

Schildberger, František

Postupné krystalizování žánru reportáže

In: Schildberger, František. *Podoby české literární reportáže*. Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 28-70

ISBN 978-80-210-9656-1 (brožováno); ISBN 978-80-210-9657-8 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142931>

Access Date: 17. 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.

3 POSTUPNÉ KRYSTALIZOVÁNÍ ŽÁNRU REPORTÁŽE

Hovoříme-li o antecedenci reportáže a nacházíme-li jednoznačně reportážní texty plně odpovídající soudobým charakteristikám žánru i v 18. století a v dobách ještě více vzdálených od vzniku moderní reportáže (viz kapitoly 3.1 a 3.2), jedná se o jednotlivosti, texty, které se vynořují jako ostrovy uprostřed zcela jiných textů: dva dopisy líčící zkázu měst v neapolském zálivu při výbuchu Vesuvu jsou zcela jiné než všechny ostatní dopisy v Pliniově (samotným spisovatelem, ne až pozdějšími editory uspořádané) sbírce *Epistulae*; všechny dopisy Plinia mladšího odpovídají běžnému úvahově-esejistickému stylu římské epistuly.

Předpokladem rozvoje moderní reportáže byla poptávka, a to stálá, trvalá poptávka čtenářů po textech tohoto typu a existence médií připravených obhajovat svoji existenci mimo jiné i tím, že budou uspokojovat také tuto poptávku; poptávka vede ke vzniku textů, soustavný vznik dalších a dalších textů vede ke kultivaci a upevnění žánru a posiluje i čtenářský zájem: žánr se institucionalizuje. Vytváří se skupina profesionálů, kteří jej pěstují a v jednotlivých národních žurnalistických kulturách se o reportáži uvažuje i teoreticky. Příznačné přitom je, že vědomé pěstování reportáže jako literárního žánru má své pevné místo zejména v prostředí, kde existovala velká tradice a velká prestiž beletristické epiky, se kterou reportáž vstoupila do souboje o čtenářskou pozornost a kde docházelo k nejvýraznějšímu vzájemnému ovlivňování reportáže a umělecké prózy (Polsko, německá jazyková oblast, Rusko a specifickým způsobem i anglosaský svět).

Užije-li se slovo reportáž v souvislosti s českým 19. stoletím, a to se někdy skutečně stává, jedná se téměř vždy o anachronismus, o projev nepochopení podstaty žánru reportáže i situace českých hromadných sdělovacích prostředků v 19. věku – a pouze v některých případech jde o skutečnou antecedenci reportáže. Sám termín reportáž (ať již v počeštěné či původní podobě) se v 19. století nepoužíval

– a ještě ve dvacátých letech 20. století (jak na to upozorňuji jinde – viz kapitola 4.1.1) měla řada autorů s jeho použitím problém.

Podmínky pro reportáž nejen jako pro určitý textový typ, nýbrž i publicistický žánr s určitou společenskou funkcí, se začaly u nás vytvářet až od počátku 20. století: nejen rozvinutý mediální trh s velkými deníky a širokým čtoucím publikem, ale i role médií jako „hlídacího psa“ a soustavný a kritický zájem občanů o poznání výkonu veřejné moci a nejrůznější aspekty života společnosti; v neposlední řadě pak reálná možnost prostřednictvím médií a veřejného zájmu něco ve společnosti měnit (k lepšímu).

V náznamech toto vše v českojazyčném tisku 19. století ovšem existovalo a v díle některých autorů, jak se snažím ukázat dále, přineslo texty, které se moderní reportáži velmi přiblížily či již úplně naplnily její znaky, přičemž lepší podmínky pro směřování k reportáži spatřuji – možná paradoxně – v první polovině 19. století. Zejména ve třicátých a čtyřicátých letech, kdy vývoj vyústil až k revolučnímu roku 1848, který představoval i v našich zemích možnost ustavení demokratické monarchie západního typu se všemi fenomény, které ji doprovázejí, tedy včetně moderní úlohy svobodného tisku; tato možnost byla ovšem utopena v krvi.

Po celé 19. století se v české literatuře široce rozvíjí žánr črty. K její žánrové charakteristice patří i cosi jako určitá žánrová neurčitost – blízkost črty s reportáží je ovšem po mém soudu nesporná. Už jen tím, jak črta stojí jakoby na pomezí povídky a novinářského článku. Nad některou črtou z 19. století se dnešní badatel může ptát: Je to črta – anebo fejeton? A jindy: Nejde snad již přece jen o – alespoň částečnou – antecedenci reportáže? Domnívám se, že rys, který nám neumožní hledět na črtu jako na antecedenci reportáže, je nakonec společenského původu: chybí možnost zpravodajského „dotažení“, vědomí, vlastní autorům reportáže, že textem, který přináší, nové poznání společenských jevů a vztahů, i když jen dílčí, je také možno něco ve společnosti měnit; nedemokratické poměry 19. století dávaly možnost k úsměvu, povzdechnutí, třeba i nesouhlasu – ne však vizi soustavné změny poměrů...

Zvláštní zmínku si v této souvislosti zaslouží Karel Havlíček Borovský. Jeho velmi výrazná politická i básnická osobnost jako by se reportáži, pro niž měl tvůrčí a v některých krátkých obdobích i publikační příležitosti, bránila. Kde bylo možné psát politicky burcuující články, byla pro něj reportáž ztrátou času. A v jiných životních okolnostech, domnívám se, zase bylo Havlíčkovu autorskému typu bytostně cizí využívání autorské subjektivity a prostředků umělecké literatury nikoli „v prvním plánu“, nýbrž v organickém začlenění do současně působící zpravodajské funkce textu; ryze reportážní tak jsou podle mého názoru jen některé pasáže Havlíčkových textů, zejména v *Obrazech z Rus*.

3.1 „Reportáž před reportáží“ – texty reportážního typu v klasických literaturách

3.1.1 Plinius Mladší aneb „Brilantní novinářský výkon starověku“

Před konstituováním a „institucionalizací“ reportáže jako soustavně pěstovaného a víceméně přesně definovaného žurnalistického žánru je možné nalézat jednotlivé texty, které odpovídají (nebo by mohly odpovídat) charakteristice moderní reportáže. Prvním, kdo učinil takovýto nálezný, byl německý historik Theodor Mommsen (1817–1903).⁶³ Ten označil jako „brilantní novinářský výkon starověku“⁶⁴ dvojici dopisů, které napsal Gaius Caecilius Plinius Secundus, uváděný (na rozdíl od svého stejnojmenného a literárně rovněž činného strýce) jako Plinius Mladší; v nich popisuje výbuch Vesuvu v roce 73 po Kristu, po kterém zůstala pod sopečným prachem města Pompeje, Herkulaneum a Stabie. Je skutečností, že Pliniova práce opravdu snese srovnání s nejlepšími reportážemi dvacátého století.

Oba Mommsenem pochválené dopisy napsal Plinius Mladší na vyžádání historika Tacita. Ten sbíral prameny pro své *Historiae (Dějiny)*, ale nakonec Pliniův popis ve svém díle nepoužil; právě tato skutečnost ukazuje, že Pliniův text je součástí vývojového stromu reportáže, a nikoliv jiného žánru. Podrobné a velmi živé líčení zážitků tehdy osmnáctiletého římského patricia, včetně skutečnosti smrti jeho strýce (který byl v době exploze velitelem římské flotily kotvící v Neapolském zálivu), kresba ostatních jednajících postav, důraz na konkrétní detail a přesné pojmenování vlastních pocitů, tím vším se Pliniovy dopisy zásadně liší od podstatně střednějšího, ve výběru detailů přísnějšího a od subjektivních prožitků oproštěného Tacitova historiografického stylu. Plinius Mladší zařadil oba „pompejské dopisy“ do svazku své korespondence *Epistulae (Dopisy)*, který si sám redigoval: „Nastala noc, ale ne taková, jako když nesvíí měsíc a je zataženo, nýbrž asi jako když se v uzavřeném prostoru zhasne světlo. Bylo slyšet nařikání žen, vřeštění dětí, křik mužů. Jedni po hlase hledali rodiče, jiní děti a jiní zase manžely, a po hlase je poznávali; [...] Někteří dokonce ze strachu před smrtí smrt přivolávali; mnoho

63 Theodor Mommsen je pokládán za zakladatele moderní historické vědy zkoumající antický starověk, a to především pro své *Römische Geschichte I–III (Římské dějiny I–III)*, 1854–1856). Uznávaná aktuálnost a literární hodnota Mommsenových *Římských dějin*, v jejichž líčení politických turbulencí republikánské římské doby našla moderní evropská politika obraz sebe samé, vedly k tomu, že v roce 1902 byla Theodoru Mommsenovi udělena Nobelova cena za literaturu, jako zatím jedinému historikovi. Český výbor z Mommsenových dějin sestavil a přeložil Pavel Eisner a vydal jej ve válečném roce 1941 (MOMMSEN, Theodor. *Diktátoři*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1941). V české literatuře má Theodor Mommsen ještě své bizarní místo kvůli velmi emotivní „Odpovědi Theodoru Mommsenovi“ z roku 1895, ve které jej básník Antonín Sova napadl za jeho publicistický článek o národnostní situaci v Čechách.

64 „Journalistische Glanzleistung des Altertums“, cit. podle: KISCH, Egon Erwin (ed.). *Klassischer Journalismus. Die Meisterwerke der Zeitung*. Berlin: Kaemmerer Verlag, 1923, s. 299.

lidí vztahovalo ruce k bohům, ale ještě více bylo těch, kdo tvrdili, že už žádní bozi nejsou a že na světě nastává ona věčná poslední noc.“⁶⁵ Od ostatních dopisů ve sbírce se ale tato dvojdielná „reportáž“ zásadním způsobem liší – všechny ostatní Pliniovy dopisy totiž již nemají s reportáží nic společného: jedná se o typickou antickou epistolografickou literaturu, o uměřená filozofující zamyšlení nad životem a o – více méně abstraktní – hledání životní rovnováhy.

3.1.2 Biblické dějiny: reportáž a ústní tradice

Zatímco o Pliniovi Mladším, Xenofontovi a Hérodotovi, stejně tak, jako o – málu pozdějších – textech preromantiků a romantiků se při hledání antecedence reportážního žánru hovoří již dlouho, stranou pozornosti jako by zůstávaly texty, jejichž autorství je daleko méně jednoznačné – a tudíž je méně jednoznačná i potřeba reportážního přístupu ke skutečnosti u jejich recipientů. Jedná se o díla, kde moderní analytický přístup dospěl k všeobecně přijímanému přesvědčení o jejich dlouhé orální tradici, předcházející písemnému záznamu. Můžeme mluvit o ústně tradované reportáži?

Příkladem ústně tradovaného a teprve následně pevně písemně fixovaného textu se zřetelnými prvky reportáže jsou na několika místech takzvané dějepisné knihy biblického *Starého zákona*.

Zejména popis bojových scén, tedy událostí pro samo přežití starého Izraele klíčových, je v některých biblických knihách podáno s reportážní živostí, osobní účastí vypravěče a smyslem, ryze reportážním, pro charakteristický konkrétní detail, takže tyto pasáže vyvolávají dojem autenticity a očitého svědectví; přes dlouhou ústní tradici můžeme o očitém svědectví uvažovat, neboť spolehlivost starověké ústní tradice nepochybně přesahuje u textů, které tehdejší společnost pokládala za závažné, jakoukoli naši představu o spolehlivosti a věrohodnosti lidské paměti.

Reportážní momenty lze nalézt především v knize *Jozue*, dále v *První knize Samuelově* a v deuterokanonické *Druhé knize Makabejské*. Zejména o prvních dvou těchto textech platí, že v nich „novověký pojem času ztrácí svou váhu, staletí se smršťují a navzájem se prostupují, mnohé události zapadají do tůně zapomnění a jiné se dostávají do popředí, a to vše podle toho, jak obstojí před soudem svrchovaného Pána. Tak například častá poznámka ‚až dodnes‘ (v knize *Jozue*) odkazuje na dobu značně vzdálenou od popisovaných událostí.“⁶⁶

65 *Epistulae*, VI/16 a VI/20; česky in: PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, Gaius. *Dopisy*. Přel. Ladislav Vidman. Praha: Svoboda, 1988, s. 184–187, 189–193; cit. ukázka ze s. 191–192.

66 Překladatelská vysvětlivka v českém ekumenickém překladu, in: *BIBLE. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Česká biblická společnost: Praha, 1991, s. 191. Odtud i další citace.

Jakkoli kniha *Jozue*, popisující obsazování Palestiny židovskými kmeny po úniku z Egypta a čtyřicetiletém bloudění Sinajskou pouští, přináší zprávy o skutečně mimořádných zázračných dějích, jejichž věrohodnost může být pro moderního čtenáře problematická (zhroucení hradeb Jericha – 6,20; zastavení toku Jordánu – 3,13–14; zastavení oběhu slunce po obloze – 10,13), zřetelný reportážní ráz, snaha poskytnout přesnou informaci o důležitém a současně barvitém ději prostupuje celou touto knihou. Datovat ji je velmi obtížné. Kniha přináší „rozličný materiál z různých dob a různého původu, zpracovaný později z hlediska [...] nikoli dokumentárně historického“.⁶⁷ Datování knihy *Jozue* je vzhledem k několika redakcím, kterými text prošel, velmi nesnadné.⁶⁸ Druhá kapitola knihy *Jozue*, se kterou pracujeme, je považována za součást zapsané tradice pocházející ze svatyně kmene Benjamin v Gilgalu.⁶⁹

Dobrodružné osudy zachycené biblickým textem prožívají již první židovští zvědové vyslaní do Zaslíbené země. Jako nejsnazší cestu proniknutí do Jericha volí nocleh v domě prostitutky Rachab, ale přesto jsou prozrazeni a jerišský král vydává rozkaz k jejich zadržení. Rachab se ovšem výborně orientuje v tendencích politického vývoje a ví, komu patří budoucnost; o tom nás starozákonní reportér neopomene informovat: „Vím, že Hospodin dal zemi vám. Padla na nás hrůza před vámi a všichni obyvatelé země propadli před vámi zmatku.“⁷⁰ A Rachab posílá pronásledovatele na falešnou stopu: „„Ano, ti muži ke mně přišli, ale já jsem nevěděla, odkud jsou. Když při setmění zavírali bránu, ti muži odešli. Nevím, kam šli. Rychle je pronásledujte, ať je dostihnete.“ – Ona však je vyvedla na střechu a skryla je v pazdří, které měla na střeše složené; a oni ty muže pronásledovali směrem k Jordánu, až k brodům.“⁷¹

Zhruba ze stejné doby jako kniha *Jozue* pochází další biblická kniha, zachycující děje v období mezi příchodem Židů do Palestiny a ustavením království – *Knihy soudců*. I zde se logicky předpokládá dlouhé období ústního tradování textu, které však ani zde nesetřelo konkrétnost a reportážní bezprostřednost některých pasáží knihy. Platí to podle mého názoru zejména pro příběh soudce Gedeona v 6. až 8. kapitole. Takto kupříkladu starozákonní text zachycuje vyvolání zmatku v daleko početnějším nepřátelském táboře: „Gedeón se sto muži, kteří byli s ním, přišli na okraj tábora na počátku prostřední noční hlídky, právě když střídali stráž. Zatroubili na polnice a roztříštili džbány, které měli v rukou. Tři oddíly najednou zatroubily na polnice a rozbily džbány; do levé ruky uchopily pochodně, do pravé

67 Tamtéž.

68 *Jeruzalémská bible* (Krytal OP – Karmelitánské nakladatelství: Praha – Kostelní Vydří, 2009, s. 728) uvádí dokonce dvě data odvozená z analýzy historických souvislostí textu, totiž 160 př. Kr. a 124 př. Kr.

69 Tamtéž, s. 306.

70 *Jozue*, kap. 2, verš 9.

71 *Jozue*, kap. 2, verše 4–7.

polnice, aby troubily a zvolaly: ‚Meč za Hospodina a za Gedeóna!‘ Zůstaly stát kolem tábora, každý na svém místě. V celém táboře nastal divý spěch, zmateně pokřikovali a dávali se na útěk. Zatímco tři sta mužů troubilo na polnice, Hospodin obrátil v celém táboře meč jednoho proti druhému; tábor se dal na útěk do Bét-šity směrem k Seréře a k ábelmechólskému břehu naproti Tabatu.“⁷²

K nejnámějším biblickým situacím patří vítězný boj mladého Davida s filistínským bojovníkem Goliášem. Tuto událost, bohatě inspirativní pro evropské umění od renesančních gobelínů a soch po píseň Jaroslava Ježka ve 20. století, nalézáme v 17. kapitole *První knihy Samuelovy* podánu s reportérskou živostí a bezprostředností, takže máme pocit, že čteme zprávu očitého svědka. „Biblický reportážní styl“ vykazuje smysl pro – často i bizarní – detail a pro nepřetíženou, zato však charakterizující psychologickou kresbu; vzájemné „hecování“ bojovníků bezprostředně před zápasem (velmi podobné tomu, co známe třeba i dnes z profesionálního boxerského ringu) zaznamenává *První kniha Samuelova* takto: „Pelištejec se k Davidovi pomalu přibližoval a před ním jeho štítonoš. Pelištejec se podíval, spatřil Davida a pohrdl jím, protože to byl mladíček, ryšavý, půvabného vzhledu. Pelištejec na Davida pokřikoval: ‚Copak jsem pes, že na mě jdeš s holí?‘ A Pelištejec zlořečil Davidovi skrze své bohy. Pokřikoval na Davida: ‚Pojď ke mně blíž, ať vydám tvé tělo nebeskému pactvu a polnímu zvířectvu.““⁷³

Z helénistického období pochází *Druhá kniha Makabejská*, datovaná dnes do poloviny 1. století před Kristem. Reportážně je v její 7. kapitole popisováno drastické mučednictví sedmi bratří, kteří raději zvolili smrt než porušení Mojžíšova zákona, jenž zakazoval požívání vepřového masa. Syrský král Antiochos se snažil odpor obyvatelstva na dobytém palestinském území zlomit právě tím, že nutil Židy k porušování těchto předpisů. „Král se rozvášnil a poručil rozpálit pánve a kotle. Jakmile byly rozpáleny, nařídil, aby tomu, co mluvil, vyřizli jazyk, stáhli kůži z hlavy, jak to dělají Skythové, a zohavili jej; ostatní bratři a matka museli přihlížet. Potom nařídil, aby ho na celém těle zmrzačeného, ale ještě živého donesli k ohni a pálili na pánvi.“⁷⁴

Biblický vypravěč se snaží především autentizovat svoji výpověď. Reportážní prvky, konkrétnost věcných jednotlivostí, autenticita přímé řeči, věrohodnost psychologického detailu – to vše slouží právě tomuto autentizačnímu záměru.

Sama existence textů, které zpětně – a často i po mnoha staletích – vyhodnocujeme jako texty reportážní, nebo alespoň s reportážními prvky, je podle mého názoru zásadním potvrzením správnosti funkčního chápání reportáže: tam, kde se vyskytla potřeba komunikace prostřednictvím reportážních postupů, vznikala i díla, která naplňují znaky literární reportáže tak, jak ji definujeme dnes. Plně

72 *Knihy soudců*, kap. 7, verše 19–22.

73 *První kniha Samuelova*, kap. 17, verše 41–44.

