se textem stalo) to, co by v „normálním“ případě (tedy při zachování normy) bylo kontextem, resp. jen pouhou (v textu nepřítomnou a tedy pozornost nepoutající, protože autorem nevyužitou, neaktivizovanou, „nezjevenou“) teoretickou možností. Zatímco první eventualita je příkladem zachování jakési „obecné“ (ovšem teoretické) normy, představuje druhý případ nějakou formu jejího porušení (variace na ni, vzdálení se jí, vymezení se vůči ní, její alternativu apod.).

Je zde ale i jiná paralela: uskutečnil-li Gombrich (1982) své pozorování na umění, není od věci konstatovat, že právě umění spočívá na podobném druhu distorze, resp., řečeno jinak: *Řízená oscilace mezi tím, nakolik na jedné straně zachovat, a naproti tomu na straně druhé více či méně porušit normu/y všeho typu je přítomna u většiny uměleckých záměrů*. Lze se ale ptát i dál: Je takový záměr vlastní jen umění, anebo k jednání v jeho duchu dochází při jakékoli více či méně vědomé manipulaci s recipientem, pro niž je médiem text? Tím spíš plní-li tato „manipulativní“ distorze svůj komunikační účel (resp. autorův komunikační záměr) přinejmenším zcela rovnocenně jako (případně ještě efektivněji než) by jej (v jiných případech) plnil text „griceovské“ zásady plně respektující (či se jejich dodržování blížíci).

Reinterpretujeme-li Griceovy (1989) principy (při jejichž teoretické či ideální aplikaci je potenciál komunikační kooperativnosti naplňován na maximum) pomocí Gombrichova pozorování, lze říci, že a) právě dostatečně velký objem (stručnost) b) zřetelných kontur (jasnost), který c) dává smysl, odkazuje k něčemu známému či jinak informačně obohacuje (relevance), je vyveden d) v nedeformované podobě a

obsahu (pravdivost) na e) „pozadí“, které recipientovu pozornost nepřitahuje víc, než je třeba. Poslední bod je přitom ryze gombrichovský jen zdánlivě – (autorské) pozadí, tj. (recipientské) rozostření pozornosti je jen jinou formou autorské adherence k zásadám stručnosti, relevance, jasnosti i pravdivosti: právě proto, že autor je komunikačně kooperativní, volí v jednotlivých částech jím tvořené kompozice buď větší (centrum pozornosti), či naopak menší (rozostření, zmenšená pozornost – pozadí) „dávkování“. Duch komunikačních zásad ovšem zůstává stále stejný – jen se realizuje na „gombrichovské“ ose tvořené hlavními body autorské úvahy vztahující se právě k recipientově pozornosti, tj. a) zdůraznit podstatné a b) upozadit nepodstatné, či dokonce c) vynechat domyslitelné (zřejmé, známé, jasné, z kontextu vyplývající apod.).

Je nasnadě, že mechanickým vyjádřením griceovsky „ideálně“ komunikačně kooperativního přístupu na poli interpretačního zobrazení by byla např. zcela dokonalá fotografie či (hyper)realistická malba. Právě snaha (vůle / touha / záměr / cíl apod.) vyhnout se „otrockým“ imitacím reality je momentem (či impulzem), kdy (či s nímž) přichází „umělecký“ vstup. Neznamená to však, že by s ním Grice (1989) ztrácel na platnosti, či Gombrich (1982) začínal převažovat, naopak: umění je „jen“ řízenou sérií odchylek od normy – a jako takové s normou vždy počítá jako s něčím, proti čemuž se sice vymezuje, ale na čemž spočívá; což možná relativizuje, ale k čemuž zároveň ze své podstaty alespoň některým elementem odkazuje. V podobném smyslu: je-li umění (větší či menší) sérií odchylek od normy, není ničím jiným, než – v griceovském slova smyslu – „jen“ (větší či menší) sérií implikatur; (stejně jako je jí jakýkoli jiný text, který bude v jakémkoli jiném smyslu griceovské zásady porušovat). Pokud takový text obsahuje čehokoli „víc“, cokoli v něm bude (ne)zvýrazněné jinak, než „by mělo“ atp., může být na vině buď a) prostá chyba (porušení komunikačních zásad neúmyslné či jiné), případně b) jiný komunikační účel (distorze tvaru či obsahu – karikatura či jiná parodie; změna sekvence, četnosti, barvy atp. – umění; upozaděné či chybějící – hádanka či doplňovačka; atp.); i v takových případech tedy text plní svůj komunikační smysl tak, jak má.

