

Schildberger, František

Podoby české literární reportáže

Podoby české literární reportáže Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2020

ISBN 978-80-210-9656-1 (brožováno); ISBN 978-80-210-9657-8 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9657-2020>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142926>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220902

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

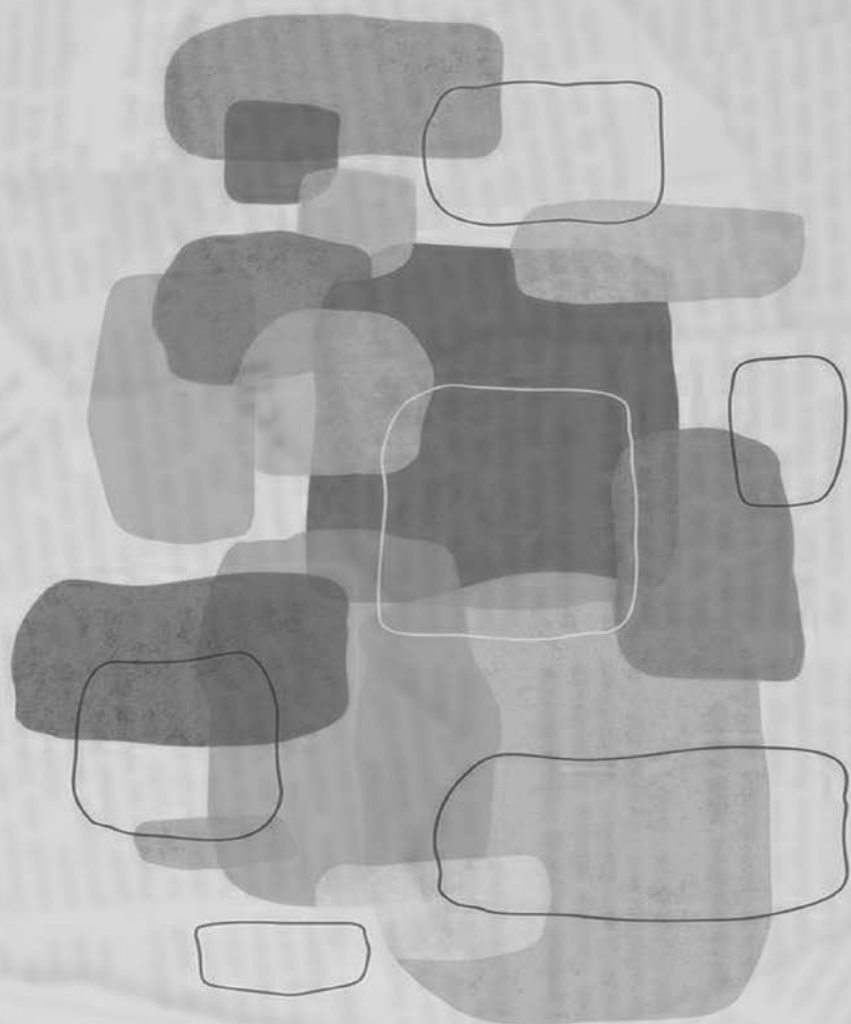


502

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



Podoby české literární reportáže

František Schildberger

MASARYKOVA
UNIVERZITA

BRNO 2020

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Schildberger, František, 1952-

Podoby české literární reportáže / František Schildberger. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2020. – 215 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 502)

Anglické resumé

Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-210-9656-1 (brožováno)

* 821.162.3 * 82-92 * 070 * (437.3) * (048.8)

– česká literatura – 19.-20. století

– reportáže – Česko – 19.-20. století

– publicistika (literatura) – Česko – 19.-20. století

– žurnalistika – Česko – 19.-20. století

– monografie

82-9 - Literární kritika, věcná literatura a různé další žánry [11]

Recenzovali: doc. PhDr. Karel Komárek, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

PhDr. Karel Večeřa, Ph.D. (Masarykova univerzita)

© 2020 Masarykova univerzita, František Schildberger

ISBN 978-80-210-9656-1

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

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9657-2020>

Obsah

1 ÚVOD	7
2 CO ČINÍ REPORTÁŽ REPORTÁŽÍ	9
2.1 Žánrové vymezení reportáže	9
2.1.1 Genologický kontext	9
2.1.2 Kam s reportáží?	12
2.1.3 Vztah reportáže k cestopisu a fejetonu	13
2.2 Narativita reportáže	14
2.2.1 Fikční a aktuální svět reportáže	14
2.2.2 Vypravěč reportáže versus postava reportéra	17
3 POSTUPNÉ KRYSTALIZOVÁNÍ ŽÁNRU REPORTÁŽE	28
3.1 „Reportáž před reportáží“ – texty reportážního typu v klasických literaturách	30
3.1.1 Plinius Mladší aneb „Brilantní novinářský výkon starověku“	30
3.1.2 Biblické dějiny: reportáž a ústní tradice	31
3.2 Německé „reportáže“ konce 18. a první třetiny 19. století	34
3.3 Milota Zdirad Polák aneb Svoboda reportéra před reportáží	35
3.4 Črta jako předchůdce reportáže?	40
3.5 <i>Pražské potulky</i> J. K. Tyla	45
3.6 Žánr obrazu v 19. století aneb „Bloggerka“ Božena Němcová	49
3.7 Nerudovi <i>Trhani</i>	58
3.8 „Feature“ 1913. Emanuel Škatula a jeho reportáž o balkánské válce	63
4 DVACÁTÁ AŽ ČTYŘICÁTÁ LÉTA ANEB VÍTĚZSTVÍ NOVÉHO ŽÁNRU	71
4.1 Exkurs I – Diskuse o románu a reportáží	73
4.1.1 Egon Erwin Kisch	73
4.1.2 György Lukács	79
4.2 Komunistická reportáž více či méně očividná (Géza Včelička)	82
4.3 Reportáž v podobě sloupku (Karel Čapek)	87
4.4 „Zpravodajský úvazek“ reportáže (Ivan Olbracht)	89
4.5 Vcítění jako pochopení a pochopení jako vcítění (Jarmila Glazarová) ..	95
4.5.1 <i>Chudá přadlena</i>	95
4.5.2 <i>Leníngrad</i>	102

4.6	Subjektivní reflexe okolí (S. K. Neumann)	106
4.6.1	<i>Enciány s Popa Ivana</i>	106
4.6.2	<i>Československá cesta</i>	112
4.7	Autor jako hlavní postava svého textu (Julius Fučík)	120
4.7.1	<i>V zemi, kde zítra již znamená včera</i>	120
4.7.2	<i>Reportáž, psaná na oprátce</i>	127
5	PADESÁTÁ LÉTA ANEB OSTRAVSKÝ VZDUCH JAKO VÍNO	145
5.1	Popření sebe sama (Jarmila Glazarová budoující)	150
5.2	Záchrana skrze lyriku (Ludvík Aškenazy)	158
5.3	Cestopis jako náhražka cestování (Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund)	168
6	ŠEDESÁTÁ LÉTA ANEB OBTÍŽNÁ OBNOVA ZPROFANOVANÉHO ŽÁNRU	170
6.1	Exkurs II – Diskuse o reportáži v Literárních novinách	177
6.2	Mezi dvěma styly, mezi třemi hranicemi (Ivan Klíma)	181
6.3	Postavy reportáže a postavy románu (Adolf Branald)	186
6.4	„Žánr“ nepravé reportáže (Věra Štvoříčková)	190
7	OBTÍŽE SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET ANEB OFICIÁLNÍ NÁVRAT PŘED NÁVRAT A DISIDENTSKÁ HLEDÁNÍ FORMY	194
7.1	Optimismus za všech okolností (Jan Suchl)	194
7.2	Disidentská reportáž? (Ludvík Vaculík)	198
8	ZÁVĚR	200
	SUMMARY	203
	BIBLIOGRAFIE	205

1 ÚVOD

Reportáž je slovo, se kterým se setkáváme relativně často jak v běžné komunikaci, tak v odborném kontextu; zdálo by se, že reportáž jako označení určitého textového typu či žánru patří k pojmům dobře definovaným, že o základních charakteristikách reportáže se nevede spor.

Ve své knize bych chtěl nejen připomenout, jak bylo definování reportáže v českém prostředí obtížné (spíš ovšem v teoretické reflexi než v tvorbě), a poukázat mimo jiné i na to, že v otázce zařazení reportáže a antecedentních reportážních textů do žánrového a obecněji literárního kontextu panuje dodnes určitá míra nejistoty a nejasnosti; a nejde přitom jen o to, že jiný může být pohled na reportáž z hlediska žurnalistické teorie a praxe – a jiný z hlediska „čistého“ umění.

I když již reportáž byla nepochybně přijata mezi umělecké literární žánry, stále se – někdy vědomě, jindy snad spíš jen podvědomě – na ni hledí jako na „zvláštní případ“ či „výjimku“. V úvodní teoretické části své publikace se proto snažím zkoumat žánr literární reportáže optikou různých interpretačních konceptů vytvořených původně pro zkoumání fabulovaných beletristických textů a zjistit, nakolik reportáž ob stojí v takovémto „měření sil“.

Těžiště předkládané práce pak tvoří chronologicky řazený soubor malých případových studií věnovaných jednotlivým významným osobnostem a fenoménům české reportáže, s přihlédnutím k těm momentům ve středoevropském vývoji, které měly na českou reportáž bezprostřední vliv. Přikláním se k tomu, že proměny tohoto žánru lze zkoumat právě jen touto formou; podle mého názoru byl totiž vývoj reportáže v českých zemích do té míry nespojitý, přerušovaný a protikladný, že nikdy nevytvářel po delší období jeden silný proud (jako kupříkladu v sousedním Polsku). Přitom jsem se snažil klást důraz na kladný rub této nespojitosti, totiž skutečně mimořádnou pestrost tvůrčích postupů, se kterými se v reportáži u nás setkáváme.

Fenomén české reportáže zkoumám – po nezbytném připomenutí děl vnímaných v evropském kontextu jako klasická – od jeho antedecence v 19. století až do osmdesátých let 20. století. Jedním z mých záměrů bylo poukázat na téměř nepřipomínaný fakt, že reportáž v českých zemích vyrůstá i z kořenů, které pevně tkvějí v bohaté publicistické tvorbě 19. století, možná paradoxně zejména v jeho první polovině, a že do jejího rodokmenu patří i pozoruhodně moderní texty Josefa Kajetána Tyla či Boženy Němcové.

Pro zkoumání éry po roce 1989, kterou můžeme označit slovem současnost, mi chybí potřebný nadhled a odstup; a to nejen proto, že jsem se od začátku devadesátých let 20. století jako redaktor *Lidových novin* na vývoji české reportáže, i když jistě ne zásadním způsobem, také sám podílel, a dále i proto, že jsem v následujících více než deseti letech praktickou žurnalistiku, a tedy i reportáž, vyučoval na několika vysokých školách (Masarykova univerzita v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, Univerzita Jana Amose Komenského a Univerzita Karlova v Praze), a tak opět ovlivňoval vývoj reportáže, nýbrž především proto, že se mi vývoj reportáže po roce 1989 jeví jako dosud neujasněný, neuzavřený, vnitřně protikladný a nehotový, byť i v současnosti již lze nepochybně rozeznat některé výrazné tvůrčí osobnosti.

Tato publikace vychází z mé disertační práce a na tomto místě bych proto také rád srdečně poděkoval všem, jejichž rady, inspirace a pomoc umožnily její vznik, zejména prof. PhDr. Michaele Soleiman pour Hashemi, CSc., doc. PhDr. Jiřímu Kudrnáčovi, CSc., Mgr. Michalu Fránkovi, Ph.D., Mgr. et Mgr. Marku Lollokovi, Ph.D., a mnoha dalším. Děkuji rovněž Mgr. et Mgr. Barboře Svobodové za pečlivou jazykovou korekturu.

2 CO ČINÍ REPORTÁŽ REPORTÁŽÍ

2.1 Žánrové vymezení reportáže

2.1.1 Genologický kontext

Tisíce let (od Aristotelovy *Poetiky* ze 4. století před Kristem) se stále užívá členění literatury na lyriku, epiku a drama. Tyto tři kategorie bývají někdy chápány jako žánry, další kategorie vytvořené při jemnějším dělení (román, povídka, reflexivní lyrika, milostná lyrika, komedie...) pak jako „subžánry“ – či rovněž jako žánry. Jindy jsou epika, lyrika a drama označovány jako rody a žánry potom jsou až „útvary, které jsou jim podřazeny a jsou podle tradice [sic!] jejich součástí.“¹

František Xaver Šalda chápe v příslušném hesle *Ottova slovníku naučného* pojem žánru jako výsledek zevšeobecnující teoretické práce, kdy se z velkého množství textů stanovily jejich společné znaky, a tak vznikla definice žánru. Po druhé světové válce převládla spíše funkční definice, kdy žánr se chápal jako odpověď na určitou komunikační potřebu (řekl bych až poptávku). Žánr začal být chápán tak, že je to „struktura složená z hierarchicky uspořádaných prvků,“ přičemž „cesta ke smyslu žánru tkví v odhalení vztahů mezi prvky žánrové struktury“.² To vedlo k pokusům stanovovat „žánrotvorné faktory“ a k velkému množství úvah o hranicích jednotlivých žánrů, které často ústily v naprostou skepsi.³

1 Tak Ivo Pospíšil; literární žánr je pro něj „soubor vlastností, které platí pro určitou skupinu literárních děl“ (POSPÍŠIL, Ivo. *Literární genologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 18).

2 POSPÍŠIL, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 16.

3 Žánrové hranice jsou ovšem pohyblivé, ale je nezbytné je neustále vytyčovat, neboť bez nich nejsme schopni poznat reálné modifikace žánrů a jejich proměny (viz tamtéž, s. 18).

Josef Hrabák definuje „tzv. literární druhy (žánry)“ jako celistvosti, které „nejsou vázány na společný prostor (s nímž bývá spojen i společný jazyk, konkrétně míním národní literaturu), nebo na společný čas, tj. určité vývojové periody, které mohou sdružovat díla několika národních literatur, jako např. romantismus“,⁴ a dodává, že „žánr lze definovat jako soustavu několika vlastností, které pokládáme za důležité pro ona díla, v nichž je nacházíme.“⁵ V Hrabákově pojetí je tak žánr kategorie do značné míry arbitrární a rovněž relativně pružná.

Stále znovu a v různém smyslu se autoři genologických studií vracejí k cyklu přednášek, jež v roce 1890 pronesl Ferdinand Brunetière a popsal v nich paralelu mezi žánrem literatury a biologickým druhem.⁶ Brunetière popisuje vývoj žánru od jeho počátku přes vrchol a úpadek až po konečnou „smrt“, ale zdůrazňuje také – zcela v duchu svého „biologického“ pojetí – roli „zeměpisných či klimatických, sociálních, historických“ okolností.⁷ Žánr však může nejen „umřít“, ale i „vstát z mrtvých“, „převtělit se“ do jiného žánru a začít žít v jiném prostředí, ponechat si část svých vlastností a převzít vlastnosti odjinud atd. Brunetièreův výklad nebyl jen jedním z dokladů dobové fascinace Darwinovou teorií, ale především frontálním útokem proti pojetí žánru jakožto nadvývojového, nadhistorického útvaru, který se ani v průběhu tisíciletí nijak nemění; důležitost tohoto útoku vynikne, uvědomíme-li si, jak silné – a závazné i svazující – bylo takovéto pojetí žánrů, konstituované v 17. století klasicismem, ještě na konci 19. století pro francouzský literární kontext.

Žánr je nepochybně vývojová kategorie, a to z hlediska vnitřního i vnějšího: vývoj probíhá nepřetržitě i uvnitř každého žánru. Josef Hrabák vidí tento vývoj jako výsledek pokračujícího lidského poznání: „nové poznání si vyžaduje nové sdělovací formy.“⁸ To je představa vycházející z pozitivistické vize jednolitého, neustále vzrůstajícího lidského poznání – což však platí nanejvýše jen ve vědě, a možná jen v přírodních vědách; jinak lidstvo poznává a zapomíná, učí se a znovu odmítá to, co se již naučilo, bloudí, místo aby pokračovalo po rovné cestě – a umění, zejména literatura, je svědkem, průvodcem a částečně i původcem tohoto putování; proměny žánrů jsou tak „jenom“ důsledky tohoto proměnlivého vývoje; není tomu tak, že žánry pozdější by automaticky přinášely vyšší poznání. I když právě pro žánr reportáže by snadno mohlo existovat takovéto pokušení, podlehl mu i Egon Erwin Kisch, když právě z hlediska reportáže jako vyššího stupně poznání odmítl celou dosavadní beletristickou tvorbu a román označil za přežilý žánr neodpovídající poznání lidstva po první světové válce (viz zde kapitola 4.1.1).⁹

4 HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 73.

5 Tamtéž, s. 76.

6 BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1890.

7 Podrobněji viz POSPÍŠIL, Ivo. *Genologie a proměny literatury...*, s. 15, 129.

8 HRABÁK, Josef. Cit. dílo, s. 76.

9 Úplný zánik žánru (a stejně tak celého uměleckého odvětví) je spíše výjimkou, i když i k tomu

Zdůrazňování žánru jako vývojové kategorie však vedlo až k jakémusi samoučelu a k novému přibližování biologickým vědám, když se začal rozlišovat žánrový genotyp a fenotyp – fenotyp jako „individuální vlastnosti jednotlivých děl“, právě na pozadí souboru vlastností „typických pro celý soubor děl“, jak je přinášel žánr.¹⁰ Z toho plynula, rovněž jakoby biologií ovlivněná, snaha o přesné třídění literárních tvarů na „rody, druhy, odrůdy, druhové formy“.¹¹

Za nedocenené považují metodické postřehy Josefa Hrabáka, který takového kvazipřírodovědecké třídění odmítl a zdůraznil, že termín žánr slouží prostě jen tomu, aby „vystihl, že jde o literárněvědný celek, aniž by se určovala jeho velikost a postavení v hierarchiích literárněvědných celků“, a označuje termínem žánr „jakýkoliv celek, od největšího (lyrika, epika) až po nejmenší (výrobní román)“.¹² Jde tedy o ryze funkční analytické pojetí pojmu žánr, které „předpokládá, že došlo k určité abstrakci, od různých divergentních rysů, pokládaných za nedůležité, ve prospěch jiných rysů, které jsou identické a ve struktuře díla dominantní“ – takže žánr je soubor textů různě rozsáhlý, v závislosti na tom, jak velké abstrakce je výsledkem.¹³

Literární žánry se však mění nejen se změnami společenského vkusu a v souvislostech celkového literárního vývoje. Každé svrchované umělecké dílo svůj žánr vlastně znovu definuje a ovlivňuje budoucí díla vytvořená ve stejném žánru. Tato stálá redefinice žánrů tvorbou je někdy reflektována i samotnými spisovateli. „Pojem románu nelze sevřít žádnými apriorními definicemi,“ říká (a na příkladech dokládá) třeba Milan Kundera.¹⁴

Obecně tedy podle mého názoru platí, že umělecké dílo vzniká ze setkání záměru tvůrce s poznanými (naučenými) pravidly žánru a z jeho zápasu s nimi.

dochází; v umělecké i čtenářské praxi žánry (a žánrové typy, chceme-li) většinou nezanikají, ale existují dál na okraji fenoménů, které jsou nositeli dynamického vývoje; i dnes se píší a čtou romány, které jako by spíše odpovídaly románovým kategoriím 19. století; ty nejméně úspěšnější z nich jsou oceňovány nejen čtenáři, ale i kritikou, a mění tak vlastně opět podobu a reflexi románového žánru (nejcharakterističtějším příkladem jsou knihy Aleny Mornštajnové). Totéž platí pro poezii; při své praxi nakladatelského redaktora jsem se v osmdesátých letech setkal třeba i s tvůrcem rýmovaného historického eposu, který, kdyby byl napsán o sto let dříve, mohl se snad stát součástí české literární historie. Reportáž je ještě příliš mladý literární žánr, aby existovaly formy „archaické reportáže“ vedle forem současných, ale i k takovému stavu může jistě vývoj dospět.

10 POSPÍŠIL, Ivo. *Literární genologie...*, s. 18. K tomu bych dodal, že žánry se nadto mohou někdy i překrývat (např. Čapkovy cestopisy lze číst jako fejetony i jako reportáže).

11 HRABÁK, Josef. Cit. dílo, s. 75.

12 Tamtéž.

13 Tamtéž s. 76.

14 KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991, s. 204.

2.1.2 Kam s reportáží?

Na definici reportáže se vcelku shodují nejužívanější slovníky u nás¹⁵ i v jiných státech kontinentální Evropy (ale již ne kupříkladu v Rusku¹⁶ či v anglicky hovořících zemích¹⁷).

Reportáž podle klasických definic vlastně nelze začlenit ani pod lyriku, ani pod epiku, tím méně drama. Reportáž je v podstatě první výraznější narušení aristotelovského členění. Nejbližze má reportáž samozřejmě k epice, avšak od epiky ji dělí „propast“ té skutečnosti, že reportáž nepřináší fabulovaný příběh, který vlastně představuje konstitutivní prvek epiky. Ani Alstair Fowler, který dělil žánry na ústřední, nebo hlavní (*central genres*) a „řídke plazma“ okolo nich, reportáž mezi těmito *neighbouring forms* neuvádí (zná jenom „essay, biography, dialogue, history and others“).¹⁸

V českém prostředí se o publicistických žánrech, mezi něž byla řazena i reportáž, hovoří od šedesátých let 20. století a příležitostně i dříve, přičemž rozhodující byly učební texty někdejší Fakulty osvěty a novinářství (v období normalizace Fakulty žurnalistiky) na Univerzitě Karlově.¹⁹

15 Např. Dagmar Mocná ji definuje jako „publicisticko-beletristický žánr podávající očitě svědectví o aktuálních společenských jevech“ (MOCNÁ, Dagmar. Reportáž. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 568).

16 Aníž bych se chtěl pouštět do velmi složité problematiky ruské literární genologie, chtěl bych jen poukázat na to, že slovo „očerka“ (*очерк*) je literární žánr s velikou tradicí – subsumovaný pod širší pojem „*rasskaz*“ (*рассказ*), což může být jakýkoli text krásné literatury – přičemž charakteristickým znakem *očerku* je absence ústřední dějové linie a snaha o představení určitého prostředí, společenské vrstvy, lidského typu a podobně (Журбина Е., *Искусство очерка*, 1957; Глушков Н. И., *Очерк в русской литературе*, 1966). Někdy bývá *očerka* definován jako žánr na pomezí umělecké literatury a žurnalistiky zobrazující reálně existující postavy a události. Jako *očerka* jsou přitom v Rusku označována i velmi významná díla, která měla nemalý vliv na vývoj literatury i společnosti, jako *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (*Путешествие из Петербурга в Москву*, 1790) A. N. Radiščeva či *Lovcovy zápisky* (*Записки охотника*, 1856) I. S. Turgeněva. A *očerka* nadto není jen žánr v krásné literatuře či v žurnalistice, nýbrž – zejména v 19. a na začátku 20. století, ale leckdy i v současnosti – označuje vědeckou či populárně vědeckou stať v rozsahu od několika stran do několika stovek stran; v tomto kontextu bychom tedy *očerka* přeložili někdy slovem „studie“ a jindy výrazy „přehled“ anebo „nástin“.

17 V anglosaském prostředí se nevyvinul takový smysl pro publicistické žánry, jaký charakterizuje výuku, teorii a částečně i praxi v kontinentální Evropě. *Report* je právě tak zpráva jako reportáž, delší, často investigativní reportážní text je *story* a od šedesátých let se prosazuje termín *feature* jako reportáž oživená nejrůznějšími tvůrčími postupy cizími, „suchému“ či „pouhému“ zpravodajství.

18 FOWLER, Alstair. *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon, 1982, s. 5.

19 V dlouhém období od šedesátých do osmdesátých let ovlivňovaly (či spíše: snažily se ovlivňovat) žurnalistickou praxi učebnice a studie Karla Štorkána, zejména: ŠTORKÁN, Karel. *K některým otázkám současné české reportáže*. Praha: Univerzita Karlova. Institut osvěty a novinářství, 1963; TÝŽ. *Tradice, proměny, budoucnost reportáže*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965; TÝŽ. *O reportáži prakticky i teoreticky*. Praha: Novinář, 1985.

V kontextu literární vědy představuje přelom kniha Mojžíra Grygara *Umění reportáže*,²⁰ silně závislá na sovětské literární teorii. Grygar se s velkým úsilím snaží vytyčit hranici mezi žurnalistickou a uměleckou reportáží a nalézá ji v míře zevšeobecnění (*obobščenie*). Tedy: čím obecnější je platnost textu, tím větší je jeho uměleckost; že se takto ve skutečnosti přesnému uložení hraničního kamene mezi žurnalistiku a umění nepřibližuje ani o píď, je myslím nabíledni.

S určitou samozřejmostí zařazuje reportáž do „žánrové systematiky“ vlastně až Ivo Pospíšil, když na stejné úrovni jako lyriku, epiku a drama uvádí i „novinářské a vědecké žánry“, které vypočítává: fejeton, causerie (kterou definuje „atraktivní úvaha“), sloupek, referát, recenze, reportáž, vědecká stať či studie a esej.²¹

Základní charakteristiky, které činí podle mého názoru reportáž reportáží, jsou očitě svědectví a živým způsobem podaná zpráva o vlastním zážitku postupného poznávání určitého aktuálního, a to nikoli bezvýznamného fenoménu. Podle této charakteristiky by bylo možné jako o reportáži pojednat i o některých jiných publicistických útvarech. Například recenze uměleckého výkonu prožívaného v konkrétním čase (koncert, divadelní představení) může být napsána tak, že reflexe vlastního zážitku je přinejmenším rovnocenná odbornému úsudku – a taková recenze se nepochybně přibližuje reportážnímu žánru. Dalšími znaky žánru reportáže se budu zabývat podrobněji v kapitole 2.2.²²

2.1.3 Vztah reportáže k cestopisu a fejetonu

Tématem této práce nejsou cestopisy, až na několik výjimek, jež se vymykají z běžné cestopisné produkce svým významem pro formování poetiky české reportáže či svým společenským vlivem. Ale nikoli proto, že by podle mého názoru standardní cestopis nebyl reportáží. Cestopis naplňuje všechny znaky reportážního žánru, svým množstvím však cestopisné texty zastiňují ostatní reportážní produkci a pro hledání zákonitostí reportáže nejsou podle mého názoru vhodné: požadavek očitého svědectví o nikoli bezvýznamných událostech a reflexe vlastního poznání se v cestopisné reportáži naplňuje až příliš snadno a staví se tak do „nezasloužené“ výhodné pozice ve srovnání s jinými reportážemi, kde hledání aktuálního námětu představuje podstatnou část reportérové práce; není možné napsat – abych uvedl extrémní případ – reportáž o cestě z nádraží do hotelového pokoje, pokud nádraží i hotel stojí v běžném českém městě v době, kdy se neodehrávají žádné dramatické,

20 GRYGAR, Mojžíra. *Umění reportáže*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

21 POSPÍŠIL, Ivo. *Literární genologie...*, s. 33.

22 Rozsáhlou a velmi dynamickou polskou teorii reportáže českému čtenáři přibližuje Magdalena Piechota (PIECHOTA, Magdalena – RUSIN DYBALSKA, Renata. *Pohled do reportéřské kuchyně*. In: BENEŠOVÁ, Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol. *Fenomén: Polská literární reportáž*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016, s. 97–111).

neběžné situace (nanejvýš by bylo možno, pokud má autor dostatek vtipných asociací, zpracovat takový námět formou fejetonu). Nepochybně však lze napsat reportáž o cestě městskou hromadnou dopravou a o noclehu v hotelovém pokoji, pokud se dopravní prostředek i hotel nacházejí kupříkladu v některém městě rovníkové Afriky. Zajímavost, originalita, přitažlivost námětu je dána prostým faktem vzdálenosti a klimatické i kulturní odlišnosti. Nebezpečí povrchnosti, které číhá za zajímavostí a přitažlivostí každé cestopisné reportáže, vedlo některé autory k tomu, že svoje cestopisné texty nejrůznějším způsobem „zcizovali“ vůči běžnému cestopisnému psaní. Příkladem může být pětice cestopisných knížek Karla Čapka nebo *Plížení a pouť* (1932) Jaroslava Durycha. Samo žánrové zařazení Čapkových či Durychových cestopisů je obtížné: jako by jednou nohou stály na pozici reportáže a druhou se jí vzdalovaly, takže bývají velmi často (a právem) označovány i jako fejetony.

Důslednost, s níž reportáž využívá jedinou subjektivní optiku, ji sblíží s dalšími publicistickými žánry, zejména právě s fejetonem; hranice mezi reportáží a fejetonem je proto plynulá, zejména v případě cestopisné reportáže, a řazení některých klasických textů k reportáži či fejetonu je spíš věcí tradice, určité zaužívané konvence.

Jako rozlišující kritérium v této souvislosti vnímám přítomnost dvojího postupu reportéra a jednoho postupu fejetonisty: fejetonista zpravidla prožívá a o svém prožitku referuje, zatímco reportér kromě prožitku ještě také studuje (v nejširším možném pojetí tohoto pojmu), a informuje tedy i o tom, co subjektivně neprožil; jinými slovy snaží se naplnit to, co nazývám zpravodajský úvazek reportáže. Ale toto hledisko neplatí ani zdaleka absolutně.

Slavná reportáž Egon Erwin Kische „Podivné chování lázeňského“, která popisuje metody péče o klienta v tradiční ruské lázni, je vlastně spíše fejetonem (neklade si otázky o historii a souvislostech ruského lázeňství); jako reportáž ji vnímáme jen zařazením mezi ostatní reportáže v knize *Zaren, Popen, Bolschewiki (Caři, popi, bolševici, 1937)*. Naopak sloupek (tedy fejeton) Karla Čapka „Děti chudých“ (*Lidové noviny* 4. 3. 1934), který interpretuji na jiném místě (kapitola 4.3), naplňuje přes svoji stručnost všechny znaky reportáže, ale bývá publikován v knižních souborech Čapkových sloupků.

2.2 Narativita reportáže

2.2.1 Fikční a aktuální svět reportáže

Hovoříme-li o reportáži z vlastní čtenářské zkušenosti i z různých kontextů, v nichž se o reportáži mluví, vnímáme ji víceméně samozřejmě jako typ textu, který stojí takřkajíc jednou nohou v oblasti umění a druhou nohou v žurnalistice, napůl v beletrii a zároveň mezi nebeletristickými texty – a můžeme dodat: ve fikčním

a v aktuálním světě; právě v tomto napětí spočívá podle mého názoru hlavní důvod či přinejmenším alespoň jeden z důvodů čtenářské přitažlivosti reportáže.

Platí-li, že existovat aktuálně znamená existovat nezávisle na znakovém systému, fikční svět reportáže je zvláštním typem fikčního světa: neustále odkazuje od svojí fikční existence, která je ovšem nesporná, k existenci aktuálního světa mimo svůj text. Fikční svět reportáže je vytvářen na prvním místě výběrem prvků aktuálního světa, jimž je tvůrcem dáno vstoupit do fikčního světa reportáže. Právě v tomto výběru spočívá svobodný tvůrčí akt reportáže.

Reportáž však současně uniká zákonitostem fikčního světa, jak jej známe z beletrie, a to právě užším záběrem fikčních možností, čímž se blíží fikčnímu světu realismu 19. století. Reportáž se (až na výjimky myšlené a užitě ryze obrazně či ironicky, srov. kupř. reportáž Jana Suchla o svatovavříneckém víně z knihy *Chléb a sůl*, zde kapitola 7.1) zřídka užítí fikčních motivů stojících zcela mimo empirii světa aktuálního; myšlenka v reportáži kupříkladu, abych uvedl jako názorný příklad dvě beletristické knihy současného českého autora, nemůže být vyjádřena postavou hastrmana, který přechází ze století do století a navazuje vztahy s lidmi ze současnosti (s politiky, podnikateli, ekologickými aktivisty atd.), ani motivem houby mající schopnost omlazovat lidský organismus (Miloš Urban, *Hastrman*, 2001; *Boletus arcanus*, 2011).

Reportáž bude vždy posuzována i mimetickými prostředky (způsoby vnímání). Reportáž není zcela vyňata z mimofikčního pravdivostního hodnocení, stojí v tomto mimofikčním hodnocení, a současně podléhá všem zákonitostem fikčního ověření.

Otázka tedy zní: je svět (literární) reportáže fikční svět ve smyslu, v jakém tento pojem užívá současná naratologie? Odpověď: ano. Jakkoli autor reportáže popisuje (zobrazuje) reálný svět, svým textem vytváří fikční svět – protože z reálného světa vybírá, volí prvky, které převede nebo nepřevede do virtuálního světa své reportáže. V něm sám jedná, už ne jako živý jedinec, nýbrž jako „verbální masa“, stylizovaná naratologická entita.

Fikční svět reportáže se tváří, že není fikční, nýbrž reálný; avšak i fikční svět románů se někdy snaží sugerovat, že je reálný – nebo aspoň že obsahuje fiktivní příběhy fiktivních postav v reálném světě.²³ Nějak podobně jako postavičky některých starších kreslených filmů pohybující se před pozadím z fotografií.

Obtížnost zařazení reportáže mezi žánry krásného písemnictví a relativně dlouhá doba, která uplynula, než se takové zařazení prosadilo, má podle mého názoru svůj vlastní kořen v Aristotelově definici básnictví jako psaní nikoli o tom „co se stalo, nýbrž co by se mohlo státi, totiž co jest možné z hlediska pravděpodobnosti

23 Narativní text Tolstého *Vojny a míru* je „masa“, ve které se autorské hledisko, autorský jazyk, střídá, mísí a sráží s oblastmi řeči a myšlení postav (cit. podle: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014, s. 48).

nebo nutnosti.²⁴ Protikladem básnictví – tedy krásného čili uměleckého písemnictví – je pro Aristotela dějepisectví, tedy psaní o tom, co se skutečně stalo.

Nezpochybnovým úkolem reportáže je přinášet fakta; právě to ji sblíží, jak jsme již uvedli, s tvorbou autorů prací o historii. Pokud, a tak to z dosavadní analýzy vyplývá, chceme relativizovat, aspoň do určité míry, spolehlivou a suchou faktografičnost reportáže, přibližujeme se tím na dosah debaty o vztahu historiografie a fikce, která není naším tématem.²⁵

Z hlediska Aristotelova členění tak reportáž, přes svoji malou časovou vzdálenost od popisovaných událostí, vlastně patří do dějepisectví. A dějepisectví, jak Aristotelés jednoznačně prohlašuje, není tvorba stejně hodnotná jako básnictví: „Básnictví jest cosi filozofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví [...]“.²⁶ Toto stigma něčeho méně filozofického a méně vzácného zůstávalo na reportáži i po desetiletích jejího velmi intenzivního rozvoje.²⁷

Další, můžeme-li to tak říci, Aristotelovou výhradou vůči dějepisectví – a můžeme to vztáhnout i k reportáži – je, že v dějepise „vzájemný vztah [jednotlivých popisovaných událostí, pozn. F. Sch.] jest nahodilý“ [...], „neboť v téže době byla svedena námořní bitva u Salaminy a bitva s Karthagiňany na Sicílii, ač nikterak nesměřovaly k témuž cíli, tak i v časovém pořadí se někdy stane jedno po druhém, aniž z toho vzniklá jeden společný cíl.“²⁸ Aristotelés ovšem vytyká i většině svých současníků mezi básníky, že si z tohoto hlediska počínají spíše jako dějepisci, a vyzvedá Homéra, bohem nadaného básníka proti ostatním, že trojskou válku nelíčí celou, „ačkoliv měla začátek a konec“, nýbrž si „vybral jenom jednu část, užil četných vsuvek.“²⁹ Jak ob stojí moderní reportáž vůči této Aristotelově výhradě, vůči

24 Aristotelés, *Poetika*, 9. Cit. z vydání: ARISTOTELÉS. *Poetika. O básnické tvorbě*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 38.

25 Lubomír Doležel hovoří dokonce o tom, že historik někdy vytváří „kontrafaktové narativy“; z toho by plynulo, že vedle faktů a fikce existuje i cosi jako „kontrafakta“. Avšak i „kontrafaktové narativy“ se podle Doležela zásadně odlišují od fikčních narativů, neboť se omezují na děje a situace, které v přirozeném světě účastníci historických procesů přinejmenším zvažovali (DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008). Nakolik je možné v historii hovořit o mimezi, ponechávám otevřené – ve chvíli, kdy přinejmenším deklarovaným cílem je přinášet fakta, vlastně o mimezi nelze hovořit.

26 Tamtéž, s. 39.

27 Ještě v šedesátých letech, jak píše ve svých vzpomínkách tehdejší funkcionář svazu spisovatelů Karel Ptáčník, nemohl být za člena této organizace přijat Ota Pavel, v té době již uznávaný autor reportáží ze sportovního prostředí: „Aby se spisovatel mohl stát alespoň kandidátem Svazu, musel k přihlášce přiložit dvě své už vydané knihy,“ připomíná Ptáčník (PTÁČNÍK, Karel. *Život, spisovatelé a já*. Praha: Trizonia, 1993, s. 280). Ota Pavel se „ani v roce 1969 nestal členem Seifertova Svazu. Podle stanov to nebylo možné. Bohužel.“ Ota Pavel přitom v té době už měl za sebou dvě vydané, a to velmi úspěšné knihy – ovšem knihy reportáží (*Dukla mezi mrakodrapy*, 1964 a *Plná bedna šampaňského*, 1967). „Reportáž tenkrát nebyla považována za beletrii,“ svědčí Karel Ptáčník (tamtéž).

28 Tamtéž.

29 Tamtéž.

tomuto jeho nároku? Domnívám se, že daleko lépe než vůči námitce, že popisovat konkrétní reálné události je méně hodnotné: popis konkrétností patří k podstatě reportáže, avšak otrocká úplnost (začátek a konec) zejména nepružné popisování jevů v ničím nenarušené chronologické řadě je spíše charakteristickým rysem špatné reportáže.³⁰ Právě hledání souvislostí a originální propojování vnitřně souvisejících, ale na první pohled odlišných či oddělených událostí či jevů, je jedním z přínosů kvalitní reportáže.

Reportáž se vyznačuje ještě jedním nápadným rysem, který zvlášť vynikne ve srovnání s beletrií: „Přirozený svět generuje příběhy lidského osudu. Jsou to příběhy velmi různorodé, ale od samého počátku vypravěčství jsou obvykle tragické povahy,“ tvrdí při rozboru narativních modalit Lubomír Doležel.³¹ Ostatně i Jan Skácel říká: „Poezie, pokud je dobrá, bývá většinou smutná.“³²

Tragická reportáž však je téměř cosi jako *contradictio in adjecto*; důvěra v moc lidského poznání a ve schopnost lidské aktivity měnit běh věcí světa, které jsou tomuto žánru vlastní, jako by vylučovaly, či podstatně modifikovaly tragiku ve prospěch optimistického vyznění. I reportáže o velmi tragických událostech nakonec vnímáme jako něco optimistického díky tomu, že v nich tragédie nemívá (na rozdíl od mýtu, beletrie či básně) poslední slovo. Reportáže britských *Timesů* z Krymské války ve čtyřicátých letech 19. století, které měly zásadní vliv pro konstituování žánru, sice popsaly masakr britských vojáků hnaných nekompetentními důstojníky přímo proti dělům sevastopolské pevnosti, ale právě tyto reportáže přispěly k vyšetřování jejich postupu a k postavení zodpovědných vojenských činitelů před soud. Velmi drsné reportáže Güntera Wallraffa o pracovních poměrech *gastarbeiterů* v Německu v padesátých a šedesátých letech zásadně přispěly ke změně.

Edgar Alan Poe ve své *Filosofii básnické skladby* zdůrazňuje, že sklon uměleckého písemnictví k tragice je motivován skutečností (kterou podle něj nemá smysl dále zkoumat a rozebírat), že pocity smutku jsou vždy silnější než pocity radosti. Optimismus činnorodé reportáže je možná další z příčin, proč její přijetí mezi ostatní žánry krásného písemnictví trvalo relativně dlouho a dosud se příležitostně zpochybňuje.

2.2.2 Vypravěč reportáže versus postava reportéra

Naratologický koperníkovský obrat, kdy se přeškrtno rovnítko mezi autorem a vypravěčem fikčního příběhu, je podle mého názoru třeba učinit i v reportáži, protože

30 Při své dlouholeté praxi učitele novinářství jsem se vždy znovu setkával s tím, že reportáže začínaly popisem vlakového či autobusového nádraží, kde pisatel zahajoval svou cestu za poznáním.

31 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 124.

32 SKÁCEL, Jan. *Jedenáctý bílý kůň*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964, s. 76.

autor reportáže, tedy reportér jako fyzická osoba, není tentýž člověk jako vypravěč-reportér v textu reportáže. V reportážně-fikčním světě nemá vypravěč nicméně absolutní svobodu beletristického vypravěče (tedy pokud ji v beletrii má) – vypravěč reportáže jako zvláštní typ vypravěče má jenom velmi omezenou možnost vytvářet nové motivy a jeho fikční tvorba je právě jen ve výběru a zpracování motivů – postav, aktů, promluv, popisů věcí, vztahů, situací. Fikčnost tedy, jak již bylo řečeno, v první řadě spočívá ve výběru z neomezeného množství prvků reálného světa do omezeného množství motivů světa reportážně-fikčního, ale i v jejich podání, řazení, zpracování, nasvícení, natočení do jediného úhlu, ze kterého je pak čtenář vidí. Nebezpečí manipulativnosti reportáže jako sugerované „pravdy“ je zde nasnadě: v mnoha reportážích publikovaných po roce 1948 nemáme co do činění s jasnou (chceme-li uplatnit toto kritérium) lží, nýbrž právě s historií nepoctivého výběru, posunu a nasvícení.

Ve fikčním světě reportáže platí jak empirické pravdivostní hodnocení uplatňované na mimoliterární text, tak i hodnocení podle ověřovacích strategií fikčního světa.

K autoritě neomylného vypravěče se reportáž dostává jen zcela výjimečně (zejména stojí-li za ich-formou reportéra předpokládaná mohutnost jeho „neomylné“ ideologie).³³ Jinak musí ich-forma reportéra, stejně tak jako vypravěč v ich-formě v beletrii, bojovat o svoji spolehlivost a věrohodnost, přesvědčit čtenáře o své ověřovací síle; uplatňuje přitom všechny obvyklé beletristické strategie: omezuje se pouze na to, co zná nebo kde byl, aby byl věrohodný i v tom, co říká s odkazem na jiné postavy, a do psychologie jiných postav proniká pouze s odkazem na vnější (mimické, gestické) manifestace jejich nevyslovených myšlenek. Ernest Hemingway ve své slavné reportáži „Boj na Siegfriedově linii“ ponechává „v gesci“ autorského vypravěče pouze expozici v reportáži zobrazeného děje a dokreslení souvislostí, zatímco průběh vlastních bojových akcí svěruje ich-formě jiné postavy, přímého účastníka bojů majora Blazzarda, kterého navíc nechává hovořit jeho rodným jižanským dialektem. Napětí mezi oběma ověřovacími možnostmi je opět jedním z půvabů reportáže. Celkově pak platí, že důležitost „autority mluvčího“ v reportáži oproti beletrii narůstá.

Významní reportéři si zcela vědomě a soustavně vytvářeli svoji autoritu a „konstruovali“ svoji společenskou roli. I fyzickou postavu reportéra vytvářeli do určité míry analogicky jako postavu literární – svým nejen literárním, ale i mimoliterárním vystupováním, účastí v reálných konfliktech, přednáškami, vystoupeními na konferencích, kurzy pro své následovníky, členstvím ve společenských organizacích a politických stranách a podobně.

³³ Autorita vypravěče, která je, jak se obecně uznává, dána souvislostmi, konvencí, může mít v ověřovacím procesu aktuálního světa i svoji institucionální (přímo politickou) rovinu: reportér je zaštitěn autoritou svého média, např. zcela jiná je ověřovací síla autora reportáže uveřejněné v padesátých letech 20. století ve stranickém a nestranickém tisku a zcela jiná je autorita reportéra *Rudého práva*.

Zejména ve velkém období reportáže mezi dvěma světovými válkami tak reportér vystupuje často jako bojovník za spravedlnost, který sice významně, ale až v druhé linii o svém boji píše také reportáže. Někteří reportéři se nebáli ani určité „automonumentalizace“, jako Egon Erwin Kisch, kterému se podařilo svět přesvědčit, že jeho epiteton „zuřivý reportér“ (der rasende Reporter) mu dali čtenáři, a nikoli, že se takto nazval sám.³⁴

Pozici reportéra ve společnosti zásadně změnil vynález lehké ruční kamery a možnost přinášet z jakéhokoli, i velmi riskantního prostředí přímé svědectví. Přesto ještě v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století působily velké postavy reportérů, především či výhradně pišících, kteří osobně vstupovali do konfliktů (nejvýrazněji Günter Wallraff).³⁵

Právě v reportáži je možné doložit existenci vypravěče jako prostředníka mezi zobrazeným světem a čtenářem a mezi autorskou osobností a čtenářem, jak ji zpracovává Franz K. Stanzel.³⁶

Vypravěč v jakémkoli uměleckém textu, ať již psaném v ich-formě či v er-formě, se vždy projevuje „svými názory, postoji, hodnocením, kontaktováním čtenáře apod.“³⁷ Způsob, jakým se projevuje vypravěč reportáže, je prakticky totožný s tím, jakým se projevuje vypravěč epického příběhu, ale totéž zde neznamená totéž. Názory vypravěče reportáže, které dává najevo, tak mají jiný význam a jinak působí než názory vypravěče povídky nebo románu; stejně tak postoje, stejně tak hodnocení zprostředkované skutečnosti a její „redakce“; a zcela něco jiného je také navazování kontaktu se čtenářem. Rozdíl je dán blízkostí reportáže a zpravodajství. Na rozdíl od čtenáře románu může mít čtenář aktuální reportáže (někdy oprávněný) dojem, že je v jeho silách ještě nějak zasáhnout do dějů, o kterých se v reportáži píše, že může kupříkladu někomu napsat, někam zajít, a tak něčeho dosáhnout a něco ovlivnit... Ačkoli se na vypravěče reportáže plně vztahují zákonitosti platné pro vypravěče fikčních světů, je daleko častěji a daleko výrazněji vnímán některými čtenáři³⁸ jako jejich partner ve společném úsilí, jejich známý, konkrétní živý člověk.

34 V raném období své tvorby se obdobně pokoušel prorazit se sloganem „Napiš to, Kisch!“ („Schreib das auf, Kisch!“), kterým ho údajně měli pobízet jeho přátelé.

35 Jakousi „pozdní odezvou“ těchto velkých reportérských postav je český novinář Jiří X. Doležal, rovněž soustavně pracující na vytváření postavy absolutně nekonformního, před žádným tabu se nezastavujícího, až sebedestrukce schopného Jiřího X. Doležala.

36 STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

37 MRAVCOVÁ, Marie. Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění. In: ČERVENKA, Miroslav – KUBÍNOVÁ, Marie (eds.). *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 79.

38 Míra vnímání fikčního vypravěče jako reálného člověka z masa a kostí je pravděpodobně závislá na míře čtenářské zkušenosti a dosaženém vzdělání; pokud mi může být dovolena zcela osobní vzpomínka, vybavuji si, jak jsme – jako jedenáctiletí čtenáři fiktivního příběhu autora sci-fi Ludvíka Součka

Autentizační (legitimizační) gesta vypravěče (postavy reportéra) jsou v reportáži dána i mimoliterárními souvislostmi a vztahy. „Autor, který tvaruje své dílo v poslední analýze, dělá vlastně dvě operace: prezentuje určitá fakta a pak je doplňuje jistými údaji a opatřuje je ‚klíčem‘, který je pro daný typ díla vhodný, klíčem, který umožňuje dešifrovat jeho různé sémantické aspekty.“³⁹

Sledováním proměn vypravěče většinového typu reportáže v průběhu času by bylo možno podle mého názoru podat i jakési „dějiny v kostce“ vývoje většinových postav ve společnosti a jejich proměn.⁴⁰

Již jsem uvedl, že ačkoli známe reportáže po formální stránce stylizované v er-formě, funkčně je reportáž vždy vyprávěním v ich-formě a povaha žánru vylučuje pozici vševědoucího vypravěče. Reportér je vždy nespolehlivý vypravěč, ovšem nespolehlivý vypravěč svého druhu. Reportér je nespolehlivý vypravěč, který bojuje o svoji spolehlivost, a právě tento boj je textem reportáže konceptualizován. Určité noetické napětí je dáno tím, že postava reportéra i čtenář vědí, že tento reportérův cíl nemůže být nikdy dosažen v absolutní úplnosti, protože reportér vždy naráží na hranice vlastních možností daných fyzickými, psychickými a sociálními limity každé lidské bytosti v jakékoliv společnosti (v některých ovšem více), a jakoby v pozadí na hranice lidského poznání obecně.

Domnívám se, že ve vývoji reportáže se (kromě souvisejícího hlediska dvou typů interakce, podpůrné, anebo nepřátelské) vytvořily též dva typy optiky, ze které vypravěč reportáže hledí na okolní svět: nazval bych je postoj „bojovníka za pravdu“ a postoj „obyčejného člověka“.⁴¹

Postoj „bojovníka za pravdu“ je podle mého mínění možné dobře ilustrovat příkladem románu Henryka Sienkiewicze *Bez dogmatu* (1891).⁴² „Jedná se tu o si-

Cesta spících ptáků (1964) – vedli o přestávkách ve školních lavicích velmi vážné debaty o tom, zda struhající příběh knihy je „pravda“, anebo zda autor „si to všechno vymyslel“, a tedy nám, čtenářům „lže“.

39 TRZYNADLOWSKI, Jan. Information Theory and Literary Genres. *Zagadnienia rodzajów literackich*, IV, zv. 1, Łódź, 1961, s. 31–48, cit. podle: POSPÍŠIL, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 25.

40 Tak například by bylo možno studovat posun ve vědomí společnosti, či spíše ve vědomí členů Komunistické strany Československa, od stanovisek rigidně revolučních po skepticky reformní postoje v publikovaných reportážích v šedesátých letech 20. století, jednak nástupem nových autorů, kteří teprve nyní vidí pro sebe možnost působení (Adolf Branald), jednak na změně vypravěče v textech významných autorů (reportáže Ladislava Mňačka z *Rudého práva* v padesátých letech a jejich poněkud skeptičtější korekce vypravěčem v již slovensky psaných reportážích v knize *Oneskorené reportáže* (1965).

41 Magdalena Piechota popisuje přístup reportéra k zachycované skutečnosti z jiného úhlu a uvádí čtyři možné přístupy: pozorovatel, svědek-účastník, posluchač nebo ten, který realitu rekonstruuje (PIECHOTA, Magdalena – RUSIN DYBALSKA, Renata. Pohled do reportérské kuchyně. In: BENEŠOVÁ, Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol. *Fenoméni: Polská literární reportáž*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016, s. 101).

42 Opírám se zde o rozbor Sienkiewiczova románu v díle polského autora Stanisława Eileho *Świato pogład powieści* (EILE, Stanisław. *Światopogład powieści*. Warszawa: Polska akademie nauk, 1973), které cituje ve své práci Marie Mravcová (MRAVCOVÁ, Marie. Cit. dílo).

mulaci intimního deníku psaného dekadentem, jemuž skepticismus velí pochybovat o všech objektivních pravdách, a tudíž by se v jeho výpovědi neměl objevit soud obecnější platnosti (přesněji řečeno činící si nárok na obecnější platnost), tj. soud autorského typu. Hrdina však své zážitky podrobuje nejen analýze, ale také hodnocení a stává se tudíž sám sobě nadřazeným soudícím svědomím. Soudě sebe, soudí pak rovněž úpadek celé generace.⁴³ Z hlediska prosazení autorského záměru je podstatné, že soudí a že čtenář jeho souzení přijímá a bere jako něco přirozeného, jakkoli subjektivního, přesto akceptovaného. Způsob, kterým se Sienkiewicz vyrovnává s protikladem angažovaného vypravěče a autorovy vůle sdělit určité stanovisko, je vlastně totožný s postupem, který standardně volí reportér „bojující za pravdu“.

Pro reportéry „bojující za pravdu“ je jejich (zároveň stylizovaně vlastním svědomím souzená) jednoznačná angažovanost vždy v prvním plánu výpovědi: snaží se přesvědčit a netají se tím (v historii české reportáže nejvýrazněji a nejjednoznačněji reportáže českých autorů ze SSSR).