74 *Druhá kniha Makabejská*, kap. 7, verše 3–5.

rozvinutí žánru pak nastává až s plně rozvinutým denním tiskem, a tudíž se stálou, ekonomicky podloženou, společensky vyžadovanou potřebou reportážních děl.

3.2 Německé „reportáže“ konce 18. a první třetiny 19. století

Poté, co Egon Erwin Kisch zařadil Pliniovy dopisy (na Mommsenovo nepřímé upozornění, jak již bylo uvedeno) do své sbírky nejvýznamnějších světových reportáží, kterou editoval v roce 1923,⁷⁵ nastalo pátrání i v jiných literaturách starověku po „reportážích před reportáží“, které někdy vedlo k logickým výsledkům (Hérodotův popis plavby po Nilu v jeho *Histories apodeixis (Dějiny)*),⁷⁶ jinde byl záměr možná silnější než to, co umožňovaly samy starověké texty.

Za reportáž byla právem označena například zpráva, kterou napsal Vasco Núñez de Balboa (1475–1519) v roce 1513 pro kastilského krále Ferdinanda II. a jež ovlivnila generace španělských objevitelů a dobyvatelů. Za přímého předchůdce reportáže, jak jí dnes rozumíme, je ostatně třeba pokládat celou rozsáhlou cestopisnou literaturu středověku i novověku; cestopisy však, jak bylo uvedeno v kapitole 2.1.3, nejsou předmětem mého zkoumání.

Zvláštní význam pro krystalizování stylu a vyjadřovacích forem moderní reportáže mají však cestopisné texty preromantiků a romantiků.

Vliv na jejich vnímání sebe samých jako cestovatelů poznávajících okolní svět a snažících se jej pochopit, a to i v jeho problémech a nejasnostech, měl především cestopis *A Sentimental Journey Through France and Italy (Sentimentální cesta po Francii a Itálii)*,⁷⁷ který roku 1768 publikoval britský duchovní a spisovatel Laurence Sterne (1713–1768). Tento fabulovaný, emocionální záznam z fiktivní služební cesty psaný formou deníku a do té doby zcela nezvykle propojující objektivní poznávání cizí země s popisem subjektivních prožitků a úvah cestovatele ovlivnil i Goethovu *Italienische Reise (Italská cesta, 1789)*, která pak měla vliv na další generace autorů.

Jako bezprostředního předchůdce moderního reportérského způsobu myšlení a zpracování vlastních zážitků však můžeme označit z řady dalších romantických cestopisů, jejichž autoři směřovali především k jihu, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802 (Vycházka do Syrakus v roce 1802, 1804)* Johanna Gottfrieda Seumeho (1763–1810).⁷⁸

75 KISCH, Egon Erwin (ed.). *Klassischer Journalismus. Die Meisterwerke der Zeitung*. Berlin: Kaemmerer Verlag, 1923.

76 Zejména ve druhé knize, kap. 60.

77 První český překlad Edmunda A. Görlicha vyšel roku 1903, moderní překlad Františka Marka: STERNE, Laurence. *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*. Praha: SNKLHU, 1958.

78 Seumeho *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* dodnes česky nevyšla, ačkoli obsahuje i český úsek „vycházky“, Krušné hory, Ústí nad Labem a Prahu. Seume zemřel roku 1810 na léčení v Teplících v Čechách, kde je i pohřben. Jeho hrob v roce 1872 navštívil i Jan Neruda a věnoval mu uznalou poklonu,

Seume se ve své reportáži jako první vyhnul pokušení vzdělanějších a společensky významnějších autorů předvádět při příležitosti italské cesty svou znalost antické literatury a vůbec všeobecnou vzdělanost. Seume také nehledal v Itálii ideál krásy a návrat k antice, nýbrž se zajímal především o současný život nejhrůznějších vrstev italské společnosti. Sám autor reportáže charakterizuje metodu své „vycházky“ těmito slovy: „To, co zde podávám jako vyprávění o své cestě, budeš, milý čtenáři, určitě schopen sám poznat. Já jsem však zodpovědný za všechno, co jsem sám viděl, aspoň potud, pokud mohu vůbec sám důvěřovat své schopnosti vidět a poznávat; a z věcí, které jsem sám neviděl, píšu jen to, co jsem slyšel více než jednou od důvěryhodných mužů.“⁷⁹ Možná poněkud paradoxně přispívá k tomu, že Seumeho text vnímáme téměř jako literární dílo 20. století, jeho hovorová, k mluvené řeči odkazující, jakoby z magnetofonového záznamu přepsaná forma vyprávění, ač text je předkládán – zde Seume podléhá dobové manýře – jako zveřejněný osobní dopis. Dalším rysem, který jeho „vycházku“ oživuje a odlišuje od Sterna, Goetha či dalších autorů, je jeho naprostá nechuť idealizovat poznané skutečnosti. „Nikdo nemůže věci a sebe sama podat v lepším světle, než jakými ve skutečnosti jsou.“⁸⁰ S moderní reportáží konečně Seumeho text sblížuje i jeho aktuálnost: knižní vydání bylo na trhu již osm měsíců po autorově návratu z vycházky a nikoliv, jak bylo v té době běžné, třeba až po několika letech. I zvolený titul *Spaziergang (Vycházka)* byl dobře cílenou provokací dobového romantického literárního kontextu; ostatně větší část své cesty do Syrakus absolvoval autor skutečně pěšky. Seume neustále myslel na svého německého čtenáře, a tak je jeho cestopis plný srovnávání, často velmi kritického, s tehdejší německou skutečností (což ztěžuje jeho přístupnost pro současného čtenáře a neněmeckého zvláště); právě kvůli těmto odkazům odmítl *Vycházku* vydat dobový prestižní nakladatel Göschen a kniha vyšla u méně seriózního Hartknocha. A pokud si můžeme dovolit aktualizaci: stala se ihned bestsellerem.

3.3 Milota Zdirad Polák aneb Svoboda reportéra před reportáží

Cesta do Itálie osvícenského „reportéra“ Miloty Zdirada Poláka (vycházející od roku 1820 na pokračování v Zieglerově *Dobroslavu*) byla ve své době výjimečná tím, jak autor překonával všechny překážky, které před něj kladla nedostatečná slovní zásoba tehdejší češtiny, v jeho době platná stylistická a estetická omezení i dobová cenzura. V české literatuře 19. století výjimečná byla i příčina Polákovy

především ovšem jeho poezii, v cyklu fejetonů *Severozápadní lázně naše (NERUDA, Jan. Severozápadní lázně naše*. In: TÝŽ. *Menší cesty*. Spisy, sv. 9. Ed. A. Haman. Praha: SNKLHU, 1961, s. 163–166).

79 SEUME, Johann Gottfried. *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Ed. Albert Meier. München: dtv, 1985, s. XI. Citát přel. F. Sch.

80 Tamtéž.

cesty. Podmaršálek Franz baron Koller obdržel v červnu 1815 jmenování intendantem rakouských vojsk v Itálii a Polák, který byl jeho pobočníkem, tam putoval s ním. Po návratu v roce 1818 žil Milota Zdirad Polák střídavě v Praze a v Obříství ve středních Čechách jako vychovatel Kollerova syna. V Itálii pak Koller a Polák působili znovu od roku 1821 do roku 1826, kdy Koller v Neapoli zemřel a Polák se vrátil do Rakouska.⁸¹

Cesta do Itálie bývá běžně označována za první moderní český cestopis, po stránce tvárné i obsahové jde však o víc než o běžné cestopisné dílo – časově první položku v budoucí předlouhé řadě českých cestopisných knih v 19. století; pokládám ji za první skutečnou reportáž v novočeské literatuře. Svým výrazným subjektivismem i neustálým překračováním žánrových hranic působí Polákova práce nejen moderně, ale až postmoderně.

Ještě před polovinou 19. století byly sepsány další dva české texty s námětem cesty do Itálie (v obou případech ovšem pouze do severní Itálie), Máchův (1834) a Kollárův (1843). U Máchy můžeme velmi důvodně znalost Polákovy *Cesty do Itálie* předpokládat, Kollár na ni vědomě navazuje.

Deník na cestě do Itálie Karla Hynka Máchy má blíž k osobním poznámkám než k dotvořenému dílu. Zcela jiný je ovšem *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko, se zvláštním ohledem na slavjanské žioly, roku 1841 konanou a sepsanou*, jak se jmenuje dílo, které Jan Kollár publikoval roku 1843. Z dnešní perspektivy se mohou zejména Polákův a Kollárův text jevit jako dva obrozenské obrazy putování po Itálii. Podstatnější jsou však rozdíly. Nezapomeňme, že mezi Polákovu a Kollárovou cestou leží více než dvacet let, tedy čas téměř jedné generace – a zatímco Polákův spis vstupoval literárně a vlastně i jazykově na do značné míry novou a neprobádanou půdu, Kollárův přichází již do stabilnější kulturní situace. Z hlediska této studie, která do svého záběru zahrnuje cestopisy jen v případě, že představují událost pro žánr reportáže obecně, Kollárův cestopis, jakkoli umělecky hodnotný a obsahově, zejména v dobovém kontextu, příznačný, neznamená dílo, které by k antedecenci reportážního žánru přineslo osobitý formální anebo obsahový podnět; Kollárův cestopis má ovšem samozřejmě své významné místo v historii českého a slovenského slovanofilství.

Bývají hledány i paralely mezi prací Miloty Zdirada Poláka a cestopisy jeho evropských současníků a starších současníků. Spekuluje se, že se mohl v Itálii potkat se Stendhalem, jeho texty věnované Itálii však zcela určitě neznal; naopak znalost Goethovy *Italské cesty* můžeme u Poláka předpokládat, nenechal se jí však ovlivnit.

Polák zaujme především tvůrčí svobodou, které se chápe jako něčeho zcela samozřejmého: svobodou v pohledu na svět, svobodou ve formulaci často velmi radikálních soudů, svobodou zvolené literární formy a v neposlední řadě i svobo-

81 Jeho vojenská kariéra (a s ní spojené odcizení českému literárnímu životu) pokračovala velmi úspěšně. Polák vyučoval na vojenské akademii ve Wiener Neustadtu a dosáhl posléze hodnosti generála.

dou v zacházení s jazykem. Neznal-li český ekvivalent pro některé cizí slovo (v korespondenci si stěžuje na absenci českého slovníku) anebo popisovanou skutečnost, často i proto, že v tehdejší době český výraz ještě neexistoval, prostě jej vytvoří. Je přitom produktivnější a suverénnější než jeho současníci, kteří si počínali podobně: Polák přináší neologismů desítky (hlavně složenin) a ne vždy přitom respektuje slovtvorné možnosti češtiny. Zde je jeden z mála „můstků“ mezi Polákovou *Cestou do Itálie* a jeho dílem nejnámějším, rozsáhlou didaktickou básnickou skladbou *Vznešenost přírody*; paralelu s Polákovým novátorským zacházením s jazykem vidí Alexandr Stich, jako autor průvodní studie k prvnímu kritickému vydání Polákova díla („pokrytý“, jak se tehdy říkalo, vzhledem k publikačnímu zákazu ze strany komunistického režimu jménem Felicitas Wünschové), až v díle Halasové a Holanové.⁸²

Stich vidí – a právem – „závažné paralely“⁸³ i mezi Polákovou *Cestou do Itálie* a dílem Karla Hynka Máchy: „Některá místa z Máchy působí na Polákova čtenáře jako osobitě přetvořený ohlas“;⁸⁴ například popis pustých, vegetace zbavených strání Vesuvu u Poláka a vize pusté krajiny v Máchově *Pouti krkonošské*. Polák je i ve svém cestopise výsostný krajinář (překvapivě malou pozornost naopak, na rozdíl od literatury, věnuje italskému výtvarnému umění). A Alexandr Stich naznačil i „kacířskou“ myšlenku: totiž vliv polozapomenutého cestopisu, díla jen vývojově zajímavého českého básníka, na naši největší, dodnes živou, citovanou a prožívanou báseň – podobnost Polákova popisu jezera u Villachu a zobrazení jezera v Máchově *Máji*: „Ještě okolí mlhami ranními přetažené leželo, hory v dálce jen jako šediví stínové oku se představovaly [...]. Slavné mlčení v povětří a ticho dokonale v hájích ani větříčkům listem zašustiti nedovolilo. Jezero širé jako zrcadlo v přemilém modru leželo, ani jediná vlnka po krásné hladině se nezakroužila.“⁸⁵

Cesta, kterou Polák popisuje, vedla nejdřív územím habsburské monarchie – přes Vídeň, Klagenfurt (česky Celovec, u Poláka Žalovec) do Benátek. A pak dále: Ferrara, Bologna, Florencie, Řím. A konečně cíl a místo trvalého pobytu, Neapol.

Milota Zdirad Polák prokazuje nesporný reportérský talent: „[J]e dokonalý pozorovatel detailu, ať jde o krajinu, o obce, kterými projíždí, a jejich obyvatele, nebo o zemědělství, řemesla, obchod, veřejnou správu atd.“⁸⁶ Alexandr Stich anachronicky použil pro Polákovu práci i slovo reportáž:⁸⁷ pro jedno z nejdramatičtějších míst, kde Milota Zdirad Polák popisuje svoji účast na oslavě svátku patrona Neapole svatého

82 WÜNSCHOVÁ Felicitas [= STICH, Alexandr]. Italský osud české literatury a Milota Zdirad Polák. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*. Praha: Odeon, 1979, s. 17.

83 Tamtéž, s. 19.

84 Tamtéž.

85 POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 187–188.

86 WÜNSCHOVÁ [= STICH]. Cit. dílo, s. 22.

87 Tamtéž, s. 24.

Januaria,⁸⁸ kdy se, jak známo, obyvatelé Neapole shromažďují v katedrále a prosí, aby relikvie světcovy krve „ožila“, zkapalněla. „Podle pravidla má krev za osmnácte minut téci, jestli zem žádného neštěstí ten rok k obávání nemá a svatý Január na své vlastence se nehněvá. – Dnes však zle to vypadalo; neb jedna, dvě, tři hodiny uběhly, a krev ani znamení rozplynutí nedávala. Lid vždy více a více hulákal, plakal, rukama lomil, až na cizí připadl strach z poslouchání. [...] Když pak po čtvrté hodině krev ještě téci nechtěla, tu lid přehrozný křik vynesl, pláč a kvílení, až z té jeremiády vlasy vzhůru vstávaly. [...] Mohu říci, že bychom (kdyby bylo možné bylo) z té kaple ven se byli rádi dostali, poněvadž na své uši jsme slyšeli, jak ti fousatí roztrhanci k sobě pravili, že my cizozemci kdovíjací hříšníci a příčinou jsme, že krev téci nechce.“ Cizozemec Polák se nakonec, spolu s britskými turisty, ven z katedrály dostal – a že krev, po mnoha dalších hodinách proseb, přece jen zkapalněla, se dozvěděl až z dělostřeleckých salv, vypálených z vděčnosti z neapolské pevnosti.

Rakouský vojenský kontingent v Neapoli se významně podílel na vykopávkách v Pompejích a v Herkulaneu. Polák dohlížel na tyto vykopávky a nakupoval též artefakty pro sbírku starožitností svého velitele;⁸⁹ živě líčí podvodné praktiky Neapolitanců nabízejících starožitnosti cizincům.

Do své *Cesty do Itálie* autor zcela suverénně zařazuje i pasáže, které bychom dnes s určitou mírou nadsázky mohli označit za archeologickou výzkumnou zprávu: výčty vykopaných předmětů a jejich stručné popisy působí proti čtenářskému komfortu cestopisného díla, ale vytvářejí jeho novou uměleckou rovinu a silně přibližují Polákův text k tomu, co dnes nazýváme *feature*.

Feature, označení původně anglické,⁹⁰ zdomácnělo u nás, jako i jinde ve střední Evropě, nejdřív v rozhlasovém prostředí;⁹¹ tam se jím rozumí útvar spojující slovo autora s reportážními nahrávkami, hudbou i dalšími zvukovými prvky s cílem vytvoření co nejpestřejšího celku. V tom, jak do svého textu včleňuje úseky tvořené ve stylu různých žánrů, je Milota Zdirad Polák stejně svobodný jako v zacházení s jazykem: v doslovném znění cituje na pět desítek antických nápisů (nejen latinsky, ale i řecky), jak si je opsal v okolí Neapole i při cestě do Neapole (a bývá tak

88 POLÁK, Milota Zdirad. Cit. dílo, s. 362–365.

89 Tento soubor je dnes součástí sbírek berlínského Bode Musea, kam jej po Kollerově smrti prodala jeho vdova.

90 „Samotné pojetí feature je v anglofonním prostředí, odkud termín pochází, v podstatě dvojitý. Častější je použití termínu feature jako nadřazeného, který pod sebe zahrnuje útvary počínaje news feature (fíčrovou zprávou), přes reportáž, osobnostní profil, až po čistě publicistické žánry jako sloupek či komentář. Méně se používá pojetí feature jako samostatného žánru. V tomto smyslu má nejbliže asi k české story.“ ČERNÝ, Aleš. *News Feature na téma komunální volby 2010 v MF DNES*. Brno, 2011. Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, s. 20.

91 Viz definice z „dílny“ Ústavu pro jazyk český: „feature [fíčr] neskl. ž. *uměleckopublicistický žánr kombinující reportáž, dokumentární pásmo ap. s dramatickým útvarem*“. SOCHOVÁ, Zdeňka – POŠTOLKOVÁ, Běla. Co ve slovnících nenajdete. *Naše řeč* [online]. 1993, roč. 76, č. 1 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7104>.

označován i jako jeden ze zakladatelů české epigrafiky). Zároveň jeho reportáž obsahuje velké množství veršů, stejně jako ryze naukové pasáže a opět – bez zřetelně strukturovaných předělů – společenskokritické pasáže i popisy přírodních scenérií. A jako typický autor *feature* dokáže být Polák objektivní i subjektivní, vážný i vtipný i ironický.⁹²

Výjimečnosti Polákovy knihy v kontextu české literatury 19. století si byl plně vědom i Alexandr Stich: „Tento první novočeský cestopis se v několika ohledech liší od následujících děl tohoto žánru.“⁹³ A pak už charakterizuje Polákovu tvůrčí metodu právě jako metodu *feature* – ale toto slovo mu ještě chybí: „Uvědomme si, Polák [...] osobitě rozšířil hranice hranice cestopisného [a obecně reportážního, pozn. F. Sch.] žánru – ani básníci velikosti Kollárovy, Nerudovy nebo Macharovy tuto cestu později ne zvolili, a stejně tak Polákův předchůdce Goethe do svého italského cestopisu až na jednu výjimku poetické práce nevládal.“⁹⁴ Ctili čistotu žánru, dodávám; smysl postmoderního žánru *feature* je právě v tom, že ji necítí a toto „nectění“ tvůrčím způsobem využívá.⁹⁵

I Zdeněk Hrbata se blíží k metodě *feature*, když na dobře zvolených příkladech popisuje pro Poláka typickou metodu ostrých stříhů a vedle sebe položených kontrastů (dodal bych, že především žánrových): „V Padově se po přiblížení Galileova života a díla najednou dovidáme o zdejší proslulé ‚bylinárně‘. Ferrara nabízí příležitost napsat oslavnou báseň na Ariosta, vyličit Tassův život a přeložit jeho sonet. Ale po tomto holdu velkolepé Itálii Polák nemilosrdně poukáže v náhlém ‚stříhu‘ na zpustlost historických partií města.“⁹⁶

Právě tak jako básník, ani jako reportér neměl Milota Zdirad Polák následovníky; zatímco v poezii bylo příčinou, že nejen česká, ale v obecnosti i evropská básnická tvorba se vydala jinými cestami, než jaké ukazovala *Vznešenost přírody* (a její západoevropské vzory), v případě Polákovy reportážní tvorby to byl právě její charakter *feature*, na který cestopisná produkce 19. století nenavázala.