Gombrich i Grice se shodují v určitém obecnějším přístupu, s jakým text, autorský záměr, resp. komunikaci nahlíží – konkrétně v určitém „podvědomém přesvědčení“, že lze či je nutné nebo záhodné dosáhnout určité vyrovnanosti mezi a) hlavním (výrazným) sdělením („textem“) a b) podpůrným (nerušivým) doplňkem („kontextem“). Nemusí samozřejmě jít o „pouhý“ kontrast obsah vs. forma: pokud je cílem demonstrace řemeslného umu, pak je většinou upozaděn obsah, resp. tvůrčí osobnost autora „ustupuje do pozadí“; pokud je naopak cílem silné sdělení, forma může být zdánlivě velmi „všední“; to ovšem o to víc (právě díky její „nerušivosti“, „samozřejmosti“) umožní obsahu vyniknout (např. obrazy René Magritte). Na podobné bázi fungují ale i určité „smíšené“ disciplíny, kdy je například „tolerována“ (resp.: vyžadována) velmi jednoduchá či zdánlivě „řemeslně nedokonalá“ forma, pokud je ovšem obsah velmi silný (karikatury či kreslené vtipy), případně užité umění. Naopak „griceovská“ maxima mají své místo tam, kde je klíčová snaha držet se normy a být tak „textuálně“ navýsost efektivní. Jako takové mají svůj hlavní význam především jako určitý teoretický „ideál“, jemuž se praktické textové realizace jen více či méně přibližují.

Délka vnímání textu

Gombrich i Grice při svých úvahách o textu do značné míry vycházejí z předpokladu, že jej recipient bude vždy vnímat v jeho celkovém rozsahu (tj. od začátku do konce, resp. jako soubor všech jednotlivých vjemů). Pro to, aby byl text ale skutečně „vnímán až do konce“, je nutná recipientova vůle k plynulému, nerušenému přecházení z jednoho vjemu na další. Pro to, aby si recipient uvědomil, nakolik se mu jí v průběhu vnímání každého příslušného textu dostává, je klíčové průběžné vyhodnocování, které

recipient nějakým způsobem a v určité intenzitě během textu neustále provádí. Důsledkem takového vyhodnocování je pak buď jeho vůle přejít na další vjem, nebo naopak jeho snaha vnímání příslušného textu přerušit či předčasně ukončit.

Máme-li cokoli označit za „přerušeni“ či (předčasné) „ukončení“ textu, bude právě předčasnost hlavním definujícím rysem takového případu. Ze svého titulu se bude realizovat a) před bodem, který je objektivně předpokládatelný, chápáný či interpretovatelný jako konec textu, b) poté, co recipient absorbuje určitý objem vjemů, jakož i c) namísto recipientova přechodu na vjem další.

Tématu se jak Gombrich, tak Grice sice dotýkají, ovšem jen částečně, případně tím, co z jejich konstatování vyplývá implicitně. Gombrich tak činí na příkladu plátna, kde je v těsné blízkosti mondrianovského vzoru vyveden stylově nekorespondující („barokní“) (viz. Gombrich, 1998, s. 237). Na základě toho Gombrich shledává, že přechod ze střídmeho, „geometrického“ stylu à la Mondrian k honosně pojatému podpisu není „oku“ příjemný, a proto je celková kompozice vnímána jako nesouladná, rušivá. Na zdánlivě malém příkladu se tak opět vyslovuje k širšímu principu předurčujícímu mnohé: od pořádku na pracovním stole i módy přes umění, architekturu až po jakoukoli jinou aktivitu, jejíž podstatou je a) autorský plán, který více či méně zohledňuje b) recipientské vnímání – tj. princip toho, že dojem ladu je v zásadě výsledkem série libých (a na sebe libě navazujících) vjemových dojmů.

Grice (1989) se k tématu (konečnosti, resp. dis/kontinuity textu) částečně vyjádřil tím, že nadefinoval a) hlavní konverzační zásady v rámci kooperativního komunikačního přístupu, jakož i b) varianty, které mohou motivovat k jejich porušení, a to zejména funkčnímu – a jako takovému vlastně stále komunikačně kooperativnímu. Dál už ovšem nijak nerozvinul variantu, k níž dochází při takovém porušení komunikačních zásad, které se ukáže jako nějakým způsobem dysfunkční – což je jednoduše každé, při kterém dochází k úpadku či ztrátě recipientovy pozornosti, resp. účasti v komunikaci jako takové.

Teorie porušení očekávání

K pochopení toho, jak dané recipientské vyhodnocování probíhá, k čemu v něm dochází a co podmiňuje jeho výstupy, může napomoci, zakomponujeme-li do úvahy hledisko (ne)očekávatelnosti (expectancy), případně s její rolí v komunikaci související teorii porušení očekávání (expectancy violation theory). Ta byla formulována zejména Judee Burgoonová v letech 1976–1978 v rámci experimentu zkoumajícího různé reakce recipientů na různé způsoby (ne)naplnění očekávání, jež měli ohledně respektování jejich osobního prostoru ze strany druhé osoby (resp. dalšího účastníka experimentu).