Častější, zejména v ideologicky nedeterminovaném prostředí, u nás běžně před rokem 1938 a znovu po roce 1989, je postoj obyčejného, co nejprůměrnějšího člověka, kdy se autor reportáže snaží stylizovat postavu reportéra v postojích i ve stylu života do člověka, který má co nejbližší k co největšímu počtu předpokládaných čtenářů, k běžnému většinově zastávanému (mainstreamovému) postoji.⁴⁴

Jak se o tuto „většinovost“ snažil i E. E. Kisch, který zejména po odeznění první revoluční vlny po první světové válce nechtěl dávat na odiv své komunistické přesvědčení, je možno ukázat na příkladech z jeho – podle mého názoru – nejkvalitnějšího reportážního souboru *Eintritt verboten (Vstup zakázán, 1933)*.⁴⁵

Přesto však i v pluralitním demokratickém prostředí bojovnický za pravdu nalézáme a v „unaveném“ postmoderním diskurzu mohou být přitažlivější, a tudíž

43 Tamtéž, s. 87.

44 To má samozřejmě i své příčiny a své důsledky ryze komerční: autor chce být úspěšný a oslovit co nejširší množinu čtenářů.

45 Kisch zde vychází z premisy, že záranky se dít nemohou, rozumíme-li jimi události přitčící se zákonitostem přírodních věd. Tento postoj zastává i vypravěč reportáže o francouzském poutním místě Lurdy, který pověstná zázračná uzdravení na tomto místě ironizuje, aniž by navštívil tamní církevní dokumentační středisko archivující lékařsky doložené případy uzdravení poutníků, která se vymykají možností „přirozeného“ vysvětlení; ačkoli si o těchto doložených případech můžeme myslet cokoliv, Kischův „většinový“ vypravěč se ani nepokouší o zmínku o těchto případech, nechce narušovat představa většiny svých čtenářů. Naproti tomu eutanázie a umělé ukončení těhotenství byly ve třicátých letech 20. století ještě nahlíženy jako zločiny. Proto v reportáži, jedné z nejpůsobivějších v knize, o belgickém městě Eschende, kde se značná část obyvatel žív tím, že pečuje o duševně postižené lidi, které přijímá do rodin a inkasuje za ně peníze od zdravotních pojišřoven, se možnost, že by snad bylo lépe, kdyby takoví lidé vůbec nežili, pouze naznačí, a poslední slovo se po takové otázce ponechává na místní obyvatelce, která nad takovýto stanoviskem vyjadřuje jen rozhořčený údiv. Zastat se (ekonomicky) slabšího je mainstreamově sympatické, a tak se v reportáži (naopak jedné z nejstatičtějších v knize) o obchodních vztazích mezi Korsikou a francouzskou pevninou jednoznačně odsuzuje v podstatě kolonialistický přístup Francouzské republiky k této její formálně zcela rovnoprávné součásti.

úspěšnější než autoři sami sebe řadí do nudného mainstreamu; toto platí zejména pro postoje dovolávající se určitého étosu (postoje ekologické, vegetariánské a veganské, zastávající se uprchlíků apod.).⁴⁶

Věta „the story tells itself“, spojovaná se jménem Josepha Warrena Beacha,⁴⁷ se dá samozřejmě vztáhnout i na reportáž. I reportér, jakkoli stylizuje svoji objektivitu, či naopak angažovanost, zůstává, jak to žádal Gustave Flaubert, ve svém vlastním světě, stejně tak jako Bůh v tom svém, neviditelný a všudypřítomný.

Neviditelný a všudypřítomný ovšem může být vypravěč reportáže, viditelná a přítomná, a to tematizovaně viditelná a přítomná, je postava reportéra v textu. Za klíčové považuji rozlišení postavy reportéra, někoho, kdo v reportáži jedná a vstupuje do interakce s různými dalšími postavami reportáže, a vypravěče, zprostředkovatele autorského pásma řeči, jakkoli obě „postavy“ mohou snadno splývat v jedno, tím spíše, že základní formou reportáže je ich-forma.

Reportáž je kromě toho, co jsem dosud uvedl, možno interpretovat jako žánr postavený na interakci jednotlivce a prostředí.

Tato interakce je v zásadě dvojí: podpurná a nepřátelská; příznačné přitom je, že mezi oběma typy prakticky neexistují žádné přechody a smíšené formy. Buď reportér danému prostředí „fandí“ a chce je zprostředkovat, přiblížit čtenáři a učinit je pochopitelným (propagovat je), nebo chce představitele daného prostředí „přistihnout“ při něčem nekalém, odhalit je a usvědčit.⁴⁸

Domnívám se, že není smysluplné řešit, nakolik investigativní přístup, který si leckdy „říká“ o zvláštní strategii (viz celé reportážní dílo Güntera Wallraffa a metoda skryté identity obecně), představuje společensky přínosnější formu reportáže než snaha (a nemusí jít vždy o snahu vysloveně propagandistickou) určitému prostředí posloužit a pomoci. Postoj k společenské realitě se ovšem může v díle reportéra měnit, nejostřeji právě u politicky angažovaných autorů, především levicových, včetně Egon Erwina Kische: dnem vítězné revoluce se svět otočí o 180 stupňů a ze světa nespravedlnosti se stává ráj na zemi (srov. poslední Kischovy reportáže psané již česky).⁴⁹

Běžné a v naratologii používané charakteristiky literární postavy, ať již Proppova kategorie funkcí či Bremondovo rozlišení na tři typy postavy (trpitelé, agenti

46 Výrazným představitelem reportáže postmoderním způsobem hledající jiné než většinové postoje je u nás Jiří X. Doležal.

47 BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century, 1932.

48 V obou případech je výsledný postoj ve skutečnosti předem dán daleko častěji, než se většina textů snaží sugerovat; případy, kdy reportér svědčí o své změně pohledu získané v kontaktu s prostředím, jsou ve velké většině případů pouze formou komunikační strategie se čtenářem.

49 KISCH, Egon Erwin. Továrna na boty (úryvek z nedokončené reportáže Socializovaný Baťa). In: KISCH, Egon Erwin. *První a poslední reportáž*. Praha: Knihovna Rudého práva, 1950, s. 103–110; KISCH, Egon Erwin. oddíl Poslední reportáže. In: TÝŽ. *Zuřivý reportér a poslední reportáže*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955, s. 177–270.

a ovlivňovatelé) lze jistě na postavu reportéra uplatnit. V Todorovově distinkci mezi narativní postavou a charakterem je reportér charakter a nikoli pouhá narativní postava, při uplatnění rozdílu mezi psychologickým a apseudologickým vyprávěním je reportáž vyprávění psychologické (i když může být samozřejmě současně velmi akční, například právě při využití skryté identity).

Přesto však podle mého názoru uplatnění těchto kritérií povahu literární postavy reportéra zcela nevyjadřuje. Je třeba zahrnout i požadavky a charakteristiky vyplývající ze specifik reportáže jako svébytného literárního žánru.

Stejně tak bremondovská narativní situace nastává v reportáži podle mého mínění jen v jakési zjednodušené formě, kdy dichotomie mezi tím, zda situace vede ke zlepšení či ke zhoršení stavu, je omezena na první možnost, přičemž druhá možnost, která je v pozadí a může rovněž nastat, je v kontextu žánru reportáže interpretovatelná pouze jako selhání reportéra, a to je třeba podle možností co nejrychleji, a třeba ihned v daném textu, napravit.

Pro následující pokus charakterizovat literární postavu jménem reportér je tedy podstatná skutečnost (v současných naratologických studiích podle mého názoru nedostatečně zdůrazňovaná), že neexistuje literární postava „an sich“, nýbrž že každý žánr svými charakteristikami a požadavky vytváří svůj vlastní typus literární postavy;⁵⁰ v následujících úvahách se budu snažit o charakteristiku literární postavy podle potřeb a možností žánru reportáže.

Jedním z dalších specifik reportážního textu je čtenářova možnost ověřit si realnost uváděných faktů či doplnit nevyřčené („teoretici fikčních světů dobře vědí, že se nikdy nedozvíme, zda měla madame Bovaryová mateřské znaménko na levém či pravém rameni, protože se to z Flaubertova románu ani přímo nedozvídáme, ani to nemůžeme nikterak z jeho textu vyvodit“).⁵¹ Právě možnost přinejmenším částečného ověření textu reálným světem je jedním z momentů, které odlišují reportáž od fabulované fikce; přesto však reportáž zůstává fikčním světem a není nutné nahlížet na postavy reportáže jako na „výjimku“;⁵² pokud připustíme právě hledisko žánru. Postavy reportáže stejně tak jako postavy ostatních typů tzv. literatury faktu prostě nejsou žádnými výjimkami z beletrie, nýbrž jsou „řádnými občany“ jiného způsobu fikčního světa, daného jiným žánrem.

50 Zanedbat tuto skutečnost může být někdy podle mého názoru matoucí: klade-li kupříkladu Bohumil Fořt ve své monografii *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 15–16) do protikladu pojetí literární postavy v Aristotelově *Poetice*, které interpretuje jako nadřazení postavy ději, a pojetí Edwarda Morgana Forstera, není to podle mého názoru odpovídající, neboť srovnává analýzu postav v dramatickém textu s analýzou postav v próze; literární postava v dramatu má nepoměrně méně „možností“ než postava v próze, v dramatu není možné děj zastavit a věnovat třeba i několik stran úvahám o postavě a jejím fikčním světě, nýbrž je nutné vše vyjádřit jednáním postavy.

51 FOŘT, Bohumil. Cit. dílo, s. 97.

52 Tamtéž.

Klíčový vliv na podobu postavy má podle mého názoru – možná paradoxně – délka textu, tedy plocha, kterou má postava takřkajíc „k dispozici“; pro naratologická zkoumání je tak jistě vděčnější postava románu než postava povídky nebo kratší novely, která se vlastně ani nemůže rozvinout do plné fikční reality, ale předstupuje před nás v krátkém úseku svého fikčního života a vše ostatní z její existence se blíží tomu, co může být v delším textu popisováno jako „nedořečenost“, „mezery“ a „fakta podurčená“. Rovněž reportáž je zpravidla kratší text a reportér v něm má pro svůj fikční život relativně malý prostor.

Jinou okolností je, že reportáže mohou být publikovány knižně a jednání reportéra v jednotlivých parciálních reportážích na sebe navazuje, souvisí spolu a upevňuje tak podobu postavy reportéra (např. u Egona Erwina Kische či Larisy Rejserové). Právě ve větších souborech, komponovaných jako vědomě koncipovaný literární celek, o to výrazněji vystupuje stylizovanost postavy reportéra, kterého není možné brát jako absolutně věrný otisk skutečného živého člověka mimo virtuální realitu, i když některé jeho činy se v reálném světě nejen odehrály, nýbrž je možné si jejich fakticitu ověřit ve zpravodajství jiných novinářů, reportérovy současníků (Egon Erwin Kisch: *Landung in Australien / Přistání v Austrálii*). Reportérova intence je rovněž jednoznačnější než ve fabulovaném textu.⁵³

Komplikovanější je podle mého názoru vztah reportéra k neintencionálním událostem, které bývají definovány jako 1) přírodní síla, 2) akcidenty. Neintencionální událost zasahuje reportéra spíše jen zprostředkovaně: reportér nepíše v první řadě o přírodě, ale spíše o tom, jak někdo poznává, chrání či překonává přírodu. Informace o probíhající povodni je záležitost zpravodajství, informace o lidech zápasících se záplavami je rovněž záležitost zpravodajská, teprve text obsahující rovněž sdělení o reportérově osobním setkání s lidmi zápasícími s povodní a o reflexi událostí v jejich myslí je reportáž.

Pokud jde o akcidenty, které bývají definovány jako nezdary, nenaplnění intence postavy v důsledku vnějšího vlivu mimo její možnost působení,⁵⁴ postava reportéra (na rozdíl od reportéra jako fyzické osoby) nemůže být příliš silně zasažena tragickým akcidentem. Podstatné totiž je, že reportér píše vždy z hlediska své dokončené práce, tedy z hlediska úspěchu (v případě naprostého neúspěchu reportáž prostě nevznikne). Popis dlíhého neúspěchu pouze posiluje obraz celkového úspěchu, protože předvádí (dokládá) reportérovu schopnost dosahovat svého cíle i v obtížných podmínkách a při překonávání překážek.

53 Lubomír Doležel definuje intenci jako „bezprostřední duševní událost, která podněcuje nebo způsobuje akci“ (DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica...*, s. 69).

54 Lubomír Doležel zdůrazňuje, že pro narativní sémantiku je potřebný nejen pojem akcidentu jako události s negativními důsledky, ale i šťastného akcidentu, tedy nejen kdy koncový stav zamýšlené akce jednající postavy dopadl nepříznivěji než její záměr, ale i situace, kdy dopadl nad očekávání příznivě; akcidenty jsou podle Doležela „vpády náhodnosti do říše účelovosti“ (tamtéž, s. 71).

Vážné negativní akcidenty proto postihují v reportáži pouze postavy ve druhém plánu, jakkoli postava reportéra může utrpět i určitou fyzickou újmu (úraz E. E. Kische při nelegálním přistání v Austrálii, zdravotní problémy G. Wallraffa při práci v německém průmyslu v nezdravých provozech, jeho zbití řeckými policisty při protestu proti vojenskému režimu v Aténách).

Pro pohyb reportéra ve fikčním světě jeho textu je podle mého názoru charakteristická kategorie motivace, v naratologii užívaná od počátku. Zatímco postava beletristického příběhu může mít nejrůznější motivaci (obhájení vlastní existence v určité mezní situaci, nabytí moci či postavení, získání citového či sexuálního partnera, pomsta za utrpěné bezpráví, boj za prosazení svého přesvědčení či víry atp.), motivace reportéra může být nahlížena jako poměrně úzká – jeho cílem tematizovaným v textu zpravidla není ani získání materiálních prostředků, i když se jedná o profesionála, pro nějž je psaní reportáží povoláním, a jenom do určité a velmi omezené míry je jeho motivací náprava světa či boj za spravedlnost (na opačném pólu pak stojí snaha pouze se bavit, jak ji stylizoval ve své postavě reportéra například americký reportér Richard Halliburton) – postavě reportéra jde pouze o poznání, o získání informací či, jinými slovy, o poznání faktického stavu věcí v určité záležitosti či v určitém prostředí; přesto i on jako „osoba – konatel“ postupuje od jednoho obzoru k dalšímu,⁵⁵ jen je jeho pohyb nesporně jednodušší a přímočařejší než „vektor v mnohorozměrném prostoru“;⁵⁶ pohybuje se poslušen zákonitostí žánru.

Proces získávání informací obnažený a tematizovaný žánrem reportáže je zároveň odhalením a částečně i tematizováním obecného modelu počínání lidského konatele, i když jen v určitém konkrétním typu situací. Jak ukazuje reportéřská praxe, i tato povýtce kognitivní motivace je však dostatečná a schopná propůjčit textu dynamiku a napětí.⁵⁷ Je to dáno vhodnou volbou tématu, které se reportér snaží pochopit a poznat.

Hlubší, psychologičtější (beletrističtější, chceme-li) motivace a akce reportéra nepůsobí v kontextu žánru jako obohacení, nýbrž jako částečná či úplná „zrada“

55 Tamtéž, s. 67.

56 Tamtéž.

57 Domnívám se, že by mělo smysl stanovit cíl jako vyšší, komplexnější formu motivace: postavy v celém světovém písemnictví putují za určitým cílem či usilují o jeho naplnění, přičemž v pozadí všeho je snaha udržet a obhájit svoji fyzickou existenci; ve chvíli, kdy materiální úroveň daného prostředí nevyžaduje od postavy prakticky žádné úsilí k tomu, aby obhájila svou fyzickou existenci, objevují se postavy „bez cíle“, které v kontextu ostatních literárních postav mohou působit až děsivě – hrdina Petroniova *Satyrikonu* či postavy „zbytečných lidí“ v ruské literatuře 19. století a hrdinové, které do literatury vnesli francouzští spisovatelé poválečného období (do konce šedesátých let) nejen v tzv. novém románu, kde přemíra vnější stylizace, působivost postav „bez cíle“ silně omezuje, ale především v prózách vyprávěných klasickou realistickou metodou, jako byl Camusův *L'étranger* (*Cizinec*, 1942) nebo hrdinka románu Françoise Saganové *Bonjour, tristesse* (*Dobry den, smutku*, 1954). Jistě může jít i o svého druhu „metacíl“, kdy autor chce vyjádřit, jak jsou postavy bez cíle prázdné až děsivé, a říci tak něco o prostředí, v němž se pohybují.

jeho kognitivní úlohy. Ve chvíli, kdy uplatníme na určitý žánr požadavky ze světa jiného žánru, může se náš žánr jevit jako „slabší“ či méně závažný a méně hodnotný, domnívám se však, že je pouze odlišný a plní jinou literární a společenskou funkci.

Fyzická akce prvoplánové jednající postavy je v reportáži různě důležitá, různě výrazná (i různě fyzicky náročná), ale vždy nezbytná. Zpravodajství je možné napsat i na základě telefonátu, ale reportáž vyžaduje fyzickou přítomnost reportéra na místě. Intransitivní pohyb⁵⁸ není reportérovi dán, jeho pohyb je vždy svého druhu veřejnou manifestací. Fyzická akce upoutává pozornost a ozřejmuje téma (žebřík Egona Erwina Kische opřený o Staronovou synagogu, po kterém se reportér vydal na půdu hledat Golema právě v době nejživějšího korza po Pařížské třídě, skok téhož reportéra z lodi na australskou půdu, kam neměl být vpuštěn). Je-li akce vlastní tkání fikčního textu, pro reportáž to platí ještě výrazněji.⁵⁹

Postava reportéra je ve struktuře reportáže ve zcela jiné pozici než všechny ostatní jednající postavy. Vůči ostatním postavám reportáže má naprosto dominantní postavení; i tam, kde přímo nevystupuje, ji čtenář vnímá v pozadí jako nositele prožitku, jako toho, kdo získává informace zprostředkované reportáží. Domnívám se, že je na místě mluvit o postavě v prvním plánu – tj. pouze reportér, a postavách v druhém plánu – všechny ostatní.⁶⁰

Jedna ústřední postava reflektující všechny ostatní, které jsou vnímány jejíma očima, přibližuje reportáž (pro někoho možná paradoxně) lyrické poezii; postava vypravěče v reportáži se touto svojí pozicí v textu blíží tzv. lyrickému subjektu či lyrickému já.⁶¹ To není v rozporu se „zpravodajským úvazkem“ reportáže: napětí mezi objektivní zpravodajskou službou a subjektivním prožíváním postavy reportéra tvoří právě půvab tohoto žánru, dodává mu psychologické napětí.

Charakteristiku postavy reportéra jakožto literární (stylizované, fikční) postavy narušuje jeho naprostá nesmrtelnost. Zatímco v běžné beletrii smrt literární postavy patří k jejímu běžnému „životu“ a často právě charakteristicky završuje příběh,

58 „Jestliže tělesný pohyb působí pouze na jednající osobu, mění pouze její stavy, vlastnosti apod., jde o akci intransitivní“ (DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica...*, s. 68).

59 Akce je intencionální změna stavu (srov. tamtéž, s. 69). Lubomír Doležel rovněž uvádí psychologickou literaturu k tématu akce (tamtéž, s. 69 a s. 230–231).

60 Určitou výjimku snad představuje reportáž-portrét, svého druhu hraniční typus žánru, kdy celý text reportáže slouží přiblížení a zobrazení jednoho konkrétního člověka.

61 Bývají rozlišovány termíny lyrický subjekt (lyrické já) a lyrický hrdina; přičemž lyrický hrdina, např. podle definice *Lexikonu literárních pojmů* „v (lyrickém) díle vystupuje, je pojmenován, vypovídá se o něm, odkazuje se na něj“, naproti tomu lyrický subjekt je „individualizovanou konstrukcí existující pouze v textu“ (PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 215). Obě tyto definice se podle mého názoru stejně dobře vztahují na oba termíny; lyrické já vždy v díle vystupuje, vypovídá se o něm a není podle mého názoru podstatné, zda je pojmenováno přímo či nepřímo.

reportér nikdy neumírá; není to dáno jenom tím, že reportér musí „přežít“, aby mohl podat svědectví o svých zjištěních.

Nesmrtelnost reportéra nesouvisí pouze s ich-formou, ve které se nejčastěji (téměř výlučně) reportáže píší. V běžné beletrii samozřejmě umírají i postavy, které vyprávějí celý příběh v ich-formě, a to i ty nejvýraznější, jejichž vypjatá subjektivita se výrazně podílí na celkovém tvůrčím záměru autora; tento rozpor se řeší „dotatkem“ jakoby z pera jiné osoby, který je k závěru díla připojen (v Goethově *Die Leiden des jungen Werthers* /*Utrpení mladého Werthera*, 1774/ nebo v Mauriakově *Le nœud de vipères* /*Klubko zmijí*/, 1932) často s hodnotícím či výrazně kritickým komentářem, který může zpochybňovat celou výpověď zemřelé hlavní postavy, a vede tak čtenáře k nutnosti volby přijmout či nepřijmout optiku, ve které byl vyprávěn celý příběh.⁶² Reportér ovšem neumírá, a to ani reportér v životu nebezpečných situacích, ani postava reportéra válečných reportáží, který někdy zdůrazňuje svoji blízkost bojovým akcím.

Nezbývá než konstatovat, že právě nesmrtelnost reportéra narušuje náš koncept autorského dějového subjektu reportáže jakožto literární postavy a vede reportáž k tomu, že není vnímána jako beletristický či beletrii blízký text.

62 V próze 20. století nacházíme ovšem i texty, v nichž hlavní hrdina popisuje sám svou vlastní smrt (např. Bohumil Hrabal: *Ostře sledované vlaky* 1965; William Golding: *Pincher Martin*, 1956).

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 Překladačská 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 Teplicích 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 latincky, 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, vylicit Tassův život a přeložit jeho sonet. Ale po tomto holdu velkolepé Itálii Polák nemilosrdně poukáže v náhlém ‚stříhu‘ na zpusťlost 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 nostalgickým, 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 jednající 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 vejdělek“) 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 kravatku 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 jejích 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 píší 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 bídne 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 reportéřské 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 bídými 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 mleči 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 znova. 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 nabité 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 „jenom beletristickým prepisem 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 sympozia 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 *Trhanů* 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“ *Trhanů* (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 pětatřicetiletí 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 smělých, 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 TOMEŠ, 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.historiccssd.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 válčících 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 předcházel 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; DANESŠ, 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 frásami 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.

4 DVACÁTÁ AŽ ČTYŘICÁTÁ LÉTA ANEB VÍTĚZSTVÍ NOVÉHO ŽÁNRU

Ve dvacátých létech si české literární prostředí, jemuž reportérské myšlení i konání nebylo nikdy příliš vlastní, zvykalo na reportáž – termín i žánr, a dá se říci, že ne příliš ochotně. Rozhodující byl ovšem vliv Egona Erwina Kische, který byl nejen pražský rodák, ale i znalec českého prostředí a autor i u nás známý a čtený. Počínaje rokem 1918 Kisch uveřejnil v německých časopisech několik článků, ve kterých teoreticky uvažoval o reportáži, a v roce 1929 na ně navázal známou statí *Román? Ne. Reportáž* v českém časopise *Čin* (viz kapitola 4.1.1). Právě diskuse, kterou tento článek v českém prostředí vyvolal, dokazuje, že pro některé, i významné, spisovatele nebylo snadné vzít na vědomí literární existenci něčeho takového, jako je reportáž.

Ve třicátých letech již slovo „reportáž“ v českém jazyce zcela zdomácnělo a těšilo se i určité prestiži. Píší a publikují se reportáže z nejrůznějších prostředí, často texty i dnes, s odstupem několika desetiletí, velmi čtivé, představující nadto i pramen pro poznání své doby; přičemž slovo „reportáž“ je leckdy zdůrazněno na obálce knihy i graficky.²⁴⁰

Reportáže píší autoři renomovaní i příležitostní (například existuje celá malá reportážní literatura českých účastníků skautských jamboree v různých evropských zemích).²⁴¹ Literární úroveň knižních reportážních textů amatérských autorů je většinou velmi dobrá – projevuje se v ní vliv reportáží předních českých autorů a snaha se jim vyrovnat. Takto působivě například Čechoameričan, dlouholetý

240 Např. na obálce knihy Ladislava Suchdolského *Cirkusová dynastie Kludských. Reportáž dvou týdnů*. Přerov: Obzor, 1930.

241 Např. práce Karla Mejstara s názvem *Cesta po Polsku* z roku 1935, kterou vydal I. sbor junáků, skautů a skautek – RČS, označená v podtitulu *Cestopisná reportáž*, zachycující ovšem jen zážitky z jamboree.

odborářský předák v amerických krajanských kruzích, Josef Martínek ve své napůl reportážní, napůl memoárové v Praze vydané knize *Amerika v krizi* líčí takzvaný soap-boxing, agitaci „na bedničce od mýdla“ v ulicích amerických měst: „S počátku jsou ti takové meetingy divné, leč brzo na ně zvykneš a máš je rád. Takové zvláštní ovzduší mají, zvláště na podzim, když se večerní mlhy kladou na město, kolem se míhají světla elektrik a automobilů a ty se dotýkáš svým slovem teplé lidské vlny, která kolem tebe proudí.“²⁴²

Někdy ovšem nabývá vliv renomovaných autorů, zejména Karla Čapka, v knížkách literárních amatérů až nechtěně parodické podoby: „Cestovat po světě s otevřenými očima, to není jen radost! To je kus opravdového kumštu, chcete-li daru nebes. Je to v tom: umět se dívat a také vidět. Záleží to vlastně vždy na člověku, který cestuje. Takto vidět, dívat se po světě, to je, človče, vlastně velmi složitý úkon. Slyšíš, vidíš, čicháš a ještě nějaký jiný, šestý smysl je v tom. Kolem jsou věci, barvy, zvuky, pachy, světla a stíny. Ale nejde o to, abys je jednotlivě viděl, slyšel a vnímal roztočený, barvitý, sytý, život vždy jiný, ale vždy jako podobný, jako rozmarná milenka, kterou jak si myslíš, už dávno dobře znáš. Ale neznáš, vždy tě nějak překvapí, ukáže něco, co ještě neznáš. Jen na tobě záleží, umíš-li se dívat tak, abys byl překvapen a nově viděl.“²⁴³

Jako reportáž byla však označována i díla, která vlastně reportážemi nebyla: titulem *Reportáž z války* nadepsal Vašek Káňa v roce 1936 knížku svých vzpomínek na dětství na pražské periferii v letech první světové války – tedy „reportáž“ po dvaceti letech.²⁴⁴ Zařazení „reportáž“ mělo fungovat jako znak věrohodnosti a autenticity. Dokonce i podprůměrný detektivní román se snaží vlichotit do pozornosti čtenářů podtitulem „detektivní reportáž“.²⁴⁵

Divadelní hra Burianova *Děčka Kavárna na hlavní třídě* je označena jako „reportážní komedie podle románu ze života číšníků a služek o 7 obrazech“ – což je v divadelní literatuře jistě ojedinělé spojení tří na první pohled jen těžko spojitelných žánrů.

Právě z důvodů větší autenticity jsou podtitulem reportáže opatřovány i texty ryze agitační či propagandistické. Jako „politická reportáž“ je tak označena brožurka polemizující s agitací českých fašistů na venkově jihozápadních Čech.²⁴⁶ Drobná knížka Franty Kocourka *V městě mrtvého šéfa*, která vyšla (kupodivu!) v prestižním nakladatelství František Borový, nese podtitul *Reportáž ze smutečního Zlína*; dílko adoruje Tomáše Baťu formulacemi jako „tragický průsečík matky země a rychlé,

242 MARTÍNEK, Josef. *Amerika v krizi. Reportáž amerického Čechoslováka*. Praha: Volná myšlenka, 1936.

243 MEJSNAR, Karel. Cit. dílo, s. 5.

244 KÁŇA, Vašek. *Nenávídím. Reportáž z války*. Praha: Karel Borecký, 1936.

245 VAVERKA, František Rudolf. *Fantom ulice – detektivní reportáž*. Vizovice: Romány života, 1935.

246 CHÁB, Václav. *Jihočeský selský vůdce Radola. Politická reportáž*. Praha: Svaz národního osvobození, 1931.

závratně stoupající dráhy jejího syna Tomáše Bati²⁴⁷ (takto je pojmenována Baťova smrtelná letecká nehoda dne 12. 7. 1932); Baťa je „velký demokrat a přitom úplný anglický lord, aristokrat každým coulem“.²⁴⁸ V této „reportáži“ se dále píše, že Tomáš Baťa si nechával trhat zub bez umrtvení, protože byl „jediným slovem: hrdina“.²⁴⁹

Jako doklad, že slovo reportáž se pro svoji novost a modernitu stalo ve třicátých letech označením až módním, může sloužit, že dokonce proniklo i do jiného uměleckého oboru – plzeňský hudební skladatel Oldřich Blecha (1892–1951) označil svůj klavírní cyklus (bez textu!) *Vesele do nového dne*, op. 106, jako „klavírní reportáž. 20 skladeb pro klavír na 2 ruce v prostředně těžkém slohu“.²⁵⁰

Léta nacistické okupace, kdy se rozvíjela česká poezie i psychologický a historický román, nebyla z pochopitelných důvodů dobou, která by vytvářela podmínky pro reportážní tvorbu. Neslavně skončily pokusy nacistické propagandy přimět české spisovatele, aby psali reportáže o „pracovních podmínkách v Německu“.

Tlak deprimující doby, kdy byla ohrožena i sama existence českého národa, vedl k hledání jistot a základů národního života – a do tohoto kontextu patří i české – bez nadsázky – reportážní veledílo, jakým je *Chudá přadlena* Jarmily Glazarové (1940; viz kapitola 4.5.1).

V období od osvobození do komunistického puče vyšla řada válečných vzpomínek označovaných rovněž jako reportáže, i když část z nich nestavěla na autentickém zážitku spisovatele, nýbrž byla zpracováním cizího vyprávění, sice bezprostředního a při živé paměti, ale bez snahy o ověření a zasazení do souvislosti.²⁵¹

4.1 Exkurs I – Diskuse o románu a reportáži

4.1.1 Egon Erwin Kisch

V šestém čísle literárně-společenského týdeníku *Čin*, vydávaného Obcí legionářů a redigovaného Marií Majerovou, vyšel v roce 1929 úvodník Egona Ervína [!] Kische nazvaný *Román? Ne. Reportáž*, ve kterém už tehdy světoznámý reportér

247 KOCOUREK, Franta. *V městě mrtvého šéfa. Reportáž ze smutečního Zlína*. Praha: František Borový, 1932, s. 5.

248 Tamtéž, s. 12.

249 Tamtéž, s. 16.

250 BLECHA, Oldřich. *Vesele do nového dne. Klavírní reportáž. 20 skladeb pro klavír na 2 ruce v prostředně těžkém slohu*. Op. 106, č. 1–20. Praha: Karel J. Barvitiús, 1937.

251 Např. BEK, Rudolf. *Naši v poušti. Reportáž o československé jednotce na středním východě*. Edice Bojová tvorba. Praha: Naše vojsko, 1946; RUDOLF, Josef. *Vítězové nad smrtí. Dokumentární reportáž ze života zahraničních letců a partyzánů*. Brno: Mír, 1948.

předpověděl úplný konec románu a jeho nahrazení reportáží.²⁵² Marie Majerová se s Egonem Erwinem Kischem, který, aniž se ovšem vzdal československého občanství, žil už od začátku dvacátých let trvale v Berlíně, znala ještě z doby před první světovou válkou. Kischův provokativní názor o románu jako přežitém žánru byl už té době v Praze znám, protože poprvé zazněl při jeho veřejné přednášce konané ve zcela zaplněném sále Lucerny dne 26. listopadu 1929.²⁵³

Domnívám se však, že sám Egon Erwin Kisch svou polemiku o smrti románu nemyslel úplně vážně, že šlo jen o efektní prohlášení v cizím jazykovém prostředí a že si nepřál, aby se diskuse přenesla do německy mluvících zemí. K této hypotéze mě vede nejen skutečnost, že se Kisch v článku nezmínil – ani sebeobhajobně, ani sebekriticky – o vlastním úspěšném románu *Der Mädchenhirt (Pasák)* z roku 1914, ale především fakt, že na Kischův článek v *Činu* nereagoval žádný německy píšící spisovatel, ani jej nepřetiskl žádný německý časopis; německé ohlasy na něj nacházíme až v poválečné kischovské literatuře, ale leckdy zmínka o něm chybí i v poměrně podrobných Kischových biografích.²⁵⁴

252 „Co si myslím o reportáži? Věřím, že je to literární strava budoucnosti. Ovšem reportáž kvalitní. Román nemá budoucnosti. Nebude románu, nebude knih s vymyšleným dějem. Román je literatura minulého století. Žádný román, který je dnes starší než třicet, čtyřicet let, se nedá číst. Romanopisci, kdysi nesmírně oblíbení v německé literatuře, jsou již tak zapomenuti, že dnešní mládež nezná ani jejich jmen. Co zbylo z francouzské literatury minulého století? Je to skoro jen Balzac a Zola. Proč zrovna ti dva? Jen proto, že popisovali reportéřsky své století, protože užívali na své romány reportéřské techniky. Ještě snad bych mohl říci, že svou dobu přežil Stendhal, a ten také jen pro svou diplomatickou reportáž. Ostatní zmizelo, a nic na věci nemění, že třeba dívky nebo určitý druh mládeže ještě čtou Dumase.

Po válce se všechny románové zápletky staly malichernými, když jsme je postavili vedle ohromných zážitků světové vojny. V letech světové války každá rodina a každý jednotlivec prožíval kruté zápletky románové, luštil sám pro sebe obtížnější otázky, než o jakých kdy četl, zkrátka každý člověk žil svůj román a třeba několik románů zároveň. Tím se vytvořila reportáž sama o sobě, zcela zvláštního druhu; řekl bych čistá reportáž – Reportage an sich.

Tato reportáž se po válce dokonce stala obecnou, velkou módou. (Její dozvuky slyšíme ještě dnes v oblíbenosti válečných románů, které jsou také svého druhu reportáží.) Byla podporována veřejností i literárními kritiky, dokonce i kritiky zpátečnickými. Ale když se časem objevilo, že skoro všichni velkorysí reportéři jsou víceméně revolucionáři – ať jmenuji jen Johna Reeda, Larissu Reissnerovu, Barbusse, Hollitschera, Agnes Smedleyovu, Alberta Londrese, Uptonu Sinclaira – a že líčí svět tak, jaký ve skutečnosti je, tu vážení kritikové couvli, nastala reakce v oceňování reportáže a konaly se pokusy, aby se znovu vzkřísila psychologická literatura.

Podaří se to úplně a pro vždy?

O tom velice pochybuji. Reportáž je aktuální problém.

Věřím, že jednou lidé nebudou chtít čísti nic jiného o světě, než pravdu.

Psychologický román? Ne. Reportáž.

Pravdivá a statečná, velkorysá reportáž má budoucnost.“ (KISCH, Egon Erwin. Román? Ne. Reportáž. *Čin* 1, 1929-1930, č. 6, s. 121.)

253 O Kischově pobytu v rodné Praze v listopadu 1929 viz ŠAFÁŘ, B. Egon Erwin Kisch v Praze. *Tvorba* 4, sv. 2, 1929, č. 21, 3. 12. 1929, s. 332.

254 Srov. HAUPT, K. – WESSEL, H. *KISCH war hier. Reportagen über den „rasenden Reporter“*. Berlin: Verlag der Nation, 1985; PATKA, Marcus G. *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 1997; RECTOR, M. Kisch, Egon Erwin. In: *Neue Deutsche Biographie*

Debata se tak konala pouze v českém prostředí a i zde se jí nezúčastnil žádný ze skutečně významných českých romanopisců (ani Čapek, ani Durych, ani Vančura, ani Poláček).²⁵⁵

Celá diskuse je tak dnes především významným svědectvím o vztahu českého literárního prostředí k etablojícímu se žánru reportáže na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století.

Asi nejpodrážděněji reagoval na Kischův článek František Langer. Ve své odpovědi nazvané *Román i reportáž* označil název Kischova článku *Román? Ne. Reportáž* za „aforismus“ a formuloval vlastní „doktrínu“: „Román a reportáž nemůžeme stavět proti sobě“.²⁵⁶ Pojem reportáž, což velmi názorně ilustruje nezakotvenost tohoto výrazu v povědomí zejména starší spisovatelské generace, ovšem Langer chápe velice široce; řadí do něj „memoiry, biografie skutečné, smyšlené i upravené, cestopisy atd.“²⁵⁷

Pro Langera bylo obtížné přijmout reportáž jako uměleckou formu vyjádření; to, čím reportáže působí, „je právě to románové v nich“. Příklady reportérů jsou pro Františka Langera Jan Neruda a ze současníků Eduard Bass, a to ne kvůli tomu, že by to byli skuteční reportéři, nýbrž pro to, že jsou v podstatě beletristé a na čtenáře působí „jejich črty bezmála povídkové, ne samy reportáže“. Ani František Langer si však – jako nikdo z účastníků debaty – v dobové atmosféře reportáží již velmi příznivé, nedovolí reportáž odmítnout, nebo ji vyhnat ze „souvislosti s ostatní literaturou, které se dříve říkalo ‚krásná‘“. Ale svoji stať končí na adresu reportáže nabádavou výzvou: „Konečně ať je reportáž ráda, že smí do literatury.“²⁵⁸

Ještě širší definici reportáže nacházíme v diskusním příspěvku Josefa Hory v *Telegrafu*;²⁵⁹ Hora řadí do žánru reportáže – v protikladu k románu – všechno, co je psáno prózou a není to „pronikavým pohledem do lidských nití“, jakým je

(*NDB*). Sv. 11. Berlin: Duncker & Humblot, 1977, s. 682. Heslo Kisch Egon Erwin in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Sv. 3. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1965, s. 348–349.

255 V německé literatuře se podobné debaty uskutečňovaly již o generaci dříve, v první polovině devadesátých let 19. století, kdy na sebe strhl určitou pozornost diskusní příspěvek, který napsal romanopisec Leopold von Sacher-Masoch (1836–1905) pro sborník *Die Zukunft der deutschen Literatur im Urtheil unserer Dichter und Denker* (Berlin, 1892). Text Sacher-Masocha vyvolává dojem, že jej Kisch znal a čerpal z něho (upozornil na to ve svém diskusním ohlasu pamětník oněch let Jan Herben. Viz HERBEN, Jan. Román – reportáž. *Čin* 1, 1929–1930, s. 324–325). Masochova vize dokonce hovoří o budoucnosti jako době „všeobecného žurnalistu“, kdy „spisovatelé se stanou pouhými reportéry, a tím stav umělců zanikne“; Masoch dokonce vidí podobný vývoj i v divadle („dramata si budou herci psát sami“ – což se, buďž řečeno na okraj, skutečně do značné míry naplnilo).

256 LANGER, František. Román i reportáž. *Čin* 1, 1929–1930, č. 12, s. 265–266.

257 Tamtéž, s. 266. Ovšem – co je to biografie smyšlená? Není to snad román? Domnívám se, že František Langer tímto zvláštním slovním spojením měl na mysli nesolidní, nedoloženou životopisnou knihu.

258 Tamtéž, s. 266.

259 HORA, Josef: Román nebo reportáž. *Telegraf* 1, 1929, č. 43, s. 3, 6. 12., podepsáno -a.

například *Zločin a trest* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Typickým příkladem reportáže jsou tak Josefu Horovi všechny moderní detektivky, jež jsou „holou reportáží zanedbávající vnitřní život zúčastněných osob.“²⁶⁰ Připouští sice, že reportážní – v jeho pojetí tedy rovná se faktografické – postupy mohou přispět k účinnosti románu, ale i sám Kisch by podle Hory „musel doznat, že právě ty romány přežily své tvůrce, v nichž byla pravdivá reportáž o světě doplněna pronikavým pohledem do lidských niter.“²⁶¹ Příkladem takového „doplnění“ je mu právě *Zločin a trest*. Reportáží („holé reportáží“) tak Josef Hora přiznává oblibu pouze krátkodobou, „dnešní“. Je při tom pozoruhodné, že Josef Hora vůbec nezmiňuje své dva vlastní romány, *Socialistická naděje* (1922) a *Hladový rok* (1926), ve kterých zcela jednoznačně převažuje publicistický, ba až agitační prvek a „pohled do lidských niter“ je velmi zjednodušený. Mezi těmito dvěma romány a reakcí na Kischův článek ovšem leží významná událost v Horově životě, totiž jeho vyloučení z Komunistické strany Československa spolu s řadou dalších českých spisovatelů pro kritiku Gottwaldovy „bolševizace“ strany.²⁶²

Další autor románů, který na Kischův provokativní článek zareagoval, je Čestmír Jeřábek. Proti myšlence smrti románu Jeřábek argumentuje čtenářskou oblibou žánru: „Orientace širokých vrstev čtenářských zhoła nenavědčuje, že by román byl mrtev.“²⁶³

Vlastně mimo meritum debaty pak mířil příspěvek Miroslava Suttmara. Suttmar poukazuje na pokleslé „večerníkové romány“ a senzacechtivé žurnalistické zpravodajství, především o kriminálních případech, a domnívá se, že budou vychovávat čtenáře, aby tím více oceňovali poctivou literaturu, tak jako film podle jeho názoru zdůraznil umělecké kvality divadla a „jazzband nás naučil oceňovat ticho.“²⁶⁴

Nejpohotověji ovšem zareagoval na Egona Erwina Kische Benjamin Klička, a to hned v čísle *Činu*, které následovalo po stati „zuřivého reportéra“.²⁶⁵

Kličkův fejetonisticky stylizovaný článek oponuje, že na rozdíl od Kische, který konstatoval brzkou smrt románu, on, Klička, zjistil u téhož pacienta, že „nikdy nebyl tak svěží a zdrav; jde mu znamenitě k duhu, čeká právě požeňnanou rodinu a schází-li mu něco, tedy jen to, aby se Egon Ervín Kisch konečně přiznal, že je to on, jehož poměr k románu nezůstal bez následků.“²⁶⁶ A Klička pokračuje: „Obecně se dokonce tvrdí, že byl ten poměr trochu rozpustilý. Není jen jisto, je-li to

260 Tamtéž, s. 3.

261 Tamtéž, s. 3.

262 K románové formě se Josef Hora ještě vrátil na konci 30. let knihou *Dech na skle* (1938).

263 JEŘÁBEK, Čestmír. Ještě román a reportáž. *Čin* 1, 1929–1930, č. 10, s. 219.

264 SUTTNAR, Miroslav. Knihy a noviny. *Čin* 1, 1929–1930, č. 13, s. 302.

265 KLIČKA, Benjamin: Reportáž? Ne. Román. *Čin* 1, 1929–1930, č. 7, s. 145.

266 Tamtéž, s. 145.

Kisch, který se zasloužil, že román je nyní v naději – či nezasloužil-li se snad román o to, že je téměř bez ustání v naději Kisch.“

Benjamin Klička tak podle mého názoru nejlépe postřehl, že román a reportáž se navzájem obohacují, aniž by se navzájem vylučovaly, či si třeba jen konkurovaly: „Myslí-li Kisch, že jeho reportáž je méně psychologická než psychologický román, má o sobě jistě nepatrné a jímavě skromné mínění.“ Kischovské reportáže jsou podle Kličky tvarem natolik literárním, že „reportáž jen předstírají, čímž získávají ovšem proti některým formám románu.“

Za velmi podstatný a mířící k jádru problému pak považují tento Kličkův postřeh: „Podporuje-li však Kisch reportáž tvrzením, že budou lidé chtít jednou číst pouze pravdu, lze odpovědět jen jedno jediné: budou-li lidé chtít číst pravdu, koupí si za šesták Národní politiku a nebudou kupovat ani román, ani reportáž.“²⁶⁷

Klička nepodlehł ani v nejmenším mylné Kischově představě – typické pro dobovou doktrínu komunistické literatury – že pravda rovná se pouhé faktum; umělecká pravda, a to nejen v románu, nýbrž i v kvalitní reportáži, včetně takové, jaká je typická pro tvorbu Egona Erwina Kische, je všechno jiné, jen ne seznam údajů podobný telefonnímu seznamu nebo katalogu. „Lidé nechtějí pravdu, ani novou pravdu. Chtějí jen zdání pravdy, *pravdu vyšší* [zvýraznil F. Sch.], neexistující. Chtějí zapomenout na pravdu pravdoucí, a proto se hrouží do umění,“²⁶⁸ konstatuje Klička.

František Xaver Šalda věnoval reakci na „článeček“ [sic!] Egona Erwina Kische dosti sarkastickou poznámku ve svém *Zápisníku*.²⁶⁹ Náš nejvýznamnější literární kritik využil příležitost, aby konstatoval (to spolu s Kischem) úpadek dobového psychologického románu: „Ale ovšem: největší většina dnešního románu psychologického je zoufale nudná a mrtvě narozená, poněvadž rozšlapává staré situace psychologické, které byly jinými mrtvými dnes mistry nalezeny, a příživníci na nich. Tak u nás například román *Sezimův*.“²⁷⁰ Příklad kvalitního psychologického románu ovšem Šalda také nalézá, a to ve Francii – *Těsná brána* André Gidea a jeho *Škola žen* „má klasickou prostotu a přisnost linie zcela velké, novou naléhavou a děsivou logiku vášně zcela duchové: tady se opravdu nalézají nové situace.“²⁷¹ Tento jediný příklad autora Šaldovi stačí ke konstatování, že možnosti psychologického románu ještě nejsou vyčerpány a „ani román psychologický není mrtev.“²⁷²

Další útok Františka Xavera Šaldy ovšem míří na Egona Erwina Kische. Vyvrací Kischovy literárněhistorické argumenty, že čtenářskou zajímavost si zachovaly

267 Tamtéž.

268 Tamtéž.

269 ŠALDA, František Xaver. Budoucnost románu. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, č. 5, s. 156–157.

270 Tamtéž, s. 157.

271 Tamtéž.

272 Tamtéž.

jen ty romány, které byly nejbližší reportáži, jmenovitě Stendhal, Balzac a Zola: „Stendhal reportérem nebyl, jen snad popis bitvy u Waterloo, ostatně zcela stručný, nepatrná epizoda v Kartouze Parmské, se blíží reportáži. [...] Balzac není také nikterak reportér a vůbec ne malíř skutečnosti, nýbrž člověk snící s otevřenými očima, vizionář a apokalyptik. [...] Zbývá Zola, pro něhož do určité míry platí diagnosa Kischova, ale i zde fantasta monstrosit přehlušuje každou chvíli reportéra pozorovaného a viděného.“²⁷³

Celá diskuse však může mít ještě jednu poněkud zvláštní souvislost. Kisch mohl útokem na román uskutečněným v Praze bez poškození svého jména v německé jazykové oblasti, na které mu v této době – už vzhledem k počtu prodaných výtisků jeho knih – záleželo především, splnit zadání komunistického Mezinárodního byra pro revoluční literaturu, jehož byl členem. Podobné teze o vztahu románu a nefabulované prózy publikoval ve stejné době sovětský autor Ilja Erenburg – ten zase nikoli ve Francii, na které mu záleželo, nýbrž v českých časopisech *Tvorba* a *Čin*.²⁷⁴ V prvním čísle komunistické *Tvorby* z ledna 1930 se objevil článek Laca Novomeského, stylizovaný jako převyprávění Erenburgových slov.²⁷⁵ Obsahuje i tuto pasáž: „Lidé nepotřebují dnes staré romány žvanící o sexu, jež se hodí pro neukojenou mládež západu, pro pederasty a impotenty. Nový literární útvar bude literaturou faktu a bude pro něj zajímavější historie zápasu o naftu, než milostné příběhy mezi Naďou a Ivanem.“²⁷⁶ Zní to, jako by se Erenburg před někým „vykupoval“ ze svého „nepřijatelného“ románu *Ljubov Žan Nej* (*Láska Jeanny Neuilové*, 1924).

Text o měsíc později přetiskl časopis *Čin* v rámci souboru reakcí na Kischův článek, ačkoli na Kische Erenburg přímo nereagoval.²⁷⁷ Tamtéž o dva týdny později vyšel bez uvedení zdroje či překladatele i Erenburgův článek *Revoluce a román*, v němž autor přináší přehled porevoluční situace v ruské literatuře. O vztahu žurnalistických forem a románu píše: „Nemyslím, že by noviny mohly nahradit knihu; ale moderní literatura je nemyslitelná bez novinářských zkušeností. [...] Objevila se také beletristická reportáž, je to zatím pastorek“.²⁷⁸

Ale i ideologická zadání se mohou měnit. O pouhý rok později, v listopadu 1930, je právě jméno Egona Erwina Kische na prvním místě mezi podpisy pod

273 Tamtéž.

274 Ve studii „Kischova doktrína“ jsem omylem uvedl, že Erenburgův článek byl publikován v pražské *Slavische Rundschau* (SCHILDBERGER, František. Kischova doktrína. *Studia Słowianoznawcze*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2016, č. 12, s. 315-324).

275 „Mezi slovenskými přáteli a známými trávil vánoce pařížan [sic!] a Rus Ilja Erenburg. Z hovorů o nejrozmanitějších věcech vytrhujeme tři odstavce [...]“ (NOVOMESKÝ, Laco. Ehrenburg o generacích, o ruském románu, o zániku románu a o nové literární formě. *Tvorba* 5, 1930, č. 1, 8. 1. 1930, s. 7).

276 Tamtéž.

277 MAJEROVÁ, Marie. Poznámky. Román a reportáž. *Čin* 1, 1929/1930, č. 15, 6. 2. 1930, s. 352-353.

278 ERENBURG, Ilja. Revoluce a román. *Čin* 1, 1929-1930, č. 17, 20. 2. 1930, s. 387-389; cit. ze s. 388.

Otevřeným dopisem revolučním spisovatelům v Československu, který byl přijat na Druhé mezinárodní konferenci revoluční proletářské literatury v Charkově,²⁷⁹ kde se názor o nepřijatelnosti románu zásadně reviduje: „Levou úchylnou bylo, když se prohlašovaly reportáž a žurnalistická práce za jediné vhodné pro revoluční slovesnou práci...“²⁸⁰

4.1.2 György Lukács

Zejména v Německé demokratické republice, jako hlavním centru teoretické reflexe socialistického realismu, působilo dílo maďarského vědce a politika Györgye Lukáče (1885–1971). V roce 1956 (v souvislosti s maďarskou revolucí, které se Lukács aktivně zúčastnil) bylo jeho teoretické dílo i v NDR odmítnuto a zařazeno na index, přesto se však v odborné praxi německého komunistického státu dále využívalo a silně východoněmecké vědce ovlivňovalo.

György Lukács vstupoval nejen do sporů a odborných debat s čelnými východoněmeckými „klasiky“ (Bertolt Brecht, Anna Seghers), ale především se snažil zbavit doktrínu socialistického realismu jejího omezujícího vlivu na živou tvorbu.²⁸¹

„Umělecký odraz skutečnosti vzniká z týchž protikladností jako každý jiný odraz skutečnosti,“ deklaruje Lukács větší prostor pro tvůrčí individualitu.²⁸² Jedním z klíčových Lukáčsových termínů je antropomorfizace, která je podle něj vlastní umění, na rozdíl od dezantropomorfizace, která charakterizuje vědu. Rozdíl mezi fikčním a vědeckým dílem tkví v práci s postavou, dějem a výrazem, která je odlišná od práce vědce, jenž zkoumá ryze obsahy.

Vytrvalý zápas vedl György Lukács se socialisticky realistickým požadavkem typičnosti; i u něj je náhoda z konstrukce děje vyloučena či vnímána jako chyba, typičnost však pro něj není kategorie v podstatě statistická, typické totiž není to, co se vyskytuje v největším počtu případů, nýbrž to, co nejlépe charakterizuje danou dobu a dané prostředí.

279 Ze všech signatářů dopisu, vydaného ovšem jako dokument celé konference, mohl mít jedině Kisch nějaký přehled o situaci v Československu, kterou *Otevřený dopis* poměrně podrobně popisuje; kromě něj čteme pod dokumentem jména sovětských spisovatelů Tarasova, Fadějeva, Panfěrova, Skačkova a Kirilenka a dále autorů z Francie (Aragon, Sadoul), Německa (J. R. Becher, Renn) a deseti dalších zemí.

