

Kokeš, Radomír D.

Psaní analytického textu

In: Kokeš, Radomír D.. *Rozbor filmu*. 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020], pp. 104-111

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143401>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

1. Psaní analytického textu

Jak již bylo řečeno dříve, před samotným začátkem psaní je třeba vědět, **pro koho vlastně píšete**. Váš text totiž musí komunikovat se čtenářem, vést jej během jeho četby a snažit se být co nejsnáze pochopen. Nepište jako Martin Heidegger či Marcel Proust. Neobracejte se ke zdobnému stylu plnému dlouhých a ještě delších členitých vět. Takových vět, jež v sobě obsahují vsunuté četné vedlejší věty, kteréžto jsou navíc okrášleny dalšími vedlejšími větami, u nichž už nelze rozhodnout, s jakými hlavními větami se vlastně pojí. To v žádném případě neznamena, že máte psát triviálně a nedejbože předpokládat, že váš čtenář je hlupák. Znamená to, že máte **psát konkrétně, jasně a srozumitelně**. Podívejte se na dílo mnohých vlivných myslitelů od antiky přes středověk až po autory jako Bertrand Russell nebo Roman Jakobson. Jejich myšlení je často náročné, mnohvrstevnaté a komplexní, avšak vždy a za každých okolností konkrétní, jasné a pochopitelné (někdy) i po řadě staletí. Při čtení jejich textů čtenář na každé straně ví:

- čím se ten který myslitel právě zabývá a proč;
- co a jak chce prokázat a proč;
- kam přesně svým výkladem směřuje a proč;
- k jakým závěrům dospívá;
- proč přesně dospěl právě k nim, a ne k závěrům úplně jiným.

Veźmte si z nich příklad, protože když mohli psát konkrétně a průzračně oni, zvládnete to i vy.

Zároveň si nechejte svůj text pravidelně číst nejen vaším redaktorem či školitelem, ale předkládejte ho ke čtení i svým přátelům. Ti totiž neznají všeliké peripetie jeho postupného zrodu, pročez jsou závislí pouze a jenom na tom, co jste napsali. Pokud něčemu neporozumí, nebude to pravděpodobně proto, že

jsou intelektuálně nesmělí a nehodni geniality vašeho díla, ale protože jste to nenapsali dostatečně jasně a srozumitelně. Častým důvodem takových nedorozumění bývá, že nejpodstatnější jádro sdělení jste do textu vlastně zapomněli napsat a celou dobu kolem něho jenom kroužíte. Obvykle pak následuje dialog:

Pokusný čtenář: *Nerozčiluj se a vysvětli mi, co jsi tím vlastně chtěl říct.*

Autor: *Vždyť je to přece tak jasné! Chtěl jsem říct XY!*

Pokusný čtenář: *Výborně, už tomu rozumím. A proč to tedy není v tom textu?*

Autor: *Aha, díky!*

Pamatujte, že se nestanete uznávanějšími vědci a analytiky proto, že vaše práce bude připomínat slovník cizích slov. Nebudete považováni za vzdělanější, bude-li vaše dílo prošpikované cizokrajnými podobami podstatných jmen, přídavných jmen, sloves a příslovcí, pro něž přitom existují významově plně srovnatelné české výrazy. Pokud je to možné, obraťte se k českým variantám, a učiňte tak svůj text jasnějším a srozumitelnějším. Ba co víc, vyhnete se tím řadě nedorozumění a trapných situací. Ty mohou snadno nastat, když v textu použijete cizí slovo, o němž jste roky přesvědčeni, že znamená právě to, co si myslíte, že znamená, ale ono ve výsledku znamená v lepším případě něco trochu jiného a v horším něco úplně jiného. Čtenář (pokud netrpí stejným bludem jako vy) pak zpočátku vůbec nepochopí, co se mu snažíte říct. Bude význam užitého slova pracně vyvozovat ze souvislostí a myslet si, že autor je hlupák. Anebo význam slova sice pochopí (protože už se třeba setkal s někým, kdo trpěl stejným bludem jako vy), nicméně i tak si pomyslí, že autor textu je hlupák. Používejte tedy pokud možno českou slovní zásobu, protože bystré filmové analytiky z vás činí vaše postřehy, argumenty, důkazy a závěry, nikoli *obskurní vokabulář dominantně ad absurdum preferující exotické alternativy tuzemských substantiv, adjektiv, verb a adverbii.*