Zatímco Grice (1975, 1981, 1989) vnímá normu (od níž následně odvíjí „své“ implikatury představující určitou „typologizaci“ jednotlivých způsobů porušení principů kooperativnosti) jako cosi „objektivního“ (byť teoretického, ideálního či abstraktního), zabývá se Burgoonová (1976) (společně s Jonesem [1978]) ve svém zkoumání o poznání víc úrovní subjektivní. Je to samozřejmě dáno i tím, že ve svých pokusech sleduje konkrétní reakce na každý jednotlivý případ porušení recipientských očekávání, kontext takových porušení atp.

Za důležité závěry z pera Burgoonové lze ve vztahu k této úvaze považovat jednak a) připomenutí, že *„očekávání (toho, jaký prostorový vztah bude s příslušnými osobami za jakýchkoli daných podmínek nastaven) rozvíjíme jak díky zkušenosti s normativními typy chování ve společnosti, tak na znalosti jedinečných proxemických vzorců těch, s nimiž vstupujeme v interakci“* (Burgoon, 1976, s. 135). Toto lze myslím obhájitelně interpretovat i tak, že výstupy z dosavadních vnímaných textů (resp. vjemů) vytvářejí očekávání od textů (vjemů), které budou následovat po nich. Dále je důležité b) její konstatování, že jsou-li očekávání porušena, způsobuje každé

takové porušení očekávání – resp. odchylka (deviation) od určité osobní, popř. subjektivně předpokládané či tušené atp. normy – u recipienta vzruch (arousal); jakož i určité c) „uvedení na pravou míru“ toho, že dané vzruchy (resp. je stimulující porušení očekávání vyvolané autorovým odchýlením se od očekávatelné normy) nemusejí být nutně negativní (jak by pojmy „expectancy violation“ či „deviation“ mohly sugerovat), a mohou tedy mít na recipienta pozitivní (komunikační) efekt. Tímto Burgoonová (1976) nepřímě koresponduje jak s Gricem (jehož implikatury popisují stav, kdy právě porušení očekávání má za důsledek efektivitu sdělení), tak s Gombrichem (1979). Spočívá-li totiž alespoň některé – plně funkční, prověřené a efektivní – „umění“ na vědomé autorské distorzi toho, co by jinak bylo „jen“ prázdnou reprodukcí či nápodobou, rodí se jeho funkčnost pravděpodobně právě díky autorovu vědomí si toho, že na straně recipientů je po každém daném typu, sérii, konfiguraci či sekvenci neočekávatelností, kterou ten či onen jeho umělecký kus ve výsledné podobě nabídne, z nějakého důvodu ne-li přímo poptávka, tak pro něj alespoň „připravený terén“. Takový druh autorské anticipace běžně funguje v karikatuře či reklamě (tj. jakýchsi instantních, smluvních, spotřebních a zábavných distorzích, které jsou na nečekanostech postavené /a kde jsou tedy nečekanosti vlastně očekávané/). Těsně a s trochou štěstí se „poptávka“ po vítané neočekávatelnosti (v daném případě „krychlovité“ stylizaci reality) protlnula s příchodem kubistů; naproti tomu opožděně svého recipienta našly – či v zásadě si jej díky intervencím kritiků „vychovaly“ – Van Goghovy obrazy atp.

Burgoonová (1978) svůj výzkum nicméně neuskutečnila na poli estetiky či umění, nýbrž vycházejíc z experimentu sledujícího reakce v návaznosti na (ne)narušení osobního prostoru. Proměnná v rámci experimentu spočívala v obměně (na základě co nejobektivněji nadefinovaných obecných kritérií cíleně různě atraktivních) „autorů“ vstupního „textu“, a to s tím, že autor (Burgoonovou označovaný jako „initiator“, „iniciátor“) se podle zadání autorky experimentu k „recipientovi“ (Burgoonovou označovaný jako „reactant“, „reagující“) přiblížil vždy buď na větší, nebo menší (než, dle kritérií experimentu určitým způsobem nadefinovaných kritérií, očekávatelnou) vzdálenost. Reakce recipienta na (ne)porušení osobního prostoru (ne)atraktivním „iniciátorem“ (tj. autorem) tak vyjevily jednotlivé eventuality recipientova vnímání (ne)oblíbenosti (ne)očekávaného porušení osobního prostoru, a to právě v závislosti na vstupních proměnných.

Tím, jak Burgoonová pro potřeby svého výzkumu rozdělila „realitu“ daného experimentu na jednotlivé hlavní elementy, v podstatě velmi zdařile nadefinovala několik základních (vzájemně „komplementárních“, resp. skladebných atp.) entit, které jsou pro zkoumání komunikace z hlediska porušení očekávání klíčové. Toto rozdělení (kromě několika příkladů zejména v předchozím a následujícím odstavci viz zejm. Burgoon, 1976, s. 132–136 a Burgoon, 1978, s. 130–131) je podle mě velmi reprezentativní, výstižné a disponující obecnější platností, tudíž je pro další práci s tématem cenné.