280 Celý *Otevřený dopis revolučním spisovatelům v Československu* viz *Tvorba* 6, 1930, s. 794.

281 Pozdní shrnutí těchto debat z perspektivy východoněmeckého režimu a určitého „omilostnění“ Györgye Lukáče viz MITTENZWEI, Werner (Hrsg.). *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutschen Schriftsteller*. Leipzig: Phillip Reclam jun., 1975.

282 LUKÁCS, György. Umění jako objektivní pravdivost. In: TÝŽ. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976, s. 95.

Pokud jde o uplatnění těchto požadavků na reportážní tvorbu, neposkytl György Lukács svým současníkům žádnou oporu: reportáž odmítal zařazovat do kontextu literární tvorby a jako kritik proti ní vedl rozhodný a energický boj.

V bohatém curiculu vitae Györgye Lukáče ovšem představuje jeho aktivní činnost literárního kritika v prostředí německé komunistické literatury třicátých let 20. století jenom epizodu. Už zde, jako později několikrát, se jeho zásadní věrnost marxisticko-leninskému ideologickému obrazu světa dostávala do konfliktu s jeho poznáním, přičemž si však vytrvale odmítal připustit tento rozpor.

Vedle řady kontroverzí z tohoto období (kromě jiných spor o expresionismus či konflikt s Bertoltem Brechtem) formuloval v této době György Lukács také – v levicovém prostředí značně ojedinělý – názor na reportáž a reportážní postupy v próze: reportážní metodu označil za typicky buržoazní a komunistickému tvůrčímu přístupu cizí.

Tento jeho postoj vyplynul z konkrétní literárněkritické práce, na prvním místě z jeho hodnocení dvou románových novinek německého komunistického spisovatele Williho Bredela (1901–1964), původně dělníka a „dělnického dopisovatele“ stranického tisku.

Už od dvacátých let se v prostředí německé komunistické strany a jí oddaných literátů diskutovalo o potřebě velké, ideově zaměřené románové epiky. A György Lukács se těchto diskusí zúčastnil. Když Willi Bredel v průběhu svého věznění za „literární přípravu velezrady a vlastizrady“ v letech 1930–1932 napsal dvojici románů *Maschinenfabrik N & K (Strojárna N & K, 1930)*²⁸³ a *Die Rosenhofstraße (Ulice U Růžového dvora, 1931)*,²⁸⁴ spatřovala v nich komunistická literární kritika a publicistika naplnění tohoto požadavku. V časopise *Linkskurve* kritik Kurt Kläber *Maschinenfabrik N & K* označil za „první a nejlepší proletářský román z továrního prostředí“ a „abecedu našich každodenních bojů“.²⁸⁵

György Lukács sice přiznal oběma Bredelovým románům „významné místo ve vývoji proletářsko-revoluční literatury v Německu,“ odmítl však, že by se jednalo o „skutečně epická“ díla: „Chceme-li stručně vyjádřit základní nedostatek Bredelovy umělecké formy, musíme říci: je zde umělecky nevyřešený rozpor mezi širokým, vše podstatné zahrnujícím epickým rámcem jeho fabule a jeho způsobem vyprávění, částečně jakýmsi druhem reportáže, částečně jakýmsi druhem zápisu ze schůze.“ Způsob zobrazení i jazyk románu se musí zásadně lišit od reportáže,

283 Celý text románu BREDEL, Willi. *Maschinenfabrik N & K*. NemesiS – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 29. 5. 2018]. Dostupné z: <http://nemesiS.marxists.org/bredel-maschinenfabrik-n-k1.htm>.

284 Celý text románu BREDEL, Willi. *Die Rosenhofstraße*. NemesiS – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 29. 5. 2018]. Dostupné z: <http://nemesiS.marxists.org/bredel-rosenhofstrasse1.htm>.

285 KLÄBER, Kurt. Marsch auf die Fabriken. *Linkskurve* 11, 1930. Cit. podle: MÜNZ-KOENEN, Ingeborg. Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie. Die Debatte proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit Georg Lukács. In: MITTENZWEI, Werner (Hrsg.). *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutschen Schriftsteller*. Leipzig: Phillip Reclam jun., 1975, s. 105, 437.

zdůrazňuje Lukács; po románu požaduje především živé postavy s proměnlivými vzájemnými vztahy.

Lukácsova autorita v německém komunistickém prostředí byla natolik silná, že Willi Bredel jeho výhrady uznal a – napsal sebekritiku.²⁸⁶ V roce 1960, již jako významný činitel komunistické moci v Německé demokratické republice, se Willi Bredel nepřímě k tomuto konfliktu vrátil při psaní doslovu k reedici románu *Maschinenfabrik N & K*. V něm obhajoval svoji – tehdy již téměř třicet let starou – práci, a to především tím, že vlastně ani román vytvořit nechtěl: psal prý jen rozšířenou, na pokračování otiskovanou zprávu pro komunistický tisk. „Na knižní vydání jsem nepomyslel ani ve snu,“ uvedl.²⁸⁷

Další etapa Lukácsova boje proti reportáži jako prostředku cizímu proletářské kultuře následovala. V rozsáhlém článku *Reportage oder Gestaltung?* – často pak citovaném souhlasně i polemicky – formuloval řečnickou otázku: „Může zpráva nebo reportáž nahradit umělecké zobrazení? Je snad reportáž, jak v Sovětském svazu nebo u nás tvrdí někteří proletářští spisovatelé, „naší době odpovídající“ metodou naší literatury? Nebo je to jenom (v Sovětském svazu překonaná, u nás) překonání hodná tvůrčí metoda?“²⁸⁸ Jako vzor proletářské románové tvorby pak Lukács uvádí Uptonu Sinclaira, Sergeje Tretjakova a Ilju Erenburga a jmenuje i předchůdce, jimiž podle něj jsou Victor Hugo, George Sandová a Eugène Sue; současně se snaží zkoumat, jak reportáž vlastně vznikla ve „vývojové situaci buržoazie“.

Terčem Lukácsova literárněkritického útoku v tomto článku se stala tvorba Ernsta Ottwala (1901–1943),²⁸⁹ konkrétně jeho román *Denn sie wissen, was sie tun*

286 BREDEL, Willi. *Einen Schritt weiter*. Přetisk in: KLEIN, Alfred. *Im Auftrag ihrer Klasse, Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriststeller 1918–1933*. Berlin und Weimar 1972, s. 727–730 (původně in: *Linkskurve* 13, 1932, č. 12, s. 20–22).

287 Cit. podle: MÜNZ-KOENEN, Ingeborg. Cit. dílo, s. 124, 438.

288 LUKÁCS, György. *Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt*. *Linkskurve* 13, 1932, č. 7, s. 23–30; č. 8, s. 26–31. Přetisk in: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland: eine Auswahl von Dokumenten*. 2. vyd. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, s. 436–463. Ottwaltova odpověď viz OTTWALT, Ernst. „Tatsachenroman“ und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. *Linkskurve* 13, č. 1932, č. 10, s. 21–26. Přetisk in: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur...*, s. 473–490.

289 Ernst Ottwalt je literární pseudonym Ernsta Gottwala Nicolase. Nicolas se narodil 13. listopadu 1901 v obci Zippnow v tehdejší německé Prusku (dnes Sypniewo v Polsku) jako syn luteránského duchovního; studoval na univerzitách v Halle a Jeně; po první světové válce se stal členem Freikorpsu, následně však změnil názor a vstoupil do Komunistické strany Německa a komunistického Svazu proletářsko-revolučních spisovatelů. Zkušenosti z Freikorpsu zpracoval v románu *Ruhe und Ordnung (Klid a pořádek)*, 1929; celý text: OTTWALT, Ernst *Ruhe und Ordnung*. NemesiS – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 15. 4. 2020]. Dostupné z: <http://nemesiS.marxists.org/ottwalt-ruhe-und-ordnung1.htm>. Podílel se spolu s Bertoldem Brechtem na scénáři filmu *Kuhle Wampe*, roku 1932 vydal knihu *Deutschland erwache! Geschichte des Nationalsozialismus (Německo, probud se! Dějiny národního socialismu)*, oceňovanou zpětně jako jedna z nejpronikavějších analýz situace v Německu před nacistickým uchopením moci. Nacisté jej zařadili mezi spisovatele, jejichž knihy v květnu 1933 pálili na náměstích německých měst. V témže roce Ottwalt spolu se svojí ženou Waltraut Nicolas, rovněž dcerou evangelického faráře, emigroval přes Dánsko a Československo do Sovětského svazu, kde se oba podíleli

(*Neboť vědí, co činí*, 1931). Na rozdíl od Williho Bredela, dělníka, který se stal spisovatelem, byl Ernst Ottwalt synem faráře a jeho příklon ke komunistickému hnutí byl projevem jakési osobní konverze, které předcházela krátká epizoda přílnutí k Hitlerovu nacistickému hnutí. Právě spisovatelův původ zahrnul Lukács do své polemiky a snažil se na něm doložit svůj názor o nebezpečnosti reportážních postupů jako něčeho cizího, vneseného do proletářského prostředí zvenčí. Dokumentární metoda je podle Lukácsa spojena s buržoazním světovým názorem a s marxismem-leninismem je neslučitelná. Tyto úvahy Lukács později dále rozvinul ve svém pojetí teorie odrazu.

Ottwaltovo odsuzující zobrazení justice Výmarské republiky v románu *Denn sie wissen, was sie tun* György Lukács srovnává (zcela v rozporu se základním kritickým požadavkem, že jedno umělecké dílo z určité konkrétní doby není možné posuzovat výhradně srovnáním s jiným uměleckým z jiné doby) s románem Lva Nikolajeviče Tolstého *Vzkříšení*: „Tolstoj je větší umělec než Ottwalt, protože otázku staví obsáhleji, všestranněji, materialističtěji, dialektičtěji než Ottwalt.“ Jinými slovy: Tolstoj je lepší marxista než Ottwalt, protože je větší umělec.

Ještě o více než čtyřicet let později byl tento názor předmětem polemických rozborů pracovníků východoněmeckého Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR (Ústřední institut pro dějiny literatury Akademie věd NDR), jehož pracovnice Ingeborg Münz-Koenen dospívá ke konstatování, že při takovém pojetí by jakékoli studium vědeckého komunismu bylo zbytečné a stačilo by je nahradit uměleckým talentem – a takový názor odmítá.²⁹⁰

4.2 Komunistická reportáž více či méně očividná (Géza Včelička)

Osobitý přínos pro českou literární reportáž představuje tvorba Gézy Včeličky (1901–1966). Včeličkovo dílo, které se pro autorovu závažnou plicní nemoc fakticky uzavřelo již krátce po druhé světové válce (spisovatel v pozdějších letech připravoval už jen reedice a úpravy svých starších knih), je ovšem žánrově velmi pestré: kromě románů různé umělecké úrovně, cestopisných i domácích reportáží zahrnuje poezii, písňové texty (z nichž některé zlidověly), memoárové knihy a text pro divadlo; Géza Včelička se tvůrčím způsobem projevil i jako skladatel a výtvarník.

na činnosti německého literárního exilu. V roce 1936 sovětská tajná policie oba manžele zatkla. Ernst Ottwalt zahynul pravděpodobně roku 1943 v táboře poblíž Archangelsku, jeho ženu sovětské úřady na základě dohody o výměně osob, která byla součástí tajného protokolu paktu Molotov–Ribbentrop, vydaly zpět do Německa, kde byla sice odsouzena za velezradu, ale výpovědi pro gestapo o německém exilu ji uchránily před uvězněním. Po válce publikovala pod pseudonymem a podílela na aktivitách německé evangelické církve. Zemřela roku 1962.

290 MÜNZ-KOENEN, Ingeborg. Cit. dílo, s. 138.

Bibliografie Gézy Včeličky je značně nepřehledná a matoucí; své knihy často přepracovával, někdy i opakovaně, a vydával je v nových vydáních někdy pod zcela odlišným názvem; naopak pod stejným názvem vydal dva zcela odlišné texty.

Jako referenční rámec stále přítomný ve všech Včeličkových textech, i v nejúspěšnějších románech *Kavárna na Hlavní třídě* (1932) a *Policejní hodina* (1937), vnímám spisovatelův stálý v zásadě reportérský přístup ke skutečnosti. A vztah k reportážím má i poměrně rozsáhlá Včeličkova básnická tvorba: autor s oblibou zpracovával své zážitky z cest v podobě jednak cestopisu, jednak básnické sbírky: tak protějškem reportážní knihy *Světoběžníci a robinsoni* (1932) je básnická sbírka *Pěšinou snů* (1930) a pendantem knížky *Mezi Marokem a Zbraslaví* (1939) básnická sbírka *Staré zrcadlo* (1939). I *Pražské tajemství* (1944), z žánrového hlediska velmi pestrá a různorodá kniha vzpomínek na dětství a mládí v pražské čtvrti Na Františku, oscilující mezi memoáry, kulturně historickým obrazem a reportáží, má svého „básnického partnera“ ve sbírce *Klášteří ulice* (1945, v knize uveden jako rok vydání 1938).

Včeličkovy reportáže z oblastí dobově vnímaných jako exotické (Balkán, severní Afrika, Blízký východ) přes svoje nepochybné umělecké kvality představují typickou cestopisnou literaturu, jsou to texty čerpající svou atraktivitu z exotického prostředí – a tím se ocitají mimo zorné pole této práce. Autorovy knihy o Německu a Sovětském svazu z třicátých let 20. století však přinášejí reportáže „kischovského typu“, v nichž nad Včeličkovu zálibou ve sbírání dat a historických faktů převážila společenská aktuálnost zachycovaných zahraničních skutečností pro českého čtenáře. Včeličkova kniha *V zemi hákového kříže* (1933) tvoří ojedinělý diptych zachycující nástup nacistů k moci z pohledu levicových dělníků a odborových a politických funkcionářů. Pro běžného cestovatele jen stěží dosažitelnou pronikavost a autenticitu poznání života obyčejných lidí i souvislostí společenského vývoje autorovi umožnil delší pobyt u českých krajanů, kteří trvale žili v různých německých městech. Včelička se rok po své první cestě, kdy ještě leckteré projevy nacistické strany stály mimo zákon, vrátil na stejná místa a zaznamenával jak změny v chování nacistů, kteří ovládli německé ulice, tak důsledky jejich nástupu v každodenním životě reportérových informátorů a přátel.

Géza Včelička je i zde mistrem metafory spojující překvapivé, zdánlivě nespojitě věci: Nacistické vlajky jsou rovněž rudé jako vlajky komunistů, ale „porušené černobílou skvrnou“, ²⁹¹ jíž je bílý kotouč, do něhož „je zatknut hákový spár“. ²⁹² Pohoršení nad kýčem v nacistickém umění vyjadřuje reportér tímto popisem vystaveného portrétu prezidenta Hindenburga, v němž malíř „do předu posadil tlustého maršála, fotrovsky mu roztáhl nohy a ruce mu dal na kolena: portret nejméně pro

291 VČELIČKA, Géza. *V zemi hákového kříže. Reportáž ze současného Německa*. Praha: Časopis Rozsévačka, Anežka Hodinová, 1933, s. 78.

292 Tamtéž, s. 79.

poštovní známky“.²⁹³ Charakteristický je rovněž smysl pro bizarní, signifikantní detail: „číšníci nosí v levici své podnosy a volnou ruku zvedají před přicházející hosty.“²⁹⁴

Za vrcholné Včeličkovo reportážní dílo je podle mého názoru třeba pokládat soubor *Několik prokletých*;²⁹⁵ kniha je opatřena podtitulem *Reportáže a povídky*, přičemž snad jen jeden text nese formální znaky, podle kterých by mohl být označen za povídku – ale autor tak ve čtenáři zanechává podezření, že některé z ryze reportážně stylizovaných textů jsou ve skutečnosti „pouhou“ fabulací.

Nejrozsáhlejší text v knize *Několik prokletých* s názvem *Maso za hladovou zdi* přináší drsný obraz pražských jatek na Maninách; popis porážek i obchodních praktik zanechává silně tísnivý dojem. Množstvím konkrétních detailů z několika pražských továren i dílen je naplněn text „Čtyřikrát člověkem“, popisující život mladé dělnice, která třikrát přišla o práci a čtyřikrát se musela naučit novou náročnou a fyzicky vyčerpávající práci. Velkou pozornost Géza Včelička věnuje Mostecku a tamním horníkům v době velké stávký (1932) i před ní.

Drastičnost knihy vyvolává vzpomínku na Čapkovy myšlenky z eseje „Proč nejsem komunistou“: „Nemyslím, že bych měl ve zvyku líčit svět nějak zvlášť růžově, ale kdykoli zakopnu o nelidskou zápornost a tragičnost komunismu, chtěl bych křičet v rozhořčeném protestu, že to není pravda a že to přese vše takhle nevypadá.“²⁹⁶ Takový dojem máme – jeden příklad za mnohé – třeba při četbě tohoto Včeličkova popisu hornické domácnosti: „U dveří stojí bleďý, vrásčitý stín se znakem TBC ve tváři, [...] matka a dítě, dva z devíti obyvatelů tohoto bytu, matka a dítě, poznáš to na první pohled, chlapec má tytéž oči, vypálené hladem, tytéž vrásky, stejné znamení bleďé smrti v maličkém staženém obličejí. Sedm dětí, všechny jsou zaručeně matčiny, všechny jsou podobny průhledným dohasínajícím lucernám. Hrůzní skřetové s velikými hlavami a velikými břichy, měkké kosti a stařecké úsměvy [...]. Všech dohromady je devět v té vlhké, vydýchané a studené místnosti dvaapůlkrát.“²⁹⁷ Jakoby právě k tomuto místu dodává Karel Čapek v citované eseji: „Buržoza vdechuje svou vlastní hnilobu a dělník souchotiny; čímž jaksi vymizel vzduch.“²⁹⁸

Knihy *Několik prokletých* se – až na jedinou výjimku – vyhýbá i jen náznaku humoru anebo odlehčení sociálně drastických témat. Jako by autor chtěl co nej-

293 Tamtéž, s. 80.

294 Tamtéž, s. 81.

295 VČELIČKA, Géza. *Několik prokletých*. Praha: Odeon, 1934. Připomeňme, že pod stejným názvem vyšla už roku 1928 jiná Včeličkova kniha, z níž ale do souboru z roku 1934 nepřešel ani jeden text.

296 ČAPEK, Karel. *Proč nejsem komunistou*. In: TÝŽ. *Válka s mloky, Krakatiit, Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy, Bajky a podpovídky, Proč nejsem komunistou*. Praha: Československý spisovatel, 2009, s. 732.

297 VČELIČKA, Géza. *Několik prokletých*, s. 143.

298 ČAPEK, Karel. Cit. dílo, s. 732.

důkladněji doložit i další výtky Karla Čapka, které adresoval komunistickým autorům: „Nejpodivnější a nejnelidštější na komunismu je jeho zvláštní pochmurnost. Čím hůře, tím lépe; porazí-li cyklista hluchou babičku, je to důkaz zpuchřelosti dnešního řádu; strčí-li dělník prst do koleček stroje, nerozmačkají mu jeho ubohý prst kolečka, nýbrž měščí, a k tomu ještě s krvežíznivou rozkoší.“²⁹⁹ Citovaná Čapkova esej pochází z roku 1924, tedy před vznikem reportáží z Včeličkovy knihy *Několik prokletých*, a usvědčuje vynikajícího komunistického autora, že mezi čtenáře Čapkových úvah nepatřil, nebo je dokázal sice přečíst, ale nevidět. „Nevím, zda se žurnalisté a spisovatelé vmluvili v tento nesmyslný obraz světa nebo zda vědomě lhou“ – napsal Karel Čapek o české levicové publicistice.³⁰⁰

Oním jediným zmiňovaným zábleskem humoru v knize *Několik prokletých* (1934) je příběh podomního obchodníka s knihami („Lovec autografů“), čerpající z Včeličkových osobních zkušeností s touto profesí. Hrdina si vypomáhá tím, že knihy opatřuje falešnými podpisy autorů. Nadsázka, z níž můžeme Včeličku občas podezřívát, je zde zřejmá a přiznaná: ať již v historce o záměně Fráni Šrámka a Jana Šrámka, tak v závěrečné pointě: „S neděle se pokusím vnutit panu kavárníkovi *Malostranské šplechty* s Nerudovým autografem a Vilímkův jízdní řád podepsaný ministrem železnic.“³⁰¹

Zatímco Géza Včelička v žádném případě nepatřil mezi Čapkovy pozorné čtenáře, o Karlu Čapkovi můžeme předpokládat, že patřil mezi pečlivé čtenáře Gézy Včeličky: právě Včeličkův popis otřesných podmínek, v nichž žili lidé, kteří nebyli schopni zajistit si normální bydlení, byl snad v pozadí nové Čapkovy „výpravy“ do brlohů pražské chudiny v roce 1934, která časově navazuje právě na vydání *Několika prokletých*; nepřímým, ale – domnívám se – zřetelným důkazem Včeličkova vlivu na Karla Čapka je neběžné slovo troglodyt, znamenající pračlověk, které Géza Včelička vcelku logicky použil ve své reportáži „Praha v době kamenné“, v níž líčí obydlí pražských nezaměstnaných v bývalém pískovcovém lomu v Motole – slovo troglodyt zde naznačuje, že lidé dvacátého století zde žijí jako v době kamenné. A v Čapkově reportáži o chudinských brlozích („Děti chudých“, *Lidové noviny* 1934) čteme – už bez podobné logické souvislosti, neboť obydlí, která navštívil Karel Čapek, nebyla ve skalách – o „troglodytské bídě“.

Působivost Včeličkovy reportérské tvorby mnohde snižuje jednak již zmiňovaná záliba v přemíře kulturně-historických údajů (jakkoliv často stlačená do poznámek pod čarou) – a na druhé straně sklon k beletrizování. Některé kapitoly jeho reportážních knih se tak stávají spíše povídkami, za nimiž ovšem zřetelně cítíme původní reportérský formát: je to tam, kde se autor neopírá o vlastní autopsii, ale čerpá

299 Tamtéž, s. 731.

300 Tamtéž, s. 732.

301 VČELIČKA, Géza. Cit. dílo, s. 90.

informace z druhé ruky; nedostatek vlastních zážitků jej pak vede k tomu, že je nahrazuje beletrizováním. „Ví“ všechno o psychologii – myšlenkách a motivacích – svých postav, například komunistického dělníka, který zemřel v nacistickém vězení, a stává se tak neorganicky z reportéra vševědoucím vypravěčem. Právě v těchto pasážích mizí i jinak charakteristická Včeličkova jazyková a motivická vynalézavost.

V závěrečném období Včeličkova života beletrizace, můžeme-li to tak říct, dál vítězila: autor zpracoval své cestopisné reportáže do tří knih cyklu *Poutníkův návrat* (1948–1950) a pokusil se jim dát románovou podobu; jde o v české literatuře ojedinělý pokus nikoli využít reportážně zpracované zkušenosti v románové tvorbě, nýbrž přímo „překlopit“ reportážní text v románový.

Tak z reportáží v knize *Poutníkův návrat* z roku 1941 se stávají stejnojmenné románové kapitoly v knize *Světoběžníci a robinsoni* z roku 1954. Z prezentu historického v reportáži je text převeden do „románovějšího“ času minulého. Ze dvou nepojmenovaných kamarádů se stávají tři kamarádi opatření osobními jmény, Josef, Antonín a Oldřich – aniž by byla podána jejich hlubší, diferencovanější psychologie³⁰² (dva se nakonec přiklánějí k autorově ideologii, třetímu je dovoleno zůstat mimo).

Ukazuje se ale, že reportérský postřeh, konkrétní ze života odpozorovaný a zachycený detail, sice může sloužit i jako prvek dokreslující románový děj – ale pouze na reportážních poznacích se román postavit nedá: výsledný text i nadále působí spíše jako reportáž, byť poněkud zbeletrizovaná, než jako plnokrevné románové dílo; Géza Včelička si je toho, jak se zdá, vědom, když výsledek své práce nazývá v závěrečné *Poznámce* k vydání *Světoběžníků a robinsonů* z roku 1959 „cestopisný román“ – a o několik řádků dál zase „románový cestopis“.

Leckde se ovšem jedná jen o „přepracovávání pro přepracovávání“ – o změny pro změny. Jako příklad poslouží dvě verze textu *Tichý dům*.³⁰³ Autor často mění adjektivum za adjektivum, aniž by tím cokoli nového vypověděl: „drobný prodavač“ (1959) místo „vzábly prodavač“ (1941) (oboje prostě musíme uvěřit – že prodavač byl drobný, i to, že byl vzábly); jinde snad významově blízké slovo přece jen o nuanci intenzifikuje děj: „uštvaně dýchal, pokašláváje“ (1959) místo „zrychleně dýchal, pokašláváje“ (1941); někde se Včelička snaží o lepší porozumění a překládá slova, která v původním textu pro dokreslení atmosféry použil v cizím jazyce: místo „mariňáci, červené pompony na bíle povlečených čapkách“ (1941) nově „mariňáci, červené bambulky na čapkách bíle povlečených“ (1959); nad některými

302 V závěrečné *Poznámce* k vydání *Světoběžníků a robinsonů* z roku 1959 autor uvádí: „Do románového cestopisu Světoběžníci a robinsoni jsem zapsal téměř veškeré cestovní zážitky a zkušenosti z dvou svých severoafrických cest [...]. Vtělil jsem je do postav tří poutníků, tří bývalých dělníků, svými typy oněm časům přílehlavě odpovídajících [...]“ (VČELIČKA, Géza. Poznámka. In: TÝŽ. *Světoběžníci a robinsoni*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 494.)

303 První odstavec v knize *Poutníkův návrat*, 1941, na s. 54; v knize *Světoběžníci a robinsoni*, 1959, na s. 73.

místy svého textu si autor znovu vybavuje starou vzpomínku a podrobněji ji popisuje: slova „obdivují omšelá sousoší antických bohů a býků“ (1941) nahrazuje text: „obdivující mechovitá, ošklivá, jakoby sádrová, popraskaná sousoší bohů, Neptunů, tritónů a býků“ (1959). Spisovatel, vyřazený vážnou a vleklou nemocí z účasti na veřejném životě, se vrací při přepracování svých reportáží do šťastnějších let svého života a prožívá je znovu...

4.3 Reportáž v podobě sloupku (Karel Čapek)

Text Karla Čapka „Děti chudých“ vyšel jako sloupek v *Lidových novinách* na jaře roku 1934,³⁰⁴ a bývá tudíž zařazován i do pozdějších knižních souborů Čapkových sloupků.³⁰⁵

Přesto se domnívám, že tato drobná práce naplňuje všechny znaky, které jsme na předcházejících stranách (viz kapitola 2.2) popsali jako žánrotvorné rysy reportáže: ústřední postava, reportér, přivádí čtenáře do běžně nepřístupného či obtížně přístupného (a i pro něj nového) prostředí, kde vstupuje do interakce s dalšími postavami; ve svém textu tematizuje nejen zvolené prostředí, které se snaží čtenáři zprostředkovat co nejživěji a nejbezprostředněji, nýbrž i svůj vlastní proces poznávání daného prostředí, seznamuje čtenáře se svojí reakcí na fakta, s nimiž se seznámil, a uvádí, jak a nakolik jej poznamenalo, co se dozvěděl.

Nadto je tento text brilantním příkladem Čapkova stylistického mistrovství. Tématem sloupku-reportáže je spisovatelova účast na rutinní policejní „šňáře“ v chudinských příbytcích na okraji pražských Košíř; Čapek, ovlivněn patrně četbou reportáží Gézy Včelíčky o nejchudších lidech v Praze (viz kapitola 4.2), navštívil „cihelnu, chudinské činžáky, malé domečky a kotce, které ještě zůstaly na periferii po někdejších venkově, – celkem tak názorné ukázky toho, v čem ještě – krom jeskyní – může bydlet člověk ve XX. století.“

Trojice policistů (že byli tři, se dovídáme jen mimochodem v místě, kde „se čtrnáct dětských očí upřeně, bez dechu dívá na tři muže v přílbicích“) navštívila při své obchůzce, na níž je spisovatel doprovázel, nepochybně větší počet domácností pražské chudiny z doby po velké hospodářské krizi, než oněch osm, o kterých nás reportáž informuje; ale těchto osm je zvoleno s vyhraněným tvůrčím záměrem.

Téměř s jistotou také můžeme říci, že návštěvy domácností za sebou nenásledovaly v tom pořadí, v jakém je navštívíme jako doprovod strážníků a spisovatele při čtení Čapkova textu. V jejich řazení je totiž důsledně uplatněna klasická stylistická figura antiklimax – postupuje se od nejsilnějšího podnětu k nejslabšímu. První příbytek je „díra dvakrát čtyři metry, nikde nic, ani židle, ba ani hřebík, na kterém by

304 ČAPEK, Karel. Děti chudých. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 114, 4. 3. 1934, s. 1–2.

305 Poprvé in: ČAPEK, Karel. *Sloupkový ambít*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 255–257.

se člověk oběsil“ – zatímco v tom posledním jsme návštěvníky „klícky bídy, která má skoro svůj půvab [...] čisté hrněčky s pomněnkami, na oknech cosi jako záclonky“. Mohlo by se zdát, že zvolením stylotvorného principu antiklimaxu namísto spíše očekávatelné gradace se autor připravuje o nemalou část své možnosti emocionálně zaujmout čtenáře; ale opak, jak tento text dokazuje, je pravdou. Tím, že nejsilnější podnět, dokonce se zřetelným názvukem na sebevraždu jako na jedinou možnost řešení krajní bídy, uplatnil hned na začátku reportáže, vyvolává Čapek ve čtenáři silnou citovou reakci, kterou čtenář teprve postupně „vstřebává“ a zpracovává; použití antiklimaxu autorovi umožňuje, že při tomto zpracovávání silného podnětu může čtenáře doprovázet, neztrácet s ním kontakt a na tomto zpracování se podílet – až k pomněnkám a záclonkám na oknech...

V tomto textu se Karel Čapek současně projevuje také jako dramatik. Můžeme si povšimnout, že výčet přibytků (cihelna, činžáky, kotce...), který čteme na začátku reportáže, se pak již nikde neopakuje: takže nevíme, která z navštívených chudinských domácností byla v domečku, která v cihelně, která v činžáku; Čapek si jako dramatik nejdříve předepsal scénu a pak již jen, bez zbytečného popisného balastu, nechává nastupovat jednotlivé aktéry, aby před čtenářem odehráli každý svůj výstup. Těžiště sloupku-reportáže je skutečně v silných a hutných dialogích: „Babička a tři děti. ‚To jsou vaše?‘ ‚Synovy.‘ ‚Kde je?‘ ‚Na Karlově.‘ A zase v pelechu pár, na zemi tři děti. ‚Kdo to je?‘ ‚To je sestřina dcera.‘ ‚A s ní?‘ ‚To je jen tak, nějaký známý.‘“ „Herci“ mají kromě vlastního, na maximální možnou míru zestručněného textu již k dispozici jen tu a tam několik rekvizit (hřebík, hadr, hrněčky s pomněnkami) a čtenáře nic nerozptyluje v soustředění na jejich osud.

Další podstatné skutečnosti Čapek sděluje jakoby mimochodem: sociální napětí – „zpod duchny svítí čtyři palčivě nenávislné oči“; důslednost tehdejší policejní kontroly – „policie nějak dlouho zkoumá špinavé papíry“; „jeden pár rodičů nemá policejně cosi v pořádku, je z toho mnoho řečí a přísného hubování.“

Vrcholnou ukázkou toho, jak Karel Čapek dokáže „pracovat“ se čtenářem, je závěrečná část sloupku-reportáže: téměř třetina textu totiž postrádá jakoukoli stopu po živosti a jímavost úvodní části, jedná se vlastně jenom o sice trochu emotivně podaný, ale vlastně docela suchopárný výklad Čapkových názorů na řešení situace lidí žijících ve třicátých letech v krajní bídě. Tím, že si svého čtenáře předtím získal společnou procházkou okrajem Košíř a její silnou, drsnou emocionální působivostí, může nyní poměrně dlouho vykládat své názory, aniž by ztratil čtenářovu pozornost; jeho výklad je přesně tak dlouhý, abychom jej ještě snesli – a nevšimli si, že z účastníků reportáže jsme se změnilí v posluchače přednášky. Ba co víc: předchozí zážitek naší osobní účasti na osudu obyvatel „doupat“ nás vede k tomu, že jsme dokonce na autorovy názory zvědaví a očekáváme je se zájmem.

A máme sklon jeho argumentaci přijmout, ačkoli je zcela evidentně mylná a při hlubším rozboru neobstojí. Karel Čapek pesimisticky dokládá, že zejména děti, kterých v té době žilo v chudinských brlozích mnoho, nemají prakticky žád-

nou možnost zařadit se do většinové společnosti: „Marná sláva: pro děti, které *takto* [zvýraznil K. Č.] rostou, není vzestupu, ani vývoje; nemůže z nich být nic než zase jen bédni a vytrídění lidí, kteří ponесou dál to strašné pračlověctví bídy. Nouze může ještě být vzpruhou, ale bída už je jen stav prokletí, cosi jako dědičná nemoc.“ Velký český spisovatel nepochybně, sám šokován zážitkem bídy, podcenil lidskou vůli a schopnost sociálního vzestupu. Vyjdeme-li ze skutečnosti, že děti, kterým bylo v roce 1934 pět až deset let, mohly být na vrcholu své životní kariéry někdy v sedmdesátých a v osmdesátých letech 20. století – a zcela normálně se zařadily do společnosti, neprožily celý svůj život ve stavu „pračlověctví“. (Což není důsledek vlády komunismu – podobná chudinská ghetta z meziválečné éry zmizela za války a v letech poválečné výstavby v celé Evropě, západní i východní – ovšem kromě ghatt, jejichž obyvatelům znemožňoval sociální vzestup jejich stigmatizující etnický původ: Romové, přistěhovalci z nejhudších zemí třetího světa.)

4.4 „Zpravodajský úvazek“ reportáže (Ivan Olbracht)

Díla českých spisovatelů a filmařů vzešlá ze setkání zejména pražského intelektuálního prostředí se světem Podkarpatské Rusi (i sám tento název byl český byrokratický novotvar bez opory v historii), s oblastí, jež na poválečné mírové konferenci spadla Čechům do klína, tvoří významnou součást českého kulturního povědomí. Nejživější a dodnes nejnspirovativnější částí tohoto dědictví jsou díla Ivana Olbrachta, román *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) a povídkový soubor *Golet v údolí* (1937). Předcházela jim kniha reportáží *Země bez jména* (1932), v rozšířeném vydání s názvem *Hory a staletí* (1935).³⁰⁶

Je jistě na místě mluvit o podkarpatoruském mýtu v české kultuře. Součástí tohoto mýtu je i jakési obecné povědomí o kulturním přínosu Československé republiky pro odlehlý a zaostalý kraj a o neutuchající vděčnosti tamního obyvatelstva českému národu. Je třeba zdůraznit, že Ivan Olbracht se na této mýtotvorbě nepodílel, že jeho reportáže ve skutečnosti právě těmito idealizovaným představám odporují a argumentovaně je vyvracejí.

Ivan Olbracht přináší svědectví, že právě vznik Československa a ustavení české správy uvrhly rusínský lid do mnohem hlubší bídy, než v jaké žil v dobách rakousko-uherské monarchie. Především odtržení horských karpatských oblastí od jejich přirozené, po staletí utvářené vazby k oblastem v uherské nížině měly pro Rusíny těžké následky. Nová, předtím nikdy neexistující, přísně střežená hranice zbavila Rusíny možnosti nejen vydělat si určitou hotovost, ale také přivážet

306 Vývoj textu Olbrachtových reportáží od první verze otištěné v *Lidových novinách* po jejich definitivní podobu podrobně zkoumá Jiří Opelík (OPELÍK, Jiří. *Olbrachtovy zakarpatské reportáže*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, s. 63–74).

z uherské nížiny obilí, za které platili svou práci při žních, takže následkem vzniku nové hranice byla vzrůstající podvýživa a často i naprostá absence jakýchkoli hotových peněz v rusínském rodinném hospodářství. Období první Československé republiky český reportér Ivan Olbracht neváhá označit jako „zlé časy“ pro rusínské obyvatelstvo: „Ale teď přišly zlé časy. Není zač kupovati. V capouchu umořená louč a kolíček z jívového dřeva místo hřebíku, musí-li to být, také stačí. Třeba se vrátiti z 13. století a z haléřového peněžního hospodářství zase do věku jedenáctého.“³⁰⁷ Češi na Podkarpatské Rusi jsou v Olbrachtových reportážích ti, kdo „mají moc, mnoho kapitálu a všechny zbraně“.³⁰⁸ Podle sčítání lidu, jak je cituje Ivan Olbracht, žilo na Podkarpatské Rusi 35 tisíc českých „pánů a púlpánů“ a na 447 tisíc Rusínů (kromě nich ještě Maďaři, Židé, Němci, Rumuni a Cikáni). „Stoupl-li za deset let počet všeho obyvatelstva o 20 procent, vzrostli Češi o 78 procent, tj. o více než 15 tisíc. Ale tak tomu bylo vždy u všech kolonizátorů a ve všech koloniích.“³⁰⁹ A autor dodává: „V době bojů o národnostní nadvládu v Čechách byl náš poměr k Němcům týž.“³¹⁰

Autor uvádí příklady, kdy česká správa bránila přijímání Rusínů na místa ve státních institucích: „Přijímají jen 5 procent Rusínů, ostatní jsou Češi.“³¹¹ Popis života na užhorodském nádraží končí Olbracht otázkou „Pardubice?“ a odpovídá „Nikoli, Užhorod.“³¹² „Z české školy se hrne první obecná. Mluví mezi sebou židovsky. Židovské holčičky a bledí hoši s vyjevenýma očima a pejzy plavými, černými i červenými“.³¹³ „Čeští pánové kolonizují Podkarpatsko. Počešťují kraj vzdálený sta kilometrů a oddělený od korunních zemí celou rozlohou Slovenska“.³¹⁴ A shrnuje, že rusínský lid Čechy nenávidí, ale ne jako Čechy, nýbrž jako pány, tak jako předtím nenáviděl Maďary.³¹⁵

Pro pohled na Olbrachtovu reportérskou práci bude podle mého názoru užitečné použít srovnávací metodu a položit autorovy reportáže vedle *Chudé přadleny* Jarmily Glazarové (srov. kapitola 4.5.1); ne aby se hledalo ovlivnění (reportáže Glazarové jsou pozdější a Olbrachtův vliv v nich neshledávám žádný), ale aby se na určité analogii výchozí situace obou tvůrců a jejího odlišného uchopení ukázalo to podstatné o reportéru Ivanu Olbrachtovi.

307 OLBRACHT, Ivan. *Země bez jména. Reportáže z Podkarpatska*. Praha: Otto Girgal, 1932, s. 10.

308 Tamtéž, s. 37.

309 Tamtéž, s. 37.

310 Tamtéž, s. 38.

311 Tamtéž, s. 41.

312 Tamtéž, s. 27.

313 Tamtéž, s. 35.

314 Tamtéž, s. 41.

315 Tamtéž, s. 38.

Obě dvě podle mého soudu nejhodnotnější české knihy patřící do kontextu reportážního žánru, *Chudá přadlena* Jarmily Glazarové a *Hory a staletí* Ivana Olbrachta, vznikly původně jako součást přípravy na beletristické dílo; v začátku obou těchto knih byla lítost autorů, kteří nechtěli jen tak ponechat ve své pozůstalosti výsledky rešeršní práce, kterou vykonali.

Tyto dvě knihy jsou si navíc podobné i tím, že se snaží zaznamenat a pochopit život lidí v chudých horských oblastech Československa. Obě přenášejí na čtenáře fascinaci svých autorů rudimentárním, „zachovalým“, lidsky autentickým, drsným, pravdivým prostředím, nabitým dramatickými osudy.

Tím ovšem podobnost těchto obou děl, zdá se, končí a právě poznání a pojmenování jejich odlišnosti může být, domnívám se, pro studium možností reportážního přístupu k realitě velmi přínosné.

Zatímco Glazarová se snaží o určitou ne-li úplnost, tedy jistě encyklopedičnost, a chce zobrazit svět beskydských horalů, aniž by cokoli podstatného vynechala, Olbracht je vědomě výběrový.

Sama postava reportéra, u Glazarové daleko více potlačena a odsunutá na okraj, u Olbrachta více zdůrazněná, představuje dvojí rozdílné uchopení tématu. S určitou nadsázkou můžeme knihu Jarmily Glazarové interpretovat jako sled povídek, zatímco Olbrachtův text se stejným zjednodušením jako čtveřici politických článků (pouhé čtyři reportáže prvního vydání *Země bez jména* jsou věnovány třem etnikům – Rusínům, Čechům a Židům a čtvrtá jazykovému vývoji v zemi).

Obě knihy sice působí tím, čím působí dobrá reportáž: zanechávají ve čtenáři dojem, že jsou tak pravdivé, že jejich četba jako by plně nahrazovala poznání daného prostředí z autopsie; při hlubším pohledu si však uvědomíme, že reportážní metoda obou tvůrců i jejich optika, s níž nahlížíjí zachycované prostředí, je zcela odlišná. Zatímco Glazarová se snažila co nejvíce splynout se životem valašských horalů („Převlékla jsem se do obnošených svetrů, šla jsem pracovat na pole. – Pak mne teprve horalé pokládali za svou. A otevřeli mně svá srdce. Jaké bohatství citů je v nich!“),³¹⁶ Ivan Olbracht si vždy zachovává odstup vnějšího pozorovatele, jakkoli velmi empatického. Rozdíly v přístupu obou tvůrců jsou téměř manifestací rozdílného pojetí reportážní práce, které, chceme-li, můžeme definovat jako přístup mužský a ženský. Olbracht se daleko víc věnuje věcem, politice a ekonomii, Glazarová daleko hlouběji proniká do lidských osudů. Glazarová poznává zdola a dostává se směrem „nahoru“, Olbracht poznává shora včetně rozsáhlých studií historie – a dostává se „dolů“.

Svoji nedostatečnou identifikaci s denním životem Rusínů, na rozdíl od Glazarové, která se snaží, aby v mysli čtenáře nevznikl mezi ní a Valachy žádný hiát, Ivan Olbracht dokonce i tematizuje; když popisuje svůj ne příliš úspěšný pokus poznat

316 Cit. dle: BURIÁNEK, František. *Jarmila Glazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 86–87. (Citaci z časopisu *Světový zdroj zábavy a poučení* 6. 11. 1940 se nepodařilo dohledat.)

Podkarpatskou Rus i z pozice prostředníka, který zastupuje negramotné Rusíny před úřady, naráží na to, že rusínské ženy – na rozdíl od Češek, Slovenek, Ukrajinek i Maďarek – nemění po svatbě své příjmení a celý život užívají i před úřady své rodné příjmení. „Och, můj milý,“ smál se mi později přítel advokát, „chceš-li nám tu dělat konkurenci, měl bys znát, že zde vdané ženy užívají dívčího jména až do smrti!“ cituje Ivan Olbracht se sebeironií radu svého známého.³¹⁷ Srovnáme-li postavu Jarmily Glazarové pracující na poli a Ivana Olbrachta vyplácejícího honorář informátorům, přiblížíme se možná podstatě rozdílů metody obou tvůrců.³¹⁸

V knize Jarmily Glazarové jsme až zaskočení množstvím silných osudů tu vykreslených podrobněji, tu jenom zachycených v obrysu, takže si vůbec neuvědomujeme, jak málo toho Jarmila Glazarová při všem popisu horského hospodářství vlastně říká o ekonomii onoho malého samostatného podnikatelského subjektu, kterým každé horské hospodářství bylo; kdo by hledal informace tohoto druhu, a od reportáže je samozřejmě může očekávat, musel by se obrátit jinam. Ivan Olbracht naopak velmi podrobně mapuje ekonomickou situaci rusínských hospodářství a přesně dokládá svůj známý přírámek, že podkarpatoruští zemědělci vlastně žijí v podmínkách odpovídajících 11. století v českých zemích.

Ačkoli z hlediska českého čtenáře 20. století zobrazuje Ivan Olbracht jistě daleko exotičtější prostředí než Jarmila Glazarová, působí Valašsko v podání Jarmily Glazarové vlastně exotičtěji než o stovky kilometrů zeměpisně a stovky let mentálně vzdálenější Podkarpatská Rus; vyplývá to z toho, že zdrojem podnětů, které vnímáme jako exotické (tzn. překvapivé, vzdálené naší každodenní zkušenosti), je vždy spíše lidská mysl, prožitky hrdinů, než jakkoli odlišné věcné okolnosti či institucionální vztahy.

Jakkoli Ivan Olbracht v první verzi své reportážní knihy, která vyšla pod názvem *Země bez jména*, přibližuje život Rusínů, s určitým překvapením si uvědomujeme, že mu je možná bližší život podkarpatoruských Němců a zejména Židů.³¹⁹ Více o Rusínech se dočteme až v druhé, rozšířené verzi Olbrachtova reportážního díla z Podkarpatské Rusi, z knihy *Hory a staletí*.

Obě dvě významné beletristické knihy, které silně ovlivnily českou literaturu, kulturu i celkové kulturní povědomí a jež Ivan Olbracht načerpal z Podkarpatské Rusi dvacátých a třicátých let, se vlastně běžnému životu Rusínů nevěnují: *Golet v údolí* se omezuje na svět Židů s jeho bídou (Židé jsou přece v povědomí Čechů vždy bohatí!), s jeho duchovní autenticitou (synagoga je přece spíš společenské

317 OLBRACHT, Ivan. *Hory a staletí. Kniha reportáží z Podkarpatska*. Praha: Melantrich 1936, s. 159.

318 Podle svědectví Olbrachtových českých současníků žijících na Podkarpatské Rusi, se kterými jsem – již před léty – na toto téma hovořil, spisovatel nejen že platil svým informátorům na jejich poměry nezanedbatelné sumy peněz, ale s charakterem kraje se seznamoval i prostřednictvím řady krátkodobých sexuálních vztahů s mladými Rusínkami.

319 Snad zde působila i určitá osobní vazba, protože Ivan Olbracht byl po matce židovského původu, jakkoli se k němu nehlásil, a podle halachy byl vlastně „plnoprávný“ Žid.

středisko než náboženské) i nečekanou bizarností, *Nikola Šuhaj loupežník* je příběhem zcela výjimečného jedince z rusínské komunity, jakkoliv si Ivan Olbracht i ve svých reportážních textech dává záležet na tom, aby zbojnictví prezentoval jako fenomén pro karpatské prostředí typický.

Konečně zde působí i pravděpodobně nedostatečná Olbrachtova znalost rusínského jazyka. Olbrachtovy reportáže neznají onu rafinovanou a působivou hru, již Jarmila Glazarová vede ve své reportáži s valašským dialektem, který přechází z nepřímé řeči do řeči autorské, aby opět mizel, když posloužil k posílení emotionality a k dokreslení situace. Ivan Olbracht ve svých reportážích poměrně široce tematizuje jazykovou situaci na Podkarpatské Rusi v meziválečné době – což byl ovšem jeden z hlavních problémů tehdejší podkarpatoruské společnosti.³²⁰ Při popisu dvou manifestací ve stejné obci, kdy při jedné vlají ruské vlajky a agituje se pro ruštinu a při druhé se opět pod ukrajinskými vlajkami pléduje pro ukrajinštinu, český spisovatel konstatuje, že řečníci na obou shromážděních nejenže měli stejné publikum, ale hovořili i stejným jazykem.³²¹ Bylo by možné si představovat, že ukrajinští či naopak ruští politikové neovládali svůj jazyk? Domnívám se, že zde zvítězila Olbrachtova „pražská optika“, s níž neviděl mezi ukrajinštinou a ruštinou vlastně žádný rozdíl.

Na jedné straně je naprostá absence politického hlediska u Jarmily Glazarové, a na druhé silný politický rozměr Olbrachtových reportáží. Tam, kde Jarmila Glazarová zdůrazňuje, jak je pro horaly i z těch nejdlehlějších beskydských pasek samozřejmé, že jejich děti i s velkými oběťmi chodí po celý rok do školy, Olbracht vystavuje nelichotivé vysvědčení i prvorepublikovému školskému systému na Podkarpatské Rusi. „No, nás to ve škole také tak učili.“ A také se usmívá. „Tak hovoří s návštěvníkem z Čech šestnáctiletý židovský mladík Bondy, „který vychodil s výborným prospěchem českou měšťanskou školu“, a vyměňuje si „letný, veselý pohled“ se svým otcem, vesnickým židovským ševcem, který se jen usmívá, když zjistí, že jeho host věří „všem těm pověrám a nesmyslům“ o kulatosti země, o jejím otáčení nebo o tom, že země nestojí na vodě, ve které „je velká ryba“, a když ryba mrskne ocasem, vzniká zemětřesení...³²² V základě mytologický obraz světa, jak se skrytou ironií sděluje Olbracht, nedokázalo narušit ani úspěšné absolvování české měšťanky. I jiné pověry o zemětřesení zaznamenal Olbracht u Rusínů a rovněž je neopomene sdělit čtenáři: „Mezi Chustem a Koločavou leze pod zemí veliký had, kilometr dlouhý.“ Ani státní zeměměřičské práce pověru nevyvrátí, jenom upevní:

320 Napětí vytvářela nejen dichotomie mezi snahou aktivistů, kteří prosazovali ruštinu jako spisovný jazyk, a opačným směrem ukrajinským, přičemž existovala třetí možnost, rovněž zastoupená vlivnými představiteli a nejsilněji podporovaná československým státem, navazující i na politiku Rakousko-Uherska, totiž snaha ustavit místní dialekt jako spisovný, případně jediný spisovný jazyk; československá státní moc přitom dávala dosti zřetelně najevo, že by nejraději viděla úplné jazykové počestění Rusínů.

321 Olbracht, Ivan. *Hory a staletí...*, s. 236.

322 Olbracht, Ivan. *Země beze jména...*, s. 62.

„Byli tam čeští inženýři, měli červenobílé tyče, kukátka a počítátka, hada sledovali a věděli, jak je hluboko a v kterých právě místech. Vypočítali si také u Koločavy místo, kde vyleze ze země, a povolali artilerii a infanterii, až had vystrčí z díry hlavu, aby ho rozstříleli [...]. Když jsem nevěřil, říkali, že přece tu komisi vidělo sta lidí.“³²³

Pochyby Ivan Olbracht nenechává ani o tom, že československá (jak také ukazuje, vlastně jen česká) správa Podkarpatské Rusi má koloniální charakter: popisuje, jak Baťův obchod zničil místní ševce, kteří přešli na výrobu postolů ze starých pneumatik „jistě k hrůze a pohoršení všech milovníků národních krojů, kteří musí čísti na náртеch podkarpatských gazdů písmena z reklamy Dunlopu a Continentalu.“³²⁴ Stejně tak, aniž by šel do „čelní konfrontace“ s oficiální legionářskou legendou, neopomene poznamenat, že to byla právě státem licencovaná legionářská družstva, která zlikvidovala místní výrobce oblečení. Postřehem typickým pro nedůvěru „domorodého obyvatelstva“ vůči ovládajícímu etniku je i Olbrachtovo upozornění, že podkarpatsí židé lžou, když na častý český dotaz, co je v mezuzách (krabičkách na veřejích obsahujících biblický citát), odpovídají přijatelným, že Desatero přikázání, zatímco vzdělaný Olbracht ví, že mezuzá obsahuje židovské vyznání víry: „Slyš Izraeli, Hospodin je jediný Bůh...“³²⁵

Přes všechnu bídu, nebo spíše chudobu, nezaznamenává Glazarová v Beskydech fenomén chronické podvýživy. Olbracht se tomuto těžkému a pro první Československou republiku zahanbujícímu tématu věnuje podrobně a se skrytým, explicitně nevyjádřeným, politickým ostnem namířeným vůči celému československému establishmentu: „Na Podkarpatsku je hlad. ‚U nás ještě nikdo nezemřel hladem,‘ říkají rozhořčeně okresní náčelníci a jsou ochotni dáti úředním sluhou přinést fascikly se statistikami okresních lékařů. Ale není třeba; vímeť až příliš dobře z války, jak se umírá hlady. Že to nejsou křeče z hladu jako v lidomornách nebo obležených středověkých tvrzích, kdy člověk sní poslední kůrku chleba, a pak čeká, nýbrž že se hyne na sta nemocí s jmény zdánlivě počestnými, a že nenasycený umře na zápal plic po trošce zmoknutí, které by dobře živěný odbyl trojím kýchnutím, nebo na tyfus po napití špatné vody, kterou by zdravý žaludek strávil bez nesnází. A je to jen omyl našich literátů, že lidé z hor jsou obzvláště zdraví, asi takový, jako omyl našich hospodyní, že dobytek z horské pastvy dobře dojí.“³²⁶

Od vydání knihy *Hory a staletí* uplynuly desítky let, ale podkarpatoruský mýtus, s nímž se český autor pustil do boje, přetrvává. Stejně tak jako „omyl“, se kterým jej srovnává: komerční reklama stále pracuje s vizí zdravých krav z vysokých hor.