Knižně vyšla *Cesta do Itálie* až v roce 1862 přičiněním Karla Sabiny (první kritické vydání pak až roku 1979). Je pozoruhodné (byť dobově příznačné), že editor Karel Sabina velmi razantně potlačil právě featurový ráz Polákovy textu: omezil

92 Více o *feature* viz RUß-MOHL, Stephen – BAKIČOVÁ, Hana. *Žurnalistika. Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005, s. 57–58. WHEELER, Sharon. *Feature writing for journalists*. New York: Routledge, 2009.

93 WÜNSCHOVÁ, Felicitas [= STICH, Alexandr]. Italský osud české literatury a Milota Zdirad Polák. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*. Praha: Odeon, 1979, s. 20.

94 Tamtéž, s. 24.

95 Rovněž Veronika Faktorová zdůrazňuje, že „Polák slučoval v *Cestě do Itálie* široký rejstřík různých, dobově aktuálních stylových postupů,“ čímž „ozvlášťoval text a vnášel do něj zřejmý estetický rozměr“ (FAKTOROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu*. Praha: ARSCI, 2012, s. 103), a vlastně tak popisuje metodu typickou pro *feature*.

96 HRBATA, Zdeněk. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014 s. 550.

počet citovaných antických nápisů, zasáhl i do Polákových výkladových poznámek pod čarou a tvrdě vyřadil z celku díla většinu veršů; z těch vytvořil básnickou sbírku, již publikoval v prvním, básnickém díle dvoudílných Polákových spisů.

Jako předpoklad básnické, právě tak jako prozaické tvorby Miloty Zdirada Poláka i jako důvod jeho dobového úspěchu objevujeme zvláštní rysy autorovy povahy: schopnost stanovit si velký, v očích současníků téměř nedosažitelný cíl, nehledět na stovky drobných nesnází a překážky překonávat originálním způsobem (a snad, jak můžeme usoudit z celkové doby vzniku jeho prací, i rychle), s malým ohledem na dobově platné konvence. I dnes na nás Polákovo dílo působí téměř jako synonymum odvahy. To jsou jistě vlastnosti, které mohl Milota Zdirad Polák uplatnit i ve své vojenské kariéře. Snad právě to bylo pro další životní osudy českého spisovatele Miloty Zdirada Poláka rozhodující: fakt, že rakouská armáda dokázala jeho osobní vlastnosti lépe ocenit než prostředí českého literárního života.

3.4 Črta jako předchůdce reportáže?

Črta je velmi frekventovaný a řadou spisovatelů oblíbený textový typ, prosazující se v druhé polovině 19. století a v podstatě až do první světové války. Za črtu označovali autoři ty své práce, ve kterých obešli či nenaplnili dobový požadavek, aby povídka měla jasnou fabuli, příběh, který začíná, obsahuje konflikt a končí rozuzlením. Literární črta byla v 19. století chápána (a omlouvána) jako studie, přípravná práce k pozdějšímu, již definitivně dotvořenému a fabulovanému textu, jako svého druhu obdoba náčrtků a skic, které někdy výtvarníci, zejména sochaři, publikovali na svých souborných výstavách, ačkoliv se rovněž nejednalo o dokončené práce. Rozsah a obliba črty však toto „omluvné pojetí“ překračuje, črta se stává samostatným žánrem nefabulované, často i motivicky otevřené prózy. Kromě termínu črta se dobově užíval i termín arabeska (tedy ornament). Tento termín poprvé použil Josef Kajetán Tyl, po něm např. Svatopluk Čech a František Herites. S termínem arabeska je však dnes spojován především Jan Neruda, který takto označil svoji první prozaickou knihu v roce 1864.

Odkazem na výtvarné umění „obhajovali“ své fragmentární a nefabulované texty autoři 19. století často: Vítězslav Hálek použil podtitul *Křídlové kresby*. Ale odkazy na vizuální umělecká díla používá ve své reflexi těchto textů i literární věda 20. století, např. Věra Lišková nazývá několik povídek Karoliny Světlé „idylickými dřevoryty“.⁹⁷

Črty českých autorů 19. století se ovšem ve většině případů nedají označit za reportáž v dnešním slova smyslu a do antecedence tohoto žánru vlastně nepatří. Patří však do „rodokmenu“ reportáže a můžeme je označit za jeden z jejích zdrojů.

97 LIŠKOVÁ, Věra. Ke kompozici a k povaze díla Karoliny Světlé. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, s. 87.

Naposled se otázkou vztahu črty a reportáže soustavně zabývala Lenka Kusáková.⁹⁸ Problematiku vnímá především v evropském kontextu: „S rozmachem evropské žurnalistiky v 18. století a v první polovině 19. století byly vytvořeny podmínky pro vznik nových – publicisticko-beletristických – žánrových forem (reportáž, fejeton, causerie, portrét ad.), jejichž podobu spoluurčovalo specifické prostředí periodického tisku a jeho funkce (podávat aktuální informace, vzdělávat, vychovávat a bavit).“⁹⁹ A dává – nesporně právem – rozvoj črty do souvislosti s přechodem od klasického k romantickému uměleckému cítění s jeho potřebou „časové a místní zakotvenosti“ a zaměřením k subjektu.¹⁰⁰ Tento žánr „navíc sehrál důležitou roli ve vývoji povídky, novely a románu, do nichž přinesl nové formální a obsahové impulzy.“¹⁰¹ A badatelka uvádí i vlastní, poměrně podrobnou definici črty, či to, jak bývá črta „obvykle“ definována.¹⁰²

Črta zažívala podle Kusákové „hlavní boom“ v českých časopisech – pod vlivem západoevropského tisku – ve třicátých a čtyřicátých letech,¹⁰³ ovšem „žánr črty byl v českých časopisech označován zvláštním termínem teprve od poloviny třicátých let, a to jako obraz.“¹⁰⁴ Domnívám se v této souvislosti, že slovo „obraz“ není jen odkazem k názornosti, ale především naznačuje absenci děje, což je nesporně hlavní, v dobovém kontextu i dnes přijímaný žánrotvorný rys črty (obrazu): črta se – na rozdíl od povídky nebo novely – „nehýbe“, tak jako se nehýbe obraz; jde o určitou analogii s dichotomií ve vizuálním umění mezi dějovým divadlem a statickými „živými obrazy“, v 19. století rovněž velmi oblíbenými.

Žánr črty však má, jak Lenka Kusáková upozorňuje, i mimoliterární konotace: „Závislá pozice českého národa v celku habsburské monarchie omezovala možnosti uveřejňování politické publicistiky, zato (zástupně) dala poměrně velký prostor

98 KUSÁKOVÁ, Lenka. Obraz (črta) v českém periodickém tisku první poloviny 19. století (příspěvek k poznání historické podoby žánru). *Česká literatura* 57, 2009, č. 1, s. 1–25.

99 Tamtéž, s. 1.

100 Tamtéž, s. 2.

101 Tamtéž, s. 1.

102 „Umělecko-publicistický žánr s převažující kognitivní a persvazivní funkcí, který podává obraz a reflexi určitého jevu, vymezeného časově a prostorově (krajiny, vesnice, města, lidského typu, společenství daného národnostně, rasově, profesně nebo sociálně), a jehož základními formálními charakteristikami jsou stručnost (kondenzovanost), absence dějové zápletky a její nahrazení volným řetězením drobných slohových útvarů, jako jsou popis (s důrazem na ‚couleur locale‘, detail a živou názornost), úvaha, scénka, lyrický výjev, dopis, drobný příběh, poučení ad. Velmi podstatnou roli hraje v tomto žánru vypravěč, obvykle personální (ich-forma), který má funkci organizační (sjednocuje tříšl slohového ‚materiálu‘) a významovou (subjektivní, zaujatý pohled, vyjadřující autorův postoj k zobrazovanému jevu – ironický, satirický, apod. [...]) Črta vytváří pestrou škálu tematických a funkčních variant (črta povahopisná, cestopisná, místopisná, národopisná, fyziologická; morálně naučná, sociálněkritická, národněbuditelná ad.“ Tamtéž, s. 1.

103 Tamtéž, s. 5.

104 Tamtéž, s. 4.

rozmanitým formám publicistiky kulturní [...] a žánrům umělecké publicistiky, jako byla reportáž, fejeton, causerie a také – tematicky velmi rozmanitá črta.¹⁰⁵

Z uvedených postřehů a myšlenek je zřejmé, že reportáž stojí zcela na okraji zorného pole citované studie. Lenka Kusáková reportáž nikdy nezmiňuje samostatně, ale vždy jen ve výčtu spolu s jinými uměleckopublicistickými formami (fejeton, causerie, pojednání, portrét, článek) a na rozdíl od črty, které se v citované studii věnuje meritorně, tyto ostatní formy (žánry) necharakterizuje, nedefinuje, ani k nim neuvádí příklady; slouží jí jen jako pozadí k žánru črty. Avšak nejen to.

Některá místa ve studii Lenky Kusákové jsou totiž po mém soudu nejasná či sporná. Čím se vlastně v tisku třicátých a čtyřicátých let 19. století lišily fejeton a causerie? A jaká tehdy byla – podle autorky – česká reportáž? Autorka konstatuje, že slovo „obraz“ není v prvním (1825), ale je už ve druhém (1845) a třetím (1846) vydání Jungmannovy *Slovesnosti*; vůbec se však nezamýšlí nad tím, že reportáž, údajně označení tehdy běžného a frekventovaného žánru, se nenajde v žádném ze tří vydání. Navíc – a to není vůbec nepodstatné – kromě obrazu a črty široce užívá žánrová označení naprosto anachronická, která se v době, jejíž tvorbu mají charakterizovat, vůbec nepoužívala (začal se objevovat pouze termín feuilleton, a to v širším a obecnějším významu, než jaký tomuto slovu dáváme dnes). Což znamená, že současníkům k označování jejich textů tyto výrazy nechyběly. Pokud je chceme k jejich dílům dodatečně vztáhnout dnes, což je podle mého soudu legitimní a může být velmi přínosné, je třeba takové použití anachronického výrazu přesně doložit a odůvodnit.¹⁰⁶

105 Tamtéž, s. 4.

106 Rovněž předpokládanou všeobecnou oblibu a vážnost črty (obrazu) ve třicátých letech by podle mého názoru bylo třeba vidět diferencovaněji. Nemusela být tak nesporná, jak by se na základě stati Lenky Kusákové mohlo zdát: autorka cituje slova Josefa Kajetána Tyla „dejž tedy nebe, aby se i mezi námi více modových malířů vyskytlo“, bere je vážně a interpretuje jako klasikovu výzvu „k českým spisovatelům, aby pěstovali žánr črty“ (Tamtéž, s. 6). Domnívám se, že nepostřehla zřetelnou (velmi jízlivou!) Tylovu ironii, s jakou formu obrazu odmítá, zesměšňuje a nadto pranýřuje jako německý import – s nímž se však, pro jeho všeobecnou rozšířenost, už nedá nic dělat. Celé Tylovo vyjádření: „Obrazy! Totož je heslo, ježto za dob našich z kněhoskladu do kněhoskladu zaznívá, totož je to drahé koření, ježto se z krajín do krajín převáží. Bez obrazů nedoufej, laskavý čtenáři, že ve spisech nejnovějších důkladného vyobrazení nalezneš. Páni nakladatelové vědí, v čem sobě zalíbila Moda, a blažený, kdož by se rokem 1834 mohl na malíře a rytcé dát přemlítí! Avšak i pánové, kteří sotvaže rozdíl mezi blankytem a šmolkou znají, blaženým těmto obrazníkům se do řemesla pletou. Tuť se vyskytují v literatuře zahraničné: Bilder aus Wien, Berlin; Reisebilder, Lebensbilder, Genrebilder a kdož ví, jaké ještě Bilder – ba i u nás již Obrazy mnohých osob a Obrazy z mého života na jeviště vystoupily. Moda vládne; dejž tedy nebe, aby se i mezi námi více modových malířů vyskytlo. Proč bychom před paní Modou neskláněli hlavu? Proč bychom i my sobě potěšeníčka nepřáli, jakové při- i po robení podobných děl u pracovníka přichází? Nic o drahé odplatě tisku- a ziskuchtivých nakladatelů – nic o pochvalném přijmutí shovívajícího čtenářstva; zde jenom o prapohodnosti, jakou se těmito nemalířskými obrazy ke všelikým těm prospěchům dostati lze. Při obrazech netřeba rozvlácného roz- a převažování předmětů, za- a vyplétání dějů, stejného rejsování charakterů atd. atd.: dobrá hodinka – jedna – dvě – tři! – obraz je zhotoven a v časopise s povděkem umístěn.“ TYL, Josef Kajetán Obrázky ze života prazského. *Květy* 1, 1834, č. 29, s. 234–238. Cit. podle

„Mnohem častěji [než črty, pozn. F. Sch.],“ píše dále autorka, „byly v časopisech publikovány články, pojednání, reportáže apod., popisující cizí (exotická) nebo domácí místa a národy neosobním, popisným, dokumentárním stylem (některá z těchto pojednání byla sice označena jako ‚obrazy‘ nebo ‚výjimky z cest‘, šlo však pouze o využití módního pojmenování, které mělo přitáhnout pozornost čtenářů) [?, pozn. F. Sch]. Črta jako umělecký žánr, vyžadující od svého autora nejen schopnost barvitého a názorného jazykového ztvárnění skutečnosti, ale také schopnost zaujmout k ní původní, osobitý a axiologicky vyhraněný postoj, byla vyhrazena jen nejtalentovanějším spisovatelům, jichž česká literatura v polovině třicátých let ještě mnoho neměla.“¹⁰⁷

Zde opravdu nelze nepolemizovat. Reportáž, máme na mysli samozřejmě kvalitní a uměleckou reportáž, snad může vystačit s „neosobním, popisným, dokumentárním stylem“? A opravdu reportáž nevyžaduje „barvitě a názorně jazykové ztvárnění skutečnosti“? A obejde se bez jasného axiologického postoje?

Máme před sebou skutečně velmi zvláštní teorii reportáže – teorii reportáže jako nepovedené črty. Píše-li črtu, tedy umělecký žánr vyžadující od svého tvůrce určité schopnosti, jiný spisovatel než „nejtalentovanější“, vznikne – jaksí samovolně – reportáž... Vznikaly snad právě takto reportáže Egona Erwina Kische či Ivana Olbrachta? Anebo jde spíše o to, že texty, ve kterých autorka spatřuje v českém tisku první poloviny 19. století reportáž, ještě ani zdaleka reportáže nejsou – a dokonce ani nepatří k antecedenci tohoto žánru?¹⁰⁸ O reportáži se Lenka Kusáková zmiňuje i ve své knižní publikaci, tyto rozpory a otazníky však ani zde neřeší. V rámci „besedního čtení“ se podle jejího názoru uplatňuje „vážený fejeton“ a „rozmariná causerie“ – a „vzácněji se setkáváme s reportáží“;¹⁰⁹ údajné reportáže ovšem nejsou nijak charakterizovány ani nejsou uvedeny konkrétní příklady.

Do rodokmenu reportáže patří naproti tomu zcela jednoznačně takzvaná fyziologická črta. Především tím, že si klade za cíl zprostředkovat čtenáři poznání konkrétního, přesně vymezeného prostředí – a potom vůlí zaujmout čtenáře i bez vyprávění fabulovaného příběhu (příčemž ale drobné „anekdoty“ dokreslující prostředí jsou nejen „dovolené“, nýbrž i vítané). Karel Krejčí, který termín fyziologická črta uvedl do českého literárněhistorického kontextu, vztah mezi oběma žánry

TYL, Josef Kajetán *Obrázky ze života prazského*. In: TÝŽ: *Národní zábavník* (Publicistika 1833–1845). Spisy, sv. 11. Ed. Mojmir Otruba. Praha: Odeon, 1981, s. 38–43. Citát ze s. 38–39.

107 KUSÁKOVÁ, Lenka. Cit. dílo, s. 6.

108 Další nechtěný doklad zmatení pojmů črta a reportáž podává Pavel Šidák, který chápe „obraz či črtu“ (rozdíl mezi nimi nedefinuje) jako subžánr povídky a v rámci tohoto subžánru „lze opět rozeznat další subžánry mřící k anekdotě, cestopisu, reportáži, živočichopisu [...]“ (ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013, s. 225), tedy pojetí, jistě nepřijatelné, podle něhož je reportáž součástí (ryze beletristického!) žánru povídky – jako jeho sub-subžánr.

109 KUSÁKOVÁ, Lenka. *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)*. Praha: Academia, 2012, s. 314.

definoval slovy, že reportáž můžeme pokládat za „zdokonalené přímé pokračování“ fyziologické črty.¹¹⁰ A s touto formulací nelze než souhlasit. Sám termín fyziologická črta je však podle mého soudu velice silně zavádějící – a může sloužit přímo za příklad toho, co se dá „ztratit v překladu“.

Literární žánr physiologie¹¹¹ (jednoslovné označení!) se vytvořil ve francouzském, přesněji řečeno pařížském tisku ve třicátých letech 19. století; jeho název je odvozen od Brillat-Savarinovy *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante* (*Fyziologie chuti aneb Meditace o transcendentní gastronomii*, 1826) a následně Balzakovy *Physiologie du mariage* (*Fyziologie manželství. Meditace z eklektické filosofie o manželském štěstí a neštěstí*, 1829); jednalo se o texty, které bez pevné a jednoznačné fabule, bez ústředního příběhu literárními uměleckými prostředky popisovaly myšlení, zvyky a celou společenskou „fyziologii“ určité skupiny lidí, určitého prostředí, většinou okrajového či výjimečného; dá se, podle mého názoru, říci, že tyto texty plnily ve své době podobnou, ne-li totožnou roli, jakou má dnes dokumentární film. Francouzské literární fyziologie byly velmi oblíbené, psalo a vydávalo se jich téměř nepřehledné množství – a záhy byly následovány a napodobovány i v jiných evropských literaturách. V Rusku se ekvivalentem žánrového označení physiologie stalo dvouslovné označení *fiziologičeskij očerk*. Převodem ruského termínu *fiziologičeskij očerk* vzniklo české slovní spojení *fyziologická črta*. Problém podle mého názoru tkví ve slovíčku *črta*, které rozhodně není synonymem ruského *očerk*; zatímco české *črta* sugeruje dojem „náčrtku“, tedy improvizace a nadto samozřejmě díla jen malého rozsahu, ruský *očerk* může být a bývá i důkladně zpracované dílo v rozsahu stovek stran a nejednou přitom jde o knihy zásadního literárního a kulturního významu.¹¹² Český termín *fyziologická črta* je tak skutečně velmi nešťastný a můžeme říct, že jde o *contradictio in adiecto*.

110 KREJČÍ, Karel. Fyziologická črta v české literatuře. In: WOLLMAN, Slavomír – MIKULÁŠEK, Miroslav (eds.): *Slovanské studie. Sborník na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a pětatřicetiletí rusistiky na filozofické fakultě brněnské univerzity*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1979, s. 71. (Nově přetištěno in: KREJČÍ, Karel. *Literatury a žánry v evropské dimenzi. Nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky*. Ed. Marcel Černý. Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica, 2014, s. 496–507.)