Autora textu (např. v rámci uměleckého paradigmatu) je tak v zásadě možné ztotožnit s tím, co Burgoonová nazývá iniciátor (initiator), recipienta pak s jejím termínem reaktant (reactant). Normu chápe (či popisuje) jako sociální normu (social norm), subjektivní odchylku, která nicméně stále nepřekračuje její rámec pak jako idiosynkracii (idiosyncrasy). Jako odchylku (deviation) pak označuje jakoukoli odchylku od očekávání, resp. „jiné než očekávané“ – porušení očekávání pak jako jakoukoli rozpoznatelnou odchylku (any recognizable deviation).

Cenný je dále element, který v rámci této její „disekce“ reality (pro účely daného experimentu) označuje jako vyhodnocení (či vyhodnocování; evaluation), resp. komunikační výstup (communication outcome). Komunikační výstupem jsou podle Burgoonové „typy chování reagujícího a jeho vyhodnocování na to, jak iniciátor zvolí vzdálenost. Typickými výstupy, které sem lze zahrnout, by byly porozumění, změna postoje, důvěra, otevření se,

přitažlivost a různá vyhodnocování iniciátorovy důvěryhodnosti. Za výstup lze považovat jak reakci na jeden podnět ze strany iniciátora, tak soubornou odpověď reagujícího na vzdálenostní vzorce iniciátora v průběhu konverzáce“ (Burgoon, 1978, s. 130–131).

Přechod z jednoho vjemu na další

Ve výzkumu uskutečněném Burgoonovou slouží poslední dva uvedené pojmy k terminologickému „uchopení“ či „operacionalizaci“ závěrečného momentu každého z pokusů. Co takto označují v daném pokusu, je v realitě nicméně vždy „jen“ jedním z „dalších“ z momentů interakce, a to tím, kdy (resp. „než“) se recipient („reactant“) rozhodne, zda bude dál vnímat text, či jeho vnímání přerušit, nebo zcela ukončí. U Burgoonové experiment touto fází nicméně – samozřejmě plánovaně – končí, je však nepochybné, že v reálné komunikaci (vnímání, interakci atp.) jsou podobné „hodnotící“ (a tedy i „rozhodovací“) momenty přítomny průběžně, a to jako jakási „spojnice“ mezi „ukončením“ jednoho vjemu a „počátkem“ dalšího. Lze předpokládat, že právě jejich překonání je jedním z klíčových kritérií, která na jedné straně umožní autorovi úspěšně „předložit“ svůj text v jeho celistvé podobě, na straně druhé pak recipientovi se tím samým textem v (přibližně takovém, jak) autorem zamýšleném rozsahu saturovat.

Řečeno jinak: výzkumný experiment uskutečněný Burgoonovou končil ve stejném momentě, kdy došlo k určitému „hlavnímu“ komunikačnímu výstupu, tj. tomu, který byl (pro účel daného pokusu) „hlavním cílem“; dělo se tak nicméně z plně logického důvodu, neboť právě na základě daného momentu byl vyhodnocován i celý experiment. I v rámci experimentu ale permanentně docházelo k „dílčím“ komunikačním výstupům tak, jak se to děje v průběhu vnímání všech textů v rámci jakékoli komunikační interakce – jen nebyly dané komunikační výstupy experimentem reflektovány (protože to u nich ani nebylo cílem). Ovšem už jen prostá skutečnost, že jimi recipienti prošli, svědčí o tom, že nikde v průběhu (až do „kulminace“ v podobě závěrečného, „oficiálního“ komunikačního výstupu) nedosáhli vyhodnocení („evaluation“) takové povahy, že by je to od dalšího pokračování odradilo či je v něm znejistělo natolik, že by vnímání textu (alespoň dočasně) přerušili.

Komunikační výstup tak chápou jako moment, který a) je na jednu stranu výstupem všeho dosavadního vnímání textu v určitém paradigmatu (možná jen s tím, že určitý důraz je tu na vjemy poslední či obzvláště silné, přičemž ty jsou pro další recipientovo rozhodování se zásadnější atp.). Zároveň ovšem (každý dílčí) komunikační výstup (tj.: každý recipientův dojem „na konci“ každé vjemové události) vnímám jako b) recipientův indikátor toho, zda bude dále v textu pokračovat, nebo se rozhodne jinak. Komunikační výstup tak je vlastně jak c) aktuálním stavem vůči všem dosavadním očekáváním, tak d) odrazovým můstkem (resp. referenčním bodem) pro „skok“ na další vjem (resp. porovnávání daného nového vjemu se souborem vjemů z dosavadního textu).