323 Tamtéž, s. 63–64.

324 Tamtéž, s. 60.

325 Pátá kniha Mojžíšova 6, 4–8.

326 OLBRACHT, Ivan. Cit. dílo, s. 19.

4.5 Vcítění jako pochopení a pochopení jako vcítění (Jarmila Glazarová)

Jarmila Glazarová je v dějinách české literatury vnímána především jako autorka románů, které výrazným způsobem přispěly k velké éře české prózy ve třicátých letech 20. století; avšak z hlediska „objemu“, svým rozsahem, tvoří trojice románů (*Roky v kruhu*, 1936, *Vlčí jáma*, 1938 a *Advent*, 1939) jen menší část jejího odkazu. Kromě dvou próz pro děti a drobných příležitostných tisků k němu patří především práce publicistické. Při pohledu na dílo Jarmily Glazarové jako na celek máme dojem oblouku se vzestupnou fází ve třicátých letech – a s následujícím úpalkem; od románové prózy spisovatelka přechází k mimořádné publicistické knize (*Chudá přadlena*, 1940), dál pokračuje k umělecky náročné agitační reportáži (*Leningrad*, 1950) a pak už ke svazkům shrnujícím tvorbu o mnoho nepřevyšující úroveň reportážních textů, které sloužily tehdejší propagandě a zaplavovaly dobové noviny a časopisy. Hořkým závěrečným akordem za dráhou slavné a oblíbené spisovatelky je text požadující trest smrti pro Rudolfa Slánského a další obviněné v procesu s „protistátním spikleneckým centrem“ roku 1952.

Z autorčiny rozsáhlé publicistiky představují po mém soudu skutečně výjimečný přínos žánru literární reportáže *Chudá přadlena* a *Leningrad*. Kromě této dvojice prací, jež spisovatelka tvořila přímo pro knižní vydání – a které zaznamenaly mimořádný, v případě *Chudé přadleny* pak, dá se říct, i trvalý ohlas – Glazarová ještě publikovala *Výmarský deníček* (1950), krátkou knižní reportáž o prvních poválečných goethovských oslavách ve Výmaru roku 1949, a pak četné časopisecké reportáže, jež shromáždila do svazků *Ani dálka, ani cizina* (1959) a *Píseň o rodné zemi* (1960); reportážní prvky nalézáme i v její knize fejetonů *Dnes a zítra* (1952).

4.5.1 Chudá přadlena

Dá se říci, že soubor statí o životě valašských horalů *Chudá přadlena*, který vyšel v roce 1940, překvapil českou literární veřejnost obdobně jako v roce 1936 románová prvotina Jarmily Glazarové *Roky v kruhu*, kdy toto zralé a působivé dílo zcela neznámé pětaticetileté autorky zvítězilo v románové soutěži nakladatelství Družstevní práce.

V devatenácti kapitolách *Chudé přadleny* zachycuje Glazarová život Valachů od narození přes dětství, námluvy, svatbu, každodenní život v hospodářství i v lese až po cestu na věčnost a odevzdanost do vůle Boží; všímá si svátků i nemocí a také úcty ke vzdělání; zvláštní kapitoly jsou věnovány bolestem zubů, požárům, alkoholismu – ale rovněž hadům jako nejpodivnějším a nejnebezpečnějším tvorům v očích horalů.

Množství příběhů, často velmi dramatických, které Jarmila Glazarová tu vypráví, tu jenom sděluje a jinde jen naznačuje, vytváří dojem dokonalé znalosti

prostředí, až máme pocit, jako by po této knize – což samozřejmě není ani zdaleka pravda – už nebylo možno říci k tématu Valašska nic nového.

Spojení lyriky a drsnosti vrcholí v závěrečných stránkách, kdy text Jarmily Glazarové přechází do básně v próze a kdy se dozvídáme, že chudá přadlena není jedna z postav jejího vyprávění, nýbrž že tento titul metaforicky označuje celé valašské hory.

Chudá přadlena je „antiideologická“. Autorka neřeší vliv politiky na život vesničanů, toto téma úplně pomíjí, což bylo jistě i vlivem doby, kdy kniha vznikla, a stejně neutrální je ve vztahu k náboženství: nestaví se ani na stranu hluboké, živé křesťanské víry, typické pro život valašských horalů, ale ani se vůči ní nevymezuje. Stejně tak Jarmila Glazarová referuje o (rovněž hluboce prožívaných a leckdy nemálo bizarních) pověrách horalů, aniž by je odsuzovala z nějaké osvětářské pozice; a podává-li je někdy s humorem, tak jen tam, kde se na některé situace dokázali s humorem podívat i sami Valaši. Spisovatelka ponechává otevřený prostor i pro možnou pravdivost mimořádných, racionálně nevysvětlitelných jevů, o kterých jí horalé vyprávěli; přejímá prostě s úctou optiku svých hrdinů všude tam, kde to považuje za jen trochu přijatelné, a pouze minimálně ji komentuje svým odlišným pohledem na svět tam, kde to uzná za nezbytné a vhodné.

Na valašském statku se odehrává třetí, vrcholný román Jarmily Glazarové *Advent* a souvislost mezi *Adventem* a *Chudou přadlenou* je zřejmá. Přesto se čtenáři *Chudé přadleny* jaksí nechce věřit, že by tato kniha mohla být jen to, co „zbylo“ ze sběru materiálu a ze studia prostředí pro *Advent* – tolik obsahuje *Chudá přadlena* příběhů, drobných povídek, tragédií, humoresek a také skryté, na odiv nestavěné filozofie; a přece právě tak tomu bylo. Sama Jarmila Glazarová podala o své práci na *Chudé přadleně* toto svědectví: „Stenografovala jsem si rozhovory s lidmi, zapisovala a zase pilně zapisovala“ – zde tedy spisovatelka více než zúročila svoji praxi úřední stenografky, ke které ji v jejím mládí donutila existenční nouze. „Se-stavila jsem [...] chudou přadlenou [...]. Je to jednak vyprávění, jednak poezie.“ (Čili v podání Jarmily Glazarové – nikoli reportáž.) „Sžila jsem se nejdřív s vesnickými horalý, než jsem přistoupila k práci. Získala jsem přátelství vzácného muže – kněze, který mi umožnil vniknout do soukromí horalů. Chodila jsem s ním, když šel zaopatřovat, chodila jsem s ním k pohřbům, měla jsem s ním možnost poznat život tak, jak jej nikdy nepozná ten, kdo cestuje po hotelích.“³²⁷

Čtenář se ovšem nemůže ubránit ironickému srovnání, že při tvorbě svých pozdějších reportážních knih již Jarmila Glazarová samozřejmě v hotelích bydlela (ale i o hotelích, například leningradské Astorii, je schopna napsat i leccos zajímavého).

327 Cit. podle: BURIÁNEK, František. *Jarmila Glazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 86–87. (Citaci z časopisu *Světový zdroj zábavy a poučení* 6. 11. 1940 se nepodařilo dohledat.)

Průvodcem Jarmily Glazarové po horách byl v té době již penzionovaný katolický farář z Horní Bečvy Jan Schmidt. S jeho jménem se však v samotné knize nejenže vůbec nesetkáme, ale chybí i jakýkoli, byť sebemenší náznak, že by spisovatelka měla při svých návštěvách u horalů po svém boku kněžského průvodce – či spíše že by ona sama byla průvodkyní kněze. Zůstala jen silná a stálá atmosféra – atmosféra soucitu, porozumění lidem a vědomí hlubokého, duchovního smyslu. Což, obecně vzato, nebyly postoje, které by byly Jarmile Glazarové bytostně cizí.

Ve své pozdější reportážní tvorbě se již Jarmila Glazarová čemukoliv duchovnímu vyhýbala – a to i v Leningradu, kde čtenáře leckde podobné otázky napadají (jak asi prožívali církevní představitelé i věřící německou blokádu města – či jaký byl duchovní a církevní život města po válce...).

Mistrovská je práce Jarmily Glazarové s jazykem. V knize psané velmi kultivovanou spisovnou češtinou se zcela pravidelně na vhodných místech objevují nářeční výrazy, které autorka někdy překládá do spisovného jazyka či vysvětluje, ale častěji ponechává na čtenáři, aby si význam domyslel, nebo, chce-li rušit rytmus čtení, vyhledal jej ve slovníčku na konci knihy.

Nářeční výrazy nenacházíme jen v autorské řeči anebo v dialogu, ale často čteme i jakýsi „předpokládaný“ vnitřní monolog valašského horala v určité situaci, ve které jej spisovatelka zachycuje; tento vnitřní monolog v dialektu osobitým způsobem prolíná i do autorské řeči, a to – je-li to pro účinek textu třeba – zcela „postmoderně“ – i uvnitř jediné věty: „O něco výš větve buku prosívaly hustým sítem polední zář, a ještě výš nebe se chvělo, bezbarvé a žhnoucí. Teplý a průsvitný šátek spánku se odtud schvěl na tesařovu mysl. Odespal a najednou cítí, že mu cosi po papuli šmíře. Mávnul rukou, ale po chvíli cítí zas cosi kdesi po hubě. Myslí si: ‚To istě roba děcko dočesala a to mňa včil čímsi šmíře.‘ [...] Když se mu zdálo, že už je na čase se probudit, otevřel oči. Tváří v tvář had. Šimral ho jazýčkem na tváři.“³²⁸

„Převlékla jsem se do obnošených svetrů, šla jsem pracovat na pole. – Pak mne teprve horalé pokládali za svou. A otevřeli mně svá srdce. Jaké bohatství citů je v nich!“³²⁹ vrací se sama spisovatelka ke svým setkáním s Valachy; v textu knihy ovšem žádnou zmínku o takové aktivní „spolupráci“ reportérky s horaly nenajdeme.

Přítomnost reportéra jako postavy jednající v ději v *Chudé přadleně* nechybí, je však oproti převládajícímu reportérskému úzu potlačena na minimum; setkáváme se s ní jen výjimečně a pouze tam, kde na sebe neupoutává pozornost. Anebo tam, kde naopak zachycení hosta zvenčí („z kraje“) může přispět k atmosféře zobrazované scény – třeba když se při draní peří sejdou gazděny z mnoha okolních chalup a ačkoli je v místnosti plno, ještě se sesednou, aby udělali místo pro spisovatelku z Prahy.

328 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Melantrich, 1940, s. 153.

329 Cit. podle: BURIÁNEK, František. Cit. dílo, s. 87.

Robert Pynsent uvádí, že Jarmila Glazarová „píše jako posluchač a jen občas napíše malý komentář; když však vstoupí do vyprávění, bývá to dost silný vpád“.³³⁰ Tento „silný vpád“ však hledám v textu knihy marně – a Robert Pynsent mi to nijak neusnadňuje, když na rozdíl od svého běžného odborného stylu konkrétně toto své silné tvrzení ničím nedokládá, ani citátem, ani parafrází, ani úvahou; domnívám se proto, že „silný vpád“ skutečně v celé knize nikde není a že postava reportérky zůstává stále pozornou, vnímavou a chápající posluchačkou, která se snaží chápat a akceptovat, nikoli vtisknout poznávané skutečnosti razítko jakéhokoliv vlastního názoru či postoje.

Míra identifikace s prostředím, o kterém píše, vytváří v tomto díle Jarmily Glazarové rafinovanou hru: naprosté, někdy až obdivné porozumění nevyklučuje odstup a nezbavuje autorku možnosti hodnotit.

Chudá přadlena i *Leningrad* naplňují, a mnohdy velmi osobitě, znaky, které definujeme jako žánrotvorné pro literární reportáž: osobní účast autorky jako postavy jednající ve faktografickém, nefabulovaném textu a jasné vědomí „zpravodajského úvazku“; právě „povinnost“ přinášet nová a čtenářsky zajímavá fakta plní Jarmila Glazarová v obou knihách velmi důsledně a rovinně informativní a „osobní“ a přitom (zejména pokud jde o *Chudou přadlenou*) stále nenápadně propojuje.

Jestliže však Jarmila Glazarová sama obě knihy jako reportáže neoznačovala, váhala v tomto ohledu i dobová kritika – zdá se, že dosud ještě přetrvávalo (možná už spíš podvědomé) přesvědčení, že reportáž je přece jenom nižší literární žánr a pro prvořadou spisovatelku, beletristku je přece jenom svým způsobem nedůstojné psát pouhé reportáže. Ostravský spisovatel Vojtěch Martínek, který měl k Valašsku blízko, uvítal vydání *Chudé přadleny* nadšenou recenzí v *Moravskoslezském dni*, kde říká: „Jarmila Glazarová nepodává v *Chudé přadleně* román, ale patrně vytvořila dílo závažnější, než kdyby rozvíjela v umných příbězích vymyšlené lidské osudy.“ Martínek se zamýšlí i nad žánrem *Chudé přadleny* a s určitými rozpačky ji přiřazuje k žánru reportáže: „Je *Chudá přadlena* útvar, jenž slučuje lidopisný výklad [tedy folkloristickou či etnografickou studii, pozn. F. Sch.], povídkovou črtu a snad i reportáž –“.³³¹ A autor monografie o Jarmile Glazarové František Buriánek cítí ještě v sedmdesátých letech potřebu bojovat za to, že *Chudá přadlena* má „uměleckou hodnotu“ (tedy že nejde „jen“ o reportáž); a uměleckost knihy vidí i „ve výběru těch faktů, které nejvíce ukazují způsob myšlení a cítění lidu [...], ve zkomponování vybraného materiálu, v jeho seřazení, spojování, v jeho živé skladbě, v uměřenosti jeho reprodukce“ – tedy v ryzích reportážních kvalitách...³³²

330 PYNSENT, Robert B. Jarmilo! Jarmilo!! Jarmilo!!! (K dílu Jarmily Glazarové). In: TÝŽ. *Dáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Praha: Karolinum, 2008, s. 506.

331 Moravskoslezský den 22. 12. 1940, s. 4. Cit. podle: MARTÍNEK, Vojtěch. *Chudá přadlena*. In: TÝŽ. *Živé zdroje. Výbor z literárně kulturní publicistiky*. Ostrava: Profil, 1972, s. 243–244.

332 BURIÁNEK, František. *Jarmila Glazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 88.

Boj o zařazení *Chudé přadleny* propukal i desetiletí po vydání knihy; pro Roberta Pynsenta jde jen o „uspořádanou sérii etnografických skic“³³³ – zaujal tedy opačný postoj než Vojtěch Martínek, který v citované recenzi postavil *Chudou přadlenu* výše než trojici románů Glazarové; Robert Pynsent polemizuje i s názorem Jiřího Hájka, který spatřil v *Chudé přadleně* „moderní básnickou obdobu Roku na vsi“, a v *Roku na vsi* odmítá vidět oslavu lidové tradice, pokud jí nerozumíme hospodské rvačky či vesnické prostitutky.

Píšeme-li o *Chudé přadleně* dnes, může nám snadno uniknout jedna dobově velmi významná skutečnost: v roce 1940, kdy kniha vyšla, jen Beskydy z celého věnce českých hor zůstaly v protektorátu Čechy a Morava, ostatní byly připojeny k Říši; to vedlo k silně zvýšenému zájmu turistů i celé české veřejnosti o tento odlehlý kout českého jazykového území. Beskydy byly vlastně jedinými skutečnými horami, kam mohli Pražané a ostatní Češi z velkých měst ještě jezdit na dovolenou; zájem o Beskydy byl v té době mimořádný a uznávaná autorka zde předkládala jistě ne průvodce po horách, ale knihu, která mohla návštěvníkům Beskydy přiblížit a svým způsobem je jakoby „zalidnit“. Podle mého názoru tedy Robert Pynsent nijak nepřehání, když (s určitou nejistotou) *Chudou přadlenu* označuje za „drobnou zbraň v protiněmeckém odboji“.³³⁴

Ačkoli obsahuje množství stránek z hlediska komunistické ideologie nevhodných či sporných, *Chudá přadlena* vyšla i v padesátých letech – což je doklad, jak silná byla pozice Jarmily Glazarové ve veřejném životě té doby. Autorka doplnila jen jednu jedinou krátkou pasáž – napsanou tím nejhroším agitačním stylem padesátých let – ovšem pouze do poznámky pod čarou a, což je pro její citlivý a citový přístup ke světu podle mého mínění příznačné, do relativně okrajové kapitoly o cikánech na Valašsku:³³⁵ že se za socialismu změní čeští horalé, to je přece jasné, ale že v nové společnosti budou úplně jinými lidmi i cikáni – to je třeba výslovně poznamenat; v padesátých letech už cikán není „volný pták, kterého Otec nebeský živí i šatí proti své vůli,“ nýbrž uvědomělý dělník a voják a v dětství obyvatel „státního domova“: „Cikáni pracují v zemědělství, řada továren se pyšní cikánskými úderníky, v armádě máme dobré cikánské vojáky. [...] Zvykají ustálenému životu v řádných domovech a nepochybně za krátkou dobu nebude už rozdílů v našem společném, pracovitém občanském životě.“³³⁶

V roce 1961 vyšel k autorčinu životnímu jubileu ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění bibelot, malá knížka vázaná v kůži, ukrytá v papírové kazetě,

333 PYNSENT, Robert B. Cit. dílo, s. 499; názor, že chudá přadlena je dílo etnografické („umělecký národopis“), zastává velmi energicky autorka Doslovu k vydání ve *Vybraných spisech Jarmily Glazarové* (MRAVCOVÁ, Marie. *Doslov*. In: GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Čs. spisovatel, 1989, s. 281–293); podle ní zaujala Glazarová „roli etnografa-amatéra (s. 285).

334 Tamtéž, s. 505.

335 Název kapitoly se změnil z „Cikánská havěť“ na „Cikánský nárudek“.

336 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 157.

kteřá obsahovala část textu *Chudé přadleny* doplněného aktuálním autorským výkladem datovaným „září 1960“. A je smutné číst, jak autorka po dvou desítkách let reinterpretuje své vlastní reportážní poznání ve snaze přizpůsobit je novým požadavkům ideologie. Problém představují především časté v knize zachycované projevy nematerialistického světového názoru Valachů. Z devatenácti kapitol knihy zařadila Jarmila Glazarová do výboru osm; ponechala texty věnované slavení Vánoc i Velikonoc, potlačila však kapitoly „Cesta na věčnost“ a „Odevzdanost do vůle boží“.

Náboženská víra Valachů (o ní viz dále), nyní nově charakterizovaná adjektivy „trpná a odevzdaná“,³³⁷ jež v textu *Chudé přadleny* najdeme, vznikla prý „v úplné odloučenosti od světa, uprostřed divoké přírody.“³³⁸ Vždyť „až do našeho osvobození v roce 1945 byly Beskydy přímo jakousi rezervací, nejen pralesa, nejen vysoké a černé zvěře, ale zejména lidí ponechávaných v neuvědomělosti, v temnu pověr a náboženské fatality. Nikdo se nezamýšlel, jak tady opatřit lidem alespoň nejjednodušší vymoženosti kultury a civilizace“³³⁹ – čtenář doslovu tak nabývá dojem ne snad malého pohoří uprostřed střední Evropy, nýbrž divočiny kdesi v Africe či Jižní Americe.

Přitom o „úplné“ izolovanosti hor od okolního světa reportérka v samotném textu *Chudé přadleny* nikde nehovoří, naopak. Zdůrazňuje třeba, že i z těch nejdolejších samot a za každého počasí chodily děti denně do vesnice do školy – a bralo se to jako samozřejmost; či píše o tom, jak se horalé při vážných zdravotních problémech – a to opět zcela samozřejmě – obraceli na nemocnice, nejen v blízké Ostravě, nýbrž i v Brně.

Ovšem nyní čteme, že teprve za socialismu „zdravotnická péče o děti i dospělé bojuje proti nemocem a pověrám.“³⁴⁰ A tak nemohly obstát pasáže věnované lidovému léčitelství, v nichž reportérka dokumentovala, jak tradiční domácí léčebné metody pomáhaly účinně nejen při banálních onemocněních, ale popsala i případy, kdy tyto postupy pomohly tam, kde vědecká medicína – a to humánní i veterinární – označila případ za beznadějný...

Léčitelství není jediný projev „pověř“; Jarmila Glazarová především cítila potřebu ideologicky se vyrovnat s křesťanskou vírou Valachů: „[...] jediné vytržení poskytoval horalům kostel, okázalost obřadů, varhany a zpěv. Každíčký úkon kotvil v bibli. Ke každému měl naprosto přímý a osobní poměr některý světec nebo bůh otec sám [...] Mystická vůně kadidla s maličkou příměsí ‚čertúho lejna‘, zvaného ozan, se vznášela trvale nad horami, zároveň s vůní pryskyřice, mechu a hub. Pod

337 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena. Výbor*. Praha: SNKLHU, 1961, s. 226.

338 Tamtéž.

339 Tamtéž s. 225.

340 Tamtéž s. 226.

vanem těchto nebeských i pekelných výdechů uzrála víra v blaženost věčnou, neboť o jiné blaženosti a jiném vykoupení nebylo tehdy ještě možno snít.³⁴¹

Ale to už je všechno pryč, informuje nás autorka na konci padesátých let, neboť: „nové uspořádání socialistické společnosti bezpečně sáhlo na kořen zla. Vzdálenosti překlenuly komunikace, hustá síť autobusových linek, do kraje přišel průmysl a lidé dostali práci. [...] Rozhlas, osvětová práce, třídní a politická uvědomělost vytvářejí nové lidi. Všechno, co může socialistická společnost udělat, aby se život lidí na horách nelišil od života celé vlasti, bylo uděláno.“³⁴²

Chudá přadlena se tak nadále má číst jen jako „kouzlo vyprávění o čistém prameni poezie“ a „jako dokument“, totiž „měřítko“ rozdílu „mezi životem věčerejška a dneška“ a též jako „oslava vítězství revolučního boje za lidskou důstojnost a šťastný život i nejdálčenějších koutů naší socialistické vlasti.“³⁴³

V kapitole o Velikonočních svátcích se nachází stručný odstavec, ve kterém spisovatelka v roce 1940 nejpříměji vyjádřila svůj obdiv k náboženské víře Valachů. Po komunistickém uchopení moci v únoru 1948 se tento odstavec v nových vydáních *Chudé přadleny* stal kolbištěm zajímavého, ale v jádru smutného ideologického zápasu.

V prvním vydání *Chudé přadleny* reportérka píše: „Ach podivuhodná, podivuhodná síla víry. Ta páteř silnějších a berla slabších. To zřídlo odvahy, žítí a přežít ten život chudičkový na radosti světa a bohatý odříkáním, bojem a ranami. Ta jednoznačná svrchovanost víry v blaženou věčnost v blízkosti boží, bez nedostatku a strádání a ztrát. Ta skála nenaleptaná skepsí a pochybováním, které se pevně přidržují v bouřích života, kterou nic nemůže nahradit a bez které by tu nemohli žít.“³⁴⁴

Už v prvním vydání po komunistickém převzetí moci si vyžádal tento odstavec první změnu: slova o pevné víře, „kterou nemůže nic jiného nahradit“, doplnilo slovíčko „dosud“ a sloveso přešlo do minulého času: „[víra], kterou až dosud nemohlo nic nahradit“.³⁴⁵ Ideologický boj ovšem pokračoval; v novém vydání následujícího roku 1950 se místo slov: [víra] „kterou nemůže nic jiného nahradit a bez níž by tady nemohli žít“ objevuje následující formulace: „kterou jim až do té doby nic ještě nemohlo nahradit a bez níž by tu bývali nemohli žít“.³⁴⁶ Ze souvislosti s vírou zmizelo slovo „svrchovanost“. V roce 1953 přibylo i vysvětlení: „neboť do těchto nejzazších výšek nenašla dosud cestu žádná z myšlenek, že by mohlo už na tomto světě dojít k změnám, že by už život časný mohl přinést osvobození,

341 Tamtéž.

342 Tamtéž s. 226–227.

343 Tamtéž s. 227.

344 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Melantrich, 1940, s. 192–193.

345 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Družstevní práce, 1949, s. 104.

346 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 185.

radost a dostatek“;³⁴⁷ v této podobě zůstával odstavec o víře Valachů i v řadě dalších vydání.

V již zmiňovaném bibliofilském vydání vybraných kapitol z *Chudé přadleny* v roce 1961 se spisovatelka částečně vrátila k původnímu znění (snad nedopatřením – snad jen proto, že text tohoto vydání byl převzat z prvního vydání z roku 1940; redaktorem tohoto vydání byl Vladimír Justl). Ve vydáních z roku 1964 a později se opět vrátila formulace z roku 1953.

4.5.2 Leningrad

Pokud jde o volbu tématu, nemohou snad být dvě knihy více odlišné než *Chudá přadlena* a *Leningrad* – zatímco první zachycuje s mimořádnou empatií život obyvatel horských chatů na tehdy odlehleém Valašsku, druhá představuje ódu na kulturní život třímilionové metropole, kterou Jarmila Glazarová poznala jako diplomatka, když v letech 1946 až 1949 zastávala funkci kulturní atašé československého velvyslanectví v Sovětském svazu. Obě knihy však spojuje hluboké a čtenáři až expresivním způsobem sdělované osobní zaujetí a obě vycházejí z důkladného studia zvoleného prostředí. Přes tyto společné rysy je více těch stylových znaků, které obě knihy odlišují: myslím, že by se dalo říci, že rozdíl mezi *Chudou přadlenou* a *Leningradem* je rozdíl jako mezi českou literaturou třicátých a padesátých let 20. století. Při svrchovaném literárním mistrovství stojí proti sobě spontánní hloubka, empatie a soucit, spojený však i s humorem v obraze života horalů, a vědomé, přes všechnu upřímnost chtěné úsilí o hlubší ponor do života Leningradu.

Uvedl jsem, že *Chudá přadlena* je „antiideologická“. Naproti tomu političnost a ideologičnost *Leningradu* je tak silná, až je obtížné uvěřit, že obě knihy jsou dílem stejného tvůrce. Ideologie je v Glazarové *Leningradu* všudypřítomná: každý řádek chce být oslavou Stalinova poválečného Sovětského svazu. Přesto se s tvrdými ideologickými frázemi, převzatými z oficiálních politických materiálů a tak typickými pro autorčinu reportážní tvorbu z padesátých a ještě raných šedesátých let, setkáváme jen výjimečně.

Protivníkem, se kterým se musí ideologie v reportážích Jarmily Glazarové utkat, je autorčin pozorovatelský talent. Ten někde „nevdá“, jde si svou vlastní cestou (když si spisovatelka kupříkladu všimne, že oblaka vysoko na severu, kde leží Leningrad, se po obloze pohybují rychleji, než jsme zvyklí my ve střední Evropě),³⁴⁸ jinde se musí podrobit ideologickému záměru; příkladem je vše, co se v knize píše o Leninovi, o jeho sochách „s hlavou plnou velitelské vůle“³⁴⁹ či „spícího na tma-

347 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 166.

348 GLAZAROVÁ, Jarmila. *Leningrad*. Praha: SNPL, 1961, s. 41.

349 Tamtéž, s. 44.

vorudé hedvábné podušce ve skleněné rakvi mauzolea“;³⁵⁰ Lenin je vždy „v prostém šatě“, „skromný, nevelký, lysý“; a vše, čeho se Lenin dotkl, s čím souvisel, je pokryto slávou, i univerzita, kde v mládí složil státní zkoušky z práva.³⁵¹ Na rozdíl od Lenina je v Leningradě věnována jen zcela minimální pozornost osobě Josifa Vissarionoviče Stalina, autorka se ještě brání kultu žijícího politika.

Leningrad – Petrohrad je místem jednak slávy sovětské a revoluční, jednak slávy ruské, carské, předrevoluční; v oficiálním ruském výkladu dějin v tom není žádný rozpor, stejně slavné jsou „budovatelské činy“ carů a careven jako pozdějšího Sovětského svazu, protože nad obojím se klene nepřerušovaná linie ruského nacionalismu. Jarmile Glazarové však, na rozdíl od oficiální propagandy hostitelské země, činí jednota této linie určité problémy – když například v kapitole o stavbě pomníku Petra I., známého Měděného jezdce, si s lítostí všímá ponížení a velkého utrpení prostých ruských řemeslníků a dělníků při stavbě, která neměla pro jejich život žádný praktický význam.

Ruskou optiku bez přetavení vlastním kritickým myšlením přejímá Glazarová jen výjimečně, například když je Giacomo Quarenghi, italský architekt v carských službách, označen jako „velký mistr ruského klasického stavitelství“.³⁵² Stejně tak řídké jsou jazykové rusismy (např. důsledné „granit“ místo českého žula, dativ „knížeti Golicynu“ místo Golicynovi, „vojna“ ve smyslu válka). Leningrad je napsán krásnou, živou a bohatou češtinou; stejnou jazykovou brilanci jako v *Chudé přadleně* však již v této knize nenajdeme.

Ke čtivosti a věrohodnosti přispívá i to, že vůči dvěma povinným tématům padesátých let přistupuje Jarmila Glazarová v této knize ještě svobodně: jsou jimi pracovní hrdinství a válka. Glazarová nenavštěvuje závody, nýbrž muzea, divadla, parky a lidové slavnosti. A jakkoli se jedná o obraz Leningradu jen několik let po skončení druhé světové války, autorka prchá i před tématem hrůzné genocidy, kterou představovala blokáda města, kdy několik set tisíc lidí zemřelo hladem a další v důsledku bombardování. Kapitola věnovaná tomuto tématu je krátká, ostatní zmínky sporadické. Jako by spisovatelka charakterizovala sebe samu a svůj Leningrad, když v charakteristice leningradského Divadla komedie označuje jeho tvorbu dosti komickým termínem „obratně ideová“.³⁵³

Některé pasáže v *Leningradu* jsou ovšem i nechtěným svědectvím o proměnlivosti komunistické ideologie, tam, kde se tvrdě odsuzují některé kulturní fenomény později v samotném Sovětském svazu rehabilitované a znovu oceňované: „Ve své kratičké, dramatické a slavné historii divadlo [Leningradské státní činoherní divadlo, pozn. F. Sch.] uklouzlo z pravé cesty. Jeho vedení se dopustilo vážných

350 Tamtéž, s. 45.

351 Tamtéž, s. 91, 93.

352 Tamtéž, s. 45.

353 Tamtéž, s. 128.

omylů, na repertoáru se objevil Zoščenko se svými utrhačnými pomluvami a některé druhořadé zapomenuté klasické hry. Po výzvě ústředního výboru VKSb³⁵⁴ se linie tvůrčí práce opět obrátila k vzestupu. Divadlo podalo důkaz o své konstruktivní snaze dramatizací Simonovových Dnů a nocí, Surovovým Tajemníkem krajského výboru a Životem v citadele od lotyšského spisovatele Jakobsona, který za tuto práci dostal Stalinovu cenu.³⁵⁵

A zvláštní vlastností knihy, související se sentimentem i ideologií, je její patos („nádherné nad všechno pomyšlení, skutečné“)³⁵⁶ a superlativní myšlení („na světě není obdoby takto uceleného, harmonického, grandiózního architektonického ensemblu“).³⁵⁷ Najdeme i slova velmi řídká (v jeseni Leningrad „zphádkoví“)³⁵⁸ stejně jako idealizaci nepříznivého podnebí místa, kde Petr I. nechal vybudovat nové hlavní město; to autorka glosuje slovy, že „nepohoda je podnebím odvážných“.³⁵⁹

A celou knihou o Leningradu proniká vedle ideologie i další tendence: sentiment; sentiment skutečný a neskrývaný. Projevuje se především ve vztahu bezdětné spisovatelky k dětem.³⁶⁰ Při návštěvě jednoho z muzeí autorka vyslechne výklad určený skupině dětí, ale nechce již k němu následně nic dalšího slyšet, ačkoli jí to průvodkyně nabízí: ví vše, co jí zajímá.³⁶¹ A předmětem sentimentálního vidění jsou i staří lidé.³⁶²

Pro styl knihy jsou charakteristické i časté apostrofy „můj milý čtenáři“;³⁶³ ty mají specifickou funkci – vždycky uvozují jakousi omluvu, kdy spisovatelka říká (domnívám se, že v zásadě bezdůvodně), že chce psát něco, co by snad neměla – například, když rozsáhle, na několika stranách cituje dobové inzeráty (ty ovšem mají velkou výpovědní sílu: ukazují, jak si pouhých několik let po válce a v podmínkách kruté totalitní diktatury umí Leningrad užívat dovolených radostí života a jak žije stylem velkého, kulturního a – aspoň pokud jde o horní vrstvy společnosti – nikoli chudého velkoměsta; Glazarová tak rozsáhlou citací inzerátů říká cosi, co na jiných svých stránkách její kniha nepřináší).

Hluboké porozumění pro lidské prožitky a pro lidi v mimořádné sociální a společenské situaci, které tak uchvacuje v *Chudé přadleně*, v *Leningradu*, přes všechno autorčino úsilí město přiblížit, spontánně probleskne jen jednou, a to v pasáži

354 VKSb nebo VKS(b) – Všesvazová komunistická strana (bolševiků).

355 Tamtéž, s. 133.

356 Tamtéž, s. 77.

357 Tamtéž, s. 41.

358 Tamtéž, s. 77.

359 Tamtéž.

360 Např. scéna, kde ruská holčička koupe panenku (tamtéž, s. 85).

361 Tamtéž, s. 105.

362 Tamtéž, s. 95, 96.

363 Tamtéž, s. 95, 97, 135 aj.

o leningradských Židech. A příznačně ne v popisu životních situací, nýbrž v popisu jejich zobrazení v uměleckém díle a v popisu prožívání tohoto uměleckého díla židovským publikem. Jarmila Glazarová, jako kulturní atašé, viděla v Leningradě v průběhu tří sezón desítky představení, ale jak sama píše, nejsilněji na ni zapůsobilo představení hostujícího moskevského Židovského divadla, hrajícího v jazyce jidiš (mimochodem: Glazarová píše toto slovo v uvozovkách).

Nejdříve shrne děj hry Šoloma Alejchema *Šterne falen*, aby pokračovala: „dobře vím, že tato kostra banálního příběhu neříká mnoho. Co z toho však dokázali udělat ti zvláštní, nespoutaní lidé, jak mluvili, zpívali, kolik to bylo postavíček potulné židovské trupy mezi besarabským městečkem, Lvovem, Bukureští, Londýnem a Novým Yorkem. [...] Bylo to objevné setkání s novým, neznámým světem.“³⁶⁴ A ze světa do Leningradu se autorka vrací pohledem na publikum: „Když se člověk rozhlédl hledištěm, jak zvláštní i obecnost. Židovské obecnost, převážně. Elegantní, inteligentní, uměřené, a přece otřesené do hlubin, naslouchající srdcem. Nejhlubším, skrytým, starým a ozvučným koutkem srdce, v kterém se pohnuło dědictví krve. Mnoho smíšených manželských dvojic, kde jeden se dívá zvědavě, ničemu nerozumí, a druhý se dívá pohřížen a naslouchá srdcem. O přestávkách překládají a vysvětlují.“³⁶⁵ A konečně čteme i působivou vlastní reflexi reportérčina prožívání: „Vyjdete ven. Hustě prší. Dešťová voda se valí z okapů. Fontanka šumí pod přívalem deště. A odevšud zní ta melodie, ale i v člověku samotném zní – snad je to nakonec sám ten starý smutek židovství, o kterém jsme čítali, snad jsme se s ním právě setkali v umění těchto herců, v této melodii, v naslouchání, v dychtívém a vroucím naslouchání lidí, kteří zaslechli z veliké dálky starý a známý hlas?“³⁶⁶

Reportérka nás zpravuje o jednom představení; jako analytickou sondu do jedné části sovětské společnosti dokáže podat pohled do publika, včetně postřehu o velkém počtu smíšených manželství, pro ruské Židy ve 20. století velmi typických jako cesta k asimilaci v antisemitsky naladěném prostředí – ale na rozdíl od proniknutí do světa Valachů v beskydských horách zde už autorka nešla do rodin, nezatoužila poznat každodenní život židovské menšiny a její duchovní situaci; postrádáme zájem o život slavnostně oblečených lidí i po představení; jakmile si vyzvedli v šatně kabát a rozešli se do leningradských ulic, zmizeli prostě z reportérčina zorného pole.

364 Tamtéž, s. 131.

365 Tamtéž, s. 131.

366 Tamtéž.

4.6 Subjektivní reflexe okolí (S. K. Neumann)

4.6.1 *Enciány s Popa Ivana*

Ve velmi rozsáhlé bibliografii českých beletristických prací inspirovaných Podkarpatskou Rusí nechybí snad žádný významný autor dvacátých a třicátých let – od Karla Čapka přes Jaroslava Durycha po Vladislava Vančuru. V tomto proudu nemohl chybět ani Stanislav Kostka Neumann: bytostný lyrik, ale nikoli reportér, bytostný polemik, ale polemika není totéž co reportáž. Svědectvím těchto skutečností je autorova kniha *Enciány s Popa Ivana*.

Podkarpatská Rus, země „několikanásobně okupovaná“,³⁶⁷ připadá autorovi tak odlehlá, že se mu neustále vybavuje výprava do Afriky, i když ovšem ihned každou takovou asociaci odmítá.³⁶⁸ Ale tématem není celá Podkarpatská Rus, nýbrž jen Užhorod a rachovský okres s horou Pop Ivan, dalšími horami a státními lesy.

Enciány s Popa Ivana mají s ostatní komunistickou reportážní produkcí dvacátých a třicátých let 20. století společný tvrdý ideologický přístup, projevující se také silnější profilací postavy reportéra, která hodnotí a komentuje průběh reportážního děje; liší se od ní tím, že tato reportérova osobní účast zde převyšuje (až téměř nahrazuje) všechno ostatní.

Vykreslení hlavní postavy své knihy věnuje Neumann klíčovou pozornost: líčí ji v téměř až legendárních rysech jako neohroženého bojovníka s nespravedlností, jenž přichází na svět se „rvátí s gangstery politickými i literárními, aspoň v duchu, což vyčerpává ještě více, než boj na nůž.“³⁶⁹ Jako člověka, „který si nezacpává uši před mluvou hospodářských, sociálních a politických fakt, ba usilovně tu hledá pravou skutečnost pod falešnými ideologiemi a zrádnými frázemi...“

Ale i takový hrdina „odpočine si rád a právem tu a tam na slunci, které nesvítí právě na panský zločin a poddanskou zbabělost...“³⁷⁰ Ačkoli si dopřává takovou dovolenou ve společnosti mladé dívky, jakou by si mohl dovolit sotvakdo z příslušníků dělnické třídy, té třídy, kterou – alespoň teoreticky – hájí, sám sebe autor označuje za chudého: „kdybychom byli bohatší, měli bychom koníčka s sebou, který by nám [...] nesl náklad“.³⁷¹ Ale je lepší nést si sám batoh, než sloužit buržoazii.³⁷²

Celým textem ovšem vedle této „stylizace A“ prolíná i, možná nechtěná či poněkud freudisticky podvědomě chtěná, přesto a právě proto výrazná, „stylizace

367 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Enciány s Popa Ivana. Letní dojmy z Rachovska*. Praha: František Borový, 1933, s. 91.

368 Tamtéž, s. 81, s. 87 aj.

369 Tamtéž, s. 129.

370 Tamtéž, s. 91.

371 Tamtéž, s. 75.

372 Tamtéž.

B“, v níž se hlavní postava knihy nejeví jako revoluční bojovník proti zlu světa, nýbrž jako starý aristokrat (někdy z 18. či 19. století), který si užívá krás přírody se svou „přítelkyní“, bez zájmu o lidi. Ostatně i na fotografii položené na frontispise knihy stojí Stanislav Kostka Neumann v záběru v pumpkách a s dýmkou v ústech, s „přítelkyní“, ovšem zřetelně rozeznatelnou, ana sedí v pozadí. Označovat nemanželskou partnerku slovem „přítelkyně“, jak to činila aristokracie, nebylo v občanských kruzích v Československu dvacátých a třicátých let běžné (naopak se často uvažovalo tom, zda je možné, aby žena a muž se spolu stýkali jako přátelé – čímž se rozumělo bez sexu).

V souvislosti s aktivitami ruské antikomunistické emigrace na Podkarpatské Rusi Stanislav Kostka Neumann vášnivě hovoří o své nenávisti k jakémukoli „běženectvu“,³⁷³ právě tak současnému ruskému jako historickému francouzskému po velké revoluci, což je, podle jeho slov, vždy živel nemohoucí, lhostejný vůči lidem a potácející se v oblacích ideologie – jde tu o kus nevědomé (či freudisticky podvědomé) autocharakteristiky?

Pramalý autorův zájem o obyvatele navštívené země, je – zvláště v reportážní knize – zarážející: „Nevím toho mnoho o lidech na Rachovsku z vlastní zkušenosti,“ informuje svého čtenáře. „Přijeli jsme sem, abychom si odpočinuli od civilisace v kapitalistickém vydání a seznámili se s jednou přírodou, nepřilíš ještě dotčenou vykořisťováním, a chodil jsem raději mezi enciány po horských lukách a s batohy po lesnatých horách, než s notesem po lidech a zvědavých návštěvách.“³⁷⁴ A poté, co odsoudí působení ruské emigrace, Stanislav Kostka Neumann bezelstně připouští: „S ruskými lidmi nepřišli jsme do styku; nejméně také jsme pomyslili na to, abychom je vyhledávali.“³⁷⁵

Spisovatel, který si pro sebe reklamuje, že si „nezacpává uší“ a „usilovně hledá“ hospodářská, sociální a politická fakta, přichází tedy do sociálně a politicky nejzajímavější části tehdejší Československé republiky, aby tu pouze „a právem“ odpočíval. Proč ne. Ale pouze o svém odpočinku píše knihu, ačkoli právě zde by mohl svých milovaných „fakt“ získat víc než kde jinde – jak dokazuje například již dříve vydaná reportážní kniha Ivana Olbrachta, kterou Neumann ostatně dobře zná a s pochopením a porozuměním cituje a aluzí na ni dokonce končí své dílo.³⁷⁶

Knihla svědčí o tom, že „s notesem po zvědavých návštěvách“ nechodil Stanislav Kostka Neumann na Podkarpatské Rusi vůbec; ale když se přece jen něco o lidech dozvěděl (častěji to bylo z druhé ruky a někdy až po návratu v Praze), samozřejmě tím svoji reportáž rád obohatil; lidé jsou přece jen zajímavější než enciány.

373 Tamtéž, s. 93–94.

374 Tamtéž, s. 91.

375 Tamtéž, s. 98.

376 „Na shledanou enciány! Na shledanou Rachove! Na shledanou země, dosud konec konců přece jen bezejmenná!“ Tamtéž, s. 130.

K poznávání lidí na Podkarpatské Rusi je ovšem autor podle svých slov „nucen“ a děje se mu to „volky nevolky“.³⁷⁷

Trochu podrobněji se autor věnuje jen jazykovým sporům probíhajícím v nejnáchodnější části Československé republiky,³⁷⁸ přetahování mezi rusínským, ukrajinským a ruským směrem jazykové a národnostní orientace obyvatelstva; ani tyto pasáže ovšem nesnesou srovnání s již dříve napsanými pronikavými postřehy na toto téma v reportážní knize Ivana Olbrachta.

Básník je ostatně i vzhledem ke svému věku vůči možným silným zážitkům opatrný, je pěkný „paďour“ (což je i Neumannem použitý výraz – ovšem o jiných turistech než o sobě)³⁷⁹ a nepodniká žádná zbytečná dobrodružství; důsledný plurál jeho reportáže svědčí, jak se mu v tom jeho o dvě generace mladší přítelkyně přizpůsobuje: „[...] zastavili jsme se řádně teprve u lákavého basénu v řece, že se vykoupáme. Ale břidlicové jeho stěny i balvany byly nesmírně kluzké a voda ledová. Ztratili jsme odvalu. Pokus s ponořením by jistě skončil prudkým sklouznutím do hlubinky a my nedůvěřovali křehké pumpě svého srdce.“³⁸⁰ Ta srdce jsou skutečně velmi křehká, jak se dovídáme: jedno je „chudokrevné a nervosní, druhé labilní a sklerotické.“³⁸¹

„S Okoly sneseš se po ránu v keckách lehce a vesele [...] a přenášeli jsme svůj dopal na komisi chatu na Okole i na toto polocivilizované místo s teplým pivem, ztrávili jsme asi půlhodiny na malinách [...] v plavkách jsme se váleli na břehu [...] a potom, ke druhé hodině, šli jsme se naobědvat do stínu k bystřině, kde jsme včera byli nuceni zahodit zkyslý meloun [...] rozložit své zásoby a zároveň se tu dobře napojit, nehledíc k tomu, že v studené vodě mohli jsme také vrátit pevnější tvar rozteklému máslu [...]“.³⁸² Je jasné, že jakýkoli turista by mohl napsat takové řádky ve stylu jedničkou oznámkované školní úlohy „jak se nám všem líbilo na školním výletě“.

A další rys: Stanislav Kostka Neumann se v knize především stále vůči něčemu vymezuje a něco odmítá; vymezuje se nejen, jak bychom snad u komunistického autora očekávali, vůči vykořisťování, panským zločinům a poddanské zbabělosti, ale i šířeji vůči civilizaci, protože je kapitalistická³⁸³ a zuřivá³⁸⁴ (jen v Sovětském sva-

377 „Niměně, počínajíc Prahou a konče Jasiňou a opačně, uslyšíš toho volky nevolky tolik o této krásné zemi, několikanásobně okupované, že jsi nucen přes to pozorovat, srovnávat, činit si úsudek nejen o přírodě, nýbrž i o lidech a jejich nelidské vrchnosti.“ Tamtéž, s. 91.

378 Tamtéž, s. 93n.

379 Tamtéž, s. 9.

380 Tamtéž, s. 124.

381 Tamtéž, s. 72.

382 Tamtéž, s. 124–125.

383 Tamtéž, s. 91.

384 Tamtéž, s. 9.

zu je civilizace v pořádku), odmítá vlastně celý svět.³⁸⁵ Jeho ostří ale míří i proti poněkud konkrétnějším cílům, proti sdělovacím prostředkům (s jejich nestoudným povykem...),³⁸⁶ proti vlasteneckým továrnám, proti demokratickým palácům³⁸⁷ (co je to za demokracii, staví-li paláce!), vlastně proti celému „maloměstáckému národu“.³⁸⁸ Ale své schytají třeba i úspěšní čeští spisovatelé, kteří si stavějí „komfortní vily“ – protože dělají „dvorní blázny buržoazie“ a dopouštějí se přetvářky ve službách této „zkorumpované a korumpující“ třídy.³⁸⁹ Záběr básnickovy kritiky a nesouhlasu je široký, zahrne třeba i soudobou produkci detektivních románů (na základě jednoho jediného cestou ve vlaku čteného opusu).³⁹⁰ A ve výčtu cílů Neumannovy kritiky by se dalo dlouho pokračovat. Argumentace rozhodně víc připomíná anarchismus Neumannova mládí, než ortodoxní marxismus-leninismus, k němuž se autor již v té době hlásil: „Aby se člověk mohl oddati svobodně svým přirozeným a nezvrhlým pudům, aniž by pociťoval nutná omezení, vyžadovaná společenskými řády, civilisací a kulturou jako pouta, to je meta uzrávajícího lidstva, konečný cíl skutečného socialismu...“³⁹¹ „Ochránci pořádku, clownové buržoazie, mixeři křesťanských limonád“³⁹² nemají zkrátka v básnickových očích šanci: „byli bychom vám mohli poslati toliko pozdrav svých zadnic, jedné hubené, druhé baculaté, nejrozumnější odpověď...“³⁹³

Otázka sexuální je vždy spojená s třídním bojem: „Pitomci!“³⁹⁴ Poněvadž jsme poznali pravou povahu soudobé sexuality a nechceme, aby buržoasní zákon a podprůměrné inteligence moralistů vměšovaly se do jejích nejsoukromějších slastí a strastí, tvrdíte, že jsem pro nahou promiskuitu. Poněvadž chceme všemi prostředky urychlit zánik hospodářských řádů, jež podporují už jen nestoudné sobectví jedněch a věčné otroctví druhých, poněvadž v mocenském aparátu vládnoucí třídy můžeme viděti jen ochránce a obránce vykořisťovatelského násilí, a chceme tudíž rušiti jeho konsolidaci, obviňujete nás, že jsme proti každé kázni, proti každému pořádku a pro anarchickou bezuzdnost. A protože nejsme ani školometi, ani byrokrati, ani parlamentní kretěni, nýbrž celí lidé, a poněvadž nejsme nedomrlé a vypiplané kreatury, které nesnesou jiného ovzduší kromě skleníkového, a chceme tudíž aspoň tu a tam z dusného skleníku úpadkové civilisace na čerstvý

385 Tamtéž, s. 31.

386 Tamtéž, s. 9.

387 Tamtéž, s. 91.

388 Tamtéž, s. 75.

389 Tamtéž.

390 Tamtéž, s. 15.

391 Tamtéž, s. 62–63.

392 Tamtéž, s. 64.

393 Tamtéž.

394 Z kontextu není úplně jasné, koho básník takto oslovuje.

vzduch a pravé slunce, abychom si mohli vydechnout a zavýsknout, činíte z nás animální tvory...³⁹⁵ Zdálo by se, že kromě komunistů nemůže vydržet na horách nikdo ani minutu, ale patrně tomu není tak – o několik stran dále si autor stěžuje, že hory se staly „rejdíštem panstva“.³⁹⁶

A pomínout není možno ani náboženství. I zde ovšem bije do očí propastný rozdíl mezi pronikavými, jakkoli odmítavými postřehy k této tematice v reportážích Ivana Olbrachta a Neumannovými obecnými floskulami, frázemi o „opiu“, „pohádkách“³⁹⁷ a „ohlupování lidu“.³⁹⁸ Jediná konkrétnost, které si S. K. Neumann všiml, je existence řady novostaveb kostelů (v jeho slovníku ovšem „bud kejklířských“), které na Podkarpatské Rusi vyrostly po připojení země k Československu.³⁹⁹ „Plní tě vztekem, když místo krásného pachu žitného chleba a pečené kýty cítíš tu jen vtíravý pach náboženství...“⁴⁰⁰

Náboženství jako takové je ovšem už jen „stařeček“ (nejprve „slabomyslný“, o kus dál ovšem „poťouchlý“) – ale umřít se ještě nechystá: „ten stařeček je ještě zatraceně šikovný, mocichtivý a potměšilý.“⁴⁰¹ Neuplynulo ovšem ani patnáct let a politické hnutí, k němuž se S. K. Neumann hlásil, přikročilo i na Zakarpatské Ukrajině k mocenské i fyzické likvidaci „stařečka“.

Autor však projevuje aroganci i vůči čtenářům: například se ani neobtěžuje podívat do mapy, aby čtenář věděl, jaká scenérie se vlastně popisuje: „vyhlídka, nevíme už, jak pojmenovaná...“⁴⁰² A ostatně ani nezvyklý název hory,⁴⁰³ který spisovatel vložil do titulu své knížky, jej příliš nezajímá: čtenáři, kterého by jméno zaujalo, se nedostane žádné informace o jeho významu a původu, ani spekulace, ani – třeba – nějaké zajímavé osobní etymologie. Autor si žádné takové otázky neklade, po ničem nepátrá, nic nezjišťuje.⁴⁰⁴

395 Tamtéž, s. 63–64.

396 Tamtéž, s. 70.

397 Tamtéž, s. 99.

398 Tamtéž, s. 100.

399 Tamtéž, s. 99.

400 Tamtéž, s. 99–100.

401 Tamtéž, s. 100.

402 Tamtéž, s. 70.

403 Pop Ivan Marmarošský, dříve Pop Ivan Trebušinský, je výrazná, krajině dominující hora v karpat-ském oblouku, vysoká 1937 m. n. m., ležící na bývalé československo-polské hranici v nejvýchodnějším cípu republiky, s mohutnou zříceninou polské observatoře (která ovšem v době Neumannovy návštěvy ještě nestála). Srov. BRANDOS, Otakar – KLESLO, Michal a kol. *Ukrajinské Karpaty*. Vřesina: Sky, 2007.