111 Nejnověji o tomto žánru psala Nathalie Preiss z University Reims (PREISS, Nathalie. *Les Physiologies en France au XIXe siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*. Prix de la Fondation Araxie Torossian décerné en 1992 par l'Académie des Sciences morales et politiques. Mont-de-Marsan: Éd. InterUniversitaires, 1999.

112 Jako například *Cesta z Petrohradu do Moskvy* A. N. Radiščeva, 1790. O charakteru žánru *očerk* již bylo stručně pojednáno v kapitole 2.1.2 v rámci pozn. 16.

3.5 Prazské potulky J. K. Tyla

„Protože však *Květy* zastupovaly také, aspoň pokud šlo o vnitřní úkazy ‚ojařeného života národního‘ denní noviny, zůstávající přitom beletristickým a vzdělávacím časopisem, dostávaly tu publicistické příspěvky, jako je črta, cestopis, podpovídka, fejeton, reportáž, causerie, zvláštní úlohu,“ uvádí Mojmir Otruba v doprovodné studii k jedenáctému svazku *Spisů Josefa Kajetána Tyla*.¹¹³ Autor studie tedy čte v Tylově rané publicistice minimálně šest různých publicistických žánrů či útvarů, z nichž některé lze vnímat jako v praxi i v teorii určitým způsobem pevně zakotvené, jiné, jako podpovídka, neologismus Karla Čapka z dvacátých let 20. století, spíše jako vyjádření ad hoc.¹¹⁴

Tradiční uvažování o literárních formách užívaných v 19. století by všechny uváděné textové typy označilo prostě jako črty. Za ještě přesnější považují souhrnné označení causerie, zvláště definujeme-li je tak, jak činí právě Otruba v citované studii, tedy: „vtipně pohotová směs informací, aktuálních poznámek, malých příhod a reflexí“.¹¹⁵

Z hlediska našeho zájmu je podstatné, že Otruba jako první označuje Josefa Kajetána Tyla za autora reportáží. Lze skutečně v Tylově velmi početné publicistice z třicátých a čtyřicátých let 19. století najít texty, které bychom mohli označit jako antecedenci moderní reportáže, obdobně jak jsme to viděli u jiných autorů? V žurnalistických textech mladého Tyla často nacházíme reportážní prvky, které jsou velmi nápadné a výrazné. Příspěvků, pro jejichž označení bychom mohli – s jen minimální licencí – použít dnešní termín reportáž, je však pouze několik; jinak beletrista a dramatik Tyl projevuje v jakémkoli rozsáhlejší publicistickém textu beletrizační tendenci, přístup povídkáře, kdy nad – z hlediska žánru reportáže podstatným – analytickým zájmem o konkrétní společenský problém či jev převládne jemná psychologizující tendence a v textu začne dominovat dialog.

Ovšem i Tylova „vlastenecká povídka“ je nejen vlasteneckou agitací, ale – v míře v Tylově době výjimečné – si všímá i sociálních souvislostí a přináší popis vnějšího prostředí.¹¹⁶

Jako reportáž tak čteme *Obrázky ze života pražského*,¹¹⁷ ale zejména trojici publicistických příspěvků, které vyšly v časopisech *Jindy a nyní* a *Květy české* v rozpětí více než jednoho roku (19. 12. 1833 až 25. 12. 1834) a jež Tyl označil společným

113 OTRUBA, Mojmir. Časopis jako dialog. In: TYL, Josef Kajetán. *Národní zábavník (Publicistika 1833–1845)*. Spisy, sv. 11. Ed. Mojmir Otruba. Praha: Odeon, 1981, s. 809.

114 Knižní soubor *Bajky a podpovídky* vyšel poprvé v nakladatelství Františka Borového až po Čapkově smrti roku 1946 a obsahuje texty, jež byly v *Lidových novinách* publikovány jako fejetony.

115 OTRUBA, Mojmir. Cit. dílo, s. 810.

116 Tamtéž, s. 804.

117 TYL, Josef Kajetán. *Obrázky ze života pražského*. In: TÝŽ. *Národní zábavník (Publicistika 1833–1845)*. Spisy, sv. 11. Ed. Mojmir Otruba. Praha: Odeon, 1981, s. 38–43.

titulem *Noční potůlky po městách prazských*. Autor informoval čtenáře, že jde o výňatky „z díla většího k tisku již hotového“, jehož knižní vydání závisí pouze na rozhodnutí „osudů vládnoucích nad slávou spisovatelovou: – – –, štědrota impresorů a oblíbení čtenářů“, přičemž trojici pomlček označuje dobovou cenzuru. Kniha *Noční potůlky po městách prazských* ovšem nikdy nevyšla a vzniká otázka, zda ji Tyl vůbec kdy dokončil, či zda se jednalo jen o „sebepřesvědčující“ vyjádření tvůrčího záměru, anebo o dobově příznačný mystifikační přístup (tedy něco podobného, co nacházíme i u Karla Hynka Máchy). První z těchto tří reportáží, „Zastaveníčko u Černé braňky“,¹¹⁸ vyšla v časopise *Jindy a nyní* 19. 12. 1833, druhá, nazvaná „Půl dvanáctá na Vyšehradě“,¹¹⁹ v *Květech českých* dne 22. 4. 1834 a třetí s titulem „Knihař vlastenec“¹²⁰ v *Květech českých* na pokračování od 30. 10. do 25. 12. 1834.

Všechny tři reportáže spojuje pozornost k sociálně patologickým jevům, a to nejen na nejnižším okraji společnosti, nýbrž i v jejích vyšších vrstvách (pozornost vlastně zcela odporující dobové biedermeierovské sebereflexi společnosti!), silná vůle po poznání a pojmenování těchto jevů, dále přítomnost určitých romantických prvků a mimořádně silný smysl pro konkrétní detail charakterizující dané prostředí, smysl zde silnější než v jiných Tylových textech ze stejné doby.

V reportáži „Zastaveníčko u Černé braňky“ se v české literatuře poprvé tematizuje problematika prostituce. Vypravěč reportáže přitom nepřistupuje k tomuto sociálnímu jevu zvnějšku jako karatel, nýbrž jako účastník nočního života v „městách prazských“ a možná (možná!) i zákazník: „Znalť jsem dobře tyto dušinky už dlouhý čas“;¹²¹ vypravěč vůbec nelíčí sám sebe jako vzor počestnosti: prozrazuje na sebe silnou opilost, básnický líčí svoji opileckou euforii tváří v tvář Prašné bráně i celému vesmíru a popisuje nejen setkání s prostitutkami, nýbrž i své zadržení policejní hlídkou, s níž musel odejít na strážnici, kde mu ovšem také nebylo špatně: „Co na škodu? Našelť jsem tu dosti známých a přátelů; ostatek noci nám veesele uprchnul.“¹²² Doprostřed tohoto děje je vsunuta básnická romantická vize inspirující se jazykem i stylem novozákonní *Apokalypsy*, která zobrazuje problém prostituce v širších společenských souvislostech. Tato vize v reportáži „Zastaveníčko u Černé braňky“ (v rozsahu vlastně jen několika odstavců) je podle mého názoru jedním z nejsilnějších českých básnických textů v próze a vnímám ji jako svého druhu sociálně zaměřený pendant k obraznosti vize z Máchovy *Pouti krkonošské*.

118 TYL, Josef Kajetán. *Zastaveníčko u Černé braňky*. Tamtéž, s. 27–31.

119 TYL, Josef Kajetán. *Půl dvanáctá na Vyšehradě*. Tamtéž, s. 32–37.

120 TYL, Josef Kajetán. *Knihař vlastenec*. Tamtéž, s. 49–62.

121 Tamtéž, s. 28.

122 Tamtéž, s. 31.

Na tento Tylův text se ve své studii o tématu prostituce v české literatuře 19. století zaměřil i Aleš Haman.¹²³ Nevšiml si jeho básnických kvalit (označuje je termíny „arabeska“ a „reportážní obrázek“) a především moralizuje Josefa Kajetána Tyla – pro jeho údajné moralizování; srovnává Tylův text – zcela ahistoricky a z hlediska různosti žánrů obzvlášť nevhodně – s povídkou Boženy Němcové na podobné téma a Tyl z tohoto srovnání vychází silně pošramocen. Základním požadavkem pro literární zachycení problematiky prostituce je podle Aleše Hamana provokativnost, a ta se projevuje hledáním „stop morálky i v bytostech pohybujících se na dně společnosti“.¹²⁴ Toto kritérium Tyl podle Hamana nenaplnjuje ani v nejmenším, i když je mu přiznána role průkopníka: „Tyl sice průkopnický objevil tuto dosud tabuizovanou oblast empirických motivů, avšak jeho pojetí bylo v podstatě konformní s dobovými konvencemi.“

Aleš Haman nepřečetl v Tylově textu „ani stopu po snaze proniknout do psychiky postav“, povšiml si sice „lehké ironie“, ovšem nevyvodil z ní žádný další podnět pro hodnocení Tylovy reportáže, již bere naopak smrtelně vážně jakožto „ilustraci mravní pokleslosti, hříšnosti přinášející neodvratný trest“ (přičemž ani slovo „hříšnost“, ani „trest“ Tylův vypravěč na adresu prostitutek neříká, jedná se jen a jen o Hamanovu interpretaci); a nejen to: v Tylově textu, lehkém, ironickém, ale ještě víc sebeironickém,¹²⁵ obrazově bohatém, na velmi malé ploše stylově pestrém, různorodém a nesporně i mírně nostalgickém, čte Aleš Haman úplně jinou emoci, totiž „mravní rozhořčení“. Jistě, i něco jako mravní rozhořčení můžeme v Tylově do mnoha fazet vybroušené básni-reportáži číst, avšak ostří spisovatelovy kritiky (a apokalyptickým, výrazně – i nemálo drsně – obrazným jazykem v ironickém a sebeironickém kontextu celé reportáže ve skutečnosti zmírněné, nikoli podtržené) míří jinam: na zákazníky prostitutek. Právě ti, kdo se s nimi v mládí stýkali, je později odsuzují a souhlasí s jejich veřejnou popravou, jež je zachycena s obrazností, jaká čtenáři z 21. století připomene až filmové vidění („černý proud krve valil se ženě z hrdla“),¹²⁶ a obecně na nečestně jednajících muže, nutící ženy k potratům: „nekřtěňátka bičovala zrádných otců bičem železným“.¹²⁷ Tylův text je tak ve skutečnosti vlastně ještě mnohem víc moralizující, než jak mu to Haman vyčítá. A na konci spíše než rozhořčení přináší Tyl jakýsi povzdech nad lidskou

123 HAMAN, Aleš. Téma prostituce v české literatuře 19. století. In: PETRBOK, Václav (ed.). *Sex a tabu v české literatuře 19. století*. Praha: Academia, 1999, s. 196–200. Příznačným detailem Hamanova přístupu je, že necituje přesně ani sám název Tylova textu, který uvádí jako „Zastaveničko u černé branky“.

124 Tamtéž, s. 196–197; odtud i další citace.

125 Ironie je přitom výrazný, konstitutivní prostředek Tylovy literární práce v tomto textu – Tyl zde pracuje s ironií ve třech vrstvách, jeho vypravěč je ironický vůči zobrazované skutečnosti, tedy vůči prostitutkám a jejich činnosti, vůči společnosti a nejvýrazněji sám vůči sobě.

126 TYL, Josef Kajetán. Cit. dílo, s. 31.

127 Tamtéž.

slabostí (podtržený i již zmíněným zdržením vypravěče policejní hlídkou – a jeho nocí strávenou na policejní strážnici).

Množství konkrétních reportážních detailů nacházíme i ve druhém z trojice pražských nočních textů „Půl dvanáctá na Vyšehradě“; ten zavádí čtenáře do karterního hráčského „doupěte“ v bytě bohatého měšťana a poté maximálně kontrastně do dělnické hospody, do níž se hrdina uchyluje poté, co prohrál téměř všechno, a kde se opět hrají karty o peníze, tentokrát již bez vypravěčovy účasti. Popis samotné hazardní hry je zde tak konkrétní, že čtenář Tylovy reportáže by mohl, kdyby to přes hranice času bylo možné, bez problému usednout ke stolku a připojit se ke hře. Zvláštní dojem bohatosti, kypivosti textu posilují i ironické literární aluze k dobovým českým autorům (Kollár, Čelakovský), o to kontrastnější vedle drsné přímé řeči postav („my ale musíme sedm dní do prázdných talířů čumět, profikne-li v sobotu vejďelek“) a akčních reportážních popisů. Žena přichází do hospody mezi hráče pro svého manžela (i děti prosí: „pojďte domů, tatínku!“): „Jeden se smál, druhý klel, třetí ji odstrkoval, čtvrtý ji napomínal; ona ale neslyšeci nevidoucí, rukama přerychlýma jakoby mstitelná bohyně shrabnuvši karty na stole, roztrhla je, rozmetala po zemi, i vzhopili se karbaníci ze židlic [...] zedník se překotil přes ochlasty na zemi, kluci kvíceli, slyšet bylo facky mlaskatí a nade všemi vznášela se drvoštěpova hrubá sekera. Leknutí mě hnalo z pobouřené hospody; na práhu ještě proniklo mě bolestné ženské vzkřiknutí“.¹²⁸

Ve třetím z těchto děl, které zobrazuje kontrast plesu bohatých měšťanských vrstev s bídou vdovy po vlasteneckém knihaři a její rodiny, se již – i přes množství konkrétních detailů, které nás i zde činí přímými účastníky dění – více projevuje idealizující vlastenecká agitace, což poněkud oslabuje ostrost spisovatelova vidění.

V prvním z trojice těchto textů přitom není vlastenecká tendence přítomná vůbec (nevíme a ani nás nenapadne zkoumat, zda prostitutky mluví s vypravěčem česky či německy) a ve druhém jen v charakteristice špinavého číšníka, na jehož zástěře „zbytky všeho druhu pečení honily se s polívkou a zelím“,¹²⁹ když tato nevábná postava oslovuje hosta německy.

Otázkou, kterou literární věda v souvislosti s Tylovu reportáží „Zastaveníčko u Černé braňky“ rovněž řešila, bylo téma noci: „Z morální, estetické a sociální perspektivy dobové české společnosti se již samotná (noční) témata próz vyjímají jako šokující nepatřičnost,“ píše Mojmir Otruba;¹³⁰ měsíčná noc, oblíbená lokace celé romantické literatury, zde není prostředím krásy, poezie, úžasu, zamyšlení, nýbrž, a to v české literatuře zřejmě poprvé, prostředím opilosti a morálních excesů.¹³¹

128 Tamtéž, s. 37.

129 Tamtéž, s. 35.

130 OTRUBA, Mojmir. Cit. dílo, s. 806.

131 Téma noční tmy jako „opozita vůči dennímu jasu“ zmiňuje i Aleš Haman; podle něj Tyl v „Zastaveníčku u Černé braňky“ „představoval objektivizující větev romantismu, směřujícího k ideálnímu národnému společenství, z něhož byly mravně záporné jevy vyloučeny“ (HAMAN, Aleš. Cit. dílo, s. 196).

Literární stylizace těchto Tylových textů představuje složitou hru Tylovy mladistvé, svěží, nápady překypující ironie: spisovatel současně bere na ostří tematického zcizování postupy, respektive již klisé, svých literárních kolegů i denní život současníků, aniž by opustil schopnost porozumění, pochopení i společenskou kritiku; a motiv noci je k tomu všemu zvláště vhodný: „Luna mžhourá, hvězdy blikají, policajté hvízdají a zloděj do domů se bourá – teplá letní noc ponouká milovati zlých, kteří se tu kolkolem válejí na měkounkých peřinách, i dobrých, kteří se bez starosti natahují na holé sláměnce“.¹³² Reportáž, respektive reportážní prvky se zde s antecedencí osmi desítek let projevují jako nástroj poznání společnosti. I tento popis noci prozrazuje Tyla jako bytostného reportéra se smyslem pro detail a metaforu a význam skrytý mezi řádky; tento popis letní noci připomene slavnou pasáž z reportáže Egon Erwina Kische „Eliptické šlapací kolo“: „Venku vlekou se roznášedčky z expedic s raníky, první vozy elektrické dráhy vyjíždějí z remíz, dělníci jdou do továren, muž dává ženušce ranní polibek, na nárožích se střídají strážníci, do kavárny přicházejí hosté, kdosi uvažuje, má-li si dnes vzít šedočervenou kravatu nebo hnědou pletenou, dolar stoupá, zločinec se konečně odhodlá k doznání, matka bije hochu [...], bankovní ředitelé úřadují, v zoologické zahradě je krmení šelem a kdesi se slaví svatba, měsíc svítí a vyslanecká konference se usnáší, mlýnské kolo klapa a nevinní sedí v žaláři, člověk je dobrý a člověk je zlý...“¹³³

Připomínka Egon Erwina Kische vůbec není samoučelná nebo náhodná: Tylovým následovníkem v umělecky hodnotném reportážním zobrazení pražského nočního života je skutečně – s odstupem osmi desetiletí – až Egon Erwin Kisch a jeho reportáže shrnuté v knize *Aus Prager Gassen und Nächten (Z pražských uliček a noci, 1912)*.

Tylovy *Pražské potůlky* totiž zůstaly v české literatuře 19. století zcela ojedinělé a bezprostředně na ně nenavázala ani další tvorba Josefa Kajetána Tyla, ani díla jiných autorů (snad s výjimkou Nerudových *Pražských obrázků policejních* z roku 1868.)¹³⁴ Podobné motivy se objevují až od osmdesátých let a ve srovnatelné intenzitě vlastně teprve u naturalistů.

3.6 Žánr obrazu v 19. století aneb „Bloggerka“ Božena Němcová

V časopise *Květy české* vyšly roku 1834 na pokračování dvě prózy, které se žánrově samy charakterizovaly jako obrazy. „Několik obrazů nových osob“ K. B. Štorcha od 9. čísla a „Obrazy ze života mého“ od 21. čísla. V následujícím roce se k nim

132 TYL, Josef Kajetán. Cit. dílo, s. 28.

133 KISCH, Egon Erwin. Eliptické šlapací kolo. In: TÝŽ. *V pěti dílech světa*. Přel. Jarmila Haasová. Praha: Lidová kultura, 1936, s. 95–96.

134 NERUDA, Jan. Obrázky policejní. In: TÝŽ. *Studie, krátké a kratší I*. Spisy, sv. 5. Ed. Jaroslav Zima. Praha: SNKLHU, 1955, s. 49–91.

připojil i sám redaktor *Květy* J. K. Tyl se svými „Obrázky ze života pražského“. Sám J. K. Tyl měl ovšem k tomuto termínu své výhrady.¹³⁵ Aniž by termín obraz nějak charakterizoval, užívá jej stejně jako před ním Štorch a Mácha a po něm mnozí další autoři až k Boženě Němcové a Karlu Havlíčku Borovskému. Výraz obraz se ustálil jako označení bezsyzetové prózy lišící se od povídky absencí uzavřeného děje; pointa je pouze možností, nikoliv příkazem. Obraz, obrázek (v dobové terminologii i skica, náčrt, náčrtek a zejména arabeska) je tak po celé 19. století nástrojem bezprostředního poznání a zobrazení skutečnosti a je jedním z předchůdců moderní reportáže.