Jiný případ představují **termíny**, s nimiž chcete dále pracovat, přičemž jeden každý takový pojem není nahraditelný pojmem jiným v tom smyslu i způsobu, jak jej užíváte vy: *syžet, fabule, narace, fikční svět, kontinuální střihová skladba, mizanscéna, referenční význam, rétorická forma, kategorická forma* atd. Vycházíte-li z určité myšlenkové tradice nebo se vůči nějaké myšlenkové tradici vymezujete, pak dokonce ani nesmíte jeden pojem svévolně nahrazovat pojmem jiným, aniž byste k tomu měli nějaký pádný důvod – a i pokud jej máte, musíte s ním

čtenáře seznámit. V žádném případě nelze pokládat za samozřejmé, že čtenář daný pojem automaticky zná. Natožpak že jej zná právě v tom smyslu, v jakém jej užíváte vy. Koneckonců, už základní dvojice pojmů *syžet* a *fabule* by u tří různých literárněvědných formalistů označovala tři různé syžety a tři různé fabule. Ty se sice v některých ohledech významově kryjí, ale v jiných ohledech se zase zásadně odlišují. **Každý pojem, se kterým hodláte systematicky pracovat, proto musíte už při prvním jeho užití definovat.**

Pokud naopak s určitým pojmem systematicky pracovat nehodláte, zvažte ne/zbytnost jeho užití. Jakýkoli termín totiž není zcela bezpříznakový a má nějakou tradici. Od vás se očekává, že s touto tradicí budete seznámeni přinejmenším natolik, abyste si byli vědomi nebezpečí, které s sebou užití daného pojmu nese: *autor, vypravěč, fokalizace, fokusace, narativní gramatika, komunikace, kód, znak, ikon, symbol, index, označující, označované, paradigma, syntagma, diskurs, gender, postmodernismus, metafora, metonymie, tropus, topoi, synekdocha, montáž, odrámování, médium, mediální sebereflexe* atd. Jednoduše řečeno, nechte se bezdůvodně lákat svůdným pojmem, který jste objevili třeba v knize *Jak číst film* od Jamese Monaca,⁸¹ aniž byste tento pojem ke svému výkladu nezbytně potřebovali. A nakonec, jsou pojmy jako *film, režisér* nebo *spisovatel*, u nichž se automaticky předpokládá jejich znalost a nemá smysl snažit se je definovat, jestliže zrovna sama problematizace pojmů jako *film, režisér* nebo *spisovatel* není jednou z otázek vašeho textu.

Svá slova pak skládáte do vět, přičemž stále platí, co napsal v knize *Jak dělat prózu a verše* Viktor Šklovskij:

„Co do stavby vět je nejlepší rada začátečníkovi taková: pište co nejprostěji, nezaplétejte se do vedlejších vět, dbejte, aby ve větě byl podmět a výrok, aby bylo možno pochopit, o čem se hovoří, a pospíchejte co nejrychleji k tečce. Hlavně se bojte složitých vět, v nichž jsou zapleteny dvě věci stejného rodu a čísla. Když jednu z nich pak označíte zájmenem, tu bude věta nesrozumitelná.“⁸²

Tímto pravidlem se není třeba omezovat, pokud píšete **první nástřel textu, následující body vaší osnovy**. Snažíte se totiž určité myšlenky vůbec zformulovat a dlouhé věty usnadňují zápis vašich myšlenkových pochodů. Poté je ale třeba se k napsanému celku vrátit a rozsekát jej do kratších vět. Anebo text přeuspořádat tak, aby jej vůbec bylo možno do kratších vět rozsekát. A to způsobem, aby tyto kratší věty spolu logicky komunikovaly a aby výklad plynule

postupoval od bodu A do bodu B a z něj pak do bodu C. **Nezaplétejte se do básnických opisů, rozněžňování a metafor, ale názorně, konkrétně, věcně a úsporně vysvětlujte právě to, co je pro váš výklad podstatné.**

Jak jinými slovy napsal Umberto Eco, pokud chcete psát hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň, nepište odborný text – a pokud píšete odborný text, nepište hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň.⁸³

Následující ukázka třeba rozhodně není příkladem dobrého psaní:

Český, tedy vlastně československý, když se nad tím tak zamyslíme, herec (hlavně v němém období) a režisér (jímž se dominantně stal během zvukového období, ale nebyl jen český režisér, protože točil i pro německou kinematografii) Karel Lamač natočil v roce 1924 nesmírně napínavý a působivý snímek *Bílý ráj*, jehož malebný první záběr zasněžených hor, ale hlavně pozdější záběry kruté přírody, za což vděčí hlavně brilantnímu a průkopnickému kameramanovi Ottu Hellerovi, který se později proslavil i v Británii, ukazují jeho schopnost zasadit příběh do určitého prostředí, podobně jako se mu v *Otráveném světle* (které jím bylo natočeno v roce 1921, ale spolupracoval s ním i Stanislav Kolár) povedlo zachytit městské prostředí a v *Drvoštěpovi* prostředí dřevorubců v kontrastu ke zlovolným penězokazcům.