404 Ostatně je to otázka, na kterou je nesnadná odpověď, a o to je zajímavější: pro vágnost ústního podání a absenci původních psaných památek zakarpatského lidu je příznačné, že jednoznačný, všeobecně přijatý výklad názvu hory Pop Ivan (ukrajinsky Pip Ivan) vlastně neexistuje, a to ani odvozený z historie, ani z útvarů v krajině.

Jen výjimečně je Neumannův kritický duch neideologický a více osobní – to pak nepostrádá kromě obvyklé rozduřenéosti i jakýsi rys pochopení, ba až laskavosti, například když básník kritizuje turistické značení cesty, v důsledku čehož i s přítelkyní v horách zabloudili.⁴⁰⁵ A konečně, nezapomeňme: autor je nespokojen i se svou „vlastní úlohou mezi bližními“.⁴⁰⁶

Co Stanislav Kostka Neumann nachází kladného, co všechno toto zlo vyvažuje a snad i převažuje – to je příroda. „Nevím, jak druzí to cítí, ale mně se chce už tolik jít, jít hodiny, ponořit se do zelených hor jako do druhého světa až k zapomenutí všeho, čím tento svět kruší mysl a srdce [...]“.⁴⁰⁷ Čím méně civilizovaná příroda, tím lépe. (Ovšem příroda i tak doplněná dobře vybavenými turistickými chatami, ať již bez obsluhy s připraveným dřívím na otop, či s obsluhou a dobře vychlazeným pivem.)

Pasáže – ostatně nepříliš rozsáhlé – kde nad rutinním lyrizováním převládne překvapivý detail („mohutný kmen spadlý přes cestu na odlehlém místě tu není odstraněn, dřeva je dostatek, jen je v něm vyříznutý průchod“)⁴⁰⁸ či metafora, patří k přednostem Neumannovy knihy.

Z dnešního hlediska komicky – také s ohledem na vysoce seriózní až polooficiální pozici nakladatelství Borový, kde kniha vyšla – působí product placement, jímž si Stanislav Kostka Neumann vylepšoval své finance. „A doporučuji ti kecky, které letos stály u Batů 19 Kč,“ obrací se uprostřed textu autor důvěrně ke čtenáři, aby pak v následujícím dlouhém odstavci (307 slov) pochválil, jak jsou kecky pro nohy zdravé, jak se v nich dobře chodí a „snadno je vykartáčuješ pak nebo vypeřeš,“ aby v závěru ještě jednou zopakoval cenu – 19 Kč.⁴⁰⁹

Podezření, že tento text (psaný s vemlouvavou naléhavostí takového Horsta Fuchse) skutečně je skrytou placenou reklamou, posiluje to, jak básník na jiném místě hovoří o vydělávání peněz („není kdy ani klidu k veršování, třeba vydělávat, bezostyšně vydělávat“),⁴¹⁰ a skutečnost, že v následující *Československé cestě* už najdeme přímo přiznaný autorský, nikoli nakladatelský inzerát na samostatné stránce v závěru: „Většina snímků použitých pro obrazy v této knížce byla vzata aparátem Kola a pro všechny bylo použito filmů Foma“.⁴¹¹

Dojem nenaplněného autorského záměru, který kniha v čtenáři zanechává, komicky posiluje v závěru učiněný výčet – o osmi stručně charakterizovaných

405 Tamtéž, s. 82–83.

406 Tamtéž, s. 9.

407 Tamtéž, s. 31.

408 Tamtéž s. 84.

409 Tamtéž, s. 85–87.

410 Tamtéž, s. 129.

411 V reedici *Československé cesty* ve *Spisech* vydávaných už za komunistického režimu nenajdeme ani snímky, ani inzerát.

položkách – toho, co autor sice na své cestě na Podkarpatské Rusi viděl a zažil a stálo by to (na rozdíl od jeho jiných, méně zajímavých zážitků) za zaznamenání, ale co nenapsal, s čím se tak jeho čtenář v právě dočtené knize nesetkal.⁴¹²

Nakonec ani na Popa Ivana autor nevystoupil: „věru málo“ se jemu a jeho přítelkyni (která jako vždy byla s ním stejného názoru a stejných pocitů) „chtělo kousnouti do té tvrdé hory“;⁴¹³ „příkrá hora nad námi nikterak nelákala k vzestupu“,⁴¹⁴ ale – jak autor slibuje – vystoupí na ni příště... A pak „snad“ bude „z těchto neúplných a roztroušených a na jeden okres omezených náčrteků teprve obraz, jaký milujeme: trochu poezie a trochu bojovné hořkosti,“⁴¹⁵ zatím tedy nic, od obojího ani trochu. S touto autorskou sebereflexí nezbývá než souhlasit.

Kniha však přes to, co bylo dosud řečeno, nevznikla zbytečně: čtitelům básníka umožnila prožít s ním (a jeho přítelkyní) jednu letní dovolenou a těšit se nadějí na příští knihu – která bude delší a lepší než tato: „V naději, že příštího jara nebo léta uvidíme znova Karpaty a opatříme si vydatnější a hlubší dojmy i poznatky, končím tuto krátkou ouverturu podkarpatskou.“⁴¹⁶ Záměr do budoucna je ovšem jasný: „chceme poznati celou tuto zemi“.⁴¹⁷

4.6.2 Československá cesta

Ve stejném přístupu pokračuje Stanislav Kostka Neumann i ve své následující reportážní knize *Československá cesta*, čerpající z dojmů během půlroční cesty kolem Československa, z největší části (podle příslibu z *Enciánů s Popa Ivana*) věnované Podkarpatské Rusi. Ale ani tato kniha se autorovi – podle jeho vlastních slov, s nimiž opět nezbývá než souhlasit – příliš nepovedla. „Půlletní cestu naši samu nepokládám jistě za nejzdařilejší,“ píše v doslovu připojeném – s ročním odstupem – k textům této knihy.⁴¹⁸

„Deník St. K. Neumanna z půlletní cesty kolem republiky nebyl původně psán pro knižní vydání,“ píše v předmluvě k reedici z roku 1952 autorova družka Lída Špačková, „byla to více méně ‚dobrovolná‘ nucená práce, k níž se St. K. Neumann musel uchýlit...“⁴¹⁹

412 Tamtéž, s. 129–130.

413 Tamtéž, s. 71.

414 Tamtéž, s. 70.

415 Tamtéž, s. 130.

416 Tamtéž, s. 129.

417 Tamtéž, s. 130.

418 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*. Praha: Svoboda, 1952, s. 325.

419 ŠPAČKOVÁ, Lída. Předmluva. In: NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*. Praha: Svoboda, 1952, s. 9.

Se záměrem *Československé cesty* se komunistický spisovatel – překvapivě? nebo nikoli překvapivě? – neobrátil na někoho z představitelů komunistického či vůbec levicového tisku, nýbrž na šéfredaktora rozhodně nikoli levicových *Lidových novin* Arnošta Heinricha, „který plán přijal a finančně zabezpečil.“⁴²⁰ Neumann to odůvodňuje „především vinou starého přátelství“⁴²¹ s Heinrichem; šlo ovšem rovněž o ekonomické možnosti *Lidových novin*, které převyšovaly možnosti levicového tisku.

Původně vycházely jednotlivé reportáže z této cesty na stránkách *Lidových novin*, a to od května do listopadu roku 1933, v nepravidelných několikadenních intervalech (přičemž rozdíl mezi popisovanou skutečností a jejím zpracováním v novinách se postupně zvětšoval až na dobu téměř tří týdnů; Neumannovy texty byly zalomeny pod společným názvem *Kolem republiky* vždy v takzvaném „podvalu“, tedy dole na první, druhé a třetí straně ranního vydání, na místě, kde bývaly v *Lidových novinách* tištěny beletristické příspěvky spíše „nefejetonistického“ rázu a básně (v roce 1933 nejčastěji verše Olgy Scheinpflugové).⁴²²

Špačková v předmluvě z roku 1952 používá k označení Neumannových textů dvakrát slovo reportáž a jednou slovo feuilleton, nadto „deník“, ovšem – deník, který „vycházel ve formě reportáží“.⁴²³ Slovem deník, kromě slova reportáž, označuje texty opakovaně i sám Neumann.⁴²⁴

Vydávání Neumannova reportážního seriálu však bylo avizováno dlouhým a velmi osobním článkem již 26. března 1933; v něm autor vysvětloval, že má „ke svému podniku několik důvodů soukromých,“ ty však sdělovat nebude. A jiné důvody? „Nebudu deklamovat a klamat čtenáře o mravní velikosti a ušlechtilosti svých motivů – takové táčky přenechávám rád křesťanským filosofům a estétům. Stručně řečeno: běželo mi především o živobytí. [...] Nenašel jsem pro letošek zkrátka nakladatele na žádné větší dílo z těch, jež mám na mysli a v plánu,⁴²⁵ a byl jsem tudíž nucen jít na věc s jiné strany – žurnalistické.“⁴²⁶ „Vymyslel si tedy plán na cestu kolem

420 Tamtéž.

421 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 1–2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 11.

422 Neumannovy reportáže se v *Lidových novinách* dostávaly do konkurence mnoha jiných beletristických textů, jako bylo *Veselé putování po Slovensku* od F. V. Peřinky (10. 5. 1933) či *Když člověk putuje* od V. Neorala (6. 9. 1933). Na pokračování paralelně s Neumannovým cestopisem vycházelo v listu románové zpracování života jednoho ze zakladatelů Československa, *Milan Rastislav Štefánik* od L. N. Zvěřiny, romány Ilfa a Petrova *Milionář v SSSR*, K. R. G. Browna *Prošim, madam?*, Antona Berkeleye *Druhý výstřel* a *Válka židovská* Liona Feuchtwangera v překladu Ivana Olbrachta; zpravodajství dominovaly podrobné referáty ze soudního jednání s pachateli přepadení kasáren v Brně-Židenicích (takzvaného Kobsinkova puče) a později informace o vraždě kancléře Engelberta Dollfusse a o dalších událostech v Rakousku.

423 ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 9.

424 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 335.

425 Těmito plány podle L. Špačkové byly „monografie o Dantonovi a Maratovi“, dále „velký sexuologický slovník“ a pokračování románové trilogie *Zlatý oblak*. ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 9.

426 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 12.

republiky, z níž by psal novinové reportáže,“ uvádí Lída Špačková.⁴²⁷ Deklarovaným tvůrčím cílem – když se k němu po sérii osobních motivů a různých útoků na všechny strany (proti avantgardě, katolíkům, „středočeským maloměšťákům“, literárním kavárnám, dekadentům i poetistům) dostal – pak bylo „naslouchat důvěrné řeči hor, lesů a vod“, a „konečně vidět hodně zblízka, jak pracující lidé se dnes ohánějí a trpí“⁴²⁸ – protože pracující člověk, pracuje-li, přece nemůže na tom být jinak, než trpět. S pracujícími se však Neumann při své cestě setkával spíše výjimečně (s pastevcí na karpatských poloninách, s pracovníky dolů a hutí v Ostravě) – ale i to jen letmo a zdálky, bez hlubšího proniknutí do života pracujících lidí, bez delšího osobního kontaktu s nimi, vždy jenom z pohledu člověka, jenž prochází kolem.

Po Neumanově smrti současně se stylizací tohoto autora do podoby největšího básníka československého proletariátu probíhá i ideologická dezinterpretace jeho *Československé cesty*: pekuniární motiv, samotným Neumannem, jak jsme viděli, zdůrazňovaný až stavěný na odív, není nyní dost důstojný tak velikého básníka a bojovníka – a motivem cesty se proto stává komunistická agitace; tak Jiří Taufer v Doslovu k výboru z Neumanova díla z roku 1961: „Z přednáškového turné, konaného v roce 1933 kolem republiky, vznikla třísvazková kniha [...]“.⁴²⁹ S ideologizací a patetizací *Československé cesty* však začala již sama Lída Špačková při reedici díla v roce 1952, když na záložce knihy sice cituje Neumannovu – provokativně skromnou – hodnotící formulaci „jsou to jen dojmy dvou lidí, kteří si vyšli poznávat svou užší i širší vlast a nechali doma všechny reminiscence i předsudky“, ale ihned s ní polemizuje: „jsou to však historické doklady, pravdivé dokumenty...“ (Dokumenty čeho? napadne čtenáře.) S. K. Neumann „všude se dovedl zadívat na krajinu i na člověka [...]. Obsáhl ve svém vyprávění kus historie všech těch měst a krajů i jejich národopisných zajímavostí a pravdivě vylíčil poměry, které tam za první republiky vládly.“⁴³⁰ Je až neuvěřitelné, jak může být takto silná dezinterpretace vytištěna přímo na záložce knihy, jejíž text svědčí o opaku: vždyť sám Neumann o své *Československé cestě* říká, že vznikla „bez vlastivědné přítěže a zvědavosti“;⁴³¹ kromě existenčního zajištění po neúspěšných jednáních s nakladateli bylo přiznaným Neumannovým cílem právě i uspokojit přítelkyni, která chtěla cestovat do světa, ale když to nešlo do světa, tak aspoň po Československu... Lída Špačková ovšem, ví, že „byla to vlastně cesta komunistického agitátora – i když byla maskována rouškou nezávazného výletu za reportážemi – protože Neumann na každé své zastávce

427 ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 9.

428 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 14.

429 TAUFER, Jiří. Doslov. In: NEUMANN, Stanislav Kostka. *Sám nejsi nic*. Praha: Mladá fronta, 1961, s. 279.

430 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, text na záložce knihy.

431 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 14.

přednášel a referoval. “ Ani to není vlastně pravda, Neumann přednášel při cestě často, ale především v Čechách, zatímco na Slovensku a na Podkarpatské Rusi se přednáškám spíš vyhýbal: „Z lidských řečí jsme si neučinili o Nižních Vereckách jasné představy; měl jsem původně chuť je pokládati za obec poměrně výstavnou a vyspělou, neboť kdosi tu měl ten nápad, že mě podle prvních zpráv o mé pouti republikou v *Lidových novinách* požádal o přednášku. Byl jsem dokonce tak naivní, že jsem se zpočátku na tu přednášku těšil, a sliboval si od ní nějaké zajímavé poznatky. Po zkušenostech s českým živlem na Zakarpatsku, ostatně už po některých zkušenostech s přednáškami na Slovensku, vzdal jsem se úplně tohoto nápadu a do Nižních Verecek jsme přijeli ‚inkognito‘.“⁴³²

Na cestu kolem Československa se Neumann těšil především jako na změnu prostředí. „Žiji už zase delší dobu v pražské žumpě [...] Je to pro mne pravý mor na tělo i ducha.“⁴³³ Neumann chtěl cestu podniknout autem „a za tím účelem se naučil – téměř šedesátiletý – auto řídit, a složil také šoféřskou zkoušku.“⁴³⁴ Ale po havárii, kterou způsobil ještě před vlastním začátkem cesty, od atraktivního záměru sebestylizace jako básníka-reportéra poznávajícího – a hodnotícího – vlast z československého automobilu značky Aero (tedy stroje těšícího se pověsti mon-dénního vozítka lepší společnosti) upustil a na cestu se, ve společnosti přítelkyně, vydal vlakem. A psaní už ho netěšilo. „Čtenáři milý (z těch věrných ovšem), jsem věru sám žádostiv, co z toho pojde,“⁴³⁵ avizuje autor. Psal prý během cesty „nerad, téměř s nenávistí,“⁴³⁶ prozrazuje opět Lída Špačková, teprve po svém návratu z cesty, když tyto feuilletony přepracovával jak formou, tak rozsahem pro knižní vydání, které vyšlo v letech 1934 a 1935, pracoval na nich s láskou, „s láskou matky k dítěti, s láskou téměř nezištnou...“⁴³⁷

Rozdíl mezi novinovou a knižní podobou Neumannových reportáží, tedy mezi „téměř nenávistí“ a „láskou matky k dítěti“ je značný. Kromě různých zpřesnění formulace („cikánská hudba nedovolila nám družnějšího hovoru vlastního“ v knize oproti „cikáni nedovolili nám vlastní zábavy“ v novinách),⁴³⁸ odstraňování drobných chyb (ale někde i spáchání nových) či vynechání některých konkrétních detailů je nejvýraznější odlišnost ryze formální, totiž převedení textu z přítomného do minulého času. Po obsahové stránce z textu pro knižní vydání zmizelo

432 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 238.

433 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 13.

434 Tamtéž.

435 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 12.

436 ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, tamtéž.

437 Tamtéž, s. 9–10.

438 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 110; TÝŽ. Kolem republiky. Z Košic do Užhorodu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 302, 17. 6. 1933, s. 3.

jen málo míst, nejnápadněji snad rozsáhlá vzpomínka na Aloise Jiráska, který byl Neumannovým profesorem dějepisu na gymnáziu, při návštěvě Náchodska,⁴³⁹ zato hodně míst přibýlo: ideologické výklady a výpady proti těm, které považoval za nepřátele, všude, kde to souvislost reportáže jen trochu umožňovala.⁴⁴⁰ Spolu s důsledným uváděním dat a jakýchkoli, i banálních okolností cesty (příklad za mnohé, celý zápis s datem 29. července: „Odpočíváme a dáváme trochu do pořádku svůj zevnějšek“)⁴⁴¹ je tak ještě více rozmělněn a vlastně potlačen reportážní styl díla a nahrazován „žánrem“ deníčku.

Autorova spolucestující a družka je v novinách uváděna vždy jako Lidka (což šetří city čtenářů – může to být třeba i dcera), v knize, kde je jí a jejím reakcím věnováno trochu víc místa, vystupuje zcela důsledně jako „přítelkyně“ – a nikde, ani v novinách, ani v knize se neuvádí, že by měla nějaké zaměstnání či povolání; nikde nevystupuje jako samostatná aktérka či snad spoluorganizátorka cesty: „Budeme dva jako jeden, budeme jeden s dvojitými smysly a smysly sourodými, a přece různé odstíněnými.“⁴⁴² Různé odstínění je maximum, co je mužský šovinista ochotný své „přítelkyni“ přiznat.

S. K. Neumann neměl rád československý oficiální název Podkarpatská Rus – v novinách píše „Podkarpatsko“, ale v knize „Zakarpatsko“ a „Karpatské Rusínsko“.⁴⁴³

Před čtenáři *Lidových novin* Stanislav Kostka Neumann také skrývá část svých komunistických přátelství a kontaktů, které se ale nebál dávat na odiv při knižním vydání. Přitom *Lidové noviny* a nakladatelství Františka Borového, kde kniha vyšla, byly ideově na stejné lodi a spojovalo je navzájem i množství osobních i obchodních vazeb; nejde tedy o rozdíl v idejích vydavatelů, nýbrž o rozdíl v recepčním kontextu: Neumannovy knihy, si kupovali jiní čtenáři, než byli běžní čtenáři *Lidových novin* – a Neumann se tomuto rozdílu, jakkoli nerad, přizpůsoboval. Při popisu své návštěvy u dávného anarchistického druha Bedřicha Krčmáře v Žamberku, s nímž se neviděl čtrnáct let, Neumann píše: „Kromě věku nic se tu nezměnilo. V sednici vedle stolu leží na pokrývce postele nová čísla Šaldova Zápisníku, Tvorby, Panoramy a jiných časopisů a novin“;⁴⁴⁴ v knižním vydání však čteme drobnou, ale signifikantní změnu: „Kromě věku nic se tu nezměnilo. V sednici vedle stolu leží

439 NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. V kraji populárních spisovatelů. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 490, 30. 9. 1933, s. 1.

440 Typický příklad za mnohé: úvaha o hrabivosti a přemnožení lidí, kterých by mělo být na zeměkouli méně, NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 92–93.

441 Tamtéž, s. 216.

442 NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 2; ŠPAČKOVÁ, Lída. Cit. dílo, s. 13.

443 Např.: NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Prší na Zverovce. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 446, 6. 9. 1933, s. 2 a TÝŽ. *Československá cesta*, 1952, s. 247.

444 NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Procházka Orlickým podhořím. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 483, 26. 9. 1933, s. 2.

na pokrývce postele nová čísla Rudého práva, Šaldova Zápisníku, Tvorby, Panoramy a jiných časopisů a novin“;⁴⁴⁵ stejně tak se přeměnil nápis na stranické legitimaci dávného kamaráda: „Na malém okně leží jeho legitimace dělnické strany“ (v novinách)⁴⁴⁶ – „Na malém okně leží jeho legitimace komunistické strany“ (v knize).⁴⁴⁷ Někde se Neumann rozhodl raději ani neuvádět komunistického aktivistu jménem, například pokud šlo o bývalého poslance za KSČ a maďarsky píšícího podkarpatoruského novináře Józsefa Gátiho (1885–1945): „Přišel nenadále také dr. G., dobrý Maďar a starý druh“ (v novinách);⁴⁴⁸ „přišlo hojně levých lidí. Také dobrý a starý náš druh dr. Gáti, který se rozešel s komunistickou stranou, ale zůstal nezištně oddán proletariátu a komunistickým dělníkům“ (v knize).⁴⁴⁹

První díl knižního vydání *Československé cesty* s podtitulem *Opožděné jaro* vyšel v nakladatelství František Borový v roce 1934 jako XI. svazek Neumannových *Spisů*, doplněný o hlubotiskové přílohy s pětaticeti fotografiemi autora a jeho přítelkyně plus dvěma snímky anonymního „p. J. S. v Užhorodě“. Na obálce knihy je fotografie Lídy Špačkové, jak drží v náručí kolouška; název *Opožděné jaro* tak (ironií nakladatele?) získává další význam. Druhé vydání celé *Československé cesty* spatřilo světlo světa roku 1952 jako XV. svazek nové řady Neumannových spisů bez jakékoli fotografické přílohy. Nové vydání připravila Lída Špačková, je to tedy něco jako svého druhu „vydání poslední ruky“.

Neumannovu reportérskou metodu velmi dobře ilustruje jeho konflikt s rachovskou správou československých státních lesů.

V knize *Enciány s Popa Ivana* je totiž několik velmi ostrých výpadů proti státní lesní správě v Rachově, typicky neumannovsky konkrétně-nekonkrétních, ovšem vždy velmi bojovných: „Pak přicházejí oba zdejší inženýři lesní správy se svými dámami, i s nimi se bavíme jakž takž, třebaže v nich větríme trochu koloniální úředníky. Svědí mne sice poněkud jazyk, mám velikou chut se jich zeptati, co je na tom pravdy, že Maďarsko nespěchá příliš se zřetelem k našemu dříví, poněvadž rozvodněná Tisa donese mu ho spoustu každého jara, to dřevo má prý zvláštní zálibu v tom, že v té době je právě na březích a také prý Tisa odnáší ho vždy mnohem více na papíře než ve skutečnosti. Ale bavíme se slušně o krásách zdejší přírody, o zimních sportech, o domnělé natvrdlosti zdejšího lidu [...]“.⁴⁵⁰ Takže: reportér se sice – a to vlastně jen shodou okolností – setká s lidmi, kterých se týká

445 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 266.

446 NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Procházka Orlickým podhořím. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 483, 26. 9. 1933, s. 2.

447 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 266.

448 NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Z Košic do Užhorodu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 302, 17. 6. 1933, s. 3.

449 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 110.

450 NEUMANN, Stanislav Kostka. *Enciány s Popa Ivana. Letní dojmy z Rachovska*. Praha: František Borový, 1933, s. 117–118.

kauza, o které chce napsat, ale jejich stanovisko si nezjistí, na nic se jich nezeptá, baví se s nimi jen „slušně“ o banalitách – obvinění, bez jakýchkoli konkrétních důkazů a odkazů, však přesto ve své reportáži publikuje.

Předmětem soudní dohry se pak stalo další obvinění z knihy *Enciány s Popa Ivana*: „Pro zasvěcence je Oskarka opravdu obestřena gloriolou demokratického a republikánského režimu. Byla postavena pro českého byrokrata, náměstka generálního ředitele, který sem jezdí jednou do roka, aby si tu zastřelil jelena. Tato panská libůstka stála už republiku pěkné peníze. Nedaleko Trebušan stojí pila jakéhosi Č. Tento pán uzavřel se státní správou lesní smlouvu o velké dodávce dřeva, ale dřevo nemohlo býti včas dodáno, poněvadž měsíc před příjezdem pana náměstka nesmělo býti v jeho revíru káceno, aby nebyla plašena zvěř; stát zaplatil tedy 280 000 Kč penale.“⁴⁵¹

V *Československé cestě*⁴⁵² se Neumann ke sporu vrací, vyslovuje podiv nad tím, že se úředníci lesní správy cítí dotčeni, „poněvadž podobných výtek a upozornění projde na sta novinami“, a zříká se jakékoliv odpovědnosti – oni (tedy on a jeho přítelkyně) jezdí do Karpat „za přírodou a podivuhodným lidem“ (příroda na prvním místě, lid na druhém) a „nikoli proto, abychom tu o prázdninách kontrolovali české a maďarské úředníky lesní správy a byli jimi kontrolováni. Poněkud samotářsky a snad sobecky navštěvujeme a milujeme tuto zemi, která ubožákům ze středočeské civilizace představuje téměř dobrodružství. Bylo by bezpochyby třeba, aby svobodný a neohrožený spisovatel provětrával řádně zdejší poměry způsobem méně závislým na československém režimu, než to činí česká žurnalistika, ta slušnější. Ale k tomu by mu bylo míti také lepší žaludek, mladší nervy a více víry nebo iluzí ve vlastní pozici, než mám já. Také jeho pobyt zde musil by býti delší a trvalejší. Přicházíme sem jako turisté, kteří chtějí tu okřátí poněkud z otravy, kterou jsou pro ně starosti, lidé a poměry v nejužší domovině, a vypravujeme prostě a svobodně to, co jsme viděli nebo tu a tam slyšeli.“⁴⁵³ Tedy opět autostylizace B známá už z *Enciánů s Popa Ivana* – poklidný turista, který si užívá krás přírody bez jakýchkoliv povinností a společenských nebo třeba i jen reportérských závazků – postavená proti původní autostylizaci A, tedy obrazu neohroženého bojovníka proti všemu zlu...

Příběh pokračuje.

„Poněvadž jsme byli v minulých dnech v Užhorodě upozorněni také na to, že můžeme očekávati v Karpatech nesnáze ze msty,“ píše autor (aniž by ovšem jakkoliv specifikoval zdroj takového upozornění a aniž by je následně cokoliv potvrdilo),

451 Tamtéž, s. 68.

452 Neumann se zmiňuje o celé aféře v Lidových novinách pouze stručně s odkazem na budoucí knižní vydání své reportáže (NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. K Huculům. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 330, 4. 7. 1933, s. 2). Knižní vydání viz NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 138–141, 143–144.

453 Tamtéž, s. 139.

„napadlo mi požádati o jakýsi pašport ministra dr. Hodžu. Český spisovatel má snad jakási práva, i když není stoupencem režimu.“⁴⁵⁴ Pokud je uváděné datum autorovy zmínky o žádosti o „pašport“, 12. červen 1933, datem jejího odeslání, odpověď od ministra zemědělství Milana Hodži Neumann obdržel za pouhé čtyři dny, tedy, jak se tehdy říkalo, „obratem pošty“: už 16. června 1933.⁴⁵⁵

Hodžova odpověď byla, jak Neumann uvádí, „velmi přívětivá“, ale v příloze obsahovala soupis všech nepravdivých obvinění z knihy *Enciány s Popa Ivana*, zpracovaný pražským ředitelstvím státních lesů a statků, a ministr podle Neumanna dodal, „že jsem jaksi zneužil pohostinství, které mi bylo loni poskytnuto.“⁴⁵⁶ Básník píše: „tahle poznámka mne na výsost dopálila.“⁴⁵⁷ A vypočítává benefity od státních lesů, které využil (výčet není úplný, jak se lehce přesvědčí čtenář *Enciánů*), které ale všechny mohl využít každý turista; každý ovšem na lesní správu následně nezaútočil. Problém je však ještě někde jinde.

Není snad v celé české žurnalistice horší sebedefinice reportéra, než ono „volně a svobodně“ v pojetí S. K. Neumanna: psaní bez velkého tvárného úsilí a bez úcty k faktům; faktům jen nesoustavně a náhodně sesbíraným a neověřovaným.

Ale ve své – z vlastní z praxe odvozené – teorii reportáže Stanislav Kostka Neumann pokračuje ještě dále: „To, co člověk viděl a prožil, je skutečnost, za kterou se musí a bude do krve bít. S tím však, co jen slyšel, je to horší [sic!]. Těch několik inkriminovaných stránek v *Enciánech s Popa Ivana*, které se týkaly přímo nebo nepřímě lesní správy rachovské, byly věci slyšené: vypravovala nám je v Praze užhorodská autorita, o jejíž informovanosti jsme nemohli pochybovat, jejíž prav-

454 Tamtéž, s. 141.

455 V osobní pozůstalosti Stanislava Kostky Neumanna v Památku národního písemnictví v Praze není uložena žádná básníková korespondence s ministrem zemědělství Milanem Hodžou; také v prezidiálních spisech – velmi rozsáhlého – archívního fondu Ministerstvo zemědělství – MZ v Národním archívu v Praze jsem žádnou stopu po této korespondenci nenašel. V úvahu by přicházely prezidiální spisy, které jsou zčásti dosud odborně nezpracované; v existující interní archívni pomůcce, inventáři z roku 1960 (GÖRNER, Josef – HONC, Jaroslav – MRÁZKOVÁ, Ludmila. *Ministerstvo zemědělství – presidium, 1918–1945* [online]. Národní archiv, č. fondu 751/1, 1960 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.badatelna.eu/fond/1737/reprodukce/?zaznamId=386900&reproId=514311>) se odkaz na korespondenci s S. K. Neumannem nevyskytuje, Neumannovo jméno není ani ve zpracovaném rejstříku (přístupný z GÖRNER, Josef – HONC, Jaroslav – MRÁZKOVÁ, Ludmila. *Ministerstvo zemědělství – presidium, 1918–1945* [online]. Národní archiv, č. fondu 751/1, 1960 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.badatelna.eu/fond/1737/reprodukce/?zaznamId=386900&reproId=514351>); dovoluji si vyslovit hypotézu, že ani S. K. Neumann, ani Milan Hodža nestáli o to, aby jejich korespondence s tím druhým zůstala zachována pro potomstvo. A jednalo se možná o korespondenci zcela osobní, mimo úřední spisovnu: svědčil by o tom Neumannův údaj (NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*, 1952, s. 144), že legitimace ke vstupu do karpatských státních lesů a dovolení přespávat za poplatek v inspekčních pokojích, kterou Neumann přesto obdržel, byla zaslána na jinou adresu (do redakce *Lidových novin*), nikoli, jako Neumannem citovaný ministrův dopis, do užhorodského hotelu.

456 Tamtéž, 1952, s. 143.

457 Tamtéž.

domluvnost jsme proč neměli podezíratí. Ani dnes nepochybuji, že by na té hrstce šprochů nebylo pravdy trochu.“⁴⁵⁸

Tedy: reportér není zodpovědný za to, co píše – nýbrž jen za to, co zažije, psát ovšem může i to, co nezažije, ale co jen tak slyší, třeba i daleko od událostí, od kohosi, koho považuje za „autoritu“, aniž by čtenáři sdělil, proč ho považuje za autoritu (píše jen to, že dosvědčit u soudu pravdivost svých údajů ovšem zmíněná „autorita“ odmítla...).⁴⁵⁹

A zvláště neetická je tato okolnost: čtenář Neumannovy knihy nemá ani nejmenší šanci rozlišit, za která z publikovaných tvrzení a obvinění je autor ochoten se bít do krve, a se kterými naopak „je to horší“; v textu to nejen není rozlišeno – ale ani naznačeno.

4.7 Autor jako hlavní postava svého textu (Julius Fučík)

4.7.1 V zemi, kde zítra již znamená včera

Nejrozsáhlejším publicistickým dílem Julia Fučíka je soubor reportáží ze Svazu sovětských socialistických republik, který vyšel knižně roku 1932 pod názvem *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Je to odraz cesty do SSSR, kterou Julius Fučík uskutečnil ilegálně (z hlediska československých právních předpisů) v době od 27. dubna do 8. srpna 1930 jako doprovod čtyřčlenné dělnické delegace Svazu přátel SSSR směřující do československé vystěhovalecké komuny Interhelpo v Kyrgyzstánu; při této cestě navštívil Julius Fučík i Moskvu, Leningrad a průmyslové a těžební závody v jižním Rusku a na Ukrajině.

Knihla měla živý, bezprostřední ohlas mezi členy a sympatizanty komunistické strany, ale od počátku vzbuzovala i rozpaky; podle Jiřího Weila by ji Fučík „asi napsal lépe, kdyby měl více času, ale jakmile přišel, již řečnil téměř po celých Čechách, přednášel o Sovětském svazu, účastnil se stranických kampaní, sháněl materiál k reportážím. Všechno, co napsal, by byl mohl napsat desetkrát lépe, kdyby měl více času, ale snad ani jej nechtěl mít, snad musil žít v neustálém napětí, v neustálém pobíhání a štvání.“⁴⁶⁰ Komunistické Boreckého nakladatelství vydávalo knihu na pokračování ve formě jednotlivých sešitů. Aby měl víc klidu na práci, uchýlil se Julius Fučík do Berlína do bytu spisovatele F. C. Weiskopfa,

458 Tamtéž, s. 139.

459 Tamtéž, s. 139–140.

460 WEIL, Jiří. *Vzpomínky na Julia Fučíka*. Praha: Dílo, 1947; cit. dle ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (eds.). *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017, s. 375.

kde dostal k dispozici vlastní pracovnu, ale, jak píše ve vzpomínce Weiskopf,⁴⁶¹ jeho host si užíval zajímavosti německé metropole, zatímco nakladatel urgoval další pokračování; tento chvat a nesoustavnost knihu ovšem výrazně poznamenaly.

Po druhé světové válce se kniha *V zemi, kde zítra již znamená včera* stala součástí nově vytvářeného Fučíkova kultu. V roce 1947 vyšla znovu po patnácti letech a v úvodu tohoto vydání editoři Gusta Fučíková a Ladislav Štoll napověděli čtenářům, jak mají na knihu hledět: „za těch 15 let se stala součástí historie“.⁴⁶²

V padesátých letech cestopisy do Sovětského svazu „na Fučíkovy texty přímo odkazovaly, parafrázovaly je či je srovnávaly s novou realitou.“⁴⁶³ *V zemi, kde zítra již znamená včera* si musel přečíst každý uchazeč o udělení Fučíkova odznaku, jakéhosi dobového masově organizovaného čtenářského hnutí; jen v letech 1947–1951 kniha vyšla celkem v osmi reedicích.

Znovu se vydal Julius Fučík do Sovětského svazu již na delší dobu v roce 1934 jako moskevský zpravodaj *Rudého práva*.⁴⁶⁴ Mojmir Grygar však uvádí, že „v redakci Rudého práva a Tvorby byli s jeho články nespokojeni“.⁴⁶⁵

V Sovětském svazu se Julius Fučík velmi aktivně zapojil jako do života tamní společnosti (zůstal v SSSR až do roku 1936). Dopisy, které v té době posílá do Prahy své přítelkyni a pozdější manželce, ovšem svědčí o jeho pocitu vyhořelosti a o duševní krizi.⁴⁶⁶ Před realitou života v Moskvě třicátých let Julius Fučík prchal do střední Asie s jejími nekonečnými pláňmi a s možností prohánět se po nich celé dny na koni. Vybrané články a reportáže z pobytu v SSSR vyšly knižně až po Fučíkově smrti pod názvem *V zemi milované*.⁴⁶⁷

Kniha *V zemi, kde zítra již znamená včera* představuje ryze potěmkinovský propagandistický text v podobě až neuvěřitelně čisté, ničím nelomené a nezkalené; při četbě si tak čtenář nemůže neklást otázku, zda autor klame jen jeho, svého čtenáře, anebo i sám sebe; zda autorova „schopnost“ vidět jen to, co vidět chce, a nevidět přinejmenším náznaky toho, že systém, který prezentuje jako řešení všech problémů lidstva, byl přece už v době, kdy se s ním setkával, založen nejen

461 WEISKOPF, Franz Carl. V Berlíně. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 75.

462 FUČÍKOVÁ, Gusta – ŠTOLL, Ladislav. Předmluva. In: FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1947, s. 13.

463 DAVIDOVÁ GLOGAROVÁ, Jana – DAVID, Jaroslav. *Obrazy z cest do země Sovětů: České cestopisy do sovětského Ruska a Sovětského svazu 1917–1968*. Brno – Ostrava: Host – Ostravská univerzita, 2017, s. 91.

464 Bezprostředně mu však šlo o to, aby se vyhnul nástupu do výkonu trestu, již druhého, za svoji politickou činnost.

465 GRYGAR, Mojmir. Nesnesitelná tíha symboliky a víry. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 27.

466 FUČÍK, Julius. *Korespondence*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, passim.

467 FUČÍK, Julius. *V zemi milované*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1947.

na spontánním nadšení a víře milionů svých občanů, ale i na brutálním násilí vůči rovněž obrovskému počtu dalších.

Snad nejatraktivnějším a z hlediska reportáže o problémové zemi nejvděčnějším prostředím, které Julius Fučík navštívil, byla moskevská věznice Lefortovo. A zde také reportér – výjimečně – upouští od převahy grafů a statistik a píše víc o tom, co vidí – a slyší. Viděl, co mu ukázali – ale vůbec si nepoložil otázku, zda je to skutečně normální život sovětského vězně, nebo jen výjimečná, pro návštěvy nachystaná „pokazucha“.⁴⁶⁸

Příznačné je, že prvně nás reportér neuvádí ani do vězeňské cely, ani k výsledku někoho zadržенého, nýbrž do vězeňského kina. A co se promítá? Nic ideologického či převýchovného, a když převýchovného, tak jen nepřímou: totiž *Pat a Patachon*. Všichni vězňové se při promítání „radostně smáli“⁴⁶⁹ a o přestávce mezi promítáním si šli na chodbu zakouřit – jako účastníci odborářské rekreace, napadne čtenáře. A Julius Fučík se vůbec nechová jako poctivý reportér: nezajímá se, zda vězňové dostávají „erární“ příděl cigaret a jak je v takovém případě velký, anebo zda za svou práci vykonávanou ve výkonu trestu (o té se Fučík nezmiňuje nijak podrobně) dostávají mzdu – a jak je velká; nic z toho se Fučíkův čtenář nedoví, má být jen a jen nadšený z pohledu na vězně kouřící před kinem papirosoy.

Někteří vězňové před návštěvou mlčí, jiní vypravují svoje osudy; jsou to „vrazi, zloději, defraudanti a žháři“.⁴⁷⁰ Ti, kteří mluví, si věznicí nesmírně pochvalují: „to není kriminál, to je škola,“ říká jeden, „to není kriminál, to je nemocnice,“ říká Juliu Fučíkovi druhý; všichni se radostně převychovávají.⁴⁷¹

Věřil tak bystrý a inteligentní novinář, jako byl Julius Fučík, že tohle je normální obraz sovětského vězeňství? Že lidé, se kterými hovoří, jsou skutečně náhodný, nikým neselektovaný vzorek sovětských kriminálků? Předkládá nám, že ano, že právě tak tomu věří. „Tak nějak s pathosem, který unášel, vykládal nám metody sovětského vězeňství nejvyšší mistr popravčí, jehož se nikdo z odsouzenců neděsil, a který byl milován. Mistr, který nepopravoval zločince, ale zločin. Učitel, bylo jeho pravé povolání. Učitel, nebo, chcete-li lékař, v jehož rukou nehrozilo hrubé ostří sekery, ale nejjemnější operační nožičky, jimiž vyřezával z mozků a srdcí svých pacientů každý nebezpečný nádor.“⁴⁷²

468 Pokazucha (z „pokazat“, ukázat, předvést) – slangové ruské slovo z doby Sovětského svazu, označující skutečnost předváděnou nadřizovaným funkcionářům, novinářům či zahraničním návštěvám, která však nemá nic společného se životem a prací lidí v daném místě (Julius Fučík pochopitelně toto slovo nikde ve svých reportážích neužívá).

469 FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítřka již znamená včera*. Praha: Svoboda, 1947, s. 356.

470 Tamtéž.

471 Tamtéž, s. 357.

472 Tamtéž, s. 358.

Mnohé pasáže knihy se – na rozdíl od úsilí o živost stylu na jiných místech a beletrizaci až k vytváření fiktivních dějů zase jinde – snaží o patetický, slavnostní, až „liturgický“ ráz:

„Bylo to v době viditelné přeměny zaostalé agrární země sovětů v zemi průmyslově-zemědělskou.

Bylo to v době mocného růstu kolchozů.

Bylo to v době likvidace kulaků jako třídy.

Bylo to v době velikých projevů dělnické iniciativy.

Bylo to v době zasedání XVI. sjezdu Všesvazové komunistické strany.

Bylo to ve druhém roce pětiletky.⁴⁷³

Fascinace rychlostí sovětské industrializace je nejvlastnějším tématem Fučíkovy práce: „Z hromady cihel, kterou jsem viděl, vybíhají již hotové traktory.“⁴⁷⁴ To se odráží i v titulu knihy; „jste zemi, v níž zítřek už je historií a která pracuje v pozítří“;⁴⁷⁵ takže autor podle svých slov píše vlastně „historickou reportáž“,⁴⁷⁶ jelikož rychlost výstavby jej předbíhá... A fascinace statistikami a strmě vzhůru letícími čarami grafů prochází celou knihou.

Nenecháme-li se však omámit extatickou a liturgickou atmosférou Fučíkovy knihy, zarazí nás, jak málo faktů ve skutečnosti přináší. O československé komuně v programu Interhelpo v kyrgyzské stepi, jež byla vlastním cílem skupiny, k níž se Julius Fučík připojil, se v knize nepíše prakticky nic. (Ostatně komuna nebyla ve výsledku právě nejúspěšnější.)⁴⁷⁷

Naprostá většina knihy *V zemi, kde zítřka již znamená včera* nemá charakter reportáže. Především proto, že neodpovídá žánrotvornému požadavku, aby reportáž přinášela autentický zážitek svého vypravěče; v případě knihy *V zemi, kde zítřka již znamená včera* se jedná spíš o politickou publicistiku „maskovanou“ jako reportáž.

V první části nazvané „Diagram ve tváři“ („četl jsem křivky diagramů ve tvářích dělnických žen“)⁴⁷⁸ si čtenář může přečíst výklad o růstu ekonomiky Sovětského svazu s mnoha čísly a grafy – jimž mu nezbyvá než věřit (sovětské statistiky nikdy nebyly ověřovány z nezávislých zdrojů), a popis Prvního všesvazového sjezdu úderných brigád, s množstvím konkrétních, živých detailů (delegáti, kupříkladu, snědli z hladu drožkářského koně) – ale především s tabulkami a čísly statistik. „Viděl jsem je,“ říká Fučík o sovětských údernících; ovšem jejich sjezdu, který tak živě

473 Tamtéž, s. 74.

474 Tamtéž, s. 25.

475 Tamtéž.

476 Tamtéž.

477 Viz vynikající dokument MAREK, Jaromír. *Interhelpo – Historie jedné iluze* [online]. Česká televize © 2007 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123387223-interhelpo-historie-jedne-iluze/>.

478 FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítřka již znamená včera*, s. 25.

popisuje, se osobně nezúčastnil. Autenticky reportážní charakter má tak v první části knihy jen záznam odjezdu z pražského nádraží a připlouvání do Leningradu.

Druhé části nazvané „Dva typy“ dominuje oddíl „Historie stalingradského traktoru“: desítky stran pouze a jenom vyčtených ze sovětských propagandistických materiálů, skutečně reportážní charakter má opět jen minimální část textu, letmá exkurse do závodu a návštěva traktorového muzea. A portrét Fučíkova spolucestujícího (jako jediného ze čtyř spolucestujících) nazvaný „Soudruh Dohnal“. Další oddíl této kapitoly otevírá popis cesty do Samary a debata se spolucestujícími ve vlaku – ovšem očekávatelný obraz života v sovchozu nahrazuje historickopublicistický výklad. Krátká návštěva šlechtitelského ústavu v Moskvě a – oddíl „Voroncovka“, což je velmi zvláštní část Fučíkovy knihy.

Autor zde zvolil tvůrčí postup ve vývoji českého reportážního psaní naprosto ojedinělý: čteme příběh o zřizování kolchozu v ruské vesnici, plný barvitých, autenticky působících detailů, jak jej prožívají postavy, které mají svá vlastní jména; ovšem toto živé, dramatické vyprávění, vybavené silným kladným a záporným hrdinou i nevinnou obětí (starcem, kterého zavraždí prostá žena na návod pravoslavného kněze), je žánrově povídka, nikoli reportáž. Prý se jedná o něco jako model typického průběhu kolektivizace: „Nechť čtenář rozhodne, chce-li žít tuto kapitolu na zvládnuté Ukrajině nebo v rozlohách severního Kavkazu, na březích řeky Ču anebo řeky Volhy. Kraj Voroncovek sahá od Pulkovského poledníku ke stošedesátému stupni východní délky, od pětatřicátého k sedmdesátému severní šířky“; v takové šíři ovšem Julius Fučík Sovětský svaz neprocestoval. Přesto píše: „dvouleté dějiny Voroncovy jsem skládal z příběhů, jež se daly před mýma očima nebo o nichž mi vypravovali [...]“. ⁴⁷⁹ Všude to bylo stejné? Požadavek na typičnost postav a situací je jedním ze základních požadavků socialistického realismu – ten ovšem nebyl v době napsání knihy ještě oficiálně postulován – Fučík jej deklaruje jaksí v předstihu... Je vražda starce opravdu typická pro průběh sovětské kolektivizace? Viděl autor nějakou oběť takové vraždy? Jenom mu o ní vyprávěli? Slyšel kázání nějakého „otce Porfiryje“ proti zakládání kolchozu, viděl i typická gesta pravoslavného kazatele, která tak přesvědčivě líčí? Musíme mu to všechno věřit...

Naopak Mojmir Grygar ve své studii o Fučíkových reportážích hodnotil kapitolu o Voroncove (kterou charakterizuje jako črtu), jako „umělecky i dokumentárně neobyčejně cenné dílko, řadící se čestně k nejlepším literárním pracím sovětských autorů o kolektivizaci. Všechny postavy v příběhu jsou výrazné typy, hluboce odrážející zákonitosti zobrazovaného společenského procesu.“ ⁴⁸⁰

Těžištěm knihy *V zemi, kde zítra již znamená včera* je však kapitola s názvem „Dělnická iniciativa“; ta začíná návštěvou černouhelného těžebního revíru Donbas.

479 Tamtéž, s. 250.

480 GRYGAR, Mojmir. Fučíkovy umělecké reportáže. *Česká literatura* 6, 1958, č. 3, s. 366–412, cit. ze s. 384. V této studii jsou také odkazy početnou na literaturu z padesátých let o Fučíkových reportážích.

Ale již po dvou stránkách reportáže („shýbáme se pod visícím stropem níž a níže, plazíme se po břiše nízkou štolou, antracit se černě třpytí našimi kahanci, zavěšenými za šije“)⁴⁸¹ se opět ocitáme uprostřed „přednášky“: na 34 stranách⁴⁸² čteme o věcech, které Julius Fučík znal pouze z doslechu, o historii boje proti buržoazii a o pracovním hrdinství za socialismu. Velmi živě, jako by byl účastníkem událostí, ačkoli ty se uzavřely už dva roky před jeho příjezdem do Donbasu, Fučík líčí takzvaný Šachtinský proces.⁴⁸³ To byl první v řadě velkých monstrprocesů Stalinovy éry a měl velký význam pro vytváření jejich „techniky“: zde ještě většina obžalovaných odmítala před soudem vinu v rozsahu předloženém obžalobou a někteří dokonce celou obžalobu, jen několik obžalovaných se přiznalo v plném rozsahu – a jak se později ukázalo, vyšetřovatelé jim za to slíbili, že dostanou nižší tresty, což se však nestalo; tento proces byl také první, v jehož přípravě sehrál rozhodující roli Andrej Januarjevič Vyšinskij; jeho jméno ovšem Fučík (který neměl ani tvář i tvář celé řadě podivných okolností, o kterých sám píše, zdá se, žádnou pochybnost o korektnosti vyšetřování a soudu) vůbec neuvádí. Zde, tak jako na mnoha jiných místech, nás textem neprovází postava reportéra, nýbrž pouze postava posluchače.

Následně nás autor uvádí do různého, reportážně atraktivního prostředí, jako je továrna na výrobu zemědělských strojů v Rostově na Donu, redakce *Dělnických novin* v Charkově, již zmíněná věznice Lefortovo v Moskvě či loděnice v Leningradě. Ale i zde jde jen o krátké a letmé návštěvy a vlastní reportážní text se ztrácí vedle přepisu věcí pouze slyšených. Důležité jsou hovory se spolucestujícími v dopravních prostředcích; tak celých osm stran věnovaných těžbě ropy v Kazachstánu⁴⁸⁴ je pořízeno doslova z rychlíku: jen na základě pohledu z okna směrem k nalezištím a rozhovoru s inženýrem, který na jedné ze stanic přistoupil do vlaku. V závěru kapitoly „Dělnická iniciativa“ se Julius Fučík vrací do stalingradského traktorového

481 FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítra již znamená včera*, s. 274.

482 Tamtéž, s. 275–309.

483 Šachtinský proces se rozběhl na jaře 1928. Na začátku bylo obviněno na pět desítek inženýrů a techniků z celé řady zločinů, od vědomého porušování bezpečnosti práce a úmyslného nesprávného řízení dolu po sabotáže, přípravu explozí, a nakupování drahého, ale nepotřebného zařízení ze zahraničí a naopak nenakupování potřebného zařízení, které by zvýšilo těžbu a zlepšilo podmínky horníků; zejména se jim však kladlo za vinu, že byli v kontaktu s původními majiteli dolu a s bělogvardžskými emigranty z takzvaného „Pařížského centra“; ze zahraničí řízená záškodnická organizace měla údajně působit v Donbase již od roku 1923 a měla mít kontakty do Charkova a Moskvy. Případ dostal obrovskou publicitu v sovětských médiích. Jeho cílem bylo najít viníky narůstajících problémů a hospodářských potíží, „mobilizovat masy“ a vyvolat „hněv proti imperialismu“. Byla zřízena i speciální komise Nejvyššího sovětu SSSR pro Šachtinsk, kterou vedl Andrej Januarjevič Vyšinskij (1883–1954). Soudní jednání proběhlo v Moskvě od 18. května do 6. července 1928. Konečné rozsudky byly drastické: z 32 obžalovaných, kteří stanuli před soudem, byli jen 4 osvobozeni, 4 obdrželi podmíněčné tresty, 13 soud odsoudil k vězení na různě dlouhou dobu, až na deset let – a 11 vyslechlo rozsudek smrti zastřelením. (VLČEK, Eduard. *Geneze kultu osobnosti a jeho státoprávní aspekty*. Brno: Masarykova univerzita Brno, 1995. Právnícké sešity, sv. 88, s. 32.)

484 FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítra již znamená včera*, s. 346–354.

závodu – ovšem ne osobně: „po Novém roce 1931 přišlo psaní ze Stalingradu.“⁴⁸⁵ Jsou problémy, ale dělníci leningradské továrny Rudý putilovec nakonec pomohli dělníkům ve Stalingradu, aby splnili plán.

Poslední dvě kapitoly Fučíkovy knihy, „Sny a skutečnost“ a „Závěr“, jsou již velmi krátké a přinášejí opět příklady sovětského budování, stejně jako předchozí „Dělnická iniciativa“; důvod jejich vyčlenění do samostatných celků je naprosto nejasný. Oddíl „Dněprostroj“ uvádí jen základní údaje o již fungující velké vodní elektrárně, bez osobního svědectví a přiblížení, oddíl „Volgostroj“ opět stojí na rozhovoru se spolucestujícím a informuje o záměru postavit další velkou elektrárnu; poslední akord patří návštěvě loděnice, vybudované a pak opuštěné kapitalisty, kterou Sovětský svaz znovu uvedl do chodu.

Je Fučíkova „zpráva“ o Sovětském svazu, stejně tak jako knihy dalších levicových autorů z dvacátých a třicátých let, literární utopií?

Objektivně ano, subjektivně ne.