Lze do české reportážní antecedence zařadit i *Obrazy z okolí domažlického*¹³⁶ Boženy Němcové? Domnívám se, že nikoliv a že toto vynikající, a evidentně i dnes inspirativní dílo předjímá spíš jiné současné formy literárního vyjádření než reportáž.

Autoři, kteří psali o *Obrazech z okolí domažlického*, se vesměs shodli v pohledu a názoru na toto dílo; a jako by si předávali slovo v jediné přednášce na společné téma – jakkoli jejich studie vznikaly v rozpětí mnoha desetiletí.¹³⁷

„Jednotlivé obrazy jsou psány lehkým perem, v pestré směsici, jak se [...] právě čerstvé dojmy a události vybavují v mysli, živě, někdy s rozkošnými poznámkami“, konstatuje Václav Tille.¹³⁸ „Hledáme-li tedy toho činitele, který řídí sklad jednotlivých motivů – ‚záběrů‘ uvnitř kapitol *Obrazů*, najdeme ho nejspíš ve zvláštní metodě asociování“,¹³⁹ upřesňuje Mojmír Otruba a dodává: „Těsně vedle výpovědi

135 Viz zde pozn. č. 106.

136 První šesti črt Božena Němcová napsala na konci roku 1845 a ty poté vycházely v časopise *Květy* od 29. listopadu do 16. prosince téhož roku s nadpisem *Obrazy z okolí domažlického* a podtitulem *Z přátelských dopisů Boženy Němcové; Selskou svatbu v okolí domažlickém vydala Česká včela* ve třech pokračováních od 2. do 9. ledna; dalších devět črt nadepsaných *Obrazy z okolí domažlického* tiskla *Česká včela* v jedenácti pokračováních od 27. března do 11. srpna 1846. Pět příspěvků cyklu *Dopisy z Lázní Františkových*, které textovým typem i dobou vzniku do kontextu *Obrazů z okolí domažlického* náležejí, přinesla *Česká včela* 20. listopadu až 4. prosince 1846. V roce 1847 psaní z Domažlic pokračovala: *Koncert v Domažlicích dne 6. ledna (Česká včela 12. ledna 1847)*, *Z Domažlic (I)* ve dvou pokračováních (*Česká včela* 29. ledna a 2. února 1847), *Obrázek z okolí domažlického* ve dvou pokračováních (*Česká včela* 5. a 9. března 1847), *Z Domažlic (II) (Česká včela 27. července 1847)*, *Domažlická slavnost na paměť Josefa Jungmanna (Pražské noviny 16. prosince 1847)*. Jinou atmosféru odrážejí příspěvky z dubna až září revolučního roku 1848: *Selská politika ve Včele, Od Domažlic v Národních novinách* a zejména *Hospodyně, na slovíčko v Moravských novinách* z listopadu 1848. Knižně vycházely *Obrazy z okolí domažlického* až po autorčině smrti – a to v různém uspořádání.

137 Množství nových postřehů o *Obrazech z okolí domažlického* přináší kromě citovaných autorů i Barbora Zoja Zuchová ve své bakalářské práci (ZUCHOVÁ, Barbora Zoja. *Obrazy z Rus a Obrazy z okolí domažlického. Črta v pojetí Boženy Němcové a Karla Havlíčka Borovského*. Brno, 2015. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity).

138 TILLE, Václav. *Božena Němcová*. Praha: Mánes, 1911, s. 61.

139 OTRUBA, Mojmír. První moderní próza česká. In: FORST, Vladimír (ed.). *Realismus a modernost*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 7–22. Srov. dále: „Pojmenování jedné věci, odkrývající za jazykovými znaky samu skutečnost, vyvolává zpětně ve spisovateli představy konkrétních souvislostí v určitém okruhu reality – uvnitř tohoto kruhu, jehož poloměr je dán spisovatelskými vzta-

o tom, co existuje objektivně, nezávisle na subjektu autorově a jeho vztahu k tomu, jsou v *Obrazech* zpodobeny spisovatelčiny jedinečné zážitky, události, které se přihodily, vyjadřují se tu její subjektivní pocity, názory, domněnky, úvahy – a to do té míry, že se také autorův subjekt stává látkou vyprávění¹⁴⁰. Ovšem látkou se stávají nejen myšlenkové pochody autorského subjektu, nýbrž i záznam o jeho akcích: při účasti na vesnické svatbě si, například, „paní komisarka“ vypůjčí od mladé selky chodský kroj a převleče se do něj. „Relace o předmětné skutečnosti [...] je stále omezována [lépe by snad bylo říci korigována, pozn. F. Sch] tím, co spisovatelka může dosvědčit z autopsie, co viděla, kam dosáhla, o čem se přesvědčila, co sama slyšela“¹⁴¹. A již Arne Novák věděl, že u Němcové „vlastní osoba pisatelčina vystupuje stále v popředí a čtenář seznamuje se nejen s jejími dojmy, zkušenostmi a názory, ale i s její povahou, s její rodinou a jejími životními osudy“¹⁴² a právě „tím, že svou vlastní osobnost spisovatelka uvádí vždy znovu do vypracování, nabývají *Obrazy z okolí domazlického* rázu velmi důvěrného a srdečného“¹⁴³.

„Dojem, že nečteme články poučující o životě na Chodsku, nýbrž že slyšíme poutavě živé vyprávění [...] je vyvoláván také tím, že sama autorka je ve všech obrazech přítomna. Nezaznamenává jen, nepopisuje, nevypovídá jen o objektivní skutečnosti, nýbrž vypráví o svých pozorováních, o svých příhodách. [...] Jako je možno v přímém rozhovoru o vlastních poznatcích nedbat přísného sledu podle popisovaného místa, osob nebo času, tak i Němcová při zmínce o jednom zážitku připomíná jiný a velmi často ruší logiku postupu těsným prolínáním událostí, které jsou různě odlehle časem i místem. Také tím se vyprávění pružně oživuje, vyhne se fadese a popisnosti; především se však tímto způsobem podání objevuje jednotlivost jako souhrn mnohostí“, shrnuje opět Mojmir Otruba.¹⁴⁴

Některé rysy *Obrazů z okolí domazlického* však zůstávaly jakoby stranou pozornosti. Především to, jak důsledně se spisovatelka, která ve svém díle vytváří půvabný, a vůbec ne lacině líbivý obraz Chodska, vyhýbá drastickým nebo tragickým momentům. Závažných sociálních či zdravotních problémů se dotkne jen letmo a jaksí mimochodem: nezůstává u nich a neřeší je. „Nevím, bylo-li by opatrovny kde tak potřebí jako zde. Co se tu dětí potuluje, které na svého otce prstem

hy, zájmy, zážitky, záměry. Jevy, které objektivně i subjektivně spolu souvisejí rozmanitými závislostmi a vztahy, jsou pak v bezprostředním sledu asociací zachycovány, naznačovány, aniž vždy bývají relace mezi nimi přímo vyjádřeny. Ale přitom však vyprávění odbočující či přeskakující v čase, místě, v předmětu nepozbývá jednoty, ba naopak, všechny odbočky, přeskoky, přístavky, volná pojmenování tím spíš zdůrazňují jednotící moment, jednotu vyprávěcího subjektu.“ Tamtéž, s. 13.

140 Tamtéž, s. 8.

141 Tamtéž, s. 9.

142 NOVÁK, Arne. Předmluva. In: NĚMCOVÁ, Božena. *Obrazy z okolí domazlického*. Praha: F. Topič, 1912, s. 11.

143 Tamtéž.

144 OTRUBA, Mojmir. *Božena Němcová*. Praha: Svobodné slovo, 1962, s. 66–67.

ukázat nemohou! Ty rostou jako dřevo v lese. [...] Co jsou staří lidé, ti jsou zdraví a zachovalí, ale ten dorůstek je již dlouhým seděním u stavů mnohem zakrnělejší.¹⁴⁵ Pokud bychom se chtěli podívat na *Obrazy z okolí domážlického* jako na text předjímající tvůrčí typ reportáže, museli bychom konstatovat, že jde o zmarené a nevyužité příležitosti.

A je po mém soudu také třeba si všimnout, že už současníkům – při vší úctě, kterou chovali k autorce a k jejímu talentu – na *Obrazech z okolí domážlického* také cosi vadilo: „Purkyně i Čejka vyčítali v pozdějších letech Němcové neprávem, že se stará jen o pentle, fábory, tance a zvyky lidu.“¹⁴⁶ I pozdější literární historici, totiž ti z nich, kteří byli zakořeněni v duchu osvětářství, suchého pozitivismu či „socialistického“ anebo aspoň „kritického“ realismu jako jediné přípustné umělecké metody, měli při – povinné? – chvále *Obrazů* s čím zápasit. Už zmíněný Václav Tille, jakkoli dílo Boženy Němcové nesmírně obdivoval, se neopomněl zmínit, že *Obrazy z okolí domážlického* jsou psány „bez hlubších úvah“, jsou kronikou jejich styků s rodinou rychtáře, „ovšem dosti neurovnanou“.¹⁴⁷ Komunistický publicista Julius Fučík sice ve své – za totalitního režimu silně přeceňované – stati o Boženě Němcové označil *Obrazy* odvážně za „první moderní prózu českou“, ale současně dodal: „třebaže nikoli ještě v dokonalém tvaru povídkovém“,¹⁴⁸ čímž jasně ukázal, že nepochopil, v čem modernost *Obrazů* spočívá: totiž právě v jejich „nedokonalosti“, v tom, že se nenutí do fabulace, do hladkého povídkového tvaru. A ještě Mojmir Otruba v monografii z roku 1962 cítí potřebu Boženu Němcovou za tyto rysy jakoby omlouvat: „Je pravda, že zpočátku se do *Obrazů* dostávají spíše zvláštnosti pošumavského venkovana.“¹⁴⁹ A ve studii z roku 1965, jinak zcela zásadní, Otrubovi u *Obrazů* vadí jak „nesourodost látková“,¹⁵⁰ tak „formální neukázněnost či nepravidelnost“,¹⁵¹ kdy „vyprávění volně přeskakuje z času do času, z předmětu na předmět, z jednoho místa na jiné, nehledí na logické principy třídění a posloupnosti, až vzniká celkový dojem volného, proměnlivě se pohybujícího sledu různorodých pozorování, podnětů, úvah, vzpomínek, nápadů, výzev, výjevů.“¹⁵² K tomu zbývá dodat jediné: právě jsme si přečetli přesnou charakteristiku moderního blogu.

145 NĚMCOVÁ, Božena. *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech*. In: TÁŽ. Spisy, sv. 3. Ed. Karel Krejčí. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 15.

146 Uvádí TILLE, Václav. Cit. dílo, s. 68, bez dalšího odkazu.

147 Tamtéž, s. 61.

148 FUČÍK, Julius. *Božena Němcová bojující*. Praha: Společnost Julia Fučíka – Orego, 1997, s. 14.

149 OTRUBA, Mojmir. *Božena Němcová*. Praha: Svobodné slovo, 1962, s. 62.

150 OTRUBA, Mojmir. První moderní próza česká. In: FORST, Vladimír (ed.). *Realismus a modernost*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 9.

151 Tamtéž, s. 20.

152 Tamtéž, s. 10.

Blog¹⁵³ a reportáž mají nepochybně určité společné rysy; klíčové slovo pro blog je autopsie, tedy vlastní poznání, vlastní zážitek, autenticita; a vlastní poznání vyprávěče, „vlastní kůže“ je i znakem reportáže; blog a reportáž spojuje rovněž to, že oba tyto vyprávěcí mody si kladou za cíl přinášet nové věcné poznatky. Téměř v každém řádku *Obrazů z okolí domazlického* čteme spisovatelčinu radost ze získávání a zjišťování faktů a jejich předávání dále – ale je to radost bloggerská, nikoli reportérská.

Zatímco reportáž vyžaduje určitou – a někdy velice přesnou a přísnou – stavbu, blogu naopak vyhovuje nepravidelnost, lehkost, určitá nezávaznost až nezávažnost v kompoziční výstavbě textu; blog má rovněž smysl pro detail, který není zapojen do logické či argumentační výstavby textu, často detail bizarní a výjimečný. Reportér/ka jde za určitým cílem a je si vědom/a, že nemůže ztrácet čas; zato blogger/ka se může jen tak procházet („není tomu dávno, vyšla jsem si s jednou ženou do nejbližší vesnice“;¹⁵⁴ „slunce hřálo jako v letě a vábilo ven z pokoje [...] i umínila jsem si krásného dne použít [...]“;¹⁵⁵ „k nejoblíbenějším procházkám náleží cesta do Chrastavic“¹⁵⁶), užívat si volného času, rozhlížet se, koho potká, co uvidí, kde najde vhodný námět pro svůj další příspěvek.

Blogera/blogerku zajímá to, co prožívá jako subjekt, a jak to prožívá; blog¹⁵⁷ je hledání vlastního místa v životě, zatímco reportáž sice může řešit osobní pozici reportéra v nějaké konkrétní situaci či kauze, ale celkovou, „psychologickou“, životní situaci reportéra, jeho „místo ve světě“ zpravidla neřeší; řeší nějaký obecný, společenský problém. Zatímco blog je – více či méně umná – stylizace autorské subjektivity, k reportáži náleží i snaha o objektivitu. Blogujícího autora okouzluje skutečnost, z hlediska reportáže uvažujícího autora přitahuje konflikt.

Rozdíl tedy spočívá především v odlišné mentalitě: blogger/ka komentuje okolní svět tak, jak k němu / k ní přichází, akceptuje jej, i když velmi často s odstupem či ironií, a vyrovnává se s ním; reportér/ka se světa naopak zmocňuje v úsilí odhalit jeho zákulisí a dostat se pod povrch věcí.

Blog je nepochybně, a o tom panuje shoda mezi praktiky i teoretiky, forma deníku – tedy způsobu vyjádření, který je snad stejně starý jako vynález písma. Nejpozději od počátku novověku existuje deník i jako fenomén literární: tedy deník nejen jako působivá forma stylizace literárního textu, ale i „skutečný“ deník, psaný

153 Původní termín „weblog“ se v angličtině poprvé objevil v roce 1997, zkrácená forma „blog“ 1999, současně se slovem „blogger“; nicméně již předtím se tvorbě blogů věnovala řada autorů, kteří se označovali jako diarist, journalist, nebo journaler. ROSENBERG, Scott. *Say Everything: how blogging began, what it's becoming, and why it matters*. New York: Crown Publishers, 2009.

154 NĚMCOVÁ, Božena. Cit. dílo, s. 11.

155 Tamtéž, s. 56.

156 Tamtéž, s. 14.

157 Zde hovořím o „klasickém“ personálním blogu, ne o různých formách specializovaného či politického blogingu, které se postupně vyvinuly.

pro autorovu osobní emocionální a někdy i praktickou potřebu, který však vznikal s vědomím, že někdy, třeba až posmrtně, bude či aspoň může být zveřejněn; je proto prostorem někdy velmi výrazné autorské sebeformulace (a někdy i „vzkazů“ pro potomstvo). Totéž platí často i pro deníky osob z blízkého spisovatelova okolí. Příkladů by bylo bezpočet a nemá smysl je v této souvislosti vyjmenovávat.¹⁵⁸ (Jen bych dodal, že cosi obdobného platí i pro literárně stylizovanou korespondenci.)

Ovšem od starších forem deníkových záznamů se blogy liší právě svým od počátku veřejným charakterem – a z toho plynoucími formálními i obsahovými důsledky – a zprostředkováváním okamžitého kontaktu pisatele deníku s jeho čtenáři.¹⁵⁹

Za letopočet oficiálního přijetí blogu do české literatury lze jistě považovat rok 2015, kdy v soutěži Magnesia Litera byla poprvé vedle jiných kategorií udělena i cena za nejlepší blog, zatím ještě jako „nestatutární“ (získala ji herečka a blogerka Marie Doležalová).¹⁶⁰ Už v následujícím roce 2016 se konala soutěž Blogerka roku, organizovaná deníkem *Blesk*, a ocenění už v celé řadě kategorií odborných (a „odborných“ – prostě specializovaných) se předávala v Hudebním divadle v Karlíně; fenomén blog ve svých mnohotvárných podobách se zabydlel i v naší zemi.¹⁶¹

Blog jako každý deníček je především doménou mládeže; je projevem svobody, radosti ze života – a v neposlední řadě i hry; existuje nepochybně cosi jako „blogerská mentalita“, typická pro mladé lidi – a zejména mladé ženy (nezapomínejme, že Boženě Němcové bylo při psaní *Obrazů z okolí domažlického* dvacet pět let); blog v podání mladých autorek rodu ženského je totiž často také volání: Podívejte se na mě! Tady jsem! Tohle jsem já! A toto prožívám! A nechybí leckdy ani snaha

158 Rozlišování na deník určený pro – většinou ovšem pozdější, ne aktuálně současné, často až posmrtné – zveřejnění a deník zcela intimní je ovšem v případech „lidí pera“ vždy ošidné: i velmi soukromé a osobní záznamy, zejména jde-li o slova skutečně významných spisovatelů, bývají posléze zveřejněny – a spisovatelé si toho bývají vědomi; vzpomeňme jen na známé konflikty mezi L. N. Tolstým a jeho manželkou, kdy spisovatel, předpokládaje možnou budoucí publikaci, chtěl kontrolovat, co si o něm jeho žena zapisuje do svého deníku.