Znázorníme-li průběh komunikace s ohledem na předmět zájmu této úvahy zhruba takto (přičemž: A – autor textu, R – recipient textu):

	Počátek	Střed	Konec
A	úvod, nastolení paradigmatu, normy (běžné či „vlastní“)	snaha k adhezenci k tomu, co bylo „avizováno“ pomocí úvodu	na základě antecedentů postupně narůstající „závazek“ text dokončit
-----TEXT-----			
R	seznámení se, možnost rozhodnout se, zda nabízené paradigma a norma jsou přijatelné	kontrola autorovy adherence k normě, tj. míře naplnění recipientových očekávání získaných díky antecedentům, popř. vyrovnanosti jeho textu atp.	nechá autora tvořit text do té doby, dokud plní jeho (vícerá) očekávání; jinak jeho vnímání přeruší či ukončí

pak se každý „dílčí“ komunikační výstup (resp. „kritický bod“, milník, předěl apod.) „mezi“ dvěma vjemy může (ve „zmenšené“, resp. „kondenzované“ podobě) v podstatě rovnat stavu na konci daného schématu – přičemž se návazně vše (jako určitá nová „základní“ pozice každého dalšího textového elementu) opakuje v rámci celého textu na stejném obecném principu (tj. ve stejném schématu) dál. V rámci konkrétní realizace je samozřejmě jedno, mluvíme-li o notě, která v posluchačově sluchu následuje notu předchozí (přičemž samozřejmě obě navazují na sérii předchozích a jsou součástí celkového zápisu, resp. interpretace), o slovu v textu následujícím předchozí slovo, barevné ploše, tvaru či vzoru, na něž se sveze oko poté, co opustí plochu, tvar či vzor předchozí apod.²

Pozn.: Tím, jak text ubíhá, se za normálních okolností průběžně zmenšuje spektrum variant pro výběr každého dalšího elementu daného textu – samozřejmě za předpokladu, že má být (v rámci „komunikační kooperativnosti“) dodrženo, že text bude až do momentu svého konce naplňovat očekávání v takové podobě, aby stále probouzel (resp. udržoval) chuť a vůli recipienta jej do takového příslušného konce sledovat. Jinými slovy: neustálé zmenšování „rezervoáru“ pro výběr každého dalšího použitelného (a autorem nakonec zvoleného) elementu je i určitým indikátorem (symptomem apod.) toho, že se text blíží svému konci; zároveň s takovým zmenšováním příslušného spektra (a jde-li vše „dobře“ a podle „autorského záměru“) se recipient takového textu blíží své saturaci, začíná sám tušit blížící se konec textu, resp. dané tušení integruje do souboru očekávání, která od textu / autora má či která průběžně vznikají.

Vyhodnocování: „jen“ ohled do minulosti, nebo základ postoje vůči budoucnosti?

U (resp. pro účely) experimentu Burgoonové slouží komunikační výstup především pro zpětný ohled na již proběhlý text (či případně recipientův „dojem“ z něj). Jeho plný smysl v rámci běžné komunikace však počítá hlavně s výhledem do budoucnosti. Kam jít by ostatně klíčový, tj. „praktický“ význam jakýchkoli vyhodnocování („evaluací“) měl být namířen? Respektive: k čemu jinému, než k přípravě určitého postoje vůči něčemu, co přijde (a nikoli hodnocení minulosti samoúčelně, jen tak apod.) by (jakékoli) sondy do minulosti měly být činěny? V takovém světle tak jakákoli fáze interakce, kterou lze označit jako „komunikační výstup“, realizuje svůj smysl až v momentě vytváření nových očekávání – a to právě na základě toho, do jaké míry byla očekávání dosavadní (ne)naplněna v „konfrontaci“ se standardy („normou“) paradigmatu, v němž se pro hodnocení v rámci každého příslušného komunikačního výstupu

² Pro ukázkou konkrétního vědeckého výzkumu uskutečněného na související téma viz např. Loui – Wessel (2007, s. 1084–1092).

text pohyboval (příčemž taková očekávání jsou přitom samozřejmě vždy směsí standardů recipientovi „vlastních“, tak „daných“ určitou „obecnou“ normou i mírou obeznámenosti s autorem /resp. jeho „idiosynkracií“/, stejně jako „navozených“ aktuálně absorbovaným textem apod.).

Z tohoto důvodu se domnívám, že není až tak důležité hodnocení v „ohlédnutí se“ zpět, jako spíš „pozice“, „stanovisko“, „úsudek“, „vyhodnocení“, „dojem“ či „pocit“, které takové hodnocení zakládá; hodnocení zpět by totiž bylo skutečně „jen“ ohlédnutím a rekapitulací bez pragmatického efektu. My se ale během vnímání textu především průběžně rozhodujeme, jaký bude náš každý další krok, tj. zda budeme naslouchat (tj. necháme text plynout a autora „konat“), přerušíme otázkou či jinak motivovaným vlastním vstupem (kdy nahradíme autorovu tvorbu textu textem vlastním), nebo si vymůžeme ukončení textu (tj. odejdeme či autorovi jinak „zamezíme“ v další tvorbě textu apod.). Víc než pouhé „ohlédnutí“ je tak daleko důležitější právě každý aktuální dojem navozený vždy objemem textu „navnímaného“ do každé dané chvíle a daným ohlédnutím také zprostředkovaný, resp. právě takový dojem je tím hlavním smyslem takového ohlédnutí. Daný „dojem“ (jenž je tedy zpětným pohledem jen formálně) je tu tak především pro to, aby nám umožnil zaujímat pragmatické postoje vzhledem ke a) každému dalšímu elementu textu, b) každému dalšímu textu, případně k c) autorovi textu (resp. jeho osobnosti – se vším, co od ní lze očekávat).