Celý odstavec je psaný jednou větou, ve které se ztratí nejen čtenář, ale postupně se v ní ztratil i náš hypotetický autor. Není příliš zřejmé, co má být vůbec předmětem textu: je to herec a režisér Karel Lamač, snímek *Bílý ráj*, kameraman Otto Heller? Od půlky odstavce navíc přestává být jasné i to, jestli je ještě řeč o Karlu Lamačovi, nebo už se píše o Ottu Hellerovi. A zatímco se čtenář dozví spoustu nečekaných (a v daný okamžik naprosto zbytečných) informací o Lamačovi i Hellerovi, nebohý Kolár je bez bližší charakterizace prostě jen jmenován. O *Bílém ráji* je, kromě řady neurčitých dojmů, konkrétně řečeno vlastně jen to, že se odehrává v prostředí zimních hor a toto prostředí zachycuje i první záběr filmu. A kdybychom vycházeli pouze z textu samotného, pak dokonce může budít dojem, že to byl právě onen první záběr filmu, kdo má schopnost zasadit příběh do určitého prostředí. Jinak řečeno, v tom odstavci je špatně úplně všechno, a to včetně jazykových neduhů typu trpných tvarů sloves („které jím bylo natočeno“ místo „které natočil“).

Pokusím se teď napsat lepší verzi onoho nešťastného odstavce, která se přitom bude odvíjet jen od těch informací, jež v něm byly řečeny.

Režisér Karel Lamač a kameraman Otto Heller spolu mezi roky 1921 a 1924 natočili tři české němé filmy, v nichž rozvíjejí zápletku v závislosti na určitém prostředí. Jsou to snímky *Otrávené světlo*, *Drvoštěp* a *Bílý ráj*. *Otrávené světlo* se odehrává v městském prostředí, *Drvoštěp* rozvíjí kriminální zápletku o penězokazcích v kontrastu k prostředí dřevorubců a *Bílý ráj* vypráví napínavý příběh v prostředí zasněžených hor, do kterého diváka zavede už prvním ustavujícím záběrem.

Tato verze je bezesporu lepší. **Za prvé** se zbavila rétorických klíčků, životopisných vsuvek a neprůkazných dojmů. **Za druhé** logicky směřuje od činitelů (Karel Lamač, Otto Heller) k odstředivé tezi (přinejmenším tři jejich němé filmy z daného období vykazují společné rysy), od níž se dostane k argumentům. Jakkoli nejsou dané argumenty příliš přesvědčivé, vyčerpají maximum z informací, které předchozí verze odstavce poskytla. Takto vystavěný sled vět už pomocí plynule vedeného výkladu vytváří prostor k diskuzi o konkrétním problému, kterým se lze dále zabývat.

Základní stavební jednotkou výkladového textu je přitom odstavec. Pomocí něj budujete strukturu argumentace a dáváte textu rytmus. Každý odstavec musí obsahovat svou vlastní **premisu, argument i závěr**, a zároveň tvořit argument v rámci dané podkapitoly. Ta zase tvoří argument v rámci kapitoly, a ta argument v rámci celé práce. Jinými slovy, **odstavec, podkapitola, kapitola a celek práce představují hierarchicky uspořádané jednotky**, z nichž **(a)** každá má své vlastní premisy, argumenty a závěry, **(b)** každá představuje argument v argumentaci jednotky na vyšší úrovni. Odstavci se ale věnují přednostně, protože tvoří základ jakéhokoli výkladu, ať už má celý text rozsah pěti nebo dvou set normostran. Odstavce lze přitom dělit na **odstavce úvodní** (které představují vaše premisy), **odstavce argumentační** (kde předkládáte důkazy a příklady) a **odstavce shrnující** (v nichž rekapitulujete, co jste chtěli dokázat, jak jste postupovali, k čemu jste dospěli a kam případně budete text směřovat dál).⁸⁴