Ondřej Sládek ve své stati „Julius Fučík o Sovětském svazu aneb Cesty ‚tam‘ a zase ‚zpátky‘“ řeší tuto otázku porovnáním s kanonickými utopickými texty evropské literatury.⁴⁸⁶ Úryvky o vztahu lidí k práci z *Utopie* Thomase Mora a ze *Slunečního státu* Tommasa Campanelly klade vedle pasáže se stejnou tematikou z Fučíkovy knihy a ptá se, „jaký je potom rozdíl mezi tím, pro co se vžilo označení utopie (resp. utopická literatura), a reportáží?“⁴⁸⁷

Badatelova odpověď vyznívá v tom smyslu, že „z hlediska syžetové výstavby Fučík ve svých reportážích zcela nepochybně těží z tohoto nejjobecnějšího rámce utopických příběhů. To však ještě neznamená, že se jedná o utopie jako takové. Sovětský svaz pro Fučíka rozhodně utopií nebyl. Byl nicméně místem, které pro svou vzdálenost a dynamickou přeměnu [...] mohlo působit až neskutečně zázračně a utopicky.“⁴⁸⁸

Domnívám se, že podstatný rozdíl je ve skutečnosti v něčem jiném: zatímco More a Campanella se netajili tím, že píšou o zemích, které existují jen v jejich fantazii, Fučík se snaží svého čtenáře přesvědčit, že to, o čem píše, je v Sovětském běžná realita každého dne. Myslím, že sám Fučík by energicky protestoval, pokud by někdo jeho reportáž označoval v jakémkoli smyslu slova jako utopii: vždyť právě snaha přesvědčit čtenáře, že realita Sovětského svazu roku 1932 nemá nic společného se starými utopiemi, byla motivem a cílem jeho práce.

485 Tamtéž, s. 285.

486 SLÁDEK, Ondřej. Julius Fučík o Sovětském svazu aneb Cesty „tam“ a zase „zpátky“. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 199–211.

487 Tamtéž, s. 209.

488 Tamtéž, s. 210.

4.7.2 Reportáž, psaná na oprátce

Reportáž, psaná na oprátce jako historická skutečnost

V říjnu 1945 se na knihkupeckých pultech objevila kniha známého předválečného novináře Julia Fučíka, popraveného 8. září 1943 v Berlíně, *Reportáž, psaná na oprátce*.

Zpočátku, tedy před komunistickým uchopením moci, byla Fučíkova kniha nejen nadšeně chválena stranickými orgány,⁴⁸⁹ ale existovala – a obstála – i v konkurenci děl jiných, nekomunistických autorů s podobnou tematikou; v prvním poválečném ročníku tradiční knižní ankety *Lidových novin* (po roce 1945 *Svobodných novin*) získala *Reportáž, psaná na oprátce* pomyslnou třetí příčku, když první byl svazek Edvarda Beneše *Šest let exilu a druhé světové války, řeči, projevy a dokumenty z r. 1938–1945* a na druhém místě se umístila kniha Alberta Pražáka *Národ se bránil*.

Kult Julia Fučíka jako komunistického hrdiny začal ještě před únorem 1948; odstartoval jej již 28. března 1946 projev Rudolfa Slánského na VIII. sjezdu Komunistické strany Československa.⁴⁹⁰

V padesátých a šedesátých letech pak zaplavila Československo vlna pomníků, pamětních desek a nejrůznějších připomínek hrdiny, který nezradil. Tisíce mladých lidí skládaly tak řečený Fučíkův odznak, když prokazovali znalost předepsané ideologické literatury, Fučíkovo jméno dostaly čtvrti či ulice v každém větším městě a desítky institucí, ať již s jeho dílem a životem souvisely nebo nikoliv: školy i zábavní park, profesionální divadlo, dům, elektrotechnická továrna. Básníci, velcí i příležitostní, napsali množství veršů k poctě národního hrdiny: proslavila se báseň Pavla Kohouta *Fučík je s námi* či verše Karla Šiktance a Marie Pujmanové; Josef Kainar nezapomněl na Julia Fučíka ve skladbě *Český sen*, oceněné státní cenou, a s obdivem byla přijata fučíkovská poéma Milana Kundery *Poslední máj*. Každý znal neustále znovu reprodukováný portrét Julia Fučíka, jak jej – podle fotografií – nakreslil Max Švabinský.

Nejmonumentálnější pomník Julia Fučíka však byl vybudován v Praze na Letné. Na návrh místopředsedy vlády Zdeňka Nejedlého došlo roku 1953 ke změně koncepce již schváleného pomníku Josifa Vissarionoviče Stalina a dvě ze šesti symbolických figur, které měly v obřím monumentu doprovázet postavu sovětského vůdce, byly nahrazeny portréty konkrétních osob: pro severní, „sovětskou“ stranu pomníku musel sochař Otakar Švec dodatečně vytvořit postavu ruského šlechtitele a zahradníka Ivana Vladimiroviče Mičurina a pro jižní, „československou“ stranu stejně obřím postavu Julia Fučíka.⁴⁹¹

489 Příklad za mnohé: „Tato kniha [...] nemá možná obdoby v celé světové literatuře [...]“ (KONRÁD, Karel. Nezničitelnost ducha. *Rudé právo* 25, 1945, č. 146, 28. 10. 1945, s. 3.).

490 SLÁNSKÝ, Rudolf. Komunistická strana v boji za svobodu národa. *Rudé právo* 26, 1946, č. 75, 29. 3. 1946, s. 3–6.

491 Okolnosti popisuje CAINER, Rudla. *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora*. Praha: ARSCI,

Stalinův monument dokončený roku 1955 byl odstraněn v roce 1962. Byl to vlastně i první zlikvidovaný pomník Julia Fučíka; vlnu odstraňování dalších Fučíkových pomníků pak přinesla až léta devadesátá.⁴⁹²

Pilířem Fučíkova kultu byla ovšem jeho *Reportáž, psaná na oprátce*.

Tato kniha vyšla v letech komunistického režimu, tedy ve zfalšované podobě (viz dále), v češtině v 37 vydáních se sumárním nákladem milion výtisků a v 320 cizojazyčných edicích; byla přeložena do více než 90 jazyků, z čehož ovšem skoro polovinu tvořily jazyky národů bývalého Sovětského svazu. Text *Reportáže, psané na oprátce* se stal základem divadelní hry ruského autora Jurije Burjakovského *Lidé, bděte!*, uváděné i v řadě českých divadel,⁴⁹³ a byl dokonce zhudebněn jako opera.⁴⁹⁴

Když se napsalo slovo *Reportáž* s velkým R, každý věděl, že se tím myslí Fučíkova *Reportáž, psaná na oprátce*.

Vladimír Macura ve své studii „Motáky jako literární dílo“ vřazuje *Reportáž, psanou na oprátce* do kontextu děl, jako byly *Mladá garda* Alexandra Fadějeva a *Jak se kalila ocel* Nikolaje Ostrovského, a opakovaně se dívá tomu, „s jakou přesností Fučík vyšel vstříc poválečné situaci, jak odhadl její hodnotový systém i konkrétní politiku, jež z něj vyplývala,“⁴⁹⁵ jak „předjímá budoucí literární normy, které onen, v okamžiku psaní ještě hypotetický příští adresát *Reportáže* bude považovat za závazné.“⁴⁹⁶ Není to ovšem nic překvapivého, pokud víme, jak dokonale Julius Fučík znal literární normy, hodnotový systém, politiku komunistické strany a každodenní život v Sovětském svazu, a uvědomíme-li si, že – jak se ukázalo, správně – předpokládal, že po válce nastanou dvě skutečnosti; tu první očekávala spolu s ním většina současníků, zato druhou jen málokdo: totiž že Sovětský svaz ve válce zvítězí a že stejné normy jako v SSSR, někdy až do nejmenších detailů, začnou platit i v Československu.

2008, s. 86–90; Cainerův styl je sice beletrizující, ale úzkostlivě věrný faktům, opřený o studium pramenů a rozhovory s pamětníky.

492 Ti, kdo se nechali v padesátých letech vynést do výšin na fučíkovské vlně nadšení, se i v pozdějších letech jen těžko vzdávali ideologie spojené se vzpomínkami na mládí a někdy při ní zůstávali, byť v jejích modifikovaných podobách, až dokonce života. Když Mojmír Grygar viděl v tisku fotografii ze skladiště, kde ležela oddělená hlava nějakého Fučíkova pomníku, nevnímal to jako poškození uměleckého či jen uměleckořemeslného díla, nýbrž jako Fučíkovu „druhou popravu“, jako svého druhu svatočkář, sakrileg; viz GRYGAR, Mojmír. Nesnesitelná tíha symboliky a víry. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 18.

493 V padesátých letech byly v Sovětském svazu o Juliu Fučíkovi napsány vlastně dvě divadelní hry (J. Burjakovskij, V. Bragin – G. Tovstonogov), studie (R. Kuzněcovová) poéma (B. Licharev) i sbírka próz (I. Radvolinová).

494 VYHNÁLEK, Ivo. *Reportáž psaná na oprátce. Televizní opera*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců s ministerstvem školství a kultury, 1961.

495 MACURA, Vladimír. Motáky jako literární dílo. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 294.

496 Tamtéž, s. 288.

Ale přece jen něco podstatného v *Reportáži* v dostatečné míře chybí: kult Josifa Vissarionoviče Stalina; jeho jméno není v knize ani jednou zmíněno a můžeme se jen dohadovat proč. Přesto však Stalin přítomen je. I když to někteří interpreti popírají, je podle mého názoru jednoznačné, že oslovením „Otěcko“ ve čtvrté kapitole, v pasáži „Májové intermezzo“, je míněn právě J. V. Stalin: „Devět. Teď hodiny na Kremlu odbíjejí desátou a na Rudém náměstí začíná přehlídka, Otěcko, jdeme s sebou!“⁴⁹⁷

Zpočátku nesměle, za pražského jara v roce 1968 hlasitěji a pak už jen v zahraničí či v samizdatu se ozývaly i pochybnosti o autenticitě Fučíkovy knihy, zejména ze strany těch, kdo prošli vězeními gestapa ve stejné době jako Julius Fučík, Na rozdíl od nich měl Fučík ve vězení dost papíru i psacích potřeb. Nejznámější je nevěřičná a kritická pasáž, kterou o Juliu Fučíkovi, jeho odbojové činnosti a jeho reportáži napsal ve svých pamětech Václav Černý.⁴⁹⁸

Václav Václavík se s Juliem Fučíkem setkal osobně v Petschkově paláci. Pracoval jako tlumočník, ale později byl zatčen a vězněn. Po krutém mučení byl odsouzen k trestu smrti, ale trest již nebyl vykonán. Václav Václavík píše: „Dlouho, dlouho, jsem uvažoval, jak může někdo v jeho beznadějně situaci se soustředit napsat takové dílo. Duševní stav člověka očekávajícího popravu se slovy popsat nedá. [...] Co chaotických myšlenek mi vířilo hlavou až k šilenství dnem i nocí [...]. V této agonii očekávání bych nebyval byl schopen napsat jedinou srozumitelnou větu a Fučík v podobné situaci napsal přes sto stránek [...]“.⁴⁹⁹

Václav Černý své poznání shrnul do slov, že pokud je *Reportáž, psaná na oprátce* autentická, tak se na Pankráci „udál zázrak“.

Na základě zveřejněných svědectví však nezbyvá než konstatovat, že zázrak se skutečně stal.

Julius Fučík byl už před válkou velmi známá a mimořádně vlivná osobnost. Nejrůznější svědectví pamětníků se shodují na tom, že vynikal zcela ojedinělým osobním kouzlem, velikou schopností zapůsobit na lidi kolem sebe – ať již to byli členové Devětsilu či osobnost jinak tak nesnadno ovlivnitelná, jako byl František Xaver Šalda.

Julius Fučík však vynikal především jako komunistický novinář a řečník, ale byl i uznávaný divadelní a literární kritik, a to již od dvacátých let.

497 FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 33.

498 ČERNÝ, Václav. *Paměti [II], 1938–1945. Křik Koruny české. Náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992, s. 266.

499 VÁCLAVÍK, Václav. Svědectví. In: ELŠÍK, František et al. *Fakta o Fučíkovi (dokumentace)*. Ostrava: Naše pravda, 1991, nestr.

„Nikdy jsem neviděl lepšího a schopnějšího agitátora,“ napsal o něm jeho mladší kolega a reportérský uředník Vašek Káňa.⁵⁰⁰ A Karel Michl svědčí: „Nepoznal jsem mimo Julia Fučíka člověka, jemuž byl dán tak velký dar, získávat lidi pro revoluční myšlenku.“⁵⁰¹ „Nebylo možno mu cokoli odepřít. Tak půvabný, neodolatelný člověk to byl,“ dodává Jiří Síla.⁵⁰²

Zároveň to byl člověk přísný a nekompromisní, pokud šlo o čistotu ideologie. Když v roce 1929 zvolil V. sjezd Komunistické strany Československa na nátlak z Moskvy nové, ostře levicové vedení v čele s Klementem Gottwaldem, vyšlo na protest proti změně stranické linie z iniciativy Ivana Olbrachta prohlášení nazvané Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům (označované také jako Manifest sedmi). Kromě Olbrachta je podepsali Josef Hora, Marie Majerová, Helena Malířová, Stanislav Kostka Neumann, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura; signatáři byli za vyjádření názoru z Komunistické strany Československa vyloučeni. Jaroslav Seifert se těchto událostí letmo dotýká ve svých pamětech *Všecky krásy světa*⁵⁰³ a podotýká, že právě Julius Fučík to byl, kdo se postaral, aby Seifert byl za svůj podpis vyloučen nejen ze strany, ale i z Devětsilu; „už mě to však tehdy tolik nebolelo,“⁵⁰⁴ dodává básník a vlastně tím říká, že jej to přece jen bolelo.

Podle vzpomínky Jiřího Síly se Julius Fučík dokázal měnit „z kamaráda ve vůdce a z vůdce v kamaráda.“⁵⁰⁵

Kromě až nekritického okouzlení a obdivu jedněch vyvolával ovšem Julius Fučík už v letech první republiky nesouhlas a odsouzení jiných, často lidí silně levicově zaměřených, kteří mu dříve byli blízcí.⁵⁰⁶ Závíš Kalandra po svém rozchodu s gottwaldovským vedením KSC označil Klementa Gottwalda a Julia Fučíka za „nechutnou duševní infekci.“⁵⁰⁷

Do zvláštního rozporu s ideologickou nesnášenlivostí vstupoval jiný rys Fučíkovy povahy, totiž jeho hédonismus, v němž nebyla ani stopa revolucionářské askeze. Julius Fučík sbíral požitky, především ve vztazích k ženám. (Žen si hrdina jeho *Reportáže, psané na oprátce* všímá i během transportu z věznice k výslechu, jejich

500 KÁŇA, Vašek. Stávka v Karlově hutí. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka Plzeň*: Krajské nakladatelství, 1962, s. 71.

501 MICHL, Karel. *Stalo se ve Frunze*. Tamtéž, s. 91.

502 SÍLA, Jiří. *Novinář*. Tamtéž, s. 78.

503 SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 587.

504 Tamtéž.

505 SÍLA, Jiří. Cit. dílo, s. 79.

506 Snad nejméně častý byl postoj jakési lhostejnosti: katolický spisovatel František Neužil, který Julia Fučíka osobně znal z meziválečných let, mi, když jsem se jej ještě za minulého režimu ptal na tehdy uctívaného hrdinu, odpověděl v tom smyslu, že Julius Fučík jej ničím zvlášť nezaujal.

507 KALANDRA, Závíš. Jednobuněčnost v politice. In: TYŽ. *Intelektuál a revoluce*. Ed. Jiří Brabec. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 263.

nohou, „zkoumal jejich linie“).⁵⁰⁸ A pamětníci hovoří třeba i o Fučíkově vztahu k jídlu: „hodovat uměl dlouho a důkladně, s požitkem, se strhující chutí.“⁵⁰⁹

S tímto hédonismem byl spojen i další moment Fučíkovy povahy, který měl mít vliv na jeho pozdější osud, totiž impulzivnost, nezodpovědnost, neochota domýšlet důsledky svého jednání.

29. března 1938 rozeslalo Osvobozené divadlo pražským divadelním kritikům rozmnožené pozvánky na premiéru hry *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (konanou 1. dubna téhož roku); pozvánka obsahuje zcela nestandardně prosbu, aby recenzenti pamatovali na „výjimečné politické okolnosti, ve kterých žijeme“, a ve svých článcích „příliš výslovně“ nezdůrazňovali „vnitřní smysl“ satiry, kterou hra obsahuje, neupozorňovali na aktuální politické narážky a nedávali tak nepřátelskému tisku „příležitost ku štvání“. Na dochovaném exempláři pozvánky pro Julia Fučíka je rukou Jiřího Voskovce dopsáno: „To se týká, Fučidlo, hlavně tebe. Prosíme tě, nepiš nic, co by mohli [sic!] citovat všelijaké svině proti nám. Ať nám nic cenzura dodatečně nezrejgne.“⁵¹⁰

Julia Fučíka lákalo dobrodružství. Velmi se mu líbil pobyt v sovětské střední Asii. Přijal i hodnost v tamní vojenské jednotce, čímž porušil československé zákony. Když měl po návratu nastoupit službu v československé armádě, všemožně se tomu vyhýbal. „Hledali ho pro zločin zběhnutí. Kličkoval, měnil kvartýry, lokály, místa schůzek, jaká to byla nádherná hra! Nakonec zelenému kabátu přece neušel.“⁵¹¹ Zde není možno nepomyslet na Fučíkův pozdější způsob chování v okupační ilegalitě.

Ve službě dobré věci Julius Fučík uplatnil svoji dobrodružnou povahu za velké (a nakonec jen zčásti úspěšné) stávky v mosteckém uhelném revíru v roce 1932. Na schůzi v Mostě „Fučík mluvil nejvíc, stejně ho tam všichni znali a měli rádi.“⁵¹² „Do Mostu jezdily stále delegace na pomoc stávkujícím horníkům. Hlavně Fučík, ten byl stále mezi horníky, potloukal se po schůzích, prolézal kdeco, účastnil se obsazování dolů a psal burčující články. [...] Ze spisovatelů jako jedna z prvních přijela Marie Pujmanová. Tři dny ji vozil Fučík po dolech, po vesnicích se stávkujícími horníky, po nemocnicích, kde leželi ranění.“⁵¹³ „Velká hornická stávka ve dvatřicátém, to byl jeho živel.“⁵¹⁴ Právě v době mostecké stávky si Julius Fučík ověřil, že dokáže psát živě a pohotově i v krajně nepříznivých podmínkách: „Na noc sedl

508 FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*, s. 65.

509 SÍLA, Jiří. Cit. dílo, s. 79.

510 PODHAJSKÝ, František A. (ed.). Cit. dílo, s. 232.

511 SÍLA, Jiří. Cit. dílo, s. 80.

512 VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava. *Mrazilo – tálo (o Jiřím Weilovi)*. Praha: Torst, 2014, s. 42.

513 Tamtéž, s. 41.

514 SÍLA, Jiří. Cit. dílo, s. 80.

do vlaku a cestou do Prahy psal. Chodili mu pro rukopis na nádraží, protože ob-
ratem zas odjížděl.⁵¹⁵

Ale Mostecká stávka nebyla jediná, na které se Julius Fučík podílel jako novinář
i agitátor. „Brzy jsem poznal,“ píše Vašek Káňa, „všímaje si Julkovy činnosti mezi
stávkujícími valcíři [v Ostravě, pozn. F. Sch.], že ‚sbírání materiálu‘ nemá smyslu.
Že pouhé rozhovory se stávkujícími a nečinné okukování nepřinese reportérovi
nic. Přesvědčil jsem se, že reportér se musí ke stávce připojit, že ji musí prožívat
spolu s dělníky, s jejich ženami a dětmi. Že musí být aktivním jejím účastníkem
a dělat všechno pro její vítězství. Nejen perem.“⁵¹⁶

Ve Fučíkově způsobu života na konci dvacátých a hlavně ve třicátých letech
tak jako by se vše připravovalo – a to v dobrém i negativním smyslu – k budoucí
ilegalitě v letech nacistické okupace a k *Reportáži, psané na oprátce*.

V letech 1929–1930 byl Fučík za svoji novinářskou a politickou činnost opa-
kovaně trestně stíhán a v roce 1931 si odseděl nepodmíněný trest odnětí svobody
v délce čtyř měsíců v pankrácké věznici.

Jakousi zkoušku na *Reportáž, psanou na oprátce* (či model, který Julius Fučík už
dříve použil, osvědčil se mu a na který si v roce 1943 vzpomněl) můžeme spatřo-
vat v dopise, který Fučík poslal z Pankráce Kurtu Konradovi do *Tvorby* na začátku
roku 1931; i zde píše z vězení vybroušený text s jasně literární ambicí, ale prý, po-
kud tomu máme uvěřit, celý psaný „na útržcích papíru sirkou nalezenou na dvoře
a namáčenou do páchnoucího roztoku cigaretového oharku.“⁵¹⁷

Vladimír Vrána, v jehož bytě se odehrávaly celodenní schůze ilegálního druhé-
ho ústředního výboru Komunistické strany Československa, spojené vždy s dob-
rým obědem a nakonec i s konzumací vína, poznal jednání a smýšlení Julia Fučíka
v době, jež předcházela jeho zatčení, velmi zblízka.

Z jeho vzpomínek vyplývá, že Fučík svůj život v ilegalitě žil s myšlenkou na bu-
doucí literární zpracování. „Zpozoroval, když k nám večer přišel, v předsíni ležící,
dostí objemný a těžký balík. Byl to model tanku, který jsem měl odevzdat jako dar
Škodovky bulharskému generálovi, vedoucímu mise v Berlíně. Ač mi to nebylo
zrovna příjemné, nemohl jsem odolat Julkově prosbě, abych balík rozbalil a model
tanku mu ukázal. Již tehdy asi uzrál v Julkoví nápad. Vyšli jsme spolu z domu. Nesl
jsem kromě balíku s tankem malý kufřík. Po několika krocích mi Julek řekl: ‚Dej
mi ten tank, já ti pomohu.‘ Bránil jsem se. Vždyť neměl volnou ruku. V jedné nesl
aktovku, druhou se opíral o hůl. [...] Musel jsem mu svěřit balík s tankem. Šli jsme
kousek cesty temnou ulicí mlčky. Až Julek přerušil ticho spikleneckým šepotem:

515 Tamtéž.

516 KÁŇA, Vašek. Cit. dílo, s. 71.

517 GRYGAR, Mojmír. Nesnesitelná tíha symboliky a víry. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 23.

„Představ si, Vráníku, až já budu psát, jak jsem v hluboké ilegalitě nesl tank bulharskému generálovi.“⁵¹⁸

Vladimír Vrána cituje slova, která k němu Julius Fučík pronesl někdy koncem roku 1941: stěžoval si, že se bojí, že jeho život bude po revoluci „méně radostný“ – „Vždyť já budu pravděpodobně pověřen nějakou veřejnou funkcí. Možná, že budu i ministrem a tu věru si nedovedu představit sebe a Gustinu, zbavené našeho svobodného života a sešněrované požadavky etikety [...]“⁵¹⁹

Kromě subjektivních předpokladů, především reportérského talentu, ojedinělé osobní odvahy až k hazardérství a mimořádné ctižádostivosti vedly ke vzniku *Reportáže, psané na oprátce* i sotva předpokladatelné vnější danosti.

František Janáček, editor prvního kritického vydání *Reportáže, psané na oprátce*, mluví o souhře „řady výjimečných okolností a náhod“ a dodává: „pravděpodobnost, že by se obdobné podmínky v prostředí věznic gestapa někde plně zopakovaly, byla věru pramalá.“⁵²⁰ Janáček přesto jmenuje řadu rozsáhlejších a náročněji koncipovaných textů s literární ambicí, které vznikly ve vězeních gestapa (Vichra, Vokáč, Hlaváč, Jirásek, Kaufmann, Bondy)⁵²¹ – ale podíváme-li se na ně pozorněji, žádné z těchto děl nesnese srovnání s rozsahem a promyšleností Fučíkovy reportáže ani vzdáleně: jedná se buď o verše nebo literární torza, popřípadě o skutečné dopisy.

Velmi důležitá, až snad rozhodující pro vznik *Reportáže, psané na oprátce* byla spolupráce dvou dozorců, Adolfa Kolínského, který se hlásil k německé národnosti, a českého strážníka Jaroslava Hory. Jejich setkání a sblížení bylo jednou ze zcela nepravděpodobných okolností vzniku knihy. Horova vzpomínka: „Při noční službě od 21 hodin jsem byl určen s jedním esesmanem [...]. Řekl mi česky: – Tak se podívej, každý budeme mít polovinu chodby [...]. Z úžasu jsem nevycházel. Esesman a mluví česky. [...] Ptá se mě: – Odkud ty jsi? Povídám, že od Plzně. – Odkud od Plzně, on zase na mě. Ptám se ho, proč to chce vědět. Prý tam byl zaměstnán. Ptám se kde. V Liblíně – odpovídá. Teď to ale se mnou skutečně cuklo. Kde že v Liblíně? Tam v lihovaru, jako topič v roce 1930 a 1931. Teď jsem ovšem nevěděl, zda je to sen nebo skutečnost. Povídám, že já jsem byl zaměstnán také jako topič v tomto lihovaru v roce 1932 a 33, byl jsem tam tedy po něm. Tak se jmenuješ Kolínský, říkám mu a on odpovídá: – A ty se jmenuješ Hora.“⁵²²

518 Citovaná epizoda se stala 4. února 1942. Viz VRÁNA, Vladimír. Člen ilegálního ÚV KSČ. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 116.

519 Tamtéž, s. 112.

520 JANÁČEK, František. Pochybnosti i jistoty. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 302.

521 Tamtéž, s. 329–330.

522 HORA, Jaroslav. Zrození reportáže. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života...*, s. 127.

Dalším mimořádným momentem byl vztah Julia Fučíka a jeho vyšetřovatele Josefa Böhma (1900–1947).⁵²³ Vztah neobyčejný, až nepochopitelný.

Nejde jen o opakované (snad až šestkrát opakované) čekání v Braníku, kdy „krásný červen voněl lipami a pozdními květy akátů“,⁵²⁴ na neexistující kontakt k ilegální síti na Moravě či na Jana Švermu, jenž ovšem vůbec nebyl v Protektorátu. Společné vycházky Böhma (který byl jen o tři roky starší, a tak vlastně Fučíkův vrstevník) a jeho vězně, sugestivně popsané slovy vypravěče *Reportáže, psané na oprátce*,⁵²⁵ jež tak silně inspirovaly poválečné české lyriky, se v Böhmových výsledkových protokolech jeví jako zcela odlišný narativ. Fučík a Böhm se chovají jako dva turisté či ještě spíše jako milenci v romantickém městě nad Vltavou: Böhm například pod záminkou pošle pryč automobil řízený jiným příslušníkem gestapa, který je měl odvézt zpět na Pankrác, a tráví čas jen se svým vězněm. A jejich opakované procházky Prahou jako by byly bez časového omezení jakýmikoli jinými povinnostmi: „v mnohých případech jsme stávali na rampě přes 1 hodinu“,⁵²⁶ a to i po dvaadvacáté hodině večerní; komisař a jeho vězeň neopomenou navštívit ani nejvýznamnější památku na Hradčanech – „častěji jsem byl s Fučíkem také ve svatovítském chrámě“, sejdou pěšky „dolů po zámeckých schodech“, staví se na zmrzlině ve Štěrbově cukrárně na Václavském náměstí.⁵²⁷

Vedle Julia Fučíka byl prominentním Böhmovým vyšetřovancem Karel Vydra, funkcionář třetího, Molákova ústředního výboru KSČ, a vše nasvědčuje tomu, že se Böhm snažil zachránit jejich životy. „Karla Vydru se mu před popravou zachránit podařilo, Julia Fučíka nikoli.“⁵²⁸

Máme vůbec představu o všech okolnostech pobytu prominentního vězně v celách a vyšetřovných gestapa?

František Janáček a Alena Hájková bez odkazu na další zdroje uvádějí že „někteří čeští zaměstnanci gestapa“ přinášeli uvězněnému Fučíkovi jeho knižní novinku, která právě vyšla, studii *Božena Němcová bojující*, a nechávali si ji od něho podepsat a vepsat věnování.⁵²⁹

523 Josef Böhm byl původním povoláním číšník (pracoval v předních hotelích v Praze, Špindlerově Mlýně a Karlových Varech); měl českou manželku a ke gestapu nastoupil zprvu jako tlumočnick. V dubnu 1945 uprchl spolu s manželkou z Prahy, ale po různých peripetiích v Německu se oba rozhodli pro návrat a Böhm se dobrovolně vydal československým orgánům. Byl pak opakovaně vyslýchán, následně odsouzen k trestu smrti a 2. května 1947 v Praze na Pankráci popraven. Podrobněji o něm viz JANÁČEK, František – HÁJKOVÁ, Alena. Na okraj motáků. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž psaná na oprátce...*, s. 134–135.

524 FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce...*, s. 65.

525 Tamtéž, s. 59.

526 Citují JANÁČEK, František – HÁJKOVÁ, Alena. Cit. dílo, s. 195.

527 Tamtéž.

528 Tamtéž s. 191.

529 Tamtéž, s. 174.

Pro levicové autory je velkým problémem svědectví Marie Zápotocké, vdovy po bývalém československém prezidentovi, zaznamenané v roce 1971: buď se o něm nezmiňují vůbec (jako František Janáček ve své studii doprovázející kritické vydání *Reportáže, psané na oprátce*, kde jinak, alespoň výtově, uvádí velkou řadu svědectví), nebo je odbývají poukazem na vysoký věk Marie Zápotocké (v době sepsání vzpomínky 81 let) a velký odstup od událostí či na to, že záznam odmítla podepsat – to je ovšem vzhledem k její celoživotní zkušenosti s komunistickým hnutím více než pochopitelné. Spíše je třeba obdivovat její odvalu, s níž souhlasila s pořízením záznamu; podle údaje Petra Koury bylo svědectví Marie Zápotocké „až do listopadu 1989 přísně střeženo a nacházelo se v trezoru ředitele Památníku Terežín.“⁵³⁰ A dokonce i řadu let po listopadu 1989 se objevil vážně míněný názor, že toto svědectví mělo zůstat utajené a jeho zveřejnění bylo prý „zcela neprofesionální“ [sic!].⁵³¹

Marie Zápotocká uvedla: „Pak gestapák ukázal na mě a řekl Fučíkovi: ‚Ta taky nechce mluvit!‘, ‚Však ona bude mluvit, až trochu přidáte,‘ zněla Fučíkova odpověď. Bylo to pro mě strašné. V noci jsme obě [Zápotocká a její spoluvězenkyně ze stejné cely Lísková, pozn. F. Sch.] plakaly – Fučíka jsem znala z předválečné doby jako čestného, chytrého a vzdělaného člověka. Měl hrozně rád švestkové knedlíky, které jsem vařila, dosti často k nám chodil. [...] Vím však, že Fučíka hrozně tloukli, viděla jsem ho tak zřízeného. Snad to všechno byl následek a důsledek.“⁵³² Marie Zápotocká dosvědčila rovněž, že její pohled na Fučíka jako na zrádce nezpochybnil ani její manžel – jen poukázal na to, že strana Fučíkův kult potřebuje. Petr Kouřa svědectví bagatelizuje jako pouhý projev nenávisti Marie Zápotocké ke Gustě Fučíkové, se kterou měla špatnou zkušenost jako se spoluvězenkyní v Terežíně a Ravensbücku, a poukazem na to, že i Antonín Zápotocký byl po válce obviněn, že jako vězeň v koncentračním táboře Sachsenhausen způsobil smrt několika nizozemských vězňů. Takto ovšem není možné svědectví Marie Zápotocké smést ze stolu. Vidím je jako doklad toho, že dlouhý a v leccm stále nejasný pobyt Julia Fučíka v nacistických vězeních mohl mít i další, v písemných pramenech nedoložené epizody.

A možná klíčová je otázka, proč Julius Fučík vydržel na Pankráci tak dlouho a nebyl popraven, jako tolik jiných, v době druhého stanného práva.⁵³³

530 KOURA, Petr. Odbojová činnost Julia Fučíka ve světle (nejen) nacistických dokumentů. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julius Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 45.

531 ELIÁŠOVÁ, Libuše. Gusta Fučíková a pozůstalost Julia Fučíka. In: Tamtéž, s. 82.

532 Svědectví je uloženo v Památníku Terežín jako č. 1126 ve sbírce vzpomínek.

533 Zamýšlí se nad ní František Janáček, viz JANÁČEK, František. Příběh Josefa Böhma (Vztah k Juliu Fučíkovi). In: POUSTA, Zdeněk – SEIFTER, Pavel – PEŠEK, Jiří (eds.). *Occursus – Setkání – Begegnung. Sborník ku počtě 65. narozenin prof. Dr. Jana Křena*. Praha: Karolinum, 1996, s. 108–134.

Podezření, že s Fučíkovou vězeňskou reportáží, a tím pravděpodobně ani s jeho osobní historií, tomu nebylo tak, jak hlásala oficiální mytologie komunistického režimu, časem sílilo, zejména když stále nevycházelo opakovaně příslibované kritické vydání textu *Reportáže, psané na oprátce*; publikováno bylo několik stránek ofotografovaného rukopisu. Od ostatních dochovaných motáků z nacistických věznic a žalářů se *Reportáž* vůbec pronikavě liší⁵³⁴ – žádné šetřením místem, žádné využívání i toho posledního čtverečního milimetru toaletního papíru, žádné známky spěchu a strachu z vyrušení, žádné jinotajné zakrývání jmen a skutečností: všechny postavy zde vystupují pod svými pravými jmény a skutečnými, používanými přezdívkami a často i s kusem své osobní historie. Lístků je 167 (včetně těch až do pádu komunistického režimu zatajovaných); sám Fučík si je označoval na pravém horním okraji písmenem R (snad chtěl původně po dokončení reportáže psát i jiné texty) a pořadovým číslem vlevo. Autograf je velmi dobře čitelný a Fučík si hraje i s grafickou úpravou svého textu, nejen, že nechává celou jednu stránku jako na titulní list, také každou kapitolu začíná vždycky na novém lístku, typem písma odlišuje názvy kapitol a podkapitol.

Kritického vydání se však *Reportáž*⁵³⁵ dočkala až po pádu komunistického režimu (později i vydání faksimilového). Ve chvíli, kdy nezávislí badatelé získali přístup k rukopisu díla, se ukázalo se, že všechna dosavadní vydání byla neautentická, tedy zfalšovaná. Pro vydání byla *Reportáž* postižena kromě drobných změn, zejména v uvádění vlastních jmen (které bylo možno snadno zjistit i srovnáním různých edic),⁵³⁶ zejména dvěma zásadními vynechávkami. Největší škrt zahrnuje necelé čtyři lístky, 164–167,⁵³⁷ „nicméně je zásadního rázu a destruuje celkové vyznění díla“,⁵³⁸ je na exponovaném místě těsně před závěrem a přináší přiznání, že hrdina díla vypovídal, že se rozhodl hrát s gestapem „vysokou hru“. Další škrt postihl lístek číslo 33; ten je důsledkem toho, že bylo nepřijatelné, aby Julius Fučík i v cele nacistického vězení přiznával sudetským Němcům právo na sebeurčení;

534 Například jak je otiskla rozsáhlá, dvousvazková edice KAREL, R. [= Karel Rameš] (ed.). *Žaluji. Pankrácká kalvarie I–II*. Praha: Orbis 1946.

535 Kritické vydání se též vrátilo k psaní čárky za prvním slovem názvu knihy (*Reportáž, psané na oprátce*), která je v autografu díla, ale byla počínaje již prvním vydáním vynechávána – editoři Jaroslava Janáčková a Alexandr Stich to odůvodňují takto: „Zachování čárky za slovem ‚reportáž‘, jak to odpovídá rukopisnému znění, zdůrazňuje, že následující polovětný přívlástek je chápán jako přívlástek volný, zdůrazňující ojedinělost a mimořádnost okolností, za nichž text vznikl, a že tedy nemá tento přívlástek pouhou běžnou funkci diferenciací.“ JANÁČKOVÁ, Jaroslava – STICH, Alexandr. Ediční poznámka. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 93.

536 Obměny oficiálně publikovaného textu *Reportáže, psané na oprátce* přesahují záběr této práce, budiž jen poznamenáno, že z knihy postupně zmizela některá „nevhodná“ jména. O „vývoji“ textu v různých vydáních o edičních osudech Fučíkovy knihy viz NĚMEČEK, Jan. Komparace českých vydání. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 101–103; NĚMEČEK, Jan – ELIÁŠOVÁ, Libuše. *Základní odlišnosti*. Tamtéž, s. 104–106; KOROUSOVÁ, Jana. *Přehled českých vydání*. Tamtéž, s. 107–108.

537 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 90–91, srov. též vysvětlivky s. 234–252.

538 JANÁČEK, František. *Pochybnosti i jistoty*. Tamtéž, s. 304.

věta: „A snad právě v této cele jsem kdysi seděl proto, že jsem příliš naléhavě hájil právo sudetských Němců na sebeurčení a příliš jasně viděl následky národnostní politiky českých měšťáků pro český národ“ byla změněna na: „A snad právě v této cele jsem kdysi seděl, proto, že jsem příliš jasně viděl následky zhoubné politiky českých měšťáků pro český národ“; změnil se tím i smysl následující pasáže, jež interpretuje utrpení českého národa pod nacistickou okupací jako důsledek předchozího potlačování práv Němců v Československu. Fučíkovo slovo „pomsta“, kterým charakterizuje chování československých Němců, bylo po vyškrtnutí zmínky o nich nahrazeno slovem „zrada“.⁵³⁹

Kritickému vydání předcházelo na jaře 1990, tedy nejdříve, jak to bylo možné, zkoumání autografu Fučíkova díla v Kriminologickém ústavu Veřejné bezpečnosti; nejpodstatnější na tomto zkoumání je závěr, že expertíza porovnáním s jinými, nepochybně Fučíkovými rukopisy potvrdila, že autograf *Reportáže, psané na oprátce* je skutečně napsán vlastní rukou Julia Fučíka.⁵⁴⁰ Stálo by ovšem za to uskutečnit i další zkoumání, jakých je moderní grafologická analýza schopna, například zjistit, zda se v rukopise Julia Fučíka projevují známky stresu či deprivace vězeňským prostředím.

Teprve po pádu komunistického režimu tak mohla být *Reportáž* i sama odbojová činnost Julia Fučíka podrobena kritickému zkoumání, často se snahou zachovat z fučíkovského mýtu vše, co ještě lze. Teprve roku 2010 byl širší veřejnosti zpřístupněn protokol sepsaný na gestapu na závěr Fučíkova vyšetřování,⁵⁴¹ který Mojmír Grygar označil za součást *Reportáže, psané na oprátce*.⁵⁴² (Protokol odvezla po válce jako válečnou kořist sovětská vojska z Berlína do Sovětského svazu a předán do Československa, spolu s dalšími archiváliemi, byl až Nikitou Chruščovem). František Janáček, který věnoval zkoumání *Reportáže, psané na oprátce* největší úsilí, shrnul současný stav poznání slovy: „Mnohé bylo jinak, ale nikoli všechno naopak.“⁵⁴³

Sám proces psaní Fučíkovy reportáže je z různých svědectví, možno říci, velice dobře zdokumentován – a svědčí o nedůslednosti až nedbalosti nacistického potlačovatelského aparátu. Zejména Jaroslav Hora, český četník sloužící v pankrácké

539 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 24, srov. též vysvětlivky s. 137–138.

540 Zprávu o znaleckém zkoumání autografu Fučíkovy *Reportáže, psané na oprátce* shrnuje František Janáček tamtéž, s. 303–304. Posudek nese datum 27. 6. 1990 a podepsali ho dr. Miloslav Musil, Vladimír Svoboda a ředitel Kriminologického ústavu Veřejné bezpečnosti dr. Zdeněk Konrád, CSc.

541 Čtenářská edice souhrnného Fučíkova protokolu z 29. 6 1942. In: PODHAJSKÝ, František A. *Julek Fučík – věčně živý!* s. 127–174.

542 Viz zejména JANÁČEK, Pavel. Druhá část *Reportáže*? In: PODHAJSKÝ, František A. *Julek Fučík – věčně živý!* s. 121–126.

543 JANÁČEK, František. Pochybnosti i jistoty. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 329.

věznici, je ve svých vzpomínkách velmi podrobný.⁵⁴⁴ Oba dozorcí, Kolínský i Hora, umožňovali rovněž Juliu Fučíkovi, aby přecházel do jiných cel a tam se domlouval s vězni, a nosili mu jídlo.

Prvním problémem, se kterým se potýkali pisatelé vězeňských motáků, byl nedostatek papíru. I ten pomohli dozorcí vyřešit. „Vězni měli na celách klozetový papír – to byly různě široké úřezky, které na Pankrác dodávala nějaká knihtiskárna. Většinou to byly velmi úzké pruhy papíru a byly uloženy na klozetech jednotlivých chodeb. Odtud se vězňům dodávaly do cel buď denně nebo obden. Normální klozetový papír mohli mít jenom hausarbeitři. V den, kdy mě Kolínský požádal o pomoc pro Fučíka, jsem po obědě vydával se Skořepou klozetpapír a našel jsem mezi odřezky trochu širší pruhy. Řekl jsem si, že budou pro Fučíka dobré,“ píše Jaroslav Hora.⁵⁴⁵

Jaroslav Hora také byl tím, kdo od Fučíka přebíral popsané lístky, většinou po skončení služby. „Kolínský se vždy ze svého patra posunky ptal, zda Fučík moták předal. Tyto posunky vypadaly tak, že si Kolínský přejel rukou po bradě, jako by si hladil bradku. Protože Fučík měl v té době vous a bradku, používali oba dozorcí přezdívku ‚koza‘. Motáky většinou z věznice vynášel Adolf Kolínský, který je ukrýval v podšívce u aktovky, někdy ale motáky propašoval ven i Hora. Ten je schovával pod dýnkem své služební čepice a venku je následně předával Kolínskému.“⁵⁴⁶ Postup byl tedy velmi jednoduchý a skryše až naivní, oba muži sloužící ve vězení gestapa se očividně příliš neobávali osobních prohlídek ani při odchodu ze zaměstnání, ani na celách vězňů.

Kolínský však nechtěl mít lístky popsané Fučíkovým rukopisem u sebe doma a hledal mezi svými známými a mezi příbuznými vězňů, kterým pomáhal, méně nápadnou osobu, u níž by mohl být rukopis trvale uložen; v Praze nikoho takového nenašel, nakonec Fučíkovy lístky zůstaly až do konce války v Humpolci.⁵⁴⁷

544 Viz ŠÍŠKA, Miroslav. Muž, který Fučíkovi umožnil napsat Reportáž. *Magazín Právo*, 3. 11. 2012, č. 258, s. 28. Fond Jaroslav Hora, pozůstalost, paměti, Pankrác v Muzeu dělnického hnutí.

545 HORA, Jaroslav. Zrození reportáže. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života...*, s. 133.

546 NEČAS, Jaroslav. *Adolf Kolínský. Český dozorce ve službách gestapa*. Praha: Academia, 2017, s. 60.

547 Uschování většiny textu *Reportáže, psané na oprátce* umožnila Jiřina Závodská. Na Pankráci byli vězňové také členové vojenské odbojové organizace Obrana národa, mezi nimi i její strýc podplukovník Jaroslav Maršál; Adolf Kolínský umožnil vězněným členům organizace vzájemný kontakt i předávání vzkazů mimo zdi žaláře. Po několika předchozích neúspěšných žádostech směřovaných k příbuzným jiných vězňů požádal Kolínský právě Jiřinu Závodskou (provdanou Bohuslavovou), aby lístky s Fučíkovým textem ukrýla. Závodská *Reportáž* odvezla ke svým rodičům do Humpolce; ti je vložili do zavazovací sklenice a zakopali na dvorku. Po osvobození si je Adolf Kolínský u nich vyzvedl. Genezi toho, jak se po válce podařilo shromáždit celý text *Reportáže* včetně lístků uložených na jiných místech viz JANÁČEK, František. Pochybnosti i jistoty. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 310 a 331.

Fučík propašoval z vězení i jiné motáky než *Reportáž, psanou na oprátce*,⁵⁴⁸ František Janáček uvádí v této souvislosti jméno německého dozorce Höfera.⁵⁴⁹

Reportáž, psaná na oprátce jako umělecké dílo

Nejen politický a agitační záměr *Reportáže, psané na oprátce*, ale i její tvůrčí a umělecké ambice jsou nápadné na první pohled. Rovněž souvislost *Reportáže* s předválečnou Fučíkovou publicistikou je po mém soudu zřetelná; *Reportáž, psaná na oprátce* vyrůstá z poetiky předválečné Fučíkovy reportážní a ještě spíše publicistické tvorby, staví na ní a svým způsobem ji završuje. Julius Fučík byl zvyklý psát rychle, pohotově. Podle Františka Janáčka byla i celá *Reportáž* vytvořena zhruba za deset týdnů.⁵⁵⁰

Máme-li před sebou faksimile či autograf díla, jsme přímými svědky probíhajícího tvůrčího hledání: někde se v textu škrtá, aby škrtnutou verzi vzápětí, na stejném lístku, nahradila verze vhodnější. Text je – od začátku až do konce – vytríbený, bez kolísání v umělecké intenzitě, kterou bychom jistě mohli vzhledem k okolnostem předpokládat, někdy až ozdobný: sledujeme práci s kompozicí, vnímáme neotřelý a vynalézavý slovník. Vypravěč ví i o působivosti vulgarismu, užitého střídme a na vhodném místě, zejména v citátu: „Když hlava nechce, nemluví huba ani prdel.“⁵⁵¹

Fučík svůj rukopis v průběhu práce „rediguje“, diskutuje o jeho obsahu, vehementně hájí svou původní verzi proti jinému názoru. „Když [...] přečetl jsem si, co napsal,“ uvádí ve svých vzpomínkách dozorce Hora, „byl jsem úplně šokován.“ A líčí, jak Fučík neopatrně píše o Horově chování k vězňům: „po nezávadném úvodu začal psát, že nosím na Pankrác jídlo, léky, že vynáším od vězňů dopisy [...] že zase dopisy přináším.“ A dále v původní verzi stálo, že Hora umožňuje nedovolený kontakt mezi vězni. Proto dozorce již napsané lístky Fučíkovi vrátil a žádal jej, aby nevystavoval v nebezpečí jeho – a další osoby, o kterých píše. Jaroslav Hora se nadto obával, „aby se chvalozpěvy na jeho osobu nedotkly Adolfa Kolínského.“⁵⁵² Fučík však jakékoli úpravy svého textu odmítl! Dá se říct, že nedodržel konspiraci nejen, když žil v ilegality, ale ani ve vězení. Nakonec jej však jeho spoluvězeň ve stejné cele Josef Pešek, o kterého rovněž v textu šlo, přesvědčil, že změny jsou nutné, a Fučík podle vzpomínek Jaroslava Hory přepsal dva nebo tři lístky.⁵⁵³

548 Viz v souboru FUČÍK, Julius. *Korespondence*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963.

549 JANÁČEK, František. Pochybnosti i jistoty. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 305.

550 Tamtéž, s. 307.

551 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 52.

552 Cit. podle: JANÁČEK, František – HÁJKOVÁ, Alena. Na okraj Motáků. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 212.

553 HORA, Jaroslav. Zrození reportáže. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života...*, s. 138–139.

Na beletristický styl epizod *Reportáže* upozorňují ve svém komentáři i editoři prvního kritického vydání díla; všímají si na prvním místě slavné scény zatčení v bytě u Jelínků, rozebírané v literatuře mnohokrát z hlediska zásad konspirace v ilegální práci i etiky rozhodnutí dobře ozbrojeného a ve výhodné pozici stojícího Fučíka nestřílet, a vydat se do rukou gestapa. „Snad neuškodí podotknout, že mimo zájem vykladačů zůstávaly zatím jiné, umělecké aspekty zatýkácí epizody v *Reportáži*. Fakt nenadálého přepadení a možné přestřelky připomíná napínavý kriminální příběh a je čtenářsky přitažlivý – slibuje napínavé čtení. Zbraň nepoužítá a naopak odložená vzápětí napovídá, že nepůjde o vzrušující historii s bezchybným hrdinou akce, ale o výpověď muže, který své jednání zvažuje ve znamení vyšších cílů. A Fučíkovi se už z dřívějšíka stalo ‚umělecké myšlení‘ zcela vlastním.“⁵⁵⁴ K tomu je ovšem třeba dodat, že nebyla chyba „vykladačů“ píšících před rokem 1990, že neuvažovali v takto naznačených intencích – psaní o uměleckých kvalitách *Reportáže*, *psané na oprátce* bylo přípustné pouze v rovině jazykové či bezprostředně apelativní, nikoli v rovině uvažování o hře s žánry či konstrukce ústřední postavy jako postavy literární. Navíc právě scéna zatčení, kde existuje možnost srovnání popisu dění v *Reportáži* se vzpomínkami jiné účastnice události, Rivy Krieglové, která Fučíkovu líčení protiřečí, ukazuje ambivalentnost Fučíkova beletristického přístupu: nešlo jen o umělecký záměr, ale i o snahu zanechat v paměti potomstva reálnou událost v jiné, pro Fučíka příznivější podobě.⁵⁵⁵

Mezi studii, které se zabývají *Reportáží* jako literárním dílem, vyniká podle mého názoru práce Vladimíra Macury „Motáky jako literární dílo“;⁵⁵⁶ badatel v ní především přináší pronikavý rozbor situace autora píšícího ve vězení reportáž z hlediska spisovatelovy tvůrčí psychologie, pojmenovává odlišnost *Reportáže* od ostatní, a nejen válečné, vězeňské literatury.

Že úcta k osobě Julia Fučíka nesla, a to nejen v padesátých letech, zřetelné rysy ne snad jen úcty k válečné oběti, nýbrž skutečného náboženského kultu, toho si nemohl nevšimnout nikdo, kdo prožíval období komunismu; Vladimír Macura však náboženský ráz fučíkovského kultu dokládá přímo z textu *Reportáže* jejím srovnáním s *Legendou o svaté Kateřině*, umělecky patrně nejvýraznější hagiografickou památkou českého středověku (pocházející ze třetí čtvrtiny 14. století).