159 Srov. PIORECKÝ, Karel. *Česká literatura a nová média*. Praha: Academia, 2016, s. 87.

160 „Mediálně nejviditelnější novinkou bylo založení nestatutární kategorie Magnesia blog roku pro nejlepší blogy. Za blog *Kafe a cigárko* zvítězila herečka a blogerka Marie Doležalová a byl to začátek pro ni mimořádně úspěšného roku. Na jeho konci bylo knižní vydání blogů, které společnost Karlovarské minerální vody podpořila částkou padesát tisíc Kč. Stejnomená kniha z nakladatelství Domino se záhy stala jedním z největších předvánočních bestsellerů a za necelé dva měsíce se jí prodalo obdivuhodných 25 000 výtisků (a cca 2000 e-knih), přičemž vysoké prodeje pokračují, kniha stále dominuje žebříčkům bestsellerů.“ (Tisková zpráva Magnesia Litera 2016 [online]. Spolek Litera: © 2002 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: http://www.magnesia-litera.cz/tiskova_zprava/tiskova-zprava-9-2-2016/)

161 Jakkoli je podobné dělení pro současný mainstream v západních zemích, k nimž patříme, velmi ožehavé, zřetelně bych odlišil „blog mužský“, zaměřený na fakta a poskytování orientace ve věcných problematikách, a „blog ženský“, který i tehdy, když řeší nějaké věcné okruhy, se vždy vrací k pocítům autorek. Příznačné je, že soutěž se jmenuje Blogerka roku – ale ceny v prvním ročníku obdrželi i dva muži: blog, jakožto forma deníku, je typický žánr mladých žen – ale deníčky si píše i někteří muži (viz Tohle jsou vítězové soutěže Blogerka roku. *Blesk pro ženy.cz* [online]. 24. 11. 2016 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://prozeny.blesk.cz/clanek/pro-zeny-vip-ze-zivota-hvezd/432863/tohle-jsou-vitezove-souteze-blogerka-roku-jsou-to-i-vasi-favorite.html>).

trochu si zaprovokovat na adresu chlapců z bloggerčiny „party“ (takže i u Boženy Němcové si přečteme názor sedláka, který – podle obrázků – hodnotí, že Tyl je „švihák“ a Čelakovský „dobrý čtveračina,“ „to mu z očí kouká“).¹⁶²

Právě z tohoto hlediska stojí za pozornost, jak málo se vypravěčka *Obrazů z okolí domažlického*, mladá vdaná žena s dětmi, věnuje své rodině. Sice ji nezamlčuje, odsouvá ji však na okraj; k postavě mladé svobodné bloggerky, která poznává nové přátele a chodí sama, kam chce, se rodina příliš nehodí. V celém cyklu obrázků z Chodska najdeme jen dvě zmínky o vypravěččiných dětech – a v obou případech o děti nejde meritorně, nýbrž zmínka o nich slouží jen jako součást ilustrace obecného problému: absence českých škol („můj vlastní synáček hořekuje, že má jít do školy – s německým slabikářem“),¹⁶³ či distance vypravěčky vůči víře v účinnost modliteb na poutním místě („Tuty dni byla u mne stará selka. Když viděla dítě nemocné, pravila: ‚Ale, zlatá matko, nebyla jste ještě s tou holkou na Svaté hoře?‘ – Já, že ne.“).¹⁶⁴

Ani manžel není příliš důležitá postava, i když se s ním v *Obrazech* setkáme. Vystupuje jako vlastenec, a to někdy anonymně coby „jeden přítel českého lidu“ (snad i proto, aby jej nekompromitovala v očích jeho nadřízených). Ve stati *Selská politika* čteme: „To uslyšev jeden přítel českého lidu, zašel v neděli do vesnice Mr., – kde právě mnoho sedláků z okolních vesnic do kostela se bylo sešlo. Dal je svolat k rychtáři, aby jim přečetl a vyložil, co je konstituce, a rozhořčené mysle upokojil. Bylo jich tam hodně pohromadě a všichni pozorně poslouchali, co se jim vykládalo; čemu nerozuměli, na to třebas i dvakrát zeptali se.“¹⁶⁵ Jinde ve své vlastenecké a lidovýchovné úloze vystupuje jako „můj muž“: „Onehdy přišel jeden sedlák za ouřadní záležitostí, a když svou věc skončil, pustil se do řeči. ‚Pročpak říkáte *oni* a neříkáte *vy*?‘ zeptal se ho můj muž předně a nejprve [...]“ – ale hned vzápětí je doplněn – a kromě manžela jedná i vypravěčka: „Toť je jisto, že jsme ho z bludu vyvedli a i mnoho jiného mu pověděli. [...]“¹⁶⁶ Jindy se o manželovi mluví v nepřítomnosti s odkazem na jeho mužnou postavu: „Váš muž by zde hlavou stropu dosáhl,“ říká sedlák při jedné z návštěv. „Jemináčku, což je tak vysoký?“ divila se selka. „Je vyšší a bytelnější chlap než já,“ odpověděl sedlák.“¹⁶⁷ Téměř dobrodružné povolání manžela přitom skýtalo spisovatelce nemálo příležitostí jak k dalšímu

162 NĚMCOVÁ, Božena. Cit. dílo, s. 45.

163 Tamtéž, s. 10n.

164 Tamtéž, s. 14.

165 Tamtéž, s. 116.

166 Tamtéž, s. 49.

167 Tamtéž, s. 58.

poznání obyvatel Chodska, tak k zaznamenání mnoha literárně vděčných akcí a situací.¹⁶⁸

Čtenář si nemůže neklást otázku, proč spisovatelka nic z těchto naznačených možností nevyužila.¹⁶⁹ Komisař kontrolující v noci v horách finanční stráž, zda a jak stíhá pašeráky, sama tematika pašeráků a bídně placené finanční stráže – každý autor, který by psal reportáž z Chodska doby předbřeznové, by byl za tyto sociálně a společensky závažné a současně dramatické momenty vděčný a jistě by je bohatě využil; ne tak Božena Němcová. Ta při tvorbě *Obrazů z okolí domažlického* neuvažovala jako reportérka – nýbrž jako blogerka. Musíme tedy mluvit v jejich případě nikoli o antecedenci reportáže, nýbrž o antecedenci blogu.

Přesto však i skutečnou reportážní antecedenci v díle Boženy Němcové nalezneme. Ryze reportážní přístup ke skutečnosti přináší její *Poznámky pro Vojtěcha Náprstka*,¹⁷⁰ zejména v oddíle „Práce a platy v některých fabrikách“: snahu poznat, na rozdíl od krajiny či lidových slavností, i veřejnosti běžně nepřístupná prostředí, dále vědomí zpravodajského úvazku, tedy úkolu přinést přesná, závažná, vyvážená a ověřená fakta o životě ve zvoleném prostředí, ne jenom vlastní dojmy, i když také ty; nepostrádáme ani ryze reportérské vědomí, že popisovanou realitu je nezbytné poznat z autopsie, „na vlastní kůži“, v žádném případě jen „z druhé ruky“.

Zároveň spisovatelka i při vši věcnosti a faktografickém bohatství svého textu nezapomíná, že moderní reportáž není jen zpravodajství, nýbrž že k tomuto žánru patří i tematizace vlastního reportérova prožívání: „Vidouc ten celý život všude, ten ustavičný ruch, tu umělou ústrojnost hlavního stroje, jehož síla tolik set strojů

168 Práci komisaře Němce beletristicky zachytil (po pětasedmdesáti letech!) na základě živé, byť pravděpodobně již silně mytizované tradice, Jindřich Šimon Baar v románu *Paní komisararka*: „Měl tedy pan komisař Němec z Domažlic pod vrchním dozorem plno stanic i mužstva a chtěl-li, aby se služba alespoň poněkud pečlivě vedla, aby se patroly dodržovaly a pašeráci neběhali přes hranice za bílého dne po erární silnici, musil sedět víc ve svém kočárku než doma. Službu mu ztěžovaly i anonymní listy, plné různých udání a sdělení o tom, kde a jak se ‚financvalaši‘ sčuchli s pašeráky, kolik vybírají z jedné hlavy a cesty, jak s nimi hrají v karty a pojednávají, kdy a koho směřjí chytit pro jméno, aby se neřeklo, že špatně hlídají... Komisař Němec to všechno sám věděl, omlouval to bídnými platy mužstva, které bralo úplatky, aby mělo pár grošů na úplatu v hostinci, přivíral obě oči, jenom se staral, aby to příliš nekřičelo. Rád na ty kontroly nejezdil, protože doma nechával mladou ženu s dětmi, často i v noci samotné, neboť služba ho volala i v noci, ba hlavně v noci přesvědčit se, chodí-li mužstvo po předepsaných patrolách, nesedí-li v hospodě nebo s mlecí někde ve mlýně. Jak jen trochu mohl, brával do kočárku i svoji paní a ta ráda jela.“ BAAR, Jindřich Šimon. *Paní komisararka. Chodský obrázek z doby předbřeznové*. Praha: Československé podniky tiskařské a vydavatelské, 1923, s. 184–185.

169 Němcovi žili na Domažlicku dva roky, od podzimu 1845 do prosince 1847 (kdy se přestěhovali do německy mluvících Všerub).

170 Rukopis v tzv. „malém zápisníku“, napsaný pravděpodobně na podzimu 1859 po Náprstkově návratu z Ameriky; poprvé tiskem jej vydal až Miloslav Novotný v roce 1930 (*Národní listy* 15. 6., 22. 6. a 13. 7.); tyto údaje čerpám z poznámek k vydání ve Spisech Boženy Němcové (NĚMCOVÁ, Božena. *Básně a jiné práce*. Spisy, sv. 11. Ed. Miroslav Heřman a František Váhala. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 525).

žene a tolik práce v okamžení vykonává, že by na ni nestačilo tisíce ruk, – klaněla jsem se rozumu lidskému.¹⁷¹

Spisovatelka zde nečeká, jako tomu bylo v chodských lesích, kdo jí přijde na její vycházce do cesty, či o čem budou mluvit sedláci, nýbrž aktivně své téma vyhledává: „Když jsem byla ve Skalici, šla jsem se podívat do blízké přádelny.“¹⁷² Popisuje budovu, její čtyři patra, zaznamenává, jaká práce se v každém patře vykonává, ale i jaký je z kterého patra výhled; dozvíme se, kolik továrna zpracuje surové bavlny, poznáme technologický postup: „Když jsou cívky prázdné a motovidla plná, zastaví se stroj. Předena se smeknou, nastrčí se plné cívky a stroj pracuje znovu. Přístojící děvčata odbírají přadena a snášejí je dolů, kde je ženské do pásem a stěníků rovnají, a mužští se zvláštními k tomu nástroji do předen stácejí a do balíků skládají.“¹⁷³

Vše je podáno velmi živě, přesně i bezprostředně; a i když se, jen jako mimochodem, seznámíme i s několika odbornými termíny z textilního průmyslu, autorka se nenechá zahltit technickými detaily. Těžiště její práce zůstává v pozorování lidí, jejich pracovních podmínkách; všímá si, kde pracují a kolik si vydělají muži, kde a za kolik pracují dívky a ženy; pozornost věnuje pracovní době: „v zimě od šesti do šesti, v létě od šesti do sedmi hodin – Děvčata vydělají si týdně 2 – a nanejvýše 3 f. r. č., když je pilná. Mužští též tak jsou placeni, ale někteří při těžší práci i 5 f. týdně vydělají.“¹⁷⁴

Ve své reportáži o textilním průmyslu ve východních Čechách se Božena Němcová věnuje nejen bavlnářství, nýbrž i lnářství – a pojmenovává rozdíly; nic nezamlčuje, má smysl nejen pro obdiv k „rozumu lidskému“, ale i pro drsný sociální detail, k němuž uplatnění tohoto rozumu může vést: „Při těchto [lnářských, pozn. F. Sch.] dílnách zkusí lidé více než při bavlněných přádelnách, poněvadž se musí při lenu neustále na vlhku pracovat. Zvláště pak těžkou práci mají dělníci v močárnách. – Těm shnijou obyčejně prsty u rukou i u nohou. – Vydělají si týdně 5–6 f. KM. v močárně, ale žádný tam dlouho nevydrží [...] čas práce je od 5 hod. ráno do 7 hod. večer, a když je na pilno, pracuje se i v noci; tehdy počítá se jim za noc takový plat jako za den.“¹⁷⁵ Ne už reportáž, ale pouhé zpravodajství, i když nabitě fakty, přináší Božena Němcová o dalších průmyslových odvětvích (cukrovarnictví, výrobě sirek, výrobě prýmků – zde s pozorností k sortimentu), o zemědělství, lovu a rybolovu.¹⁷⁶

171 Tamtéž, s. 156–157.

172 Tamtéž, s. 155.

173 Tamtéž, s. 156.

174 Tamtéž, s. 156.

175 Tamtéž, s. 157.

176 Jakkoli jde o první „průmyslovou reportáž“ v české literatuře, nebyly Němcové *Poznámky pro Vojtěcha Náprstka* ani v padesátých letech 20. století ani později za komunistického režimu příliš zdůrazňovány: chybí jim totiž „třídní“ či ideologické hledisko: spisovatelka přináší své svědectví o těžké a zdravé

3.7 Nerudovi *Trhani*

Není snad v české literatuře 19. století text, který by byl natolik kladně hodnocen literárními vědci i tvůrčími umělci,¹⁷⁷ a současně vnímán tak rozporuplně, pokud jde o jeho žánrové ukotvení, jako *Trhani* Jana Nerudy. Od začátku si přitom všichni, kdo o Nerudových *Trhanech* psali, kladli otázku, jde-li o práci dokumentární, anebo prozaickou;¹⁷⁸ z hlediska našeho zkoumání je pak podstatné, zda je možné označit *Trhany* za reportáž, resp. zda toto dílo patří k antecedenci české reportáže.

Česká literární věda ovšem řešila spíš jiné otázky: jaké je místo *Trhanů* ve vývoji Nerudovy prózy k jejímu vrcholu, kterým jsou *Povídky malostranské*; jaký význam *Trhani* mají v osobním vývoji Nerudy jako umělce; jak a nakolik se právě v *Trhanech* odráží údobí národní deprese po neúspěšné emancipační vlně představované táborovým hnutím v šedesátých letech.

Domnívám se však, že nadto a především jsou *Trhani* sociální experiment, polemika s dobovými společenskými normami. Je to nápadné zejména ve III. části díla. Čtenář (a nezapomínejme, že šlo o čtenáře v sedmdesátých letech 19. století) se dozvídal, že děti trhanů nechodily do školy a že „na kostel nepomyslel ovšem už praníkdo.“¹⁷⁹ Nerudův vypravěč s viditelným potěšením sděluje čtenáři, že žije v Čechách skupina lidí, pro něž vůbec neplatí tehdejší přísná ne pouze náboženská, nýbrž i společenská a právní norma o manželství na celý život a nahrazují je jiné formy soužití: „vlastně se žení trhan velmi rád, třeba každý měsíc nebo ales-

nebezpečné práci, konstatuje délku pracovní doby a jaké jsou mzdy, výslovně uvede, že na některých pracovištích jsou nízké, ale nikde se nemihne ani náznakem myšlenka o „vykořisťování“, zaznamenává mzdy kvalifikovaných i nekvalifikovaných pracovníků ve výrobě, ale i účetních anebo ředitele, aniž by vyzývala k „třídním boji“. Miloslav Novotný *Poznámky sice v 1951 neopominul ve svém rozsáhlém výboru z díla Boženy Němcové pro mládež (Dobří lidé, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, s. 717–721), ale ve Spisech Boženy Němcové vydávaných v padesátých letech editoři zařadili Poznámky pro Vojtěcha Náprstka s rozpaky do závěrečného jedenáctého svazku Básně a jiné práce, kam shrnuli „vše, co se pro svůj nesourodý charakter nehodilo do žádného z dosavadních svazků, obsahujících práce ideově, obsahově i tvarově příbuzné“ (viz NĚMCOVÁ, Božena. *Básně a jiné práce...*, s. 509).*

177 Z významných analytiků Nerudova prozaického odkazu se nejkritičtěji k *Trhanům* postavil Arne Novák: „Trhani děkují za svou obecnou slávu látkové smělosti, jež nebyla však zároveň smělostí psychologickou. [...] Humor Nerudův v nich jest snad smavější a radostnější než kdekoliv jinde, ale také o mnoho mělkější.“ NOVÁK, Arne. *Jan Neruda*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1910, s. 62–63. Z nadšených slov spisovatelů např. Marie Pujmanová: „Dílo smělé a skvělé svým svobodným, ba hazardérským přednesem; byl to průkopnický čin v tehdejší české próze; troufám si tvrdit, že Trhani obsahují zárodky jak Olbrachtových anarchistických Zlých samotářů, tak odvážného humoru Haškova.“ PUJMANOVÁ, Marie. Neruda dnešku. *Práce* 10, 1954, č. 244, 10. 10. 1954, s. 7.

178 Trhani nejsou „jelenem beletristickým přepisem vnější skutečnosti, ale ani naučnou explikou o sociální problematice.“ POLÁK, Karel. Nerudovi Trhani. In: NERUDA, Jan. *Trhani*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 67; „Trhani tedy rozhodně nemají pouze cenu dokumentární a sociálně obžalobnou, jak se nejednou neprávem soudí.“ JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Fejeton a fejetonistická novela. In: TÁŽ. *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel 1985, s. 96.

179 NERUDA, Jan. *Trhani*. In: TÝŽ. *Studie, krátké a kratší I*. Spisy, sv. 5. Ed. Jaroslav Zima. Praha: SNKLHU, 1955, s. 17.

poň na každé štaci. [...] On se nežení, aby miloval, avšak také ne, aby od milování si odpočinul. Ostatně je láska jeho jako rozkouskovaný polyp, každý kus celek.“¹⁸⁰

K *Trhanům* se vždy intenzivně hlásila marxistická literární historie a teorie. Tak podle Mojžíra Grygara Nerudovi hrdinové jsou „lidé s lidskými slabostmi, touhami a city, i když jejich morálka a zvyklosti jsou deformovány krutými pracovními a životními podmínkami. Je-li třeba na něco varovně ukázat prstem, pak to nejsou jejich ‚zločiny‘, jejich nectnosti, ale především jejich sociální stav a postavení ve společnosti, kam byli vrženi ne vlastní vinou.“¹⁸¹ Takovému pojetí se ovšem text *Trhanů* vzpírá takřka na každém řádku.¹⁸²

Prvních šest částí *Trhanů* Jan Neruda uveřejnil v *Národních listech* mezi 16. listopadem a 6. prosincem 1872. Roku 1876 zařadil *Trhany* do svého prvního knižního souboru fejetonů *Studie, krátké a kratší* a pro toto vydání rozšířil jejich text o čtyři nové, dějově bohaté kapitoly.¹⁸³ Několika fabulačními pohyby (zejména připojením nového konfliktu – smrti a pohřbu inženýrova psa – a vyzvednutím jedné z postav, trhana Komárka, jako postavy hlavní, včetně doplnění psychologické motivace jejího chování dřívějšími zážitky a vytvořením tragické pointy jejího příběhu) proměnil Neruda *Trhany*, o tom panuje všeobecná shoda, v text disponující nepochybně beletristickými kvalitami (je cosi mimořádného v tom, na jak malé ploše dokázal klasik změnit ráz i smysl několika desítek předchozích stran). Jenže: co byli *Trhani* z žánrového hlediska před touto změnou? A jaký beletristický útvar vlastně touto změnou vznikl? Je to novela? Roku 1956 byli *Trhani* zařazeni do čtenářské edice, která má toto žánrové označení přímo v názvu, v nakladatelství Československý spisovatel vyšli v *Edici ilustrovaných novel* – ale v doslovu k tomuto vydání se přitom *Trhani* charakterizují jako dílo fejetonistické.¹⁸⁴ Aleš

180 Tamtéž, s. 18.

181 GRYGAR, Mojžíř. *Umění reportáže*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 111.

182 Mezi trhany a „inženýrem“ jako jejich zaměstnavatelem neprobíhá žádný „třídní boj“ – naopak, inženýr je líčen jako někdo, kdo trhanům rozumí, zastává se jich a pomáhá jim daleko za rámec svých povinností. Neruda, jak ukázala již Jaroslava Janáčková (cit. dílo, s. 102), „rozdíl mezi ‚pány‘ a ‚trhany‘“ relativizuje tím, že je „převádí na společného jmenovatele lidství.“ A Dagmar Mocná připomíná, že „Nerudovi nešlo o to, studovat bídu této sociální skupiny a uvažovat o možnostech jejího zmírnění; ‚trhani‘ sice jsou nemajetní, avšak nijak zvlášť se tím netrápí; ostatně sebelepší výdělek stejně hned propijí. A právě tato jejich nezdolná vůle k životu, stejně jako bizarnost jejich zjevu i názorů je tím hlavním, na co Neruda při popisu této komunity z okraje společnosti soustřeďuje pozornost“ (MOCNÁ, Dagmar. Nerudovi Trhani. Od sociálního apelu k existenciální výpovědi. In: HOJDA, Zdeněk – OTTLOVÁ, Marta – PRAHL, Roman (eds.). *Útisk – charita – vyloučení. Sociální 19. století. Sborník příspěvků z 34. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století, Plzeň 27. 2. – 1. 3. 2014*. Praha: Academia 2015, s. 133).

183 Roku 1888 vyšli *Trhani* jako samostatná kniha; několik krátkých vsuvek, o které je Jan Neruda pro toto vydání obohatil, posílilo spíše reportážní než beletristický ráz textu (jednalo se v nich o sociálním rozvrstvení této skupiny a o vztahu k regionu).