Jako argumentační opora tomuto tvrzení může sloužit pozorování související s natolik elementární potřebou, jakou je pocit bezpečí. Dané pozorování se přitom týká nejen vyhodnocování a/či eliminace nebezpečí, ale i čehokoli, co je nevídané, potenciálně škodlivé či zkrátka jen jakkoli jinak zneklidňujícím způsobem nepředvídatelné atp. Polský antropolog Bronisław Malinowski (1932) pozoroval, že pro minimalizaci či odstranění zneklidňujícího efektu neznámých, nepředvídatelných situací hraje u jím zkoumaných domorodých civilizací klíčovou roli (magický) rituál. Lévi-Strauss (1963, s. 14) Malinowského ilustrativně cituje pasáží, v níž polský antropolog konstatuje, že (magický) rituál je vyhrazen pro „*všechny důležité činnosti a projekty, jejichž průběh nemá člověk plně pod kontrolou*“ (Malinowski, 1929).³

Není vyloučeno, že jednou z příčin účinnosti rituálu je to, že jeho pevně daný průběh nabízí nejen atmosféru výjimečnosti či posvátnosti, ale disponuje i zklidňujícím efektem předvídatelnosti, dojem z ní přetrvává ještě dlouho po jeho skončení. Smyslem magického rituálu tedy mohlo být i zahalení nepředvídatelného do komplexu jemu předcházejících dějů, a tedy i kvantitativní minimalizaci „nepředvídatelné“ části vůči takto vzniklému (většímu) celku.

Pevné mantinely rituálu (a obecně jakákoli „dobře zaběhaná“ pravidla) konvenují se širším konceptem sociálních institucí, jejichž společenský význam Malinowski (1932) spatřoval právě v předvídatelnosti jimi garantovaných či nabízených paradigmat umožňujících funkčnost systému, důvěru v něj, z ní pramenící jistotu, možnost smysluplného plánování atp. Důvěra v řád a z něj pramenící jistoty do značné míry závisí mimo jiné právě na „dojmu“ předvídatelnosti, který ta která instituce dokáže vzbudit. I z těchto důvodů stála „poptávka“ po minimalizaci nevídaných nepředvídatelností u vzniku společenských institucí, resp. právě ona se stala jedním z prvořadých cílů, který takové instituce plní.

Řízená porušení očekávání jako kreativní autorský proces

Shrneme-li toto v duchu a kontextu dříve řečeného, lze konstatovat, že a) evaluace má svůj hlavní smysl především vůči dalšímu, nikoli uplynulému textu. Pocit navozený dosavadním textem slouží pro

³ Dál k tématu viz zejména Malinowského (1925) *Magic, Science and Religion* popř. Malinovský (1944) *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*.

identifikaci subjektivních budoucích očekávání, v dlouhodobém horizontu pak snad i pro konstrukci určitých objektivních norem. Tomu, nakolik je určitý výsledný „dojem“ z dosavadního textu (tj. jeho „evaluace“) pozitivní, anebo naopak negativní, do značné míry odpovídá i následný výhled do budoucnosti (tj. „očekávání“ od dalšího textu / resp. jeho autora).

Budoucí text je zároveň vždy více či méně (ne)předvídatelný. Očekávání od něj, vyplývající z evaluace jeho (vícerých) dosavadních antecedentů, tak může oscilovat někde mezi (4) hlavními alternativami; ty lze – bereme-li v potaz (ne/porušení) očekávání jako jedno z hlavních kritérií pohledu na věc – „vymežit“ přibližně v rámci variant sousloví (ne)vítaná (ne)předvídatelnost.