Svěťice v legendě říká: „Přirozeno je člověku, / že život zachovat žádá; / já však zřeknu se ho ráda, / úpěnlivě si to přeji, / neboť mám pevnou naději / a jsem si jí zcela zcela jista [...]. Proto mám tu velkou žádost / a mé srdce nic nermoutí, / že chci ráda smrt přijmouti [...].“ „Nic není snazšího,“ říká Vladimír Macura, „než k těmto tematickým celkům klást jako paralely příslušné pasáže Fučíkovy knihy

554 JANÁČEK, František – HÁJKOVÁ, Alena. Na okraj Motáků. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 123.

555 Podrobnější podání rozporů tamtéž, s. 116–117.

556 MACURA, Vladimír. Motáky jako literární dílo. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 281–300.

nebo výroky, které po válce ustalovaly jeho kult“; až po ono Fučíkovo: „Ať smutek není nikdy spojován s mým jménem“ – „Pročpak truchlíte, bláhoví, / smutně se na mne díváte / a kvůli mně naříkáte?“ A jako komisař Josef Böhm Fučíkovi, tak císař Maxencius svaté Kateřině slibuje život, štěstí a výhody, ale oba jsou odmítnuti s poukazem na budoucí, vyšší štěstí. Scéna pokušení na Hradčanech s výhledem na krásu Prahy je tak silnou aluzí na evangelijní pokušení Pána na hoře (v Matoušově evangeliu 4, 1–11, u Lukáše 4, 1–12), že na to poukazují i další autoři; ostatně sám Julius Fučík hovoří v popisu této scény o komisaři Josefu Böhmovi jako o Pokušiteli – a píše to s velkým P.⁵⁵⁷

Zároveň si je vypravěč Fučíkovy *Reportáže* jasně vědom, že píše historii, že je důležitým svědkem událostí, které budou jistě v budoucnu podrobně zkoumány a hodnoceny. Závěrečná, osmá kapitola *Reportáže* je dokonce stylizovaná jako historické pojednání o komunistickém protinacistickém odboji – a nese přímo nadpis „Kousek historie“: „V únoru 1941 byl zatčen celý Ústřední výbor Komunistické strany Československa i náhradní vedení [...]. Jak se mohlo stát, že na stranu dopadla tak nesmírně těžká rána, není ještě přesně zjištěno.“⁵⁵⁸ Není „ještě“ a není „přesně“ zjištěno: tedy něco už, aspoň rámcově, zjištěno je; ačkoli válka, a tím ani represe proti odpůrcům nacismu, dosud zdaleka neskončily, vypravěč píše svou *Reportáž* z optiky vítěze, z pozice budoucího poválečného vývoje, který nastane po porážce té – stále ještě nesmírně silné – moci, která jej v době napsání knihy věznila. „Snad o tom jednou poví něco komisaři Gestapa, až budou vyšetřováni.“⁵⁵⁹

Vypravěč, ve vězení gestapa, tvoří bez nejmenších obav z následků, jaké by musely nastat, kdyby se jeho lístky dostaly do rukou gestapa (na lístku č. 123 dokonce napsal, že dozorcí, kteří jej hlídali, budou „pravděpodobně“ viset).⁵⁶⁰ Myslí na své budoucí sebrané spisy a vypracovává přehled jejich struktury.⁵⁶¹

Musí se jevit jako hazardér, nejen se životem svým, ale i s životy těch, kdo pod vlivem jeho sugestivní osobnosti vstupovali do jeho dobrodružství s ním, a člověk maximálně sebestředný; slovo narcismus si ovšem dovolil použít poprvé až zahraniční badatel. „Reportáž psaná na oprátce je narcistní dílo, v němž se vypravěč prezentuje jako naivní chlapec, pyšný na to, že prožil hrozné mučení, ačkoli doktor

557 Julius Fučík samozřejmě evangelia znal; od dětství byl členem římskokatolické církve (pokřtěn byl v kostele sv. Václava v Praze-Smíchově dne 22. března 1903; jako kmotr byl do matriky zapsán jeho strýc a jmenovec Julius Fučík, i když fyzicky nebyl při obřadu přítomný). Budoucí komunistický novinář byl nábožensky vychováván, až do svých šestnácti let se účastnil i školní výuky náboženství (ačkoli vlivem dobové atmosféry se stále vzrůstající distancí). Roku 1919 proti vůli rodičů z církve vystoupil; jakkoli byl neplnoletý, úřady jeho vystoupení z církve akceptovaly a potvrdily.

558 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 84.

559 Tamtéž.

560 Tamtéž, s. 69.

561 Tamtéž, s. 47.

předvídal jeho smrt, pyšný na komunismus [...] a konečně i na to, že při mučení nevyzradil žádné tajemství.⁵⁶²

Pro komunistickou propagandu byl Julius Fučík jenom jeden: hrdina, spisovatel a novinář, který obětoval život a ještě před smrtí stačil napsat zprávu o svém věznění, *Reportáž, psanou na oprátce*, „posvátný text“⁵⁶³, jehož „výpověď“ byla zprávou o nejvyšší pravdě.⁵⁶⁴ Už pouhá zmínka, pouhý náznak, že hrdina Fučíkovy vězeňské knihy a historický Julius Fučík nemusí být osoba ve všem a úplně totožná, se po celou éru komunismu (s určitou výjimkou let 1968 a 1969) fakticky rovnaly trestnému činu.

Ponoříme-li se však hlouběji do *Reportáže*, zjistíme, že je rozdíl nejen mezi Juliem Fučíkem komunistické legendy a Juliem Fučíkem, komunistickým aktivistou a novinářem oběšeným 8. září 1943 v Berlíně, ale že existuje rozdíl i mezi vypravěčem *Reportáže* a ústřední postavou knihy. Rozlišení mezi vypravěčem reportáže a reportérem jako literární postavou jednajícím v reportáži, které zavádíme (viz kapitola 2.2.2), je po mém soudu sotvakde užitečnější než právě v tomto případě.

Tam, kde máme k dispozici svědectví předobrazů osob vystupujících ve Fučíkově díle, můžeme proces tvorby literární postavy Julius Fučík zaznamenat i ve velmi konkrétním detailu; tak například v *Reportáži* čteme scénu, v níž muž v nacistické uniformě prohlíží na chodbě vězně „jen tak na oko“⁵⁶⁵ a přitom se jej česky ptá, zda nechce něco napsat pro budoucnost a zachovat svoji verzi událostí. Jaroslav Nečas, autor monografie o Adolfu Kolínském, však uvádí, že „Adolf Kolínský [...] setkání popsal jinak. Podle něj spolu poprvé mluvili, když Fučíka navštívil v jeho cele, zatímco ostatní byli na vycházce na vězeňském dvoře.“⁵⁶⁶ Verze šeptaného dialogu na chodbě je ovšem podstatně dramatičtější.

Postava Julius Fučík je někdo mladý, obdivuhodně zdravý, silný a krásný: „mámo, táto, proč jste mě udělali tak silným?“⁵⁶⁷ Při vši úctě k osobě a k nelidskému utrpení, které prožil historický Julius Fučík, stejnojmenná postava z *Reportáže* trpí jinak: „snažím se počítat vyražené zuby,“ čteme v textu knihy⁵⁶⁸ – Julius Fučík z reálného světa měl od dětství špatné zuby a v době před svým zatčením už roky nosil zubní náhradu;⁵⁶⁹ ovšem literární hrdina, jakého kreslí text *Reportáže*, se nemůže obávat o zubní protézu.

562 PYNSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Jinočany: H & H, 1996. s. 242.

563 MACURA, Vladimír. Cit. dílo, s. 282.

564 Tamtéž.

565 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 75.

566 NEČAS, Jaroslav. *Adolf Kolínský. Český dozorce ve službách gestapa*. Praha: Academia, 2017, s. 58.

567 FUČÍK, Julius. *Reportáž...*, s. 16.

568 Tamtéž, s. 11.

569 Tamtéž, s. 126.

Postava Fučík – na rozdíl od historického Julia Fučíka – také nikdy netrpí depresemi a ani náznakem pochybností o své duševní i fyzické síle: „[...] ze mě nic nedostanou, a z Klecana?“⁵⁷⁰ Postava Fučík je hrdina bez lidských slabostí a takto hodnotí i své spolubojovníky: dospěje-li k názoru, že Klecan mluvil, a tedy zradil, ani neuvažuje, že by to mohlo být z lidské slabosti, třeba i pochopitelné (což je postoj, se kterým se často setkáváme u těch, kdo prošli vězeními totalitních režimů): pro hrdinu *Reportáže* je alternativa jen zradit – anebo nezradit a slabost je zrada.⁵⁷¹

Reportáž, psaná na oprátce uvádí, že to byl dozorce Adolf Kolínský, kdo nabídl vězni možnost psát – ale svědectví samotného Kolínského doplňuje, že dozorce chtěl takto vězně Julia Fučíka povzbudit, protože ten byl psychicky na dně. I Adolf Kolínský, postava z knihy *Reportáž, psaná na oprátce*, je figura kladná, téměř hrdinská – ale podle zásad vytváření literárního mýtu musí zůstat vedle hlavního hrdiny jen činitelem zcela podružným, téměř jen stínovým – méně moudrým, méně hrdinským, nebylo by možné, aby to byla postava Kolínský, kdo postavě Fučík radí, když jej eskortuje k výslechům, nevypovídat a neuvádět žádná jména.⁵⁷² V Kolínského vzpomínce se „Fučík jen těžko dostával z ran fyzických i duševních. Jednou si vzdychl, že prý kdyby to věděla strana.“ Trpěl především propadem ze své pozice celebrity – celebrity nejen v komunistickém hnutí – do postavení bitého a bezprávného vězně.⁵⁷³

Fučíkova kniha, psaná s jasným vědomím zákonitostí a potřeb reportáže, je přesto zcela netypický a mezní příklad reportážního žánru. I v tom ovšem spočívá její úspěch a působivost.

Obvyklé je, že reportér přichází do určitého prostředí, které si on anebo jeho nadřízení svobodně zvolili, aby o něm přinesl informace a osobně prožité svědectví. Tento pobyt v novém a většinou neznámém prostředí může být spojen s různými nebezpečími, zejména zvolí-li reportér metodu skryté identity – nekončí však smrtí reportéra; pokud reportér při své práci zahyne (jako například Richard Halliburton při plavbě tradiční čínskou džunkou přes Tichý oceán), reportáž nevznikne.

Hrdina *Reportáže, psané na oprátce* je však do svého prostředí přiveden proti své vůli, píše o prostředí, které si nezvolil, a jeho pobyt na místě, o kterém píše, končí

570 Tamtéž, s. 13.

571 Kladný hrdina potřebuje i svůj protiklad: tím je v *Reportáži*, žel, Jaroslav Klecan (jako reálná postava 1914–1943); vylíčení jeho životního příběhu, odbojové činnosti a reálného vztahu k reálnému Juliu Fučíkovi se vymyká rozsahu i cíli této studie.

572 Cituje NEČAS, Jaroslav. Cit. dílo, s. 58; Adolf Kolínský vypovídal o Fučíkovi několikrát, a velmi rozdílně – není však problém podle okolností a data výpovědi rozlišit, kdy hovořil volně (volněji), a kdy pod větším či naprostým tlakem.

573 MICHALOVÁ, Marie. Kolínský nemlčel. *Střední Evropa. Revue pro středoevropskou kulturu a politiku* 11, 1995, č. 51, s. 120.

– zhruba po roce a půl) – jeho odjezdem do jiné věznice a smrtí (zatčení 24. dubna 1942, poprava 8. září 1943).

Pohlédneme-li na rysy pro žánr reportáže podstatné, tedy pohotovost, zachycení bezprostředních poznatků a dojmů (příčemž poznatky, to je zpravodajský úvazek reportáže, by měly být přinejmenším vyvážené s pocity a dojmy) a autenticita – zjistíme, že text *Reportáže, psané na oprátce* je rozdělen: vypravěč popisuje jednak bezprostřední okolí a prožitky své ústřední postavy v roce 1943, jednak její vzpomínky na události staré více než rok.

Z hlediska tvůrčí metody tak nejde o dílo žurnalistické, nýbrž beletristické – a právě to často mátló kritiky. Nepřímým (anebo přímým?) důkazem toho, že *Reportáž, psaná na oprátce* je skutečně náročný umělecký text, můžeme spatřovat i v tom, jak rozličným způsobem jej lze s úspěchem interpretovat – například jako romanci ve studii Petra Steinera: „Jak ukázal Frye, počáteční ztráta hrdinovy identity a její konečné znovuzískání má v romancích často podobu rozdílu mezi spánkem a bděním. Zdá se, že Fučíkův text je stržien právě podle této šablony.“⁵⁷⁴ Domnívám se, že různé možnosti redefinice významů ve Fučíkově knize – jistě překvapivé a ještě překvapivější pro nehybné zastánce oficiálních marxisticko-leninských interpretačních modelů – ještě nejsou ani zdaleka vyčerpány.

574 STEINER, Peter. Nedokonavý hrdina. Reportáž, psaná na oprátce Julia Fučíka. In: TÝŽ. *Lustrování literatury. Česká fikce v politickém kontextu*. Praha: nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 164. Srov. také TÝŽ. *Revolucionáři k sežrán*. Proces s Rudolfem Slánským a spol. jako romance. Přel. František A. Podhajský. *Česká literatura* 59, 2011, č. 3, s. 349–373.

5 PADESÁTÁ LÉTA ANEB OSTRAVSKÝ VZDUCH JAKO VÍNO

Po komunistickém převzetí moci produkce reportáží vzrůstá.

Oficiální, i když v různých obdobích různě a rozličně intenzivně uplatňovaný myšlenkový základ také pro reportážní tvorbu od konce čtyřicátých let vlastně až do roku 1989 představuje tak řečený socialistický realismus. Petr V. Zima ve své *Literární estetice* jej charakterizuje jako „zřeknutí se polysémie“⁵⁷⁵ a jako klíčový požadavek této doktríny vidí jednoznačnost.⁵⁷⁶ K tomu je třeba doplnit, že socialistický realismus současně postuloval úkol podílet se na vytváření společenského vědomí širokých mas pracujících a žádal, aby tvorba byla „realistická formou a socialistická obsahem“. Realismus spočíval v tom, že postavy, konflikty a děje měly být typické. Americká badatelka Régine Robinová hovoří o úloze pozitivního hrdiny dospět prostřednictvím svého jednání k pravdivému vědění. A píše o „univocation under ideological clarity“.⁵⁷⁷ „Který diskurs, který subjekt výroku je odpovědný za definici ‚skutečností‘? (Neboť literatura má být měřena touto d e f i n i c í a ne ‚skutečností‘ jako mnohoznačným znakem.) Kdo rozhoduje o tom, které účinky jsou ve ‚vývoji lidstva‘ (ať je jakýkoliv) ‚produktivní‘?“⁵⁷⁸

Podřízení základnímu hodnotícímu zřeteli

Ve své době měla silný ohlas kniha Milana Grygara *Umění reportáže* (1961). Současníci ji vnímali jako projev naděje na diferencovanější (dobovým jazykem méně „dogma-

575 ZIMA, Petr V. *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998, s. 88.

576 Nejintenzivněji ze všech komunistických zemí byla teorie socialistického realismu rozvíjena v někdejší Německé demokratické republice; oficiální shrnutí práce tanních odborníků přináší sborník: KOCH, Hans (hrsg.). *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*. Berlin: Dietz 1974.

577 Cit. podle: ZIMA, Petr V. Cit. dílo, s. 91.

578 Tamtéž, s. 89–90.

tický“ a méně „schematický“) přístup k žánru reportáže; dnes nám tato kniha může posloužit jako výrazný doklad toho, jak matoucí může být uplatňování kritérií jedné epochy a společenské situace na jinou epochu; dnes totiž tuto knihu vnímáme spíš jako shrnutí a podtržení všech negativních tendencí předcházejících let.

„Reportáž – má-li být účinná a přesvědčivá – musí ukazovat především konkrétní fakta,“⁵⁷⁹ píše Grygar. Samozřejmě. „Přitom se ovšem reportér nemůže spokojovat s objektivistickým, popisným výkladem faktů a dat.“ Jaký je vlastně vztah pojmů „objektivní“ (kladné) a „objektivistický“ (záporné) v teoretických textech padesátých a raných šedesátých let? Objektivní může být reportér (stejně tak učitel, politik, agitátor, vědec...) všude, kde se skutečnost zdá odpovídat marxistickoleninské teorii; nežádoucímu objektivismu naopak propadá tam, kde by se chtěl držet objektivitu i v situacích, kdy realita teorii neodpovídá. Fakta totiž nemůže reportér pouze zjišťovat a zveřejňovat – „musí k nim zaujmout správné stanovisko.“ Bylo by ovšem málo „účinné a přesvědčivé“, kdyby reportér své správné stanovisko pouze vyhlásil „formou obecných tezí a myšlenek“: jeho úlohou je vyjádřit toto stanovisko prostřednictvím faktů, „jejich seřazením, spojením, uvedením ve vztah“. Fakta, aby se tak řeklo, nemohou být ponechána bez dozoru, nemohou v reportáži fungovat, jak by se jim chtělo, a sdružovat se s tím, ke komu cítí, že patří, nýbrž musejí být reportérem správně seřazena, přivedena ke kázní a dobremu vystupování: „Mistrovství kompozice v umělecké reportáži záleží v tom, jak jednotlivá fakta, motivy, postřehy, data uspořádat co nejučelněji a nejvýmluvněji, tj. takovým způsobem, aby byla co nejtěsněji podřízena základnímu obsahovému, hodnotícímu zřeteli.“⁵⁸⁰

Cesta do SSSR

Nejfrekventovanější jsou dvě témata: cesta do Sovětského svazu a budování těžkého průmyslu.

Knihy o cestách do Sovětského svazu není v dobovém kontextu možné považovat za pouhé cestopisy. Poučují nás o tom i propagační texty, s nimiž nakladatelství posílají své výtvořky do světa.⁵⁸¹

Čeští autoři reportáží ze Sovětského svazu se často inspirovali hymnicko-statistickými pasážemi kanonické knihy Julia Fučíka *Země, kde zítra již znamená včera*. Typickým příkladem je *Cesta do šťastné země* Ladislava Technika. „Co se jen děje

579 GRYGAR, Mojmír. *Umění reportáže*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 153.

580 Tamtéž.

581 V duchu „proletářského internacionalismu“ jsou stavěny za vzor překladové cestopisy po Sovětském svazu od autorů z jiných zemí, například – R. Parker: *Z Moskvy do Gruzínska* – „Kniha je živým a přesvědčivým obrazem dnešního radostného života v Sovětském svazu“; I. Boldizsár: *Fortočka* – „tato kniha maďarského diplomata je novou formou reportáže, která nám ukazuje optimismus, klid, sílu, blahobyt a morálně politickou jednotu Sovětského lidu“; Kuba: *Básník v Sovětském svazu* – „významný německý básník je mistrným opěvatelem sovětského člověka“ (citace z dobových nakladatelských propagačních materiálů).

v naší zemi? Proč to slavím? Kdo to způsobil? Jaká to úžasná síla je uvádí v životě?⁵⁸² „Letíme do Sovětského svazu. / Letíme do země, k níž se denně obracejí zraky pracujících celého světa jako k velikému jasnému světlu, které všem září na cestu ke šťastné socialistické budoucnosti. Letíme do země, jejíž lid nám v květnu 1945 přinesl nový život a svobodu a který nám od té doby nepřetržitě pomáhá, abychom snadněji a rychleji dospěli ke šťastnému cíli. / Letíme do země, která je nejpevnější záštitou světového míru, letíme k přátelům nejmilejším a nejvěrnějším, letíme do šťastné země.“⁵⁸³ Vzorný pracovník vyslaný za odměnu na zájezd do Sovětského svazu vyhlíží z letadla hranici SSSR, jistý si, že i z výšky pozná, až bude nad sovětským územím: „společně na srdce, že cit to řekne“.⁵⁸⁴

Povinnou součástí těchto textů je adorace Josifa Vissarionoviče Stalina: „S hlubokou úctou a vděčností jsme procházeli podél kremelské zdi, za níž svítí žlutá budova ústředního sídla sovětské vlády. Tam pracuje neblížší Leninův spolupracovník, veliký syn sovětského lidu Josef Vissarionovič Stalin, který svým jménem pro všechny časy předznamenal stalinskou epochu lidstva, jež vede k trvalému míru, štěstí a blahobytu všech. Naše touha se splnila. Jsme v Moskvě, která je obrazem socialistického světa šťastných lidí, šťastné země.“⁵⁸⁵

Budovatelská reportáž

Jako vzorový příklad budovatelské reportáže může posloužit text Miloše Šváchy *Země na úsvitu*, vydaný s podtitulem *Reportáž o budování Ostravska*. „Předseda vlády [Antonín Zápotocký, pozn. F. Sch.] uvádí další vzrušující fakta a čísla. ‚Chceme-li vnitřní hospodářství zlepšit a zvelebit,‘ říká, ‚je především nutno do něho investovat práci a peníze. Upozorňujeme Národní shromáždění na oddíl v návrhu zákona nadepsaný Investice. Z toho má připadnout 131,9 miliard na průmyslovou výstavbu. Plná třetina všech investic v pětiletce! Na silnice, mosty a vodohospodářské stavby, 47,1 miliard Kčs! [...] Na sociální, zdravotní a kulturní 27,6 miliard! Na přímé stavební investice připadá 176,9 miliard! Nádherná, vzrušující čísla a ještě skvělejší perspektivy.“⁵⁸⁶ Představil si čtenář něco pod těmito ciframi? O tom lze pochybovat; čísla měla ohromovat prostě svým mohutným zvukem. S těmito čísly ovšem značně zahýbala následující měnová reforma. Nerozlišování mezi plánem a realitou, neboť vše, co se naplňuje při vědeckém řízení komunistickou stranou, jako by již bylo, je obecně jednou z charakteristik těchto textů: „Všechny obytné

582 ŠVÁCHA, Miloš. *Země na úsvitu. Reportáž o budování Ostravska*. Praha: Práce, 1953, s. 9.

583 TECHNIK, Ladislav. *Cesta do šťastné země*. Praha: Melantrich, 1952, s. 5.

584 Tamtéž, s. 7.

585 Tamtéž, s. 11.

586 ŠVÁCHA, Miloš. Cit. dílo, s. 16.

domy tonuly v zeleni. Budou šesti- až osmi patrové, vybavené vším pohodlím. [...] Stalinská péče o člověka!”⁵⁸⁷

Budování průmyslu je líčeno termíny převzatými z vojenského slovníku, a tak má být také chápáno čtenáři: „Když jsme jedné zimní noci na počátku roku 1952 odjížděli do Ostravy, bylo nám, jako když jedem na frontu. A hned do přední linie, kde se již bojuje. Kde zuří bitva, v níž se rozhoduje o budoucnosti celé země.“⁵⁸⁸ Jména hrdinů této bitvy se uvádějí podobně jako výčty na válečných pomnících: „Party Polomského, Ondřichova, Zweiglova, Viláškova, Pekárkova a Císařova prozřily vítěznou cestu novátorským metodám.“⁵⁸⁹

Zároveň nechybí ani odpovídající porce poezie, kdy se Ostravsko označuje „naše mírová kovadlina“⁵⁹⁰ a vysoká pec jako „vysoká pec – krasavice“.⁵⁹¹

Tato tvorba se však neobjevuje až po únoru 1948; s oficiální adorací a mytizací budovatelského úsilí se začalo hned po roce 1945, například v knize Jiřího Hronka *Reportáž o velké věci*, kterou v roce 1947 vydal „Meziministerský výbor 2LP při ministerstvu informací“.⁵⁹²

Nástrojem k teoretickému uchopení české reportáže z konce čtyřicátých a padesátých let může být výklad o moderním mýtu v knize *Heterocosmica* Lubomíra Doležela. Zatímco tradiční mýtus řeší tragickou nevysvětlitelnost našeho světa konstrukcí fiktivního světa nadpozemských sil, moderní mýtus – jako jeho obdoba ve dvacátém století – vytváří svět politických a byrokratických sil, které člověka ovládají, a jeho osud určují analogickým způsobem jako neviditelné síly v tradičním mýtu a jakýkoliv pokus o vzpouru vůči této nikoli již nadpřirozené, ale přirozené nadosobní moci je vždy „konflikt mezi autoritativní vládou a osamoceným, zoufalým vzbouřencem“.⁵⁹³

Právě v této kapitole Doleželovy práce se poprvé (a naposled) objevuje slovo reportér – a to v obecném významu někoho, kdo přináší informace: „samozvaní reportéři, kteří poskytují obyvatelům viditelné oblasti informace o podmínkách dění v oblasti neviditelné“.⁵⁹⁴ Tito informátoři jsou „obyvatelé viditelné oblasti, kteří kontrolují proud informací přes hranici“ (rozumí se hranici viditelného a neviditelného světa).⁵⁹⁵ Právě česká reportáž z konce čtyřicátých, z padesátých a ještě ze začátku šedesátých let 20. století (a analogicky by bylo možno hovořit

587 Tamtéž, s. 65.

588 Tamtéž, s. 9.

589 Tamtéž, s. 10.

590 Tamtéž, s. 12.

591 Tamtéž, s. 10.

592 HRONEK, Jiří. *Reportáž o velké věci*. Praha: Orbis, 1947, 80 s. + 16 s. příloh.

593 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 194.

594 Tamtéž, s. 191.

595 Tamtéž, s. 190.

o reportáži v kterékoli z komunistických zemí od Sovětského svazu po Jugoslávii) je podle mého názoru rovněž takovýmto informátorem, nikoli jako jednotlivá postava, nýbrž jako žánr se svými vyjadřovacími stereotypy a možnostmi. Na rozdíl od klasického mýtu či od moderního mýtu, jak jej na Kafkovi a Bělem definuje Doležel, jsme zde svědky mýtu, který nebydlí v nějakém světě mimo každodenní lidskou zkušenost, nýbrž jeho mytičnost spočívá právě v tom, že vtrhl do každodenní reality. Jedná se o tradiční mýtus o „zlatém věku“ či „zemi blahobytu“, který však není vzdálen časově či teritoriálně, nýbrž bez ohledu na to, co vidí jejich oči, jej lidé prožívají (mají prožívat) právě v současnosti. Celý viditelný svět je tedy průmět neviditelného světa ideálů do každodenní skutečnosti. Právě reportáž se svojí stylizovanou nestylizovaností, se svojí deklarovanou objektivitou a konkrétní popisností je ideální žánr pro zobrazení tohoto mytického světa, ještě vhodnější než žánr fikční prózy (povídka či román přinášejí – podle teorie socialistického realismu – „typickou“ fikci – reportáž však přímo „skutečnost“).

Na mytické prvky narážíme v ideologicky vyhraněné reportážní tvorbě komunistických autorů nejen, jak jsem se již pokusil ukázat, v rovině jazykové, nýbrž i v oblasti motivické. Mýtus o vedoucí úloze dělnické třídy se naplňuje i v tom, že na sochy „dělnického prezidenta“ a „vůdce s větového proletariátu“ si nevzpomenou ani politikové, ani urbanisté, nýbrž právě příslušníci dělnické třídy. Průzračnost a racionalita, která je vlastností reportáže jako žánru, samozřejmě v této tvorbě jenom zdůrazňuje nereálnost, mystičnost zobrazovaného světa.⁵⁹⁶ Vítkovičtí hutníci se ptají: „Nezapomněli projektanti na sochy soudruha Stalina a Gottwalda?“⁵⁹⁷ Jejich kult nabývá až náboženský rozměr, je jim přisuzována téměř vševědčnost a všudypřítomnost. „Vždyť se sem dívá celý národ, příští pokolení, vláda, soudruh Gottwald!“ A zdůrazňuje se i osobní vztah ke vzdáleným ikonám vůdců: „Mohl by zklamat soudruha Gottwalda on, kotlář Jindřich Brabec?“⁵⁹⁸

Charakterizuje-li Lubomír Doležel fikční svět Kafkova *Procesu* či *Zámku* jako hybridní, svět oficiální literatury padesátých let, a ještě více reportáže než prózy, je světem monolitním, kde fiktivní prostředky překryly realitu s cílem nahradit ji úplně.

Mýtus budovatelského úsilí končí ještě před rokem 1960, prakticky se s ním nesetkáváme v této vypjaté poloze zhruba od XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956.

Psychologickým předělem je nesporně kniha Ladislava Mňacha *Oneskorené reportáže* z roku 1958, která při všem zdůrazňování věrnosti komunistické ideologii

596 Tématu se dotýká analyticky Václav Havel ve své esejí *Moc bezmocných* (HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: LN, 1990).

597 ŠVÁCHA, Miloš. Cit. dílo, s. 41.

598 Tamtéž, s. 141.

zachycuje na konkrétních příkladech bizarní a tragický rub toho, co adorovala propaganda předcházející éry.

5.1 Popření sebe sama (Jarmila Glazarová budující)

Reportážím o budování socialismu stály v padesátých letech bok po boku reportáže o obraně socialistického budování před nepřáteli – agenty, zrádci a diverzanty. Patrně nejznámějším textem tohoto typu je reportáž Jarmily Glazarové *Vánoce na hranicích*.⁵⁹⁹

Postava reportérky

V této reportáži se Jarmila Glazarová rozhodla převrátit v pravý opak dvě ze základních charakteristik, které přispívají k půvabu a účinnosti její *Chudé přadleny*, a tento záměr provedla důsledně a s dovedností zkušené a nadané spisovatelky.

První změna se týká zobrazení vypravěčky. Zatímco v *Chudé přadleně* je postava reportérky potlačena na minimum a do děje vstupuje jen výjimečně, ve *Vánocích na hranicích* stojí naopak reportérka ve středu dění – a ostatní postavy vystupují v podstatě jako její stafáž, přihrávají jí a jsou manipulovány jejími pocity.

Zatímco o vnitřním životě reportérky v *Chudé přadleně* víme jen to, co o něm můžeme usoudit z jejího způsobu zachycení valašských horalů, ve *Vánocích na horách* jsou reportérčiny emoce široce tematizovány a dozvídáme se o ní i relativně intimní věci: že žije sama, že samota ji netěší, a proto je za péči a pozornost vděčná.⁶⁰⁰ Dozvídáme se i to, že nemá doma příliš pečlivě uklizeno.⁶⁰¹

Kdybychom chtěli uplatnit biografické hledisko a ztotožnit postavu reportérky v obou reportážních textech s osobou spisovatelky Jarmily Glazarové, pak nenacházíme pro takovou změnu žádné životopisné zdůvodnění, nepovažujeme-li za něj změnu politického režimu; protože mezi lety 1940 a 1952 nenastala v jejím životě žádná zásadní událost: i v roce 1940 žila spisovatelka bez partnera jako v roce 1952 a ani v roce 1940 už neměla služku.

Reportérka touží po identifikaci s vojenským útvarem, kam přichází prožít Vánoce. Ty byly v padesátých letech slaveny intenzivněji než dnes, kdy je variantou společensky přijatelného chování i případně neslat je vůbec; rodiny byly intaktnější a náboženské tradice, byť třeba slavené už jen zvykově, ještě nebyly tak silně

599 GLAZAROVÁ, Jarmila. Vánoce na hranicích. In: ZÁVADA, Vilém – MARŠÍČEK, Vlastimil (eds.). *V pohotovosti. Sborník prací českých spisovatelů k Dni československé armády*. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 228–241.

600 „Takováhle věc strašně dojímá a odzbrojuje člověka, zvyklého samotě, a zejména na Štědrý večer“ (tamtéž, s. 234).

601 Stejně tak reportérka neopomene, nenápadně, informovat, že je členkou Svazu spisovatelů a že je to vlastně organizace na roveň komunistické straně, dělnické třídě a národnímu výboru (tamtéž).

opouštěny. Symbolem spolužití se stávají ubrusy na prostřených stolech: „tuhé a čisté plátěné“⁶⁰² u jednoho útvaru, „tuhé a bílé“⁶⁰³ u jiného a alespoň „bělostné“⁶⁰⁴ u třetího.

Když reportérka nafasovala kožich, ponožky, boty a papachu a staršina ji opásal řemenem – „nový pohraničník, poněkud nevojenský, ale o to blaženější, vykročil do Štědrého dne“.⁶⁰⁵ Loučení ovšem bylo o to bolestnější: „Nevzpomínám si, že bych se byla někdy tak těžce loučila s oděvem, jako jsem se loučila s touto uniformou.“⁶⁰⁶ Těžký byl i první nocleh: „pruhovaný kanafas na studených peřinách růžověl a lhal“.⁶⁰⁷ Růžověl od záře z kamen – ale proč lhal? Můžeme se jen domýšlet, co znamená tato odvážná metafora, jediná problematizující metafora v celém textu reportáže.

Besedy s vojáky

Reportérka ovšem pracovala velmi pilně a seznámí nás s každou položkou svého itineráře: od 23. do 26. prosince 1952 absolvovala pět besed v různých útvarech, štědrovečerní večeři s besídkou i návštěvu chodské taneční zábavy. Besedy byly „rozsáhlé, předlouhé“, „besedovali jsme do pozdní noci“. Pohraničníci „vesměs po prvé rozmlouvali se spisovatelem“. Ovšem nikde se neříká, že by znali *Advent* či *Chudou přadlenou*: autorka s nimi mluvila o sovětských autorech, Polevém, Fadějevovi, Erenburgovi. A vůbec o Sovětském svazu: „Cimljanské moře tu zašumělo a kráčející exkavátory přešly olbřímím krokem. Aurora vyplula pod Nikolajevský most ve výroční den Října, zajásaly děti v Pionýrském domě Kyjeva. Stalin prošel Spasskou branou a kolem Kremelské zdi na bariéru Mauzolea.“⁶⁰⁸ „A znovu a znovu Stalin, ta postava uctívaná, milovaná, a toužebně konkretisovaná slovy někoho, kdo ho viděl na vlastní oči.“⁶⁰⁹ A nakonec se autorka změnila v bavičku, která, když vojáci po tolika silných zážitcích chtěli „ještě něco veselého“, vyprávěla veselé příběhy z Beskyd a z Podkrkonoší.⁶¹⁰

Hodnotitelství

Druhý zásadní rozdíl v reportážním stylu, který lze spatřovat mezi *Chudou přadlenou* a *Vánoce na hranicích*, se týká způsobu, jakým hrdinka reportáže vnímá

602 Tamtéž, s. 228.

603 Tamtéž, s. 233.

604 Tamtéž, s. 235.

605 Tamtéž, s. 231.

606 Tamtéž, s. 241.

607 Tamtéž, s. 230.

608 Tamtéž, s. 233–234.

609 Tamtéž, s. 228.

610 Tamtéž, s. 234.

okolní svět. Zatímco reportérka *Chudé přadleny* nehodnotí téměř nic z toho, co zobrazuje (a jsou to často jevy a situace, které jako by po nějakém posouzení z pozice moderního městského člověka přímo volaly); těch několik míst, kde reportérka v *Chudé přadleně* s nějakým hodnocením přece jen přichází, je podáno velmi jemně, nenápadně a s laskavým odstupem; reportérka ve *Vánocích na hranicích* nenechává naopak bez zhodnocení prakticky žádnou ze skutečností, se kterými se při své reportážní práci seznamuje. Jeden z interpretů díla Jarmily Glazarové František Buriánek napsal v souvislosti s jinou její knihou, *Leningradem*, že Glazarová vřdycky „vše, co potkává, co prožívá, co vidí i kreslí, hodnotí [zvýraznil F. B.]“,⁶¹¹ a označil tuto její hodnotitelskou tendenci (kterou vnímal jako velkou přednost *Leningradu*) dokonce slovem „zázrak“. Hodnotitelský rys v *Leningradu* je však o hodně slabší ve srovnání s *Vánocemi na hranicích*. A ještě daleko markantnější je tento rozdíl ve srovnání s *Chudou přadlenou*. Postava reportérky v *Chudé přadleně* nechává na valašských horalech samotných, aby před ní i před čtenářem žili svůj život tak, jak jej žijí, a věřili, čemu věří; reportérka ve *Vánocích na hranicích* naopak domýšlí postoje svých postav za ně a ujišťuje sebe i čtenáře, že postavy smýšlejí tak, jak by měly: zmínka řidiče o kráse dívek na Chodsku je vzápětí korigována ujištěním, že stačí vzpomínka na řidičovu dívku doma v Benešově, a to překryje všechny půvaby Chodek: „S láskou se totiž nežertuje. S láskou to má být nějak takové, jako mezi Juliem a Gustou Fučíkovými. S láskou se společně studuje psychologie a pedagogické vědy a společně se připravuje disertační práce. S láskou se společně myslí na továrnu a výrobní plán, na starého tatínka a povinnost hned po svatbě založit jednotné družstvo.“⁶¹² Jak propastný rozdíl oproti radosti ze života, jakou projevují ogaři v *Chudé přadleně* v kapitole o záletech.

Adjektivní styl

Nejúčinnější službu reportérce poskytují při jejím hodnotitelském úsilí přídavná jména; snad bychom mohli hovořit až o „adjektivním stylu“, tak jsou hojná a tak veliké množství významů je na ně vloženo.

Vojenská jednotka je „nádherná“,⁶¹³ pás natažených drátů na hranici (stejně tak jako obzor nad nimi) je „nekonečný“,⁶¹⁴ kuchaři jsou „bílí“,⁶¹⁵ ticho „nesmírné“,⁶¹⁶ mlha „vlhá“.⁶¹⁷

611 BURIÁNEK, František. *Za lásku lásku, za úctu úctu. Literární noviny* 8, 1959, č. 15, s. 3.

612 GLAZAROVÁ, Jarmila. Cit. dílo, s. 232.

613 Tamtéž, s. 228.

614 Tamtéž, s. 230.

615 Tamtéž, s. 235.

616 Tamtéž, s. 232.

617 Tamtéž, s. 229.

Adjektivum Jarmily Glazarové se však necítí dostatečně dobře, je-li samo: vánočky pod utěrkami jsou „bledé a dlouhé“,⁶¹⁸ vánoční stromeček „voňavý, pestře ověšený“,⁶¹⁹ vojáci „hbití a veselí“⁶²⁰ a jakožto ochránci hranic „nejoddanější a nejobětavější“,⁶²¹ ti z nich, kteří se právě vrátili z hlídky, jsou „osmahlí, ošlehaní“ (vždyť vítr je „ostrý, svištivý“),⁶²² jejich vlastenectví pak je „hrdé a ušlechtilé“.⁶²³

Jarmila Glazarová zkušeně dynamizuje text občasným, ale zdaleka ne důsledným vynecháváním spojky „a“ před posledním členem vícečlenného přívlastku; střídání spojení s „a“ a bez „a“ vnáší do adjektivy přetíženého textu přece jen určité napětí a prvek neočekávanosti.

Redundance druhého členu ve dvojici přídavných jmen je ovšem někdy skutečně nápadná: vyvrácený strom, který leží přes vozovku cestou k vojenskému útvaru, je „těžký a mohutný“.⁶²⁴ Reportérka jistě strom nevážíla, stačilo by prostě říct *mohutný strom* – ovšem právě zdvojování adjektiv je nástroj, který text nejen emocionalizuje, ale dodává mu i jakýsi spodní proud slavnostnosti – jak si téma, jako je ochrana státních hranic, zasluhuje: obličej vojáků, kteří odcházejí na Štědrý večer na hlídku, jsou „soustředěné a vážné“, důstojník je v takové chvíli „taky jiný k nepoznání, vážný a slavnostní“, i přihlížející spisovatelka je „tak rozechvělá, tak vzrušená“ – že nedokáže čtenářům, jak sama říká, ani přesně zopakovat důstojníkovy slova.⁶²⁵

Adjektiva však neslouží pouze svému společenskému úkolu, někdy si žijí vlastním životem bez ohledu na své poslání. Mají tendenci substantiva pouze nedoplňovat, nýbrž substantivům vládnout; někdy si sugestivní adjektivum dokonce přivolá celý shluk substantiv, potřebných pro své uplatnění: „Černé kmeny, černé větve, černé závěje kraje na bílé zemi. A černá kresba větví na šedém nebi [kurzíva zde i níže F. Sch.].“⁶²⁶

I celá dějová epizoda se může uskutečnit vlastně jen v adjektivech: „Veselá, radostná písnička klarinetu [...]. Blíží se, jasnější, čistší, pronikavější [...]. Dlouho jsme naslouchali vzdalující se písničce, neočekávanému, veselému pastorále na Štědrý den.“⁶²⁷

618 Tamtéž.

619 Tamtéž, s. 233.

620 Tamtéž, s. 228.

621 Tamtéž, s. 229.

622 Tamtéž, s. 233.

623 Tamtéž, s. 238.

624 Tamtéž, s. 233.

625 Tamtéž, s. 236.

626 Tamtéž, s. 233.

627 Tamtéž, s. 232.

Existuje i cosi, co lze nazvat „zamlčená adjektiva“: *modré, šedé, černé, hnědé, zelené...*, jak si je čtenář vybaví, když spisovatelka řekne: „oči všech barev“⁶²⁸ – když je jasné, že všichni vojáci v posádce neměli stejnou barvu očí.

Dvojice adjektiv dodávají textu slavnostní ráz; ale i dvě adjektiva mohou být někdy málo: tam, kde je emoce hrdiny velmi silná, najdeme adjektiva tři: hvězda v jablku, které důstojník rozkrojil, byla „pěticipá, čistá a radostná,“⁶²⁹ stejně tak jako pouhá dvě adjektiva nedostačují, jde-li o mimořádně závažné politické téma: kázeň vojáků je „dobrovolná, inteligentní a radostná“,⁶³⁰ oceněný vojenský kolektiv je „nejlepší, nejucelenější, nejukázněnější.“⁶³¹ Někdy jde o emoci samotné reportérky: důstojníková žena, jejíž půvab ji zaujal, je „něžná a líbezná mladá“.⁶³²

Avšak ani trojice adjektiv vedle sebe nepředstavuje v textu Jarmily Glazarové maximum: dřív byli oficíři „nadutí a omezení“, v socialistické armádě jsou však důstojníci „mladí, vzdělaní, srdeční“, jsou „pozorní a vlídní, soudružsky lidští a starostliví“.⁶³³ (Toto zjištění, nezapomínejme, se opírá o třídní návštěvu útvarů na Vánoce.) Čtveřici adjektiv si od reportérky vysloužil i nejlepší přítel člověka, pohraničnický pes, „velký, statný a silný černý“⁶³⁴ – ovšem ne „německý“, nýbrž jen ovčák; pes se rozhlížel „jasnými žlutými“ očima a smál se „široce otevřenou špičatou“⁶³⁵ tlamou (redundance adjektiv je někdy skutečně zarážející: těžko by se pes mohl smát zavřenou tlamou).

Jen zřídkakdy přitom adjektiva skutečně konají to, co v běžném jazyce, totiž věcně či pocitově charakterizují. Například jde-li o jídlo, kterým vojáci reportérku pohostili, stačí jedno přídavné jméno: guláš byl „bohatýrský“,⁶³⁶ řízek „gigantický“,⁶³⁷ Anebo jinde: půvab klenečských děvčat byl „bystrý a červený“,⁶³⁸ což je narážka na červené punčochy chodského kroje (jiná než tělová barva punčoch byla ještě v padesátých letech velmi neobvyklá a byla vnímána jako erotická výzva).

Školní slohová úloha

Z toho, co bylo dosud uvedeno, vyplývá, že reportáž Jarmily Glazarové o vojácích na hranicích plní dobové požadavky kladené na tento typ textů na více než sto

628 Tamtéž, s. 233.

629 Tamtéž, s. 235.

630 Tamtéž, s. 238.

631 Tamtéž, s. 233.

632 Tamtéž, s. 229.

633 Tamtéž, s. 238.

634 Tamtéž, s. 237.

635 Tamtéž, s. 237.

636 Tamtéž, s. 233.

637 Tamtéž, s. 235.

638 Tamtéž, s. 232.

procent. I přes drobný rozsah v ní nechybí nic podstatného z ikonografie padesátých let: nejen Stalin a láska k Sovětskému svazu, ale i Fučík – mihne se Mikoláš Aleš a ovšem Jiráskovi *Psohlavci*; nechybí korejský chlapec popálený napalmem a přítomnost dojičky u štedrovečerního stolu ve vojenském útvaru umožní probrat i zvyšování dojivosti.

Reportáž se tak blíží až k jinému „žánru“, totiž školní slohové úloze. A to především dvěma charakteristikami: jednak snahou říci vše, co jsme „na výletě“ zažili (tedy neschopností potlačit podružné ve prospěch podstatného), a potom všeob-
jímajícím optimismem: o zlých či problémových lidech se školní slohové úkoly nepíše.

Skutečně: žádná negativa. Pokud je zimní krajina pustá a městečko „drsné a málo obydlené“,⁶³⁹ což by snad nemuselo být plus, je tomu tak jen proto, aby se dokreslilo, v jak odlehlých končinách vojáci slouží, a posílil se tím obraz jejich statečnosti. Vždyť „všichni, kdo tady žijí a pracují, jsou tu rádi“.⁶⁴⁰

I v samotných jednotkách je pozitivní úplně všechno, není nic, co by si nezasloužilo velikou a ještě větší chválu. Jak se zdá (i když se to výslovně neříká), žádný voják není v base, žádný nedostal ani kázeňský trest, všichni jsou vzorní, jen někteří „ještě lepší“.⁶⁴¹

Nakonec by čtenář uvítal i kousek děje, nějakého chyceného diverzanta přivedeného přímo před štedrovečerní tabuli, kupříkladu; ale ani diverzant není k dispozici: vždyť vojáci nedovolili ve svém úseku za celý rok, od ledna 1952 až do Vánoc, projít ani jedinému.

Nakonec nejlidštější postavou v reportáži je služební pes: ten jako jediný má právo i na špatnou náladu; byl „trochu rozmrzelý, hledal, kam by se uchýlil [...] vplížil se pod vánoční strom [...]“.⁶⁴²

Tím se dostáváme k otázce, která trápí všechny nekomunistické interprety díla Jarmily Glazarové a kterou zcela ignorují komunističtí vykladači (srov. např. monografii Františka Buriánka *Jarmila Glazarová*), totiž: Jak je možné vysvětlit, neřkuli pochopit tak zásadní přelom mezi trojicí románů z třicátých let a *Chudou přadlenou* na jedné straně a publicistickým dílem Jarmily Glazarové z padesátých let, s čestnou výjimkou knihy *Leningrad*, o mnoho nepřevyšujícím úroveň reportážních textů, které sloužily tehdejší propagandě a zaplavovaly dobové noviny a časopisy? Knižně Glazarová publikovala *Výmarský deníček* (1950), reportáž o prvních poválečných goethovských oslavách ve Výmaru v roce 1949, a reportážní svazky *Ani dálka*,

639 Tamtéž, s. 230.

640 Tamtéž.

641 Tamtéž, s. 239.

642 Tamtéž, s. 237.

ani cizina (1959) a *Píseň o rodné zemi* (1960); texty blízké reportáži nalézáme i v její knize fejetonů *Dnes a zítra* (1952).⁶⁴³

Interpretuje se geneze komunistického postoje spisovatelky od přátelství se spolužákem Ladislavem Štollem, zdůrazňuje se zážitek kruté bídy na Ostravsku v letech hospodářské krize; hovoří se i o jakémisi dobrodružném, až odbojném ryse jejího sbližování s komunismem, kdy si komunistickou literaturu schovávala v pokojíku služky, kde si byla jista, že ji její manžel (volič národní demokracie) nenajde.

„Jak se spisovatelka [...], jejímiž hlavními city se zdály být soustrast, nostalgie a antofilie,⁶⁴⁴ mohla stát jedním z nejnadšenějších zastánců socialismu,“ formuloval otázku Robert Pynsent.⁶⁴⁵ Domnívám se však, že takto otázka není položena zcela správně. Už proto ne, že trojici hlavních citů Jarmily Glazarové, projevující se v jejích vrcholných dílech, bych definoval poněkud odlišně než Robert Pynsent: empatie, soucit (nikoli soustrast!) – a důvěra v život a sílu těžce zkoušené lidské bytosti. Bytosti, která si dokáže poradit se všemi nesnázemi, jež jí brání v naplnění vlastního osudu: tedy svého druhu bojovnost, jakož i houževnatost a schopnost silného sebenasazení.

Pokus o vysvětlení tohoto tragického zlomu ve spisovatelčině díle může vést k určité povahopisné reflexi: projevuje se zde osud nechtěného sirotka, který všude tak trochu překáží, leckde je navíc a není prost (jistě omluvitelné) sebelítosti? Jediná česká studentka v německé střední škole, opuštěná cestující na ostravském nádraží, jejíž cílovou stanicí při přestupování z vlaku na vlak nikdo z železničního personálu nezná, protože nový český název Klimkovice se ještě nevžil, a tak ji a její sestru čistě z bezradnosti posadí na vlak do Opavy – aby se, opět bez opory, ocitla v novém cizím prostředí... Snaha někam patřit, k něčemu se zařadit, mít rodinné prostředí, zůstává podle mého názoru hlavním celoživotním traumatem Jarmily Glazarové. Jeho otisky nalézáme všude. V reportáži, kde se popisují Vánoční svátky, jež spisovatelka prožila s jednotkou pohraničnicků, a kde si jakoby mimochodem postěžuje, že přivykla být na Štědrý den sama; stejně tak jako v článku o Josefu Věromíru Plevovi, ve kterém je Plevovo přestěhování z Prahy zpět do Brna prožíváno téměř jako ztráta rodiny, ne pouze přítele a Jarmila Glazarová musí zmobilizovat všechny své síly, aby tuto ztrátu spisovatelskému kolegovi odpustila. Přimknutí ke komunismu je tedy, domnívám se, pro Jarmilu Glazarovou cosi o hodně hlubšího než „osobní frustrace, politická ambice mimo stojící ženy, přá-

643 K reportážnímu dílu Jarmily Glazarové není možné řadit její publikaci *Jaro Číny* z roku 1954, nepochybně nejbizarnější položku celé její bibliografie; jedná se o pouhý kompilát textů o socialistickém budování Čínské lidové republiky. Absurdita této publikace spočívá v tom, že pravděpodobně nebylo mnoho spisovatelů, kteří by vydali knihu o Číně, aniž by tuto zemi navštívili. Do Čínské lidové republiky se spisovatelka vypravila až po vydání *Jara Číny*.

644 Antofilie je přehnaná, až chorobná láska ke kvetoucím rostlinám.

645 PYNSENT, Robert B. Cit. dílo, (viz pozn. 330), s. 497.

telství s komunisty a i sentimentalita, spolu s jí vlastní touhou po jednoduchých, ideálních všelécích“.⁶⁴⁶

Domnívám se, že nelze zapomenout ještě na jeden, podle mého domnění velmi podstatný, ne-li rozhodující, rys povahy Jarmily Glazarové: tím je snaha i potřeba sloužit, odevzdat se sebeobětavě jiným lidským bytostem; dost možná jde o substituci za celoživotní trauma z toho, že Jarmile Glazarové nebylo dopřáno mateřství. Z literárního a politického otazníku se tak dostáváme na pokraj osobní tragédie. Tato citová vyhladovělost v poválečných textech Jarmily Glazarové spíše sílí, zatímco v reportážích *Chudé přadleny* zůstává pod plnou kontrolou vůle a intelektu. V padesátých letech je Jarmila Glazarová schopna nadchnout se prakticky pro cokoli, co jí nová politická realita předloží. „Všechno bylo pro mne nové. Všechno jsem žila s velikou intenzitou a dychtivým zájmem,“ čteme například v jedné její reportáži v časopise *Nový život*.⁶⁴⁷ Nejde však o nic mimořádného: důvodem „dychtivého zájmu“ je pouze toto: „Ve velké jídelně jsem dostala místo u stolu, kde seděli tři soudruzi: dva pražští tramvajáci a mladý chlapec z Kladna. Večeře byla slavnostní s předkrmem, polévkou, výtečnou pečením, moučnickem a černou kávou.“ Jedná se pouze o běžnou dobovou rekreaci ROH.

Potřebu sloužit jí po dvanáct let naplňovalo manželství se starším a v širokém okolí známým a angažovaným lékařem, jak je umělecky ztvárněno (nikoli reportážně popsáno) v Glazarové prvním románu *Roky v kruhu*; nepoměru mezi reflexí vztahu jako ideálního, šťastného manželství a objektivní nenaplněností života vedle příliš dominantního partnera si široce povšimla i dobová kritika.

Na svoji roli v životě manžela vzpomíná Jarmila Glazarová i v reportáži *Nový svět*, popisující její dojmy z návštěvy Ostravy po mnoha letech a srovnávající tehdejší město s Ostravou roku 1950: žila mezi havíři, „a přece od nich oddělena. Dvanáct roků jsem trpělivě chodívala od domku k domku za všech ročních dob. Čekávala jsem u plůtků, až můj muž prohlédne jejich nemocné“.⁶⁴⁸ Muž pracoval – a jeho mladá žena čekala venku, leckdy i v mrazu, jak plyne z uvedeného citátu, jako pes, či spíš jako bicykl opřený o plot. A ani po letech jí taková role nepřipadá ponižující nebo nedůstojná.

Mylíme se, když se domníváme, že po smrti svého staršího manžela žena na vrcholu životních sil hledala někoho nebo něco, co by ji s podobnou samozřejmou drsností využilo, čemu by mohla sloužit? Tuto přijatou roli vnímám jako metaforu vztahu Jarmily Glazarové ke komunistické straně. I od své strany se spisovatelka ráda nechávala zaměstnávat poněkud absurdními úkoly, i své straně ráda obětovala talent a potlačené životní možnosti.

646 Tamtéž, s. 507.

647 GLAZAROVÁ, Jarmila. Vyprávění o rekreaci. *Nový život*, 1952, č. 9, s. 1337–1344.

648 GLAZAROVÁ, Jarmila. Nový svět. *Nový život*, 1950, č. 7–8, s. 504–507.

Čteme-li reportáže a publicistické články Jarmily Glazarové z padesátých, ale i šedesátých let, nemůžeme se ubránit dojmu, jako by autorka překřikovala samu sebe; jako by absolutizující a chtěně, hledaně to nejsilnější výrazivo přehlušovalo cosi v autorském subjektu. Jarmila Glazarová, ukázněná a pracovitá, dokázala toto „něco“ překřikovat až do smrti. Snesl to, ovšem za cenu silné degradace, žánr reportáže, nedokázal to unést žánr románu. Celých třicet let od války až téměř do své smrti Jarmila Glazarová pracovala na románu *Navlékač korálků*, aniž by zanechala alespoň nějaké tvarově uzavřené torzo.