184 POLÁK, Karel. Cit. dílo, s. 65.

Haman píše o *Trhanech* jako o „jednotlivých povídkách“.¹⁸⁵ Mojmír Grygar ve své monografii o reportáži¹⁸⁶ řadí *Trhany* jaksí samozřejmě k reportážnímu žánru – ale žádné důvody pro takové zařazení neuvádí. Nebo jsou rozšíření *Trhani* už jakousi obdobou pro 19. století tak prestižního žánru (či subžánru), jakým byl sociální román?¹⁸⁷ Jaroslava Janáčková vidí v samostatném knižním vydání *Trhaniů* v roce 1888 důkaz, že se tomuto dílu „připisovala zvláštní schopnost sociální román buď zastupovat, anebo jeho rozvoj stimulovat“.¹⁸⁸ Jiní autoři zase trvají na tom, že *Trhani* patří k fejetonistickému žánru – vždyť mezi své fejetony je, i v jejich rozšířené podobě, řadil i sám Neruda, a jsou ochotni dokonce spatřovat právě v *Trhanech* „vrchol Nerudova umění feuilletonistického“.¹⁸⁹ Naproti tomu Dalibor Tureček se ve své pronikavě analytické monografii o Nerudově fejetonu nezmiňuje o *Trhanech* ani jediným slovem, čímž – aniž by to řekl výslovně – jasně dává najevo, že podle něj *Trhani* do kontextu Nerudova fejetonu nepatří.¹⁹⁰

Jaroslava Janáčková ve své studii o *Trhanech* řeší tento genologický propletenec po mém soudu nejpříjemněji: v jejím pojetí existují dvojí *Trhani* (i když textově z více než osmdesáti procent totožní), totiž časopisečtí *Trhani* „jako cyklus fejetonů“ a knižní *Trhani* jako „fejetonistická novela“.¹⁹¹ Nebo měl pravdu Karel Krejčí, když *Trhany* včlenil do rodokmenu fyziologické črty?¹⁹²

185 HAMAN, Aleš. *Neruda prozaik*. Praha: Odeon, 1968, s. 72.

186 GRYGAR, Mojmír. Cit. dílo, s. 109–111.

187 Zatlímco Albert Pražák se domníval, že „Neruda mohl *Trhany* rozpřísti na velký román“ (*Literatura česká devatenáctého století*, díl II, 2, Praha 1907, cit. dle Janáčkové, cit. dílo, s. 286), Arne Novák, po mém soudu pravdivěji, konstatuje, že Jan Neruda „nikdy nebyl objektivním psychologem velkého slohu – jen proto a pro nic jiného nemohl a při své autokritice arci nechtěl napsati velký román“ (NOVÁK, Arne. Cit. dílo, s. 65).

188 JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Cit. dílo, s. 97; naproti tomu Arne Novák již v roce 1910 jakékoli úvahy o možném pohledu na *Trhany* jako na zárodek či první fázi sociálního románu jednoznačně odmítá, jelikož „Neruda měl v nich zájem čistě pittoreskní, a naprosto ne sociální“ – NOVÁK, Arne. Cit. dílo, s. 63. Jaroslava Janáčková porovnává krádež z hladu, které se dopustil trhan Vašíček, a podobný trestný čin Jeana Valjeana z Hugových *Bídníků* (*Ubožáků*) a poukazuje na to, že Neruda „obracel naruby tematicko-kompoziční principy svých románových protějšků“, počínaje už „téměř anekdotickým rozsahem“ *Trhaniů* (JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Cit. dílo, s. 101).

189 POLÁK, Karel. Cit. dílo, s. 65.

190 TUREČEK, Dalibor. *Fejeton Jana Nerudy*. Praha: ARSCI, 2007.

191 JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Cit. dílo, s. 101; na šestnácti stránkách své studie uvádí autorka termín fejetonistická novela celkem sedmkrát, jako by chtěla přispět k jeho trvalému zafixování.

192 „Povídka *Trhani* má podtitul *studie dle znalců*. Už to svědčí o tom, že autor má na mysli jakési skoro vědecké podložení svého líčení. K fyziologickým črtám se *Trhani* hlásí volbou prostředí, izolovaného od ostatního života, žijícího svým životem vlastním a vtiskujícím specifické rysy nejrůznějším kočovným lidem různých národností. Je dále třeba se zmínit o bezdějovosti příběhu, nedostatku ústředního dějového pásma, které je nahrazeno anekdotickými epizodami, připomínající Balzacovo anekdotování.“ KREJČÍ, Karel. Fyziologická črta v české literatuře. In: WOLLMAN, Slavomír – MIKULÁŠEK, Miroslav (eds.): *Slovanské studie. Sborník na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a pětaticetiletí rusistiky na filozofické fakultě brněnské univerzity*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1979, s. 70.

A opět: nejedná se nakonec přece jen o reportáž? Reportážní prvky v *Trhanech* jsou přece tak nápadné! Již citovaná Jaroslava Janáčková říká, že *Trhani* mohli „nahrávat snahám psát nedějově komponované ‚obrazy‘ ze soudobého života“;¹⁹³ autorka se snaží vyhnout dobově anachronickému termínu reportáž – ale co jiného je „nedějově komponovaný obraz ze soudobého života“ – než právě reportáž, či nějaká forma reportážní antecedence?

Vypravěč *Trhanů* si dává záležet právě na příznačně reportážních kvalitách svého textu, v první řadě na smyslové názornosti a bezprostřednosti, takové, až čtenář zapomíná na předeslání, že *Trhani* jsou napsáni „dle znalců“. Text sugeruje, že vypravěč skutečně viděl, co popsal – ať jde o osoby („zde vládne pantafírka, tučná žena velmi rozhodných tvarů, trochu ztrhaných očí, trochu silně – řekl bych kořalečně, kdyby se nejednalo o dámu – zarudlých tváří“)¹⁹⁴ či scénérii („dále soudky slanečků, bedničky se sýrem, po stěnách nad tím visí sáhové růžence rozličných uzenek“);¹⁹⁵ vypravěč dále naznačuje, že slyšel víc, než říká („ostatních slok z dobrych příčin vám nesdělíme, již dle prvních může si čtenář utvořit úsudek“);¹⁹⁶ podrobně seznamuje se skutečnostmi, které, jak se čtenář může domnívat, sám poznal a snad i změřil („někteří postavili jen několik latí a opletli to roštím – byt letní. Někteří mysleli také již na zimu, vyhrabali z velikosti dvou čtvercových sáhů jamku na úpatí stráně, upravili si střechu z prken a hlíny, srobili nějaké okénko a dvéře“).¹⁹⁷ Vypravěč také, jako správný reportér, informuje čtenáře o své reflexi poznávaných skutečností: „Snad řeknete dle všeho: ‚Nu co, trhan! Dareba jel!‘ Víte – jak se člověk na to dívá. Trhan je, o tom se nehádejme, neskonale lehkomyšlný, outrata rozhodný. [...] Nikoli, zlým, špatným člověkem trhan není. [...] Je jen člověkem vůle pohnutlivě slabé, nic víc!“¹⁹⁸

Můžeme shrnout, že vypravěč Nerudových *Trhanů* se chová jako reportér, i když, a to je po mém soudu třeba zdůraznit, „fyzicky“ je přítomný až v samém, nejsilněji beletristickém, ne již reportážním závěru *Trhanů* – a to ještě v interakci s inženýrem, nikoliv s někým z trhanské komunity; jinak jako osoba v textu nevystupuje: nevíme, kdy do trhanské osady nazvané Austrálie přijel a zda přijel, pokud přijel, nevíme, jak dlouho pobyl – ale asi dlouho, soudě podle jeho podrobných znalostí. Ale nic se nedozvídáme o tom, jak sami trhani, kteří přítomnost jistě nešli pro drsné slovo daleko, na jeho, tak zřetelně naznačovanou, přítomnost reagovali: postava reportéra v *Trhanech* je pro ostatní postavy jakoby neviditelná, čímž se přibližuje vševědoucímu vypravěči v beletrii.

193 JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Cit. dílo, s. 97.

194 NERUDA, Jan. Cit. dílo, s. 12.

195 Tamtéž, s. 13.

196 Tamtéž, s. 14.

197 Tamtéž, s. 13.

198 Tamtéž, s. 25.

Pozornost reportéra – pokud je to ovšem skutečně reportér – však platí výhradně trhanům a jejich životu, mimo jeho zorné pole zůstává (až na pár zmínek o blízké vesnici) nejen krajina, kde se trať staví, ale prakticky vůbec jej nezajímá ani technická stránka práce trhanů. O stavbě železnic v 19. století se nedozvídáme nic. V tomto smyslu jistě nelze mluvit o reportérském přístupu: skutečný reportér by tyto skutečnosti prostě nemohl ponechat stranou – to si ale může dovolit beletrista.

Neruda si tedy i v *Trhanech*, jako na tolika jiných místech svého básnického i prozaického díla, pohrává s uměleckými formami, zcizuje a převrací jejich znaky,¹⁹⁹ ať již jde o balady či romance, anebo, jako zde, o znaky dokumentárního (antecedentně reportážního), či beletristického textu.

Je tu však ještě jedna příčina, proč není možno vřadit Nerudovy *Trhany* do rodokmenu české reportáže: sám Jan Neruda ji naznačuje, když předznamenává, že jeho *Trhani* jsou „studie dle znalců“; s pravděpodobností zcela blízkou jistotě můžeme říci, že Jan Neruda *trhany*, o kterých psal, nikdy neviděl ani nenavštívil. Ladislav Quis ve svých pamětech uvádí, že „do večerní společnosti Nerudovy, a to již v roce 1872 a pak i později, docházival časem též bratr spisovatele Chocho-louška, který se tehda jako podnikatel zúčastnil stavby rozličných drah, jež v těch letech [...] v tak rozsáhlé míře se budovaly. On byl jedním z oněch anonymních znalců, dle kterých napsal Neruda, jak sám udává, roku 1872 své výtečné *Trhany*“.²⁰⁰ Máme tedy v případě *Trhanů* před sebou první příklad fenoménu, který jsme – pro dobu o zhruba sto let pozdější – označili termínem „nepravá reportáž“ (viz zde kapitola 6.4).

To má své důsledky, protože „obejít“ poznání na vlastní kůži a čerpat jen z podání informátorů je něco, co si může dovolit zkušený, nadaný beletrista, ale nikoli autor reportáže. Zcela na okraji tak zůstala například kriminalita, které se tato skupina lidí dopouštěla,²⁰¹ a strach, který *trhani* vyvolávali ve svém okolí. Svědectví jiných informátorů, kteří se v 19. století s baraby setkali, Jana Nerudu usvědčuje, že jeho *trhani* nemusejí být obrazem reálné sociologie určité skupiny obyvatel Českého království jeho doby, nýbrž že jde o beletristický konstrukt – jakkoli živý a přesvědčivý. „V létě zde pracovalo mnoho cizích dělníků, tuláků, *trhanů*, všiváků, i směhlých, dotíravých a nebezpečných, měli jsme v Hrádku proti nim ochranu tří četníků,“ popisuje své autentické zážitky lidový spisovatel František Pravda.²⁰² I Jan Neruda, který jinak rád cestoval po Čechách i cizině a živě se také zajímal

199 Srov. zde poznámka č. 188.

200 QUIS, Ladislav. *Vzpomínky ze staré Prahy. Výbor z díla*. Praha: Vyšehrad, 1984, s. 122.

201 O ní se Nerudův vypravěč ani nezmiňuje, jen připouští, že *trhan* „si často při výplatě zakleje, ale velký nějaký hluk nezačne nikdy sám, na př. naproti svým představeným“ (NERUDA, Jan. Cit. dílo, s. 16). Optika stavebního podnikatele, Nerudova informátora, je tu čitelná víc než zřetelně.

202 STREJČEK, Ferdinand (ed.). *Z korespondence a života spisovatele Františka Pravdy*. Jindřichův Hradec: Městské museum 1941, s. 6.

o železnici, měl jistě důvody, proč osady dělníků pracujících na stavbě železných drah osobně nevyhledával.

Trhani tedy skutečně „mohli nahrávat snahám“ o větší antecedenenci reportáže v 19. století – ale v samotné jejich tkáni je uložen důvod, proč toto dílo mezi předchůdce reportáže řadit nelze.

3.8 „Feature“ 1913. Emanuel Škatula a jeho reportáž o balkánské válce

Ojedinelé místo ve vývoji české reportáže zaujímá nesporně pozoruhodná, v něčem překvapivě suverénní a moderní, v něčem bezradná a umělecky impotentní, místy živá, jinde frázovitá kniha Emanuela Škatuly²⁰³ *Válka na Balkáně* s podtitulem *Válečné tažení Bulharska, Srbska, Řecka a Černé Hory proti Turecku*; začátkem roku 1913 ji vydalo Ústřední dělnické knihkupectví, nakladatelství a antikvariát v Praze, tiskový orgán české sociální demokracie. Škatulova práce začala vycházet na pokračování v sešitech ještě v průběhu bojů a podle svědectví současníka „měla úspěch neobyčejný, ohromný“.²⁰⁴

Obsáhlá, více než šestisetstránková publikace je věnována průběhu, souvislostem a okolnostem první ze dvou balkánských válek, jež bezprostředně předcházely první světové válce – a zůstaly tak, pokud jde o pozornost publicistů a historiků (o beletristech ani nemluvě) ve stínu prvního globálního konfliktu. Charakteristiky první balkánské války jako „jediné větší války, již pamatuje v Evropě dnešní generace“²⁰⁵ či jako jedné „z největších válek, jaké kdy dějiny znaly“²⁰⁶ byly velice brzy zapomenuty.²⁰⁷

203 Emanuel Škatula (1878–1966), novinář, publicista, překladatel (zejména Jeana Jaurèse a Friedricha Adlera), odborový a politický pracovník. V letech bezprostředně po první světové válce vysoký funkcionář sociální demokracie, později až do vypuknutí druhé světové války především organizátor i teoretik českého družstevního hnutí a redaktor jeho časopisů. Ve Škatulově rozsáhlé, především politické, odborářské a družstevnické bibliografii představuje *Válka na Balkáně* ojedinělé reportážní dílo (kniha *Porážka Francie* z roku 1914 není věnována aktuálnímu dění, nýbrž válce z roku 1871). Emanuel Škatula, vzdor silně levicovým postojům, které zastával za Rakousko-Uherska, nepodpořil ani vznik KSČ v roce 1921, ani pohlcení sociální demokracie komunistickou stranou po únorovém puči 1948. Více o něm viz TOMĚŠ, Josef. *Průkopníci a pokračovatelé: osobnosti v dějinách české sociální demokracie 1878–2003: biografický slovník*. Praha: Demos – Česká strana sociálně demokratická, 2004, s. 125; Heslo Škatula, Emanuel. *Encyklopedie ČSSD* [online]. Encyklopedie ČSSD: © 2010 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.historicssd.cz/s-2/skatula-emanuel/>.

204 KREJČÍ, František Václav. Emanuel Škatula: *Válka na Balkáně* [recenze]. *Právo lidu* 22, 1913, č. 176, 29. 6. 1913, příloha, s. 1, podepsáno k.

205 Tamtéž.

206 ŠKATULA, Emanuel. *Válka na Balkáně. Válečné tažení Bulharska, Srbska, Řecka a Černé Hory proti Turecku*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví, nakladatelství a antikvariát, 1913, s. 11.

207 Škatulova kniha je rovněž uváděna jako významný mezník v historii česko-albánských vztahů. „Snad jen levicový reportér a publicista Emanuel Škatula se v průběhu balkánských válek z let 1912–1913 dopra-

První balkánská válka propukla 8. října 1912, kdy Černá Hora jako první z čtveřice spojenců zahájila bojové akce proti Turecku, a skončila příměřím 4. prosince 1912; čtyři balkánské křesťanské státy v této válce fakticky ukončily staletou tureckou okupaci evropských území – a to proti vůli velmocí včetně Ruska, které si přály zachovat na Balkáně status quo. Ve druhé balkánské válce roku 1913 se pak Bulharsko neúspěšně pokusilo nově „přerozdělit“ společné válečné zisky na úkor svých nedávných spojenců, ale přišlo naopak o část dobytého území, a některé oblasti v evropském zázemí Istanbulu získalo nazpět Turecko.²⁰⁸

Ohlas zejména první balkánské války v českých zemích byl mimořádně silný;²⁰⁹ působila zde jednak po generace posilovaná solidarita s bojujícími jihoslovanskými národy, která se roku 1912 projevila demonstracemi na podporu Slovanů i proti válce vůbec, velmi úspěšnými sbírkami na podporu křesťanských válečných států i vysláním českých lékařů a dobrovolných sester do balkánských polních lazaretů; působila již i postupující emancipace české politiky (ale i ekonomiky, zejména finančních kruhů) vůči oficiální politice Rakousko-Uherska; vídeňská vláda stála v první balkánské válce na straně Turecka a snažila se bránit posilování balkánských zemí, zejména Srbska.²¹⁰

V až nekritické podpoře Slovanů na stránkách českého tisku představovala média sociální demokracie ojedinělý tón snahy o objektivitu, například poukazováním nejen na válečné zločiny Turků, nýbrž i na násilí vůči civilnímu obyvatelstvu páchané ozbrojenými silami Slovanů, zejména srbskými četníky; sociální demokracie rovněž zdůrazňovala svůj postoj odmítající válku všeobecně, jako nepřijatelný

coval k hlubšímu vhledu do albánských kulturních tradic a ve své knize *Válka na Balkáně. Válečné tažení Bulharska, Srbska, Řecka a Černé Hory proti Turecku* Albánce zřetelně odlišil od Turků, popsal jejich úsilí o národní sebeurčení a projevil dokonce i jisté sympatie těmto snahám.“ HRADEČNÝ, Pavel – HLADKÝ, Ladislav – PIKAL, Kamil. Česko-albánské vztahy. In: HLADKÝ, Ladislav a kol.: *Vztahy Čechů s národy a zeměmi jihovýchodní Evropy*. Praha: Historický ústav, 2010, s. 255; viz též VINŠ, Přemysl. *Obraz Albánců v české společnosti na přelomu 19. a 20. století*. *Slovanský přehled* 93, 2007, s. 43–62.

208 O vývoji, který předcházal balkánským válkám, včetně angažovanosti českých politiků v době bezprostředně předválečné a o aktivitě českých bankovních domů v balkánských zemích viz především práce Ctibora Nečase: NEČAS, Ctibor. *Balkán a česká politika. Pronikání rakousko-uherského imperialismu na Balkán a česká buržoazní politika*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1972; TÝŽ. *Podnikání českých bank v cizině 1898–1918. Rozpínavost českého bankovního kapitálu ve střední, jihovýchodní a východní Evropě v období rakousko-uherského imperialismu*. Brno: Masarykova univerzita, 1993. K samotnému konfliktu a jeho souvislostem zejména: KOLEJKA, Josef. *Balkánská otázka 1908–1914*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1979; SKŘIVAN, Aleš. *Císařská politika. Rakousko-Uhersko a Německo v evropské politice v letech 1906–1914*. Praha: Karolinum, 1996; PALMER, Alan. *Úpadek a pád Osmanské říše*. Přel. Olga Kovářová a Martin Kovář. Praha: Panevropa, 1996; GLENNY, Misha. *Balkán 1804–1999. Nacionalismus, válka a velmocí*. Přel. Olga Kovářová a Martin Kovář. Praha: BB art, 2003.