David Bordwell s Kristin Thompsonovou v *Umění filmu* návodně popisují několik možných způsobů, jak lze začít výklad a využít úvodní odstavce k **formulování teze, nahození provokativní otázky** nebo **zatažení základních informací**.⁸⁵ Navrhují ještě jeden způsob, kterému se nevěnují, byť jej samozřejmě často v průběhu knihy využívají. Tento vzor započítí výkladu spočívá v tom, že **během úvodních odstavců čtenáře nejen zpravíte o tom, co mu chcete dokázat, ale seznámíte ho předem i s úrovněmi, na nichž mu to budete v argumentačních odstavcích dokazovat**. Poskytnete mu tak

pomůcku, díky níž se může ve vašem výkladu orientovat. A to vzdor tomu, že je třeba složitý a tvořený řadou úrovní. Představte si třeba, že dokazujete, která se ve filmu XY vedle sebe významným způsobem využívají různé druhy montáží. Potom je vhodné hned v úvodních odstavcích sdělit, kolik těch využitých druhů montáže je, jakéže druhy rozpoznáváte a jaký přesně je ten významný způsob jejich využívání vedle sebe. Umožníte tak čtenáři vytvořit si hned na začátku hrubou představu o zkoumaném problému i o jeho řešeních. Ty si pak bude během četby neustále zpřesňovat a doplňovat. Jinými slovy, když někoho vytáhnete na výlet, vždycky bude klidnější a spokojenější, pokud bude od začátku výletu přibližně vědět, kam se jde, kudy se půjde a jak dlouho to potrvá. Nebude přitom po vás chtít přesné souřadnice, popis terénu a historii památek, které hodláte po cestě navštívit, jen přibližnou představu o itineráři. Netrapte tedy ani vašeho čtenáře a **zkuste v úvodních odstavcích každé podkapitoly i kapitoly naznačit, kudy že cesta vašeho výkladu povede, jaké „památky“ po cestě navštívíte a jaký je její cíl.**

Argumentační odstavce pak budete nejčastěji řadit od bodu A přes bod B do bodu C, kdy každý další odstavec bude logicky rozvíjet argumentaci odstavce předchozího. Odstavce ale za sebe můžete klást i na základě kontrastu či paralely. V případě **kontrastu** pak pracujete s tím, že **vedle sebe postavíte dvě vzájemně rozporná tvrzení** – herectví ve filmu je realistické (v prvním odstavci prokážete přítomnost hereckých postupů, které staví na realistických konvencích) a herectví ve filmu je stylizované (v druhém odstavci dokážete přítomnost herectví, jež realistickým konvencím odporuje). Z toho pak v následujícím odstavci vyvodíte případné **závěry**. Řekněme, že systém filmu využívá vzájemně nesouladné modely herectví, pomocí nichž dosahuje produktivního napětí, které nějak souvisí s vaší celkovou tezí. S tímto závěrem pak pracujete dále a postupujete k dalšímu bodu výkladu. Tvrdíte třeba, že podobný rozpor lze najít i v osvětlování, přičemž dokazujete, že toto pnutí mezi realistickými a stylizovanými postupy řídí celý systém.

V případě, že s argumentačními odstavci pracujete na základě **paralely**, pak vedle sebe **kladete zástupce určitého jevu, kteří jsou si v jistých aspektech podobní a v jiných odlišní**. Třeba když budete dokazovat systematické uplatňování ne úplně týchž konvencí realistického herectví v případě dvou postav, jejichž cíle jsou protichůdné. V **prvním odstavci** se pak věnujete realistickému herectví představitele první postavy. V **druhém odstavci** se zabýváte realistickým herectvím představitele druhé postavy. Ve **třetím odstavci** pak oba realistické herecké

postupy srovnáte a vyvodíte z toho příslušné závěry, které vás ve výkladu posunou dále. Anebo jej naopak úspěšně uzavřou, protože vaše teze spočívala třeba v tom, že systém daného filmu sice klade důraz na realistické konvence, ale tyto nejsou zcela jednotně uplatňované. A to kupříkladu proto, že účelně napomáhají například k odlišení dvou různých ideologických náhledů na řád ve fikčním světě.

S podobným typem argumentace jsem pracoval, když jsem porovnával použití záběru/protizáběru u postav na různých stranách barikády v *Krvavé neděli* (viz kapitola II. 3.1):

- 1. odstavec:** Vnáší do diskuze problém užití záběru/protizáběru ve filmu, který se jinak podobně okázale inscenovaným postupům kontinuální střihové skladby vzpírá.
- 2. odstavec:** Věnuje se záběru/protizáběru v souvislosti s osobními problémy mladého demonstranta Gerryho.
- 3. odstavec:** Přejde od užití záběru/protizáběru při řešení soukromých problémů (Gerry) k užití záběru/protizáběru při řešení profesionálních problémů (vojáci).
- 4. odstavec:** Vrací se k Gerrymu.
- 5. odstavec:** Srovná užití záběru/protizáběru u Gerryho a u vojáka Lomase, přičemž Lomasovy záběry/protizáběry upřesňuje z hlediska jejich funkce i neúplných výskytů.
- 6. odstavec:** Od stylistického prostředku záběru/protizáběru přejde k hledání paralel mezi Gerrym a Lomasem na vyšší úrovni, což umožní přesunout argumentaci výkladu k následnému nacházení srovnatelných paralel mezi generálem Fordem a politikem Cooperem.