Hořkým závěrečným akordem za dráhou slavné a oblíbené spisovatelky není ani tak text požadující trest smrti pro Rudolfa Slánského a pro další obviněné v procesu s „protistátním spikleneckým centrem“ (podobné výkřiky v té době napsalo více umělců) a ani scéna sebeobhajoby o šestnáct let později, na jaře 1968, při setkání s mladými spisovateli (jak ji v románu *Mirákl* vylíčil Josef Škvorecký), kdy vysvětlovala, že text prohlášení několikrát přepracovávala, protože stranickým zadavatelům stále připadal příliš mírný. Ještě smutnější je, že v srpnu 1968 Jarmila Glazarová překročila svůj vlastní stranický stín a jednoznačně odsoudila sovětskou okupaci Československa, ale při prověrkách v roce 1972 opět odvolala a odsoudila toto odsouzení.

5.2 Záchrana skrze lyriku (Ludvík Aškenazy)

Píše-li Ludvík Aškenazy na záložce výboru ze svých reportáží, který vyšel uprostřed padesátých let: „myslel jsem na úděl reportáže, tohoto útvaru psaného ad hoc jaksi na okraj literatury, o němž se člověk předem domnívá, že jeho úkolem je zasít símě, které rychle vzklíčí a stejně rychle povadne,“⁶⁴⁹ je z kontextu jasné, že by byl nerad, kdyby jeho reportážní texty takto pouze „vzklíčily“ a „povadly“, že je vnímá jako něco, co je snad skutečně „na okraji literatury“, co však přesto do literatury patří – a jako by chtěl, aby jej i čtenáři v tomto názoru utvrzovali (a ti tak činili zájmem o jeho reportáže, jejichž knižní soubory vycházely i v reedicích). A utvrzovali jej v tom i literární vědci. Reportáže Ludvíka Aškenazyho nesehrály zásadní roli v tvůrčím vývoji tohoto spisovatele, ovlivnily však rozvoj žánru v české literatuře padesátých a šedesátých let 20. století.

Aškenazyho tvorbu jak reportážní, tak prozaickou spojuje rys, který bych nazval citovou apelativností: je to snaha o vyvolání emocionálního účinku často i za cenu vědomého přiblížení ke hraně kýče. Aškenazy dříve než jiní autoři (kteří jej pak často napodobovali) vnesl do reportáže už od padesátých let momenty subjektivity a lyrismu, které dokázal spojit s politickým, agitačním záměrem, a zároveň i s ty-

649 ⁶⁴⁶ AŠKENAZY, Ludvík. *Všude jsem potkal lidi. Výbor z reportáží*. Praha: Mladá fronta, 1955, text na záložce knihy. (Kniha obsahuje reportáže předtím knižně nepublikované a výběr z reportáží z knih *Ulice milá a jiné reportáže z Polska a Německé jaro*.)

picky „aškenazyovskou“ atmosférou lehké nostalgie a až jakési výčitky vůči zlému světu, ve kterém musí i citlivý člověk nějak žít a přežít. Propagandistický záměr ovšem je v Aškenazyho reportážích, které všechny patří k ranému údobí jeho díla (ani v emigraci se již k reportážní tvorbě nevracel), stále určující; reportáže nejsou tím tvůrčím prostorem, kde se odehrával Aškenazyho postupný – a postupně sílicí – rozchod s komunistickou ideologií.

Reportážní dílo Ludvíka Aškenazyho shrnuje čtveřice knih: *Kde teče krev a nafta...* (1948), *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska* (1950), *Německé jaro* (1951) a *Indiánské léto* (1956) spolu s výběrem *Všude jsem potkal lidi* (1955) a samostatně vydanou rozsáhlejší reportáží *Z modrého zápisníku* (v souboru *Modrý zápisník*, 1951). Za úsměvný epilog za Aškenazyho zájmem o žánr reportáže je podle mého názoru třeba považovat *Cestopis s jezevčíkem* (1969).

Krev a nafta

Aškenazyho reportážní styl je v zásadě hotový už v jeho prvním díle zařaditelném k reportážnímu žánru, nazvaném *Kde teče krev a nafta...* V dalších svazcích se styl už jen prohlubuje, pročištuje, přibývá v něm vědomí relativity světa – a rovněž soucitu.

Kde teče krev a nafta... je text vydaný v propagandistické řadě *Zrcadlo doby* a je možné jej chápat jako textový doprovod k souboru fotografií, k nimž Aškenazy stylizoval ještě i popisky.

Z hlediska následujícího politického vývoje je tato nerozsáhlá (a nestránkovaná) kniha velkého formátu kuriózní tím, že zachycuje krátké období, kdy Sovětský svaz a jeho satelity podporovaly Stát Izrael proti arabským zemím; židovští imigranti do Palestiny tak nejsou okupanti (těmi jsou tu Arabové), nýbrž lidé, kteří se vracejí do své země, jež jim samozřejmě patří. „Za několik dní vyčistily židovské jednotky Negev od okupantů. Egypťští ostrostřelci s britskými dalekohledy se stáhli [...]. Také cesta do Negevu je volná. Jedou po ní dlouhé, dlouhé kolony nákladních automobilů. Někdo zpívá o sovětské dívce Kaťuši, která čekala milého na břehu řeky. Je zde jen písek. Jednou zde budou zahrady. A děti si budou hrát v pomerančových hájích.“⁶⁵⁰ Stalo se. Ovšem již bez příslušnosti Státu Izrael ke „světové socialistické soustavě“.

Varšavský zápisník

Politický i emocionální ráz Aškenazyho reportážní tvorby dále rozvíjí text nazvaný *Z modrého zápisníku*, který hledá své náměty na druhém sjezdu obránců míru ve Varšavě, organizovaném Stalinovým Sovětským svazem: „Josef Czajka je zedník, staví varšavské domy. Nyní zde zasedá jako delegát [...]. V přestávkách chodí Josef Czajka na svou stavbu. Jde tam vlastně proto, aby vyprávěl své brigádě o tom, co

650 AŠKENAZY, Ludvík. *Kde teče krev a nafta...* Praha: Svoboda, 1948, nestr.

se děje na kongresu. Ale nikdy to nevydrží. Josef Czajka není stvořený pro řeči. Chytne sběračku a do toho. Potom se podívá na hodinky. Už je čas. Pan delegát Czajka odkládá zednickou lžici, upravuje si kravatu a jde zasedat.“ A říká českému reportérovi: „Cožpak v přestávce se pro mír už nic nedá udělat?“ A reportér Aškenazy se ptá svých českých čtenářů: „Cožpak staví zedník Josef Czajka své domy proto, aby mu je rozbila bomba pana Trumana?“⁶⁵¹

Bulharská delegátka Siba Eněva přišla za války za dceru a tři syny; Aškenazy ví (patrně z fotografie) i to, že její nejstarší syn měl „neklidnou kšticí a neklidný život“.⁶⁵² A ví, že když sovětský spisovatel Alexandr Fadějev na kongresu navrhl Harrymu Trumanovi, aby pustil do USA pět matek, které by potřely celý americký „propagační aparát“, zářily Sibě Eněvě oči: chtěla by jet do Washingtonu – jenže: „Tam se bojí matek.“⁶⁵³

Největší pozornost ze všech delegátů věnuje Ludvík Aškenazy Andreu Gaggerovi: „Tvář jako ze středověké malby. Snědá a dlouhá, s dvojicí černých očí, nikdy neuhasínajících, rozsvícených jako pochodně.“ Je to „italský kněz z farnosti, která patří k nejhudším v této slunečné zemi“: je tak chudá, že farníci „jedí makarony jen o velkých svátcích.“ Na cestu do Varšavy se mu ovšem složili: „chodí rádi na jeho kázání, protože v nich neslibuje ráj v životě příštím, ale říká: Jen vlastníma rukama si mohou lidé udělat z tohoto slzavého údolí zahradu blaženosti.“⁶⁵⁴ A čtenář není ušetřen ani teologické explikace: „Nikdy ještě nemluvil kněz Andrea Gaggero k tolika lidem jako ve Varšavě. A nikdy ještě nebyl tak silný a věrný ve své lásce k Bohu [sic, s velkým B, pozn. F. Sch.] a lidem.“⁶⁵⁵

V případě Andrey Gaggera odkládá reportér všechnu reportérskou zdrženlivost a přechází nejen do stylu tak řečené nepravé reportáže, ale jde ještě dále: do beletristické polohy vševědoucího vypravěče: byl u toho, když Gaggero žádal biskupa o povolení k cestě na varšavský kongres, ví, co biskup říkal i co si myslel. A ví i to, co Gaggero nemohl reportérovi ani při nejlepší vůli vyprávět, totiž co hierarcha udělal, když od něj Gaggero odešel. „„Do Varšavy?‘ řekl biskup, ‚nechcete jet rovnou do pekla – k Luciferovi? Uvědomte si, velebný otče, co se skrývá za těmito bezbožnými slovy, která jste před chvílí vyřkl, a odvolejte je, dokud je čas.‘ Biskup byl celý fialový a červený, smrkal hlasitě rozčilením a měřil kněze Andreu Gaggera očima plnými svatého pobouření. Na hranici, myslil si biskup, takoví lidé patří na hranici. A bylo mu smutno, že je XX. století, že heretikům a svatochrádezníkům je dovoleno svobodně pronášet své ďábelské názory [...]. Biskupovy

651 AŠKENAZY, Ludvík. *Z modrého zápisníku*. In: AŠKENAZY, Ludvík – HERMLIN, Stephan – VANČUROVÁ, Alena. *Modrý zápisník*. Praha: Rudé právo, 1951, s. 38–39.

652 Tamtéž, s. 31.

653 Tamtéž, s. 31–33.

654 Tamtéž, s. 39–40.

655 Tamtéž, s. 41.

prsty se dlouho třásly, když ukazovaly dveře nectnému synu církve svaté. Potom seděl biskup dlouho osamocen před sklenicí vína a přemýšlel o nadcházejícím království Antikristově. Chvilu listoval ve svém breviáři, ale to jen v okamžiku, kdy sluha Gieronymo [sic!] mu naléval nové Chianti. Pak otevřel solidní a všestranně informovaný list New York Times a četl zprávy z Koreje. Bylo mu veseleji na srdci, protože MacArthur hlásil nový nálet na Fenjan.⁶⁵⁶

Příběh Andrey Gaggera, to ovšem není jediné teologické téma: ukazuje se nám, že věřící jsou hodní i zlí, američtí důstojníci se téměř současně modlí a vraždí, zatímco polští biskupové jsou pro mír.⁶⁵⁷

A děti! Hlavně děti! Zatím, obtížně, ale již v prvních obrysech se zde rodí pozdější svět *Dětských etud, Milenců z bedny* a dalších knih s dětskými hrdiny. „Jednou se stalo toto: chlapec se světlou čupřinou vytáhl minci a hodil ji do čepice. Kdo dá víc, děti, na fond bojující Koreje?“ A děti dávaly: „Tadek nepůjde do biografu, a Máňa bude muset odložit koupi peřinky pro panenku.“ Protože: „Jsou to hrdinské a čisté děti – děti Varšavy.“⁶⁵⁸ Babička z Mexika vypráví reportérovi o své vnučce, která ještě neumí psát, ale taky začala sbírat podpisy pod mírovou výzvu („Jeden vypadal jako zajíček. Druhý jako lokomotiva. Třetí jako copatá panenka“), a to proti malému Josému, který „stále pobíhá s flintou a chce nás všechny postřílet. Tak to podepíšeme proti němu. Aby byl mír.“⁶⁵⁹

Ulice Milá

Polsko Aškenazyho zaujalo – konec konců byla to jeho rodná země.⁶⁶⁰ Vrátil se do Polska v knize *Ulice Milá*, souboru pětadvaceti krátkých textů na pomezí reportáže, fejetonu a otevřeně propagandistického článku. Ústředním tématem je poválečná výstavba a polemika s polským katolicismem. A Ludvík Aškenazy se hned na prvních stránkách knihy přiznává k tomu, že k získání materiálu pro napsání knihy mu stačil pobyt v délce pouhých třiceti dní.

Ulice Milá je především experiment: laboratoř, ve které Ludvík Aškenazy hledá (a většinou ještě nenalézá) nástroje, kterými by co nejsilněji zapůsobil na čtenáře. Inspiruje se zde jak stylem cestopisných knih Karla Čapka (ovšem tato inspirace se týká pouze formy), tak i postupy Julia Fučíka z knihy *V zemi kde zítřa již znamená včera*:

„První patro – postaveno během sedmi dnů.

Druhé patro – za pět dní.

656 Tamtéž, s. 39–40.

657 Tamtéž, s. 41.

658 Tamtéž, s. 28.

659 Tamtéž, s. 29.

660 Ačkoli se jako jeho rodiště uváděl Český Těšín, ve skutečnosti se Ludvík Aškenazy narodil v polském Cieszyně, jak přiznával v pozdějších letech v emigraci.

Třetí patro – za dva dny.

Čtvrté – za jeden a půl.⁶⁶¹

Zdůrazňuje se osobní svědectví: „[...] vyprávění o Varšavě začneme příběhem, který jsem prožil, a jemuž tímto dávám svědectví.“⁶⁶²

Osobitá je už zde pro Aškenazyho pozdějších let tak typická práce s detailem, v zásadě podobná práci lyrika:

„Dovedli byste bydlet v domě bez střechy?

dovedli byste bydlet v domě bez oken a dveří?

stačila by vám jedna svíčka k tomu, abyste při jejím světle nakreslili plán nové čtvrti a k tomu ještě přečetli novou sbírku básní?

Mlčíte. Nebudu vám dávat další otázky.“⁶⁶³

Emocionalitu autor v *Ulici Milé* ještě leckdy neumí náležitě vyvážit, sahá až k jakémusi citovému vydírání: „Matky vítaly své syny, kteří se vraceli z války, radostnými slovy: ‚Pojď dál synáčku. Sedni si tady na kámen – máme ho místo květované pohovky, vzpomínáš si ještě?‘“⁶⁶⁴

Stejně tak trapně působily i ve své době, natož pak se současným odstupem, některé Aškenazyho apely: „Co tady hledáš, soudruhu? Co dáš své milé? Koupil jí malou červenou knihu s červeným titulkem V. I. Lenin. Stát a revoluce.“⁶⁶⁵

Koberce včerejška aneb Německé jaro

Propagandistické rysy Aškenazyho tvorby se nezmírnily, naopak ještě zesílily v následující knize reportáží, tentokrát z poválečného Německa, nazvané *Německé jaro*; „byl komunista a komunisté vidí dopředu,“⁶⁶⁶ čteme zde kupříkladu o jednom z hrdinů. Ale propagandu vypravěč i zde raději podává v obraze než přímou: „Příštího rána jsme šli po schodišti Goethova domu. Ležel zde stín obra, ale slevač Žuravljev po něm stoupal sice uctivě, ale pevně, jako stoupá člověk budoucnosti po kobercích včerejška.“⁶⁶⁷

Zároveň v *Německém jaru* poprvé ve výraznější míře nacházíme další později příznačný rys Aškenazyho stylu, totiž jeho schopnost sebeironie a zcizování vlastních tvůrčích postupů. Takto autor kupříkladu ironizuje svoji zálibu v lyrických popisech: „Když se modrý autokar blížil k starobylému městu Výmaru, sestupovala na zem noc. Ještě se v ní stříbřil den, ale zbyly z něj pouze jasné nitky v jejím černém šálu. Stoupala temná a neznámá, trochu usměvavá a trochu smutná. Srp

661 AŠKENAZY, Ludvík. *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska*. Praha: Orbis, 1950, s. 62.

662 Tamtéž, s. 10.

663 Tamtéž, s. 16.

664 Tamtéž, s. 15.

665 Tamtéž, s. 44.

666 AŠKENAZY, Ludvík. *Německé jaro*. Praha: Mír, 1950, s. 145.

667 Tamtéž, s. 128.

měsíce se blýskal jako náušnice a nevýrazné noční stromy šelestily jako vlečka plesových šatů. Nálada je poetická – to je jisté!⁶⁶⁸

Remíza jménem *Indiánské léto*

S odstupem let a opření o možnost srovnání s Aškenazyho dalším tvůrčím vývojem, si můžeme dovolit konstatování, že v následující reportážní knize *Indiánské léto* svádí talent Ludvíka Aškenazyho zápas s jeho, tak jak ji vnímal, propagandistickou povinností, a výsledek lze s trochou nadsázky označit za remízu; první remízu tohoto druhu v autorově díle. Reportáž vyšla roku 1956 a čerpá z pobytu v New Yorku v létě 1954.

Jako předěl v autorově reportážní tvorbě vnímali knihu i současníci,⁶⁶⁹ budoucnost však ukázala, že šlo nikoli o začátek nové etapy, nýbrž o konec spisovatelova zájmu o literární reportáž.

Budoucí vývoj spisovatele Ludvíka Aškenazyho, který jej vedl k silnému angažmá za pražského jara 1968 a později, po sovětské okupaci, k emigraci, vývoj nesporně dramatický, je v lyrické a agitační, reportážní a epické knize *Indiánské léto* skryt jakoby pod povrchem.

Umělecky nejzdařilejší je podle mého názoru celek úvodních pěti reportáží, které zachycují cestu přes Atlantický oceán lodí Queen Mary, „tímto oslnivým kolébajícím se městem, v němž vychází deník Ocean Times, kde hrají tři biografy a třpytí se výkladní skříně obchodů“. Postava vypravěče se představuje v podobě „člověka trochu udiveného sám sebou“, ⁶⁷⁰ „nováčka naivního a lyrického založení“, ⁶⁷¹ a tyto charakteristiky, s jejichž souhlasným přijetím nemá čtenář problém, doplňuje vypravěč poukazem na to, že je „veden onou prostou zvědavostí, která nám zachovává pocit mládí“. ⁶⁷² V relativně přehledném světě zaoceánského parníku, kde autorovi k hlásání třídní ideologie posloužili na jedné straně stevard, který balil nohy cestujících na opalovací palubě do dek, a na druhé straně německý generál cestující do Washingtonu, je propaganda zlidšťována okouzleným pohledem na moře s jeho „nepopsatelnou trpce čpavou vůní soli a větru“ a dalšími postavami cestujících od jednoho stolu v jídelně první třídy – vykreslených s jistým karikaturním odstupem (britský literární kritik, který každý den pozoruje se zájmem splašky vypouštěné do oceánu, biskup, který je za všech okolností laskavý a plný pochopení...).

Jakmile se však československý reportér ocitne na pevné zemi ve Spojených státech amerických, tedy na území úhlavního nepřítele, lodní souznění zmizí a je nahrazeno agitátorskou křečovitostí. Narátor líčí Spojené státy americké především

668 Tamtéž, s. 224.

669 OPELÍK, Jiří. Kniha o Americe. *Host do domu* 3, 1956, č. 11, s. 515–516.

670 AŠKENAZY, Ludvík. *Indiánské léto*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7.

671 Tamtéž, s. 8.

672 Tamtéž.

jako zemi tvrdých a bezohledných kapitalistů (vykořisťovatelem je v jeho podání i portorikánský chlapec, který organizuje skupinu svých malých krajanů, aby si vydělávali tancem na ulici).

Oproti líčení Američanů v *Modrém zápisníku* a ještě v knize *Německé jaro* je však v *Indiánském létu*, tedy při autentickém setkání lyrického reportéra s americkou skutečností, patrný posun; a je přítomná i stopa jakéhosi obdivu k USA, k Američanům, k jejich mentalitě. A přiznávají se zde také věci jen o několik let dříve zcela nepřiznatelné, jako že běžní Američané nežijí v bídě, ale mají ledničky, pračky a telefony v automobilech. Chválu ovšem vypravěč vyjevuje obezřetně, tak, aby zaznívala jen jakoby mimochodem: například v popisu tančírny v Haarlemu (ve čtvrti, kde jinak „skáčou lidé z planoucích oken na dlažbu“ a „požár je všední věcí“) se mihne konstatování: „nikde jsem ještě neviděl tolik lidí pohromadě, kteří by se mezi sebou radovali tak upřímně a bez zábran“.⁶⁷³

I v *Indiánském létu* sledujeme Aškenazyho pozornost ke světu dětí, například líčí chlapečka, který se ztratil svému otci v nepřehledné budově OSN, a když jej saudsko-arabský diplomat utěšuje tím, že mu dá velblouda, ukáže se, že je to jenom planý slib. (Aškenazy nás ovšem vzápětí neopomene informovat o tom, co by nám jako čtenářům možná došlo i bez explicitního vyjádření, že v této epizodě spatřuje metaforu celého fungování OSN, tedy orgánu v té době většinově naladěného antikomunisticky.)

Nemálo bizarní skutečností je, že vypravěč čtenáři nesdělí ani nenaznačí, kdo jeho pro běžného československého občana v padesátých letech naprosto nepředstavitelnou a jistě velmi nákladnou cestu platil; přitom se dozvídáme, že reportér bydlel v drahém hotelu na Manhattanu. Při pozornějším čtení si čtenář také uvědomí, že reportér vyhledává kontakty především s lidmi na nižších stupních společenského žebříčku (majitelé stánků s novinami, taxikáři, pokojská v hotelu), a to s těmi, kteří pocházeli z našeho koutu světa: s Němci, Rakušany a Poláky; jeho obraz Ameriky je tak o to subjektivnější.

I vypravěč *Indiánského léta* balancuje na hraně kýče, například když popisuje, jak ubohá americká učitelka navštěvuje svého bývalého žáka a žebra u něj o peníze.

Další hranou, na které se – nesporně s určitou bravurou a snad i potěšením – narátor pohybuje, je hrana mezi publicistikou a beletrií; jsme na pochybách, zda některé z nejpůsobivějších epizod nejsou výsledkem ryze fabulační práce – a on toto naše podezření (jistě vědomě) posiluje uváděním množství detailů, které by jako pouhý reportér nemohl znát. Některé postavy přecházejí z jedné reportáže do druhé a můžeme sledovat jejich jakýsi náznakový, ale přesto zřetelně epicky vystavěný příběh. V úvodní pasáži na lodi *Queen Mary* je to například mladá pařížská prodavačka, která „ulovila“ bohatého starého Američana, nebo v samotném New Yorku „příběh“ mladého amerického ekonoma s českou manželkou, který si způsobuje existenční problémy svojí názorovou nekompromisností.

673 Tamtéž, s. 106.

I zde, v reportáži *Devět slz*,⁶⁷⁴ se autor dopouští toho, co označuji termínem „nepravá reportáž“: popisuje s veškerou důkladností, autenticitou a se všemi věrohodnými detaily situaci v Bílém domě ve Washingtonu, kde ovšem nebyl, a živě reportéřsky zaznamenává situaci, kterou sám nezažil.

V *Indiánském létu* ovšem roste Aškenazyho literární mistrovství. Tříbí se jeho schopnost působivého lyrického popisu: „Jsme v Americe. Černé jehly mrakodrapů probodávají měkký samet nebes. Člověku se zdá, že nebýt těchto železobetonových sloupů, klenba, kterou podpírají, se zřítí a pohřbí pod sebou město. Ale Queen Mary je stále blíž a blíž a tím se stává klenba vyšší a vzdálenější. Čím jsou bližší mrakodrapy, tím výš je nebe nad nimi. Tak se nám vrací pocit míry a my vidíme vše na svém místě.“⁶⁷⁵

Velmi pronikavou, i když podle mého názoru také částečně spornou, charakteristiku Aškenazyho reportéřského, a nejen reportéřského, stylu podal právě na příkladu knihy *Indiánské léto* Aleš Haman v článku s příznačným názvem „Aškenazy a Branald v masce reportérů“:⁶⁷⁶ popírá v něm především skutečně reportážní ráz Aškenazyho reportáží; v tom podléhá dobovému pojetí (píšu o tom na jiném místě této práce, viz kapitola 2.1.2), které stavělo na přísné distinkci mezi věcným a uměleckým poznáním, tedy i mezi reportáží a beletrií, podle tohoto pojetí nefabulovaná próza nepatřila v žádném případě do umělecké literatury.⁶⁷⁷

Aleš Haman konstatuje, že Aškenazy v *Indiánském létu* uvádí všechna klišé dobové antiamerické propagandy (v jeho pojetí „fakta“) a tudíž věcný, faktografický, ve vlastním smyslu slova reportážní přínos knihy je malý („jen zřídkakdy se tu mihne objevný postřeh“).⁶⁷⁸ Dokonce Aškenazymu dobovým kritickým žargonem vytýká i „duchaplničení“ a „banální vtípkování“ – jenže právě v tom spočívá Aškenazyho skrytá polemika se smrtelně vážným reportážním stylem, který převažoval v oficiální tvorbě v padesátých letech 20. století (tedy v letech, k nimž datem vydání *Indiánské léto* ještě patří). Když Aškenazy uvede nějaký banální vtíp (hranice mezi dobrým a hloupým vtípem je ovšem subjektivní – proto zde nechci uvádět příklady; ostatně ani Aleš Haman neuvádí příklady podle něj banálních vtípů v Aškenazyho textu), jako bychom viděli vypravěčovo přimhouřené oko a slyšeli nevyšlovené: To jsem jim to zase nandal, sucharům, že? V Aškenazyho reportáži

674 Tamtéž, s. 142.

675 Tamtéž, s. 23.

676 HAMAN, Aleš. Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. (Poznámka k vývoji současné prózy). *Česká literatura* 11, 1963, s. 117–124.

677 „Jeho kniha překračuje rámec reportáže. Není proto náhodné, že Aškenazy sám ji v jednom interview označil za dílo beletristické – zřejmě totiž cítí, že reportáž v pravém smyslu (tj. abstrahujeme-li od Grygarova pojetí umělecké reportáže, které vnáší do problematiky trochu nejasnosti ve spojení věcného a uměleckého poznání) směřuje někam jinam, totiž k vyjádření situace člověka tvářív v tvář skutečnosti samé, tj. podstatě životních jevů.“ Tamtéž, s. 119.

678 Tamtéž, s. 118.

je i při stále ještě silné ideologičnosti a věrnosti komunistickému režimu rovněž místo pro spontaneitu, naivitu (hru na naivitu), pro běžnou, obyčejnou, lidskou radost ze života, ať je, jaký je. Právě to ve své době zaznělo nově i provokativně. Aškenazyho *Indiánské léto* tak je již směrovkou ukazující k pokusu o revizi komunistické ideologie, ke které došlo na konci šedesátých let.

Aleš Haman vystihuje, co dělá Aškenazyho Aškenazym: dospívá správně k závěru, že Aškenazy není romantik, nýbrž racionalista; s tím není v protikladu lyrický ráz díla a jeho melancholie – Haman hovoří dokonce o Aškenazyho „vrozené melancholii“ (nikoli však o melancholii výslovně „židovské“ – to ponechává, v dobových ideologických podmínkách, na domyšlení bystrému čtenáři).⁶⁷⁹

Objevná je rovněž Hamanova analýza Aškenazyho práce s detailem: upozorňuje na „volné, takřka asociativní spojování různorodých detailů, které dává prostor představitosti, aby odhalilo skrytou *myšlenku* [zvýraznil A. H.], nečekaně objasňující souvislosti věcí a jevů života.“⁶⁸⁰ Aškenazy podle Hamana „svým intelektem [...] rozkládá skutečnost na drobné detaily a snaží se ji pak znovu spojit tak, aby pronikl její smysl.“⁶⁸¹ Ale Haman připojuje i kritiku: „Někdy – bohužel často – tyto detaily jen uměle spojuje vnějškovými pointami [...].“⁶⁸² Ovšem zde již není možné s teoretikem souhlasit: právě jiné než „vnějškové“, tedy naopak vnitřně logické spojení by znamenalo spojení racionální, tedy předvídatelné – a tudíž zbavené lyrické, právě tak subjektivní, jako objektivizující nálady, která je pro Ludvíka Aškenazyho typická.

Na závěr: *Cestopis s jezevčíkem*

Posledním dílem Ludvíka Aškenazyho, vydaným ještě před jeho emigrací v komunistickém Československu, byl *Cestopis s jezevčíkem*, knížka určená dětem právě tak jako jejich rodičům. Jedná se vlastně o fiktivně reportážní práci, cestopis, při kterém chodící postel, babička Pomajzlová a jezevčík Aida (ten Aida!) putují rozličnými evropskými zeměmi, od Rakouska přes Itálii a Francii do Anglie, kde Aida zůstane již natrvalo. Je to jakési symbolické rozloučení Ludvíka Aškenazyho s Československem.

Postupy reportáže jsou v této knížce využity, úsměvným způsobem zcizovány a se skrytou sebeironií parodovány.

679 Přesto předkládá i pro tuto „vrozenou“ melancholii ideologické vysvětlení: Aškenazy je smutný, protože lidstvo na své cestě k – marxistickou teorií předpokládané – budoucí dokonalé společnosti není ještě tak daleko, jak o tom umělec je schopen snít, ale ten svůj smutek překonává tím, že ví, že co není v silách jednotlivce, je v silách lidstva. Aleš Haman zde však hovoří – domnívám se, že velmi přesně – i o Aškenazyho snaze o „vymanění z tragické komedie života“; dalším ideologickým krokem by pak bylo postulovat u spisovatele jakýsi „buddho-marxismus“.

680 Tamtéž, s. 119.

681 Tamtéž, s. 120.

682 Tamtéž.

Někde nám *Cestopis s jezevčíkem* nabízí přímou paralelu prožitků postele, babičky a jezevčíka s prožitky reportéra v Aškenazyho reportážích ze čtyřicátých a padesátých let. Takto se například jeví Vídeň v reportáži z podzimu 1949: „Do Vídně jsme přijeli v podvečer. Nádraží se jmenovalo Westbahnhof. Ačkoliv jsme ještě před hodinou pili modranské víno v Bratislavě, najednou jsme v cizině. V cizině – na krásném modrém Dunaji. [...] Reportér, člověk střízlivý, bude jistě podezřelý, začne-li své vyprávění tím, že se mu hned za nádražím donesly k uchu zvuky valčíku Na krásném modrém Dunaji. Pro nás bylo překvapení tak nepřekvapivé, že jsme dlouho uvažovali, máme-li se o něm vůbec zmínit. Ale reportáž je – jak známo – záznam skutečnosti, a skutečnost vypadala tak, že naproti nádraží stál flašinetář a k počtě starobylé Vídně točil klikou. A píseň, kterou vyluzoval jeho nástroj, bylo možno při trošce dobré vůle považovat za slavný Straussův valčík. Flašinetář se jmenoval Karl Bayer, byl vyzábělý a nepřírozeně hubený a pomalu, pomaloučku, prostě tak pomalu, že až člověku vstupovaly slzy do očí, točil klikou flašinetu. A valčík Na krásném modrém Dunaji k nám doléhal ve smutné tónině mol. Tím uspokojujeme znalce Vídně, kteří se domnívají, že reportáž o tomto městě nemůže začít jinak.“⁶⁸³ V *Cestopisu s jezevčíkem* nabývá tento usazený sociální motiv zcela jinou podobu: při vstupu hrdinů knížky do Vídně rovněž zazní Straussův valčík, ale ne již v podání sociálně zbědovaného starce, nýbrž skupiny mladých mužů: „Ve Vídni je přivítala vojenská kapela valčíkem Na krásném modrém Dunaji. Bylo to od Vídeňáků roztomilé. [...] Vídeňáci jásali a babička kynula na pozdrav krajkovým kapesníčkem. Byla dojetím bez sebe.“⁶⁸⁴

Autorská sebeironie vrcholí v tom, že flašinetáře zmíní v *Cestopisu s jezevčíkem* chodící postel, a to jaksi s opačným znaménkem: „Řekněte jim ještě, – zavržala postel, – že na mně spával kdysi jistý kolovrátkář a ten vždycky hrával na flašinet Radeckého marš. Musím vám říci, paní Pomajzlová, že to bylo velice povzbudivé.“⁶⁸⁵ Další ikonou Vídně je Prátr; v reportáži z roku 1949 je i tento zábavní park symbolem sociálních protikladů kapitalismu: „Odpoledne jsme mluvili s ředitelem zábavních podniků. Byl to solidní šedivý člověk s cvikrem – velmi pečlivě oblečený pouťový král. ‚Lidé nemají smysl pro prosté radosti,‘ praví pouťový král. ‚A kromě toho jsme příliš drazí pro toho, kdo nemá peníze, a příliš laciní pro toho, kdo je má.‘“⁶⁸⁶

Jezevčíka cestujícího s babičkou a chodící postelí uvítá rovněž ředitel Prátru a opět s opačným významem: „V tom se objevil sporý muž v tvrdáku a smekl starosvětsky, ale tak dvorně, že se babička musila trochu začervenat. Upravila si drdůlek. – Jsem ředitel Prátru a zároveň vídeňské zoo, – řekl. – Říkejte mi laskavě

683 AŠKENAZY, Ludvík. *Všude jsem potkal lidi. Výbor z reportáží*. Praha: Mladá fronta, 1955, s. 7.

684 AŠKENAZY, Ludvík. *Cestopis s jezevčíkem*. Praha: Albatros, 1969, s. 45.

685 Tamtéž.

686 AŠKENAZY, Ludvík. *Všude jsem potkal lidi. Výbor z reportáží*. Praha: Mladá fronta, 1955, s. 13.

Zelíčko. Má matka byla Češka a můj otec četníkem. A zde je volná vstupenka na všechny atrakce našeho Prátru. –⁶⁸⁷

Závěrečný úsek svého života, od roku 1968 do smrti v roce 1986, prožil Ludvík Aškenazy v emigraci, především v Německu, kde také publikoval dlouhou řadu úspěšných knih pro děti (jednalo se zčásti o překlady již dříve česky vydaných děl, zčásti o původní německy napsané texty) a obdržel i německou státní cenu za tvorbu pro děti. Pohled na Aškenazyho myšlenky a životní pocit během osmnácti let jeho emigrace zprostředkovává spisovatelův korespondenční rozhovor s Karlem Hvižďalou v knize *České rozhovory ve světě*. Je to i epilog ke všemu, co nám řeklo (i naznačilo) Aškenazyho reportážní dílo.

Ludvík Aškenazy, někdejší středoasijský učitel, bojovník v bitvě u Sokolova významovaný sovětskými válečnými medailemi a řády, propagátor vznikajícího Státu Izrael, bojovný komunistický publicista, velmi úspěšný (a jak sám v rozhovoru s Hvižďalou říká) i bohatý český spisovatel, scenárista režisérů Kádára a Klose a vůbec obecně známá osobnost, se tu jeví jako unavený starší muž, který chce mít především klid a možnost žít bez nátlaku a mravních kompromisů: „Svůj odchod z ČSSR považuji za instinktivní reakci na vývoj událostí. Odešel jsem vlastně proto, že mi opakování jistých situací, v kterých jsem dlouhá léta žil, připadalo v nových souvislostech nemorální, to znamená, že duše, na kterou jste se mne ptal, mi říká: už bych chtěla mít pokoj, jó? To ona mne jistým způsobem ovlivnila. Nešel jsem ze strachu, také ne z potřeby bojovat, spíše z touhy zažít jinou část tohoto našeho světa a vyzkoušet se v ní. A také proto, abych se už nemusel cítit jako pasivní, nespokojená, bezmocná oběť politické byrokracie. [...] Byl bych se určitě mohl jako mnozí jiní, tou Husákovou dobou nějak proklíčkovat, aniž bych se choval podle. Ale v každém věku si člověk jednou řekne: tak na tohle si již víc nehraju.“⁶⁸⁸ Ludvík Aškenazy zemřel 7. 7. 1986 na srdeční selhání ve své vile v italském Bolzanu.

5.3 Cestopis jako náhražka cestování (Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund)

Přestože cestopisy nejsou předmětem této práce, alespoň okrajově bych se chtěl dotknout díla dvou nejplodnějších českých autorů cestopisů, Jiřího Hanzelky (1920–2003) a Miroslava Zikmunda (nar. 1919). Jejich nejdelší cesta v automobilu Tatra začala v roce 1947 – a oba cestovatelé se z ní v roce 1949 vrátili do zcela jiného Československa (během cesty dokonce uvažovali o emigraci). Režim si s nimi zpočátku nevěděl rady, ale záhy došlo k rozsáhlé vzájemné akceptaci, takže dílo

687 AŠKENAZY, Ludvík. *Cestopis s jezevčíkem*. Praha: Albatros, 1969, s. 46.

688 HVÍŽDALA, Karel. *České rozhovory ve světě*. Praha: Mladá fronta, 2013, s. 104.

obou autorů bylo v padesátých letech jednou z výstavních skříní režimu. Knihy *Afrika snů a skutečnosti I-III* (1952), *Tam za řekou je Argentina* (1956), *Přes Kordilery* (1957), *Za lovci lebek* (1958) a *Mezi dvěma oceány* (1959) vycházely reprezentativně vypravěny s rozsáhlými fotografickými přílohami, mapami, ale i kresebnými ilustracemi a tvořily svého druhu sublimát nemožnosti cestovat mimo země za železnou oponou. Překlady těchto cestopisů vycházely ve všech komunistických zemích, mimo jiné i v několika jazycích národů SSSR. Oba autoři své texty důsledně označovali jako reportáže a vědomě kladli rovnítko mezi reportáží tištěnou v časopisech a později v knize, a reportáží v rozhlasu. Poněkud jinak chápali svoje filmové dílo (čtyři celovečerní filmy promítané v kinech a 157 středometrážních filmů).

Pro literární dílo obou autorů je charakteristická snaha o co nejširší užití beletristických postupů (dialog, relativně dlouhý popis) a „kischovská“ důvěra v psané slovo, které je i v čase sílící vizuální kultury nositelem hlavního významu. Jejich velká popularita (která už v šedesátých letech spíše stagnovala) byla – kromě vzácné možnosti pohledu do světa – způsobena právě tím, že představovali alternativu k běžné socialistickorealisticke reportáží. V době, kdy ani autor formátu Oty Pavla nebyl přijat do tehdejšího Svazu spisovatelů, neboť jeho sportovní reportáže nebyly uznány za beletrii, se Miroslav Zikmund a Jiří Hanzelka členy svazu stali již v první polovině padesátých let a velkou část svého díla napsali při pobytech na spisovatelském zámku v Dobříši.

V šedesátých letech po cestě do Asie, kterou si oba cestovatelé prosadili velmi obtížně a za cenu řady kompromisů, vycházejí ještě cestopisy *Obrácený půlměsíc* (1961), *Tisíc a dvě noci* (1967) a *Světadíl pod Himalájem* (1969). Cesta do Sovětského svazu v roce 1965, která měla velkou publicitu ještě před svým zahájením, znamenala svého druhu labutí píseň obou autorů. Šok, kterým na oba zcestovalé muže zapůsobilo poznání sovětské reality, vyjádřili v knize *Zvláštní zpráva č. 4*. Tento silně polemický, ale i důvěrou v možnosti nápravy naplněný text již podle mého názoru nepatří do cestopisného a reportážního žánru, jedná se o politickou publicistiku, která nadto byla adresována nikoli čtenářům, nýbrž představitelům politické moci v Sovětském svazu a v Československu. Pro Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelku znamenala konec cestovatelských i publikačních možností. Veřejnost se mohla se *Zvláštní zprávou č. 4* seznámit až v roce 1990. V samizdatu vyšly ještě dva cestopisy, *Ceylon, ráj bez andělů* (1975) a *Sumatra, naděje bez obrysů* (1976); v kontextu samizdatové literatury představují tyto dva tituly, psané stylem, který se chtěl co nejvíce přiblížit tvorbě obou autorů z padesátých a šedesátých let, a doplněné i o fotografickou přílohu, nesporné kuriózum.

Po roce 1989 se oba autoři vrátili k cestopisné tvorbě již každý samostatně a věnovali se pořádání svých archivů a sbírek. Jejich knihy představují stejně tak svědectví o navštívených zemích, jako o zemi, kde vycházely, v určité konkrétní etapě jejich vývoje.

6 ŠEDESÁTÁ LÉTA ANEB OBTÍŽNÁ OBNOVA ZPROFANOVANÉHO ŽÁNRU

Slovenská stopa

V období kulturní a společenské „renesance“ mezi XX. sjezdem Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956 a zardoušením všech nadějí po sovětské invazi do Československa v roce 1968 – v období „mírné demokratizace v rámci socialismu“ sehrála svoji úlohu i reportáž, i když úlohu spíše deklarovanou než tvůrčími činy naplněnou.

Silněji než jakákoli práce českého autora působily v českém prostředí slovenské reportáže, které byly v šedesátých letech pohotově překládány, ale i čteny v originále. Na prvním místě to byly slavné *Oneskorené reportáže* (1963) Ladislava Mňačka, ale vedle nich i tvorba Mňačkova kolegy z časopisu *Kultúrny život* Romana Kaliského,⁶⁸⁹ umělecky náročnější a hlubší.

Roman Kaliský zaujal již roku 1961 sbírkou reportáží *Dlhá cesta*, kterou roku 1963 následoval ještě úspěšnější svazek *Obžalovaný, vstaňte!*⁶⁹⁰ Tento soubor dva-

689 Roman Kaliský (1922–2015), účastník Slovenského národního povstání, od roku 1945 novinář a funkcionář protikomunistické Demokratické strany, poslanec za tuto stranu v československém Národním shromáždění; po únoru 1948 člen pouze formálně existující Strany slovenskej obrody, podporující politiku komunistické strany, v letech 1948–1953 šéfredaktor jejího deníku *Lud*; za tuto stranu zasedal až do roku 1960 v Národním shromáždění, současně byl v letech 1948–1954 poslancem Slovenské národní rady. Od roku 1953 dramaturg Slovenského filmu a v letech 1956–1967 redaktor časopisu *Kultúrny život*, odkud odešel do Slovenské televize. Po roce 1970 jej postihl zákaz publikování. Roman Kaliský se vyučil zedníkem a v tomto povolání pak pracoval až do listopadu 1989. Po sametové revoluci vystřídal řadu pozic ve slovenských médiích (ředitel Slovenské televize, redaktor *Slovenských národných novin*, časopisu *Literárny týždenník* a novin *Republika*), krátce pracoval v Kanceláři prezidenta Slovenské republiky.

690 Roku 1997 se Roman Kaliský ohlédl za svojí reportérskou tvorbou výběrem *Na poslednom úseku*.

nácti reportáží stylizovaných do podoby kriminálních případů⁶⁹¹ sice ještě hovořil o úloze komunistické strany a výchově „nového člověka“ ale poukazováním na dosud tabuizovaná témata (rodinné rozvraty, kriminalita dospívající mládeže, existence v podzemí provozované černé magie a další fenomény) otevíral možnost svobodnějšího zobrazování skutečnosti, kdy reportáž mohla nastolovat témata, na která si próza ještě netroufala. „Jsme vtahováni do nekalých dobrodružství, která bují v samém středu naší organizované spořádanosti,“ píše v recenzi českého překladu knihy Milan Suchomel a dodává: „sociální milieu se osvědčuje přinejmenším jako dobrý vodič poruch.“⁶⁹²

„Reformátor“ Ladislav Štoll

Změna začínala váhavě a postupně. Skutečným začátkem byl vlastně až rok 1959. Na jaře se sešla konference Svazu československých spisovatelů (tedy nikoli sjezd – šlo o shromáždění nevolební) a projevila se velmi poslušně: deklarovala ochotu k umírněným změnám v rámci systému. Oficiálním vyjádřením toho, že komunistická strana připustí určitou liberalizaci a zmírní přísný diktát estetických norem, aniž by ovšem polevila v pevné kontrole celé společnosti (ani náznakem se například ve veřejném prostoru nehovořilo o případném zrušení státní cenzury), byl Sjezd socialistické kultury, konaný na podzim téhož roku; shromáždění se sešlo ve Sjezdovém paláci na Výstavišti v Praze za účasti tří tisícovek delegátů ze všech oblastí umělecké tvorby. Sjezd zdůrazňoval nové přístupy – a současně kontinuitu s předchozím vývojem; to naznačil už výběr dvou hlavních řečníků: zásadní politický referát přednesl Jiří Hendrych a za uměleckou sféru promluvil ve velmi dlouhé a podrobné řeči Ladislav Štoll; tedy nová kulturní politika pod vedením těch, kdo přímo ztělesňovali kulturní politiku předchozí...

Nový *Plamen*

V červnu byly zrušeny dva literární časopisy, *Květen*, vnímaný jako liberální, i poněkud již muzeální *Nový život* – a od podzimu 1959 začal vycházet *Plamen*, jakožto nový měsíčník Svazu československých spisovatelů; v jehož čele stanuli Jiří Hájek jako šéfredaktor a Květoslav František Sedláček, dělnický autor v padesátých letech oceňovaných budovatelských románů, jako zástupce šéfredaktora.⁶⁹³ *Plamen* se od časopisů předchozích let lišil již svojí typografií, která byla dílem Oldřicha Hlavsy a navazovala na estetické cítění předválečné české avantgardy, nikoli na

691 Využití policejních protokolů a soudních spisů, citace a tvůrčí parafráze těchto dokumentů i schopnost interpretovat výjimečný kriminální případ jako symptom obecně platné tendence sblížuje dílo Romana Kaliského s tvorbou Trumana Capoteho, vznikající zhruba ve stejné době.

692 SUCHOMEL, Milan. Podíl reportáže na polidštění prózy. *Plamen* 6, 1964, č. 6, s. 147.

693 Sedláček v *Plameni* neotiskl ani jeden svůj vlastní text a v květnu 1960, po jeho sebevraždě, motivované tvůrčí krizí, zmizelo i jeho jméno z tiráže.

estetiku stalinistických publikací s jejich nevynalézavou grafickou úpravou a popisně realistickými ilustracemi.

V programovém článku prvního čísla prvního ročníku *Plamene* Jiří Hájek informoval čtenáře, že časopis „se zrodil z vážných potřeb současného života i ze situace literatury, jejíž aktivní síly cítí uprostřed obrodného procesu posledních měsíců naléhavěji velikost svých závazků k socialistickému dnešku naší země“, a pochlubil se, že „tento časopis se rodil ještě v době rozhodujících zápasů s tendencemi brzdícími rozvoj socialistické literatury a umění“ (aniž by ovšem „síly“ i „tendence“ jakkoli konkretizoval). Zmínil se (a opět zcela nekonkrétně) o „omylech a problémech literárního vývoje posledních let“ a jako ukazatele další cesty se dovolával projevu „soudruha Jiřího Hendrycha“ a (bez titulu soudruh!) „hlavního referátu L. Štolla“ ze Sjezdu socialistické kultury – a ovšem sovětského vzoru: tehdejšího sovětského lídra „soudruha Chruščova“ cituje celkem třikrát.⁶⁹⁴

„Stará“ a „nová“ stavba mládeže

O změně atmosféry – i o jejích mezích – bylo nicméně jasno a rozhodnuto. Změna by se dala charakterizovat jako dovolení něco si užít, snahou prožívat cosi jako radost ze života v protikladu k mnohdy křečovitému „budovatelskému úsilí“ padesátých let (už v prvním roce existence *Plamene* se na jeho stránkách občas objevila i fotografie aktu, v rubrice humoru se občas relativizovala manželská věrnost a obdobně by se dalo poukázat i na jiná média).

Mezi žánry, kterým se chtěl nový měsíčník *Plamen* věnovat kromě poezie a prózy, byl i humor a satira a rovněž reportáž. Reportáží však v *Plameni* mnoho nevycházelo a ty, které vycházely, nebyly nadto vždy kvalitní. Jejich autory nebyli často spisovatelé, nýbrž novináři. Agendu reportáží si, jak se dá vyčíst z tiráže, mezi sebou jako horký brambor přehazovali redaktoři, kteří jinak měli na starosti prózu – a humor se satirou.

Nadto panovala značná nejistota v tom, co reportáž je a co není, doznívalo povědomí, že velký beletrista píše vždy beletrii, i kdyby psal reportáž: i ryze reportážní texty (například z pera Jarmily Glazarové či Adolfa Branalda) byly zpočátku označovány jako prózy. Od poloviny druhého ročníku se redakce snažila, aby se aspoň jedna reportáž (označovaná jako *Reportáž měsíce*) objevovala v každém čísle.

Změnu paradigmatu přesně ilustruje úryvek z reportáže otištěné v roce 1960 ve druhém ročníku *Plamene*, věnované stavbě mládeže, tomuto snad nejposvátnějšímu tématu reportáží v letech padesátých: „Jel jsem hledat Ostravu. ‚Starou‘ stavbu mládeže. Něco takového, jako bývalo ‚za nás‘. Nenašel jsem. Poměry i lidé jsou v Kralupech jiní. Neviděl jsem úderku, která s vervou a pod modrým praporem staví vchod na jedné straně o pět cihel vyšší než na druhé. Neviděl jsem ani tábor polepený hesly a topící se v blátě, ba ani funkcionáře, kteří pro samé řečňování

694 HÁJEK, Jiří. Oč nyní jde. *Plamen* 1, 1959, č. 1, s. 26–29.

nemají čas na práci. Těch osm nebo devět let, která leží mezi Kralupy a Ostravou, se pozná. Všechno je jinak! I ta dobrovolnost a nadšení. Je tišší, méně okázalá, spíše než projevy je provází hulákání dobrých řemeslníků, kteří i bez ohledu na nízký věk bezpečně rozumějí své věci.⁶⁹⁵ Deziluze ovšem nastala i na těchto „nových“ stavbách mládeže.⁶⁹⁶

Rozvoj a rozšíření možností žánru

Džin je však již vypuštěn z láhve a reportážní tvorba se postupně rozvíjí. Rozšiřuje se tematický záběr, v nejlepších textech šedesátých let se výrazně diferencují a prohlubují tvárné prostředky, přibývá humoru i emocionality a objevuje se i možnost otevřeného konce, „nedotažení“ textu ke vhodnému ideovému závěru. Můžeme mluvit rovněž o něčem jako o „reportérském politickém alibi“, tedy postoji: takto to opravdu bylo, já o tom jenom píšu, nic jsem si nevymyslel...

Jako ke vzoru a inspiraci se autoři obraceli k tvůrcům meziválečného období, zejména ke Karlu Čapkovi, na jehož cestopisné knížky stojící na pomezí reportáže a fejetonu navazuje především Ludvík Aškenazy (o něm více kapitola 5.2), a Ivanu Olbrachtovi, bez jehož knihy *Hory a staletí* by nevznikla ve své době objeveně působící reportážní kniha Ivana Klímy *Mezi třemi hranicemi* (1960), čerpající z území sousedícího s někdejší Podkarpatskou Rusí, nejvýchodnějšího cípu Československa, mezi Polskem a Sovětským svazem. Jako „objev“ nových tematických možností i vyjadřovacích forem reportáže vnímali současníci knihu Adolfa Branalda *Ztráty a nálezy* (1961).

Na tomto úsilí se podílela i cestopisná reportáž Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda (podrobněji viz kapitola 5.3). Zatímco reportáže ze zahraničí, především komunistických zemí, byly v padesátých letech pěstovány skutečně hojně, reportáže z „kapitalistické“ ciziny byly spíše výjimkou – a pokud vyšly (jako například knihy výtvarníka a diplomata Adolfa Hoffmeistera), byly přeplněné líčením bídy a špatné situace v západních zemích. Změnu přinesl *Anděl na kolečkách* (1963) básníka a lékaře Miroslava Holuba, označený pod titulem *Poloreportáž z USA* – právě relativně větší míra autorské volnosti vedla Miroslava Holuba k tomu, že v kontrastu s reportážní tvorbou předchozích let označil svoji knihu pouze jako „poloreportáž“. Další krok v odideologizování cestopisné reportáže znamenal *Americký rok* (1966) Ireny Dubské. Tento proces subjektivizace a odchodu od povinného

695 TOMÁŠEK, Karel. Nedaleko od Prahy. *Plamen* 2, 1960, č. 9, s. 71.

696 Při nezměněných základech netržního a ideologického způsobu řízení se i na stavbě chemické továrny v Kralupích projevil zásadní nedostatek; a dnešního čtenáře tehdejší reportáže nemůže nenapadnout otázka, jak dlouho by asi trvala kupříkladu výstavba automobilky v Nošovicích, kdyby byla stavěna tímto způsobem jako „stavba mládeže“ – a kolik bychom si o ní přečetli tak či onak ideologických reportáží: místo toho jsme jen byli čtenáři reportáží a diváky celovečerního filmu zpochybnujícího investici samotnou; továrna nicméně byla postavena – a je ekonomicky velmi úspěšná.

propagandistického vyznění završují v šedesátých letech *Javorové listy* (1968) herce a spisovatele Miroslava Horníčka.

Osobností