209 O tom viz PAULOVÁ, Milada. *Balkánské války 1912–1913 a český lid*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1963; URBAN, Otto. *Česká společnost 1848–1918*. Praha: Svoboda, 1982.

210 Škatulova kniha ovšem nebyla jedinou českou knihou pohotově referující o balkánském bojišti. Viz OBŠIL, Jan. *Boj Slovanů balkánských o svobodu 1912–1913*. Velké Meziříčí: J. Obšil, 1913; TABURNO, Jeronim Pavlovič. *Boj Slovanstva za svobodu*. Rokycany: Krameriova knihovna, 1913; DANES, Jiří Viktor. *Balkán po válce 1913*. Praha: Jos. R. Vilímeček, 1914.

způsob řešení mezinárodních konfliktů. Do tohoto kontextu tedy vstupuje Škatulova kniha.

Emanuel Škatula se zúčastnil jako válečný zpravodaj *Práva lidu* obou konfliktů na Balkáně z let 1912–1913, ve své knize, vydané pohotově v krátkém mezidobí mezi válkami, se však logicky věnuje pouze první z nich; ke druhé balkánské válce se pak už podobným reportérským způsobem nevrátil.

Škatula viděl bojiště u Kumanova (bitva zde trvala od 22. do 24. října 1912 a znamenala první zásadní porážku tureckých vojsk), poznal Skopje, kde prožil první týden po obsazení města Srbskem, viděl vojenský lazaret a hovořil s obyvateli; tyto stránky patří k nejhodnotnějším v jeho knize. Druhá etapa reportérových prací se týkala Bulharska, „jehož vojska mezitím sevřela Odrin a hnala Turky k čataldžské linii“.²¹¹ Poté, v očekávání bojů mezi Bulharskem a Rumunskem, které hrozilo využít válečné situace svého jižního souseda a napadnout jej, odjel do rumunské metropole. Bulharsko se však z války s Rumunskem vykoupilo územními ústupky a Škatula proto odplul přes Černé moře do Turecka; tam „třicet pět kilometrů od cařihradských hradeb stál strašlivý nepřítel, uvnitř města kosila cholera, nejbližší okolí hostilo tisíce uprchlíků v zoufalé opuštěnosti a bídě“ – ale „Cařihrad, věčně krásný a věčně se veselící, jako by nebezpečí ani netušil!“²¹²

Škatula však přicházel na místa bitev až po skončení bojů; pouze si představoval, jaké to asi bylo v bitvě: „Kde je pero, které by vylíčilo hrůzu okamžiků, jež zde lidé prožívali, kde je fantasmie, jež by nám předvedla věrně válečnou vřavu, divoké šílenství války...?“²¹³ Takže spíše než jako válečný by mohl být označen jako reportér „poválečný“. Tohoto nedostatku si je autor, tehdy čtyřiatřicetiletý, velice dobře vědom a obsáhle jej vysvětluje: „Po stopách armády...‘ Vidím v duchu mrzutý obličej čtenářův a slyším otázku: ‚Proč ne raději s armádou...?‘ Jak rád bych, milý čtenáři – ale nelze, nebylo lze. Jsou vyšší síly a mocnosti na světě, proti nimž bojovati znamenalo by narážeti hlavou o zeď. Bránili jsme se my, korrespondenti [...], utíkali jsme našim laskavým a zdvořilým strážcům [...] chodili bez dovolení na hranici i za ni, jen abychom se ocitli ve válečném ovzduší, oháněli se frásemi o svobodě tisku [...] vše bylo marno. S operující armádou nás nepustili. Mohli jsme jíti toliko v jejich krvavých šlépějích...“²¹⁴

Tento nedostatek řeší autor alespoň částečně tím, že obsáhle cituje z děl jiných autorů, jako byl ruský publicista J. P. Taburno (pohotově, ještě před vydáním Škatulovy reportáže, přeložený i v Česku²¹⁵), kteří se na rozdíl od skupiny, k níž patřil

211 ŠKATULA, Emanuel. Cit. dílo, s. 3.

212 Tamtéž.

213 Tamtéž, s. 191.

214 Tamtéž, s. 160.

215 TABURNO, Jeronim Pavlovič. *Boj Slovanstva za svobodu*. Rokycany: Krameriova knihovna, 1913.

český reportér, dostali – vzhledem ke svým vztahům k srbské koruně a vládě – blíž k válečnému dění.²¹⁶

Škatula naopak nijak neřeší skutečnost, že se mohl spolehnout – jsme ve druhém desetiletí 20. století! – jen na svůj zápisník a nebyl, pravděpodobně jako jeden z mála novinářů informujících o konfliktu, vybaven fotoaparátem, pokud za řešení nepokládáme, že jeho kniha přesto obsahuje téměř čtyři sta obrázků (fotografií, kreseb, obrazů bitev i plánek) – převzatých ovšem z jiných publikací, pohříchu bez jakéhokoliv uvedení zdroje. Čteme: „Moji kolegové z *Matinu*, *Corriere della Sera* a *Daily Chronicle* zamířili fotografické aparáty na generalissima, tento se zatvářil ještě dobráctěji, aparáty sklapy²¹⁷ (jako by se již tehdy rozumělo samo sebou, že český reportér je chudší než jeho kolegové ze západu). Snímek srbského generalissima Putnika tedy v knize neuvidíme – zato si můžeme přečíst slovní popis toho, co západní kolegové vyfotografovali: „Stařecká hlava, silně prošedivělý vous, ostré oči, vojenská čepice hluboko do čela posunutá, ruce v kapsách šedomodrého pláště.“²¹⁸

Velmi moderně až postmoderně ovšem působí Škatulovo časté a zcela samozřejmé přecházení z jednoho stylu do jiného; očitě svědectví se střídá nejen, jak již bylo řečeno, s velmi rozsáhlými citáty z knih a článků jiných autorů,²¹⁹ ale i s (desítky stran dlouhými) pasážemi etnografických a historických výkladů – a s emotivními komentáři k událostem; autor se nebojí citovat (ovšem bez uvedení překladatele) ani desítky veršů ze srbské národní poezie a německý citát Johanna Wolfganga Goetha chválící srbský folklór čteme v originále i v překladu. Knihu tak lze po pravdě označit moderním termínem *feature*;²²⁰ sám autor ji charakterizuje slovy „hrst dojmů a obrazů“.²²¹

Domnívám se, že Škatulův text – přes své nesporné přednosti a sympatickou snahu – je příkladem skutečnosti, že stanovit přesnou hranici umělecké reportáže nelze taxativně, tedy uvedením seznamu charakteristik, které ji odlišují od běžného zpravodajství nebo od reportáže „neumělecké“, nýbrž že ji vždy znovu definuje každé konkrétní dílo volbou vhodných či naopak nevhodných tvůrčích nástrojů a zdařilým či neúspěšným naplněním uměleckého záměru. I pro žánr reportáže tak po mém soudu platí, že mezní definicí umění je umělcův talent. Pouhá umělecká ambice nepochybně nestačí, aby se dílo mohlo zařadit do kontextu krásného písemnictví.

216 Rozsáhlá citace z Taburnova popisu bitvy u Kumanova je na s. 175–184 Škatulovy knihy.

217 ŠKATULA, Emanuel. Cit. dílo, s. 188.

218 Tamtéž.

219 V seznamu použité literatury Emanuel Škatula uvádí – kromě děl válečných zpravodajů – celkem 55 položek.

220 O *feature* viz zde v kapitole 3.3, pozn. 90–92.

221 Tamtéž, s. 3.

Je to patrné, kromě mnoha dalších míst textu, zejména na těch pasážích Škatulovy knihy, které vyjadřují autorův negativní postoj k válce. „Zde bylo vražděno po stech, po tisících. Moderními zbraněmi. Rychlopalnými děly; divoký souboj zde sváděl fabrikát Essenu s fabrikátem Schneider-Creuzota. Po stech, po tisících lidí umírali. Sta, tisíce tragedií, doprovázených po lidský věk mořem slz a výčitek. Zde padali otcové rodin. Podpory otců a matek. Záštitu nevinných dětí. Mužové v rozkvětu života a síly i ti, jimž se perspektiva života teprve otevírala. Jak úžasná, divoká, barbarská, ohavná je válka! Byla kdy méně úžasnou, méně divokou, méně barbarskou?“²²² táže se. A po těchto emotivních slovech následuje agitačně vyhrocený, ale zcela banální, obecný výčet hrůz válek v dějinách, a to od pravěku. Už „člověk v jeskyních jako zvíře přebývající“ zabíjel „člověka druhého, stejně surového a barbarského, těžkým kyjem a oštěpem, zahroceným kamenem.“ Pak autor poukazuje (s aktuálním politickým názvukem) na „hordy divokých mongolských a ugrofinských národů, jež se přivalily z tajemného nitra Asie“, aby se hned nato dostal do „Karnaku a Théb“ a vyzval čtenáře: „Pohlédněte na trosky Persepole a Pasargád, na starořecké a římské vlysy a metopy, na staré kameny Lykie a Kilikie, mince sikulské, vázy etruské: všude zobrazení bojů člověka s člověkem, všude vražda, násilí, prolévání krve, barbarství a zločiny!“ Pozornost dále věnuje „zanedbaným dosud vnitroafrickým, australským Negrům“ i „rudokožcům“, zmiňuje starověk a středověk, Alexandra, Hanibala, Caesara, války v Nizozemí, v Itálii a Jižní Americe, aby shrnul: „kdo dovede sečísti všechny ty hekatomby lidských životů, všechny oběti molocha války!“ Autor se snaží zapůsobit výčtem lokalit a jmen – ale jeho úsilí vyznívá spíš tak, jako by se do protiválečného patosu nutil, jako by nevěřil, že odmítavý postoj k válce mají i jeho čtenáři, a musel je zahlušit mnoha slovy. Nejde samozřejmě o text, který by snesl jakákoli umělecká měřítká; spíše o projev táborového řečníka, který se snaží zaujmout neklidné publikum – a v girlandách jmen a obrazů (které musejí být především „srozumitelné“, a tudíž sklouzávají do klišé) nehledí na logiku a tím méně na chronologii uváděných odkazů, dovolávajících se školních znalostí recipientů: „Kdysi vladaři starověkého Orientu, císařové Říma, panovníci Egypta a Babylonu, Karthaga a Byzance vypravovali ohromné válečné výpravy proti svým sousedům, vyvražďovali země a kraje v poušt obraceli; oč mírněji, lidštěji si vedl Napoleon na počátku století devatenáctého? Alexandr ‚Veliký‘ táhl v čele statisícové armády proti Indii. Z ohromné armády zbyly jen hloučky zubožených a vyhladovělých bojovníků. Kostí desetitisíců bojovníků vybělil žár slunce a milosrdné pískem solných pouští zakryl samum jižní Persie. Po dvou tisících let se šílená historie opakovala v jiném úhlu světa: z veliké, pyšné, vítězné, ‚světové‘ armády Napoleonovy zbyly po bitvě u Borodina jen hrstky zubožených.“²²³

222 Tamtéž, s. 192–193.

223 Tamtéž, s. 193–194.

Na těchto stránkách Škatulovy knihy vládne politická fráze a obecná proklama-
ce; navíc si je autor s to si na několika stránkách několikrát protiředit. „Kdy bude
učiněna přítrž válkám?“ táže se, „až se lidé stanou lepšími?“²²⁴ To se podle jeho
přesvědčení nedá předpokládat, protože „na dně lidského srdce dřímají instinkty
primitivního barbara“ a „není naděje, že by se v tomto směru něco změnilo“.²²⁵
Avšak přesto „pevně věříme [my, sociální demokraté, pozn. F. Sch.], že války mezi
lidmi přestanou. Kdy to bude? Až lidé si uvědomí rozdíl mezi *tvůrčí* prací a *ničící*
válkou [obě zvýraznění E. Š.]. Až plného uplatnění dojde úcta k lidskému životu,
až nebude pokryteckého poměru mezi člověkem a člověkem a mezi národy. Až
uzpůsobeny budou podmínky společenského života tak, že by válka postihla všech-
ny vrstvy národa stejnoměrně. Hudba daleké budoucnosti... Kapitalism teprve
je na cestě rozvoje. Nedosáhl dosud svého vrcholu! A s kapitalismem paralelně
vyvíjí se novodobý militarism. Nevíme ani, jakých forem dosáhne šílené zbrojení
na souši, na moři a – ve vzduchu. Ale i sláva militarismu zajde. Bude patrně tak
dlouho tísnit národy, až se jej národové zbaví. Lidstvo na cestě vývoje odstranilo
již mnohou překážku.“²²⁶

Autor jako by také, poněkud tápavě, zkoušel různé komunikační strategie;
od patetických výkřiků („Byl to strašlivý boj! Bojovalo se s heroismem a šílenou
odvahou na obou stranách! Před 500 lety, ve veliké bitvě národů na Kosovu poli,
padesát či šedesát kilometrů odtud vzdáleném, také se bojovalo na život a na smrt.
Tehdy podlehli Srbové, nyní Turci!“)²²⁷ po naznačování vyprávěnosti textu v dů-
věrném, sousedském oslovování a stylizovaném dialogu se čtenářem: „Ale dříve
ještě slovo –. ‚Chceme již čísti o kumanovském bojišti‘ – slyším námitku. Ano,
budeš čísti, milý čtenáři. Vím jak to blaží člověka, sedícího v teple, může-li čísti
o bojích, o útocích na něž, o dopadajících granátech, o lidech v krvi se válejících,
jako příšlápnutí červi se plazících. Ví však již čtenář tolik o vzniku války, zná již
dokonale, jak k tomuto hroznému dramatu došlo, jakou roli hrála diplomacie?“²²⁸
Zato vcelku očekávatelná citátová slova v cizích jazycích se objevují jenom výjimeč-
ně – „Napřed, junaci!“²²⁹

Obecně platí, že největším nepřítelem autorova stylu je novinářské a řečnické
klišé; různá klišé v jeho textu nacházíme stále: dovídáme se, že kraj byl „protékaný
řekami a potoky jako stříbrnými pásy a stuhami“;²³⁰ čteme obraty jako „hudba

224 Tamtéž, s. 194.

225 Tamtéž.

226 Tamtéž, s. 194–195.

227 Tamtéž, s. 169.

228 Tamtéž, s. 161.

229 Tamtéž, s. 173.

230 Tamtéž, s. 184.

děl“²³¹ či „promluvíly srbské kanony“;²³² máme vidět, že „smrt tančila zde divoký kankán.“²³³ „Turci a Arnauti [tj. Albánci, pozn. F. Sch.] zběsile se bili o každou píď půdy, kropili ji svou krví a posevali mrtvolami.“²³⁴ Kromě klíše je dalším nepřítelem redundance – přesvědčení, že více slov a více obrazů bude znamenat větší působivost; Emanuel Škatula nepochybně věřil v moc slova.

Nikoli tedy v záznamu bojů, nikoli v rozhovorech s aktéry dění (kterých je v knize poskrovnu), ale, kromě rozsáhlých naučných pasáží, je těžiště knihy zejména v popisech; tímto textovým typem Škatula nešetří už cestou na Balkán, kdy nás informuje o tom, jak velkoměstsky působí Budapešť, jak vypadá – z vlaku – maďarská puszta, ve dne i v noci, jaký je Bělehrad (a můžeme si přečíst výklad o jeho dějinách od antiky). Popis ovšem leckdy pro svou jazykovou nevnalézavost a povrchní sběr dojmů připomíná leták cestovní kanceláře: „Budapešť, kapitála uherského království! Široké a přímé boulevardy, kilometry dlouhé třídy, monumentální stavby, úpravné parky a v nich krásné pomníky, veliké nádražní budovy, podzemní dráha, hustá síť rychlých elektrických tramwayí, všude velkoměstský ruch: věru, Budapešť závodí dnes s císařskou sousedkou na Dunaji. Druhé město rakousko-uherského mocnářství!“²³⁵

Čtenář nakonec uvítá kus skutečně reportážního textu, jakým je záznam nálady v kupé vlaku, který se již blíží k srbské hranici, či kratičký rozhovor se srbským studentem cestujícím do vlasti, aby splnil svou vlasteneckou povinnost – ale netají se obavami: „Psali mi z domova, že všichni zbraně schopní jsou již dole, že v Bělehradě zůstali jen staří a neduživí a že listonoše zastávají školáci.“²³⁶

Ve vlastní válečné zóně, kde čteme popis hlubokého reportérova prožitku, je jazyk náhle živější a popis konkrétnější, přesnější, plastičtější; aspoň tři ukázky: „Nad jednou vsí obrovský mrak dýmu. Vesnice je asi hodinu odtud vzdálena. Vidíš jen domky, podrobností však nerozeznáváš. Dým vystupující ze stavení zahaluje chvílemi stavení. Je brzy lehce zamodralý, brzy černý a hustý. Nyní vyšlehl na několika místech plamen. Jako svíce, jako ohnivý jazyk. Zahořel na chvíli, zasnivil, zrudl a smísl se s hustým černým dýmem, který vystupuje nad vsí jako mohutný černý sloup. Čím více spějeme k jihu, tím jsou požáry vesnic četnější.“²³⁷ – „U železniční trati čtyři turecká rychlopalná děla. Nejdříve jedno o samotě, po několika krocích děla ostatní. Kolem rozrytá půda. Zde počíná mírně zvlněná louka, s travinou poměrně ještě svěží. Kusy drnu jsou vyrvány, v zemi hluboké jámy a černá prst

231 Tamtéž, s. 171.

232 Tamtéž, s. 173.

233 Tamtéž, s. 191.

234 Tamtéž, s. 173–174.

235 Tamtéž, s. 66.

236 Tamtéž, s. 70.

237 Tamtéž, s. 188.

rozhozena daleko po okolí. Sem dopadly srbské střely. Umlčely turecké batterie. Jedno dělo je celé zničeno. Ráfy kol odskočily, ochranný štít zprohýbán a proražen, muniční vozík se převrhl a zaryl do země. Zakopali na blízku koně, zahrabali již lidi do hromadných šachet. Po dvaceti krocích druhá umlčená batterie. Zase zničené dělo, jedno kolo muničního vozíku rozdraceno a vozík se nachýlil k zemi. Několik prázdných kulatých otvorů svědčí o vystřelených ranách, v ostatních otvorech jsou však dosud šrapnely celé; jejich žlutá, krásně vyleštěná mosaz září na slunci. Na kulatém dně značka firmy: Krupp, Essen, 755 mm.²³⁸

„Vedle děla šest koňských zdechlin. S hrůzou se k nim blížíme. Odporný puch šíří se kolem. Čtyři koňské zdechliny v jednom klubku jako veliký rudohnědý balvan beztvárného masa. Hlava rozbita, z jednoho břicha vyhřezly vnitřnosti, nohy jsou buď křečovitě nataženy nebo vztýčeny. Břicha se nadula a činí pohled ještě odpornějším. Jeden kůň ve smrtelném zápasu položil hlavu na šiji svého druha. Uprostřed toho hrozného klubka černá se kaluž spečené, sluncem vysušené, místy popraskané již krve. Přiblížíme se na dva tři kroky a z kaluže krve, z roztrhaných těl, prázdných, havrany vyklovaných očních dutin vznese se hejno velikých much. Vzlétnou a snesou se na vedlejší zdechliny, které jsou zapleteny v postraňky a řemeny.“²³⁹ Takových stránek je ovšem v knize jenom několik.

238 Tamtéž, s. 189.

239 Tamtéž, s. 190.