Pokud takto (z recipientovy perspektivy) nahlédneme text, u nějž má recipient na základě dosavadních „percepčních vstupů“ možnost odhadnout jeho povahu či jiný stimul nutící jej se tak domnívat, vidíme, že do dané „sousloví“ pokryje v zásadě celé spektrum variant:

Vítanou předvídatelností“ je jakýkoli druh „rituálu“ – od používání („smluvního“) přirozeného jazyka a nedělních návštěv cukrárny přes koncert vážné hudby od „prověřeného“ umělce až po garanci školní výchovy pro děti či systém důchodového pojištění; nevítanou předvídatelností pak cokoli od vize nudného pobytu u líných, prudérních či přehnaně starostlivých prarodičů až po výhled několikaletého pobytu v izolaci zpřísněné vazby. Nevítaná nepředvídatelnost může nabírat podoby ranního dopravního chaosu, kakofonické kompozice, společenských změn či války. Naopak „vítanou nepředvídatelností“ mohou být jak nuance, tak i větší sekvence jazzového koncertu (nejnáznorněji jeho improvizací party), drobné „zábavné“, „osvěžující“ či jinak „uměřené“ odchylky v divadelní, recitační ale třeba i řemeslné (užité umění) nebo kulinářské tvorbě (různé způsoby přípravy pokrmu na základě jinak stejného receptu atp.), případně celá díla dávající na základě proporčně „vyvážené“, resp. ucelené série odchylek („deviací, které dýchají smysluplností, resp. mají vnitřní řád“) většinou vznik celému novému uměleckému směru (fauvismus, kubismus, dada apod.).

Samozřejmě ne vždy se musí s autorským zájmem protnout to, jak text vnímá recipient: co na jednoho může působit jako nepředvídatelnost nevítaná (nejistota, hazard, riziko, nebezpečí apod.) může jiný vnímat právě pro svou nepředvídatelnost jako vítané (chaos skýtající příležitost, dobrodružství atp.). V této úvaze nicméně většinou vycházím z určitých zažitých „norem“, kolektivních preferencí a dlouhodobé zkušenosti (zejména západního kulturního okruhu).

Možné typy reakcí recipientů na nenaplnění jejich očekávání s sebou nesou i další, obecnější otázky po povaze textů: Je přerušování autorova textu otázkou zcela novým autorským textem, nebo integrální součástí („doplňkem“) promluvy původního autora? Je ukončení komunikace či fyzické odejití z ní důsledkem dosavadního textu, anebo snahou zamezit tomu, co recipient vyhodnotil jako velkou pravděpodobnost série nevítaných sledů dalších textových elementů, tj. takových, kterým by velmi pravděpodobně byl vystaven, pokud by v komunikaci zůstal? Je „trest“ (míněno v zásadě jakýkoli – tj. včetně fyzického trestu či věznění) spíš pomstou za spáchané doposud, anebo hlavně prevencí do budoucna – tj. snahou jakýmkoli způsobem zamezit v tom, aby autor toho či onoho „činění“ ve svém dalším textu nepokračoval apod.?

Podobně je zde paradox určitého „ultimativního“ pohledu. Ten je do značné míry také závislý na míře a povaze subjektivních nuancí. V závislosti na nich se pak u každého jednoho recipienta můžeme ptát např.: Jdeme-li na výstavu postmodernistů, čekáme nečekané (tj. postmodernisty do detailu neznáme, ale tušíme, že budou s porušením toho, co bychom „od obrazů“ normálně očekávali, pracovat), anebo čekáme očekávatelné (tj. jdeme tam právě proto, že od dané tvorby očekáváme určitý typ distorzí, protože práci postmodernistů známe) atp.?

Jinými slovy: pokud umělec, o němž se ví, že jeho stylem je porušovat očekávání (například karikaturista či experimentální zpěvák) zničehonic předvede „normální“ výkon (tedy bude sice v „normě“, nicméně tím poruší očekávání, která dlouhodobě navozoval), přesune diskusi zhruba do úrovně výše uvedeného „paradoxu“. Paradox je samozřejmě jen zdánlivý, a to především proto, že umění je v zásadě permanentní (více či méně vědomě experimentální) „programovou“ oscilací mezi subjektivním a objektivním přístupem k (objektivní i subjektivní) normě ve smyslu jejího dodržení či porušení – mající za cíl právě vyvolání určité esteticky agitované „mobilizace“ či „dynamizace“, kulminující leckdy kdesi mezi odmítnutím a přijetím, rozechvěním a uspokojením, a ústícího do dlouhodobějšího pocitu ohledně toho, co přijde dál, a to (v ideálním případě) kdesi mezi vítanou předvídatelností a vítanou nepředvídatelností.

Abychom toto „estetické rozechvění“ pochopili blíže, je možná na místě vrátit se zpět k jednomu z dílčích závěrů, které učinila Burgoonová, když konstatovala, že porušení očekávání (tj. taková „epizoda“ vnímání, která je v rozporu s očekáváními navozenými dosavadními vstupy – tj. zejména přímo relevantním konkrétním textem a dosavadní obecnou zkušeností) způsobuje vzruch. Odsouhlasíme-li toto, můžeme dál předpokládat, že dojde-li v rámci jednoho textu k vícero takovým porušením, budou mít nutně za důsledek sérii vzruchů.