V **shrnujícím odstavci** či **shrnujících odstavcích** tudíž stručně **zopakujete, k čemu jste chtěli dospět, jakou cestu jste zvolili a k jakým závěrům jste touto cestou dospěli**. Jak bylo řečeno, předpokládá se zároveň, že budete podobným způsobem postupovat i uvnitř odstavců. Tyto spolu přitom **musejí komunikovat i na vyšší úrovni**: neměla by nastat situace, kdy lze odstavce uvnitř textu volně zpřeházet, aniž by to mělo vliv na jeho význam. Totéž pak platí o pořadí podkapitol uvnitř kapitoly: **každá podkapitola musí mít svůj úvod, svou argumentaci a své shrnutí, z něhož bude jasně vyplývat, jaká byla jeho výkladová funkce a co vám pomohl dokázat**. A pravděpodobně není třeba připomínat, že u každé kapitoly se to předpokládá samo sebou. Nemůžete podkapitolu, natožpak kapitolu, a už vůbec ne celou práci začít *in medias res* a *in medias res* ji skončit.

Pokud jste odvážní a hlavně autorsky zkušenější, lze výklad v případě analytického textu, přeneseně řečeno, pojmut jako detektivku. Tedy ukážete čtenáři mrtvolu (jasně pojmenovaný problém) a necháte vypovídat jednotlivé svědky (pracovní hypotézy). Postupně ale zkrátka musíte stejně jako Hercule Poirot svolat všechny podezřelé, bod po bodu jednoho po druhém rozumově vyloučit a dojít k finálnímu odhalení, jež bude prokázáno coby platné, s takovou přesvědčivostí, že se je nikdo neodvážá zpochybnit. I v tom případě ale budete muset postupovat v souladu s pravidly odborného výkladu. Pokud ale zkušenější nejste a chci-li se i nadále přidržívat průměru, hrajte raději s otevřenými kartami. Ať čtenář v každou chvíli ví, na čem je – a vy s ním. Koneckonců i takovému mistru detektivky, jakým byl Raymond Chandler, se u románu *Hluboký spánek* stalo, že sám po nějaké době vůbec netušil, kdo zavraždil řidiče. Jenže co tvoří u autora fikce zábavnou příhodu ze spisovatelské praxe, může se stát v případě odborného textu důvodem jeho zamítnutí. Ba co víc, v důsledku i selhání veškerých autorových ambicí. **Ve chvíli, kdy naopak čtenáře vedete bod po bodu zákrutami svého myšlení, sami si přitom bod po bodu kontrolujete, že vaše myšlenkové postupy jsou logicky správné a tvoří vnitřně jednotný celek.**

Sebelépe míněné rady této kapitoly představují jen některé z možných takových rad, u nichž, stejně jako u jakýchkoli jiných podobných rad, nelze předpokládat, že vás skutečně naučí psát. Zní to bezútesně, leč kdyby existovala nějaká všeobecně platná pravidla, jak myslet i psát skvěle, bystře, čtivě a přínosně, každý na světě by byl mimořádně úspěšným autorem odborných prací. (A pokud existují, sám je žel neznám a k mnoha svým vlastním autorským nedostatkům jsem beznadějně slepý do chvíle, než mě na ně někdo více či méně laskavě upozorní – a já ve snaze vyhnout se těmto vlastním nedostatkům začnu nevědomky vykazovat nedostatky jiné.) Jedním z cílů této knihy je, abyste dokázali to, o čem jste na předchozích desítkách stran četli, uplatňovat samočinně, a mohli se tak plně soustředit jen na to, co dokážete odhalit, představit, prokázat a nějakým způsobem čtenáři zprostředkovat jen vy sami. Dosáhnout toho však lze pouze tehdy, budete-li

- nejen soustavně **psát**, ale ještě soustavněji **přepisovat**,
- pozorně **sledovat hodně filmů** různých národních kinematografií, různých období a různých tradic,
- rozpoznávat určující vlastnosti analytických textů, neobjevovat už objevené a hledat odpovědi na nečekaných místech, tedy **hodně číst**.