Je-li tato „zákonitost“ (resp. fakt, že porušení očekávání je provázáno vzruchem) obecnější povahy, pak platí, že jejímu „efektu“ je recipient vystaven nejen v případě „nevítaně nepředvídatelných“ textů (kdy by výsledný „pocit“ či „dojem“ byl negativní), ale i textů nepředvídatelných „vítaněji“ (tj. například uměleckých, případně nějakým jiným způsobem „řízeně manipulativních“ – reklamy, propagandy, poezie atp.), tedy takových, kde „dojem“, „pocit“ či „prožitek“ je (většinou, spíš) pozitivní, nezřídka označovaný dokonce jako „estetický“.

V takovém případě dále platí, že příslušný (umělecký) text lze vnímat jako určitou „strukturu“ či „platformu“ nesoucí podněty (či jimi „disponující“), které sledem toho, jak jsou vnímány, působí sérii vzruchů složenou z jednotlivých „epizod“ porušení recipientových očekávání. Připustíme-li, že taková porušení nemusí působit jen negativně, jakož i to, že autor (umělec) ve svém textu taková porušení vybudoval s cílem působit na recipienta esteticky, konstatujeme, že estetika je (minimálně do určité míry) založená na řízeném vršení takových porušení očekávání, jejichž kombinace, sled či konfigurace vyvolá požadovaný (estetický) prožitek. Jinými slovy – estetický prožitek je (do určité míry) důsledkem recipientovy percepce vjemů nakonfigurovaných autorem tak, aby (žádoucím způsobem) působily sérii (řízených) porušení recipientových očekávání.

Recipient je tak vystaven sérii zcela specifických „skluzů“, odboček a „výletů“ z předvídatelného do neočekávatelného, vyvolávajících podněty (vzruchy) nejrůznějšího druhu, sekvencí i intenzity. Ty jsou nicméně generovány v takové kvalitě a kvantitě, že jejich „celková kombinace“ (tj. konečný „komunikační výsledek“) má sílu zapůsobit tak, že nejenže recipient u vnímání textu zůstává, ale je jím naopak „pohlcován“ a jeho prožitek se ještě posiluje – což je svým způsobem i dalším z rozměrů, jímž se vůči očekávatelnému realizuje cosi (překvapivě, ale vítaně) neočekávatelné.

Právě (autorova) vůle k racionální hře s (recipientovými) iracionálními dispozicemi, aktivující v recipientovi všemožné dimenze (nejen) „muzického“ euforického vytržení, představuje jeden z hlavních stimulů autorova tvůrčího záměru; ta samá vůle je i autorovou hlavní „strategickou doktrínou“, již má na paměti po celou dobu tvorby svého textu. Dost možná právě tímto způsobem se rodí (či je do textu „zakódována“) nezanedbatelná část podstaty, působivosti i podmanivé magie estetického prožitku, jež se s větší či menší intenzitou, naléhavostí či působivostí zhmotňuje pokaždé, když je text „dovnímán“ – a tedy i pochopen, „vychutnán“ či jakkoli jinak naplno „prožit“.

Literatúra:

- [1] BELL, C. (1992): *Ritual theory, ritual practice*. New York: Oxford University Press.
- [2] BELL, C. (1997): *Ritual: Perspectives and dimensions*. New York: Oxford University Press.
- [3] BURGOON, J., K. – JONES, S. B. (1976): Toward a theory of personal space expectations and their violations. In: *Human communication research*, 2/2, s. 131–146.
- [4] BURGOON, J., K. (1978): A communication model of personal space violation: Explication and an initial test. In: *Human communication research*, 4/2, s. 129–142.
- [5] GOMBRICH, E. (1979): *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.
- [6] GOMBRICH, E. (1982): *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.
- [7] GRICE, H., P. (1975): Logic and conversation. In: P. Cole – J. Morgan (eds.): *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, s. 41–58.
- [8] GRICE, H., P. (1981): Presupposition and conversational implicature. In: P. Cole (ed.): *Radical pragmatics*. New York: Ac. Press, s. 183–198.
- [9] GRICE, H., P. (1989): *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- [10] GRICE, H., P. (1991): *The conception of value*. Oxford: Clarendon Press.
- [11] HALLIDAY, M., A., K. (1978): *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.
- [12] HALLIDAY, M., A., K., HASAN, R. (1991): *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective*. New York: Oxford University Press.
- [13] LEVI-STRAUSS, C. (1963): *Structural anthropology*. New York: Basic Books.
- [14] LOUI, P. – WESSEL, D., L. (2007): Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training. In: *Perception and Psychophysics*, 69/7, s. 1084–1092.
- [15] MALINOWSKI, B., K. (1932): *The Sexual Life of Savages in North-western Melanesia*. London: Routledge and Sons, Co.
- [16] MALINOWSKI, B., K. (1944): *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- [17] MALINOWSKI, B., K. (1948): *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Rev. ed. Glencoe, Illinois: The Free Press.

Mgr. Ondřej Krátký, Ph.D.
Katedra antropologických a historických věd
Filozofická fakulta ZČU
Plzeň/Česká republika

<https://espes.ff.unipo.sk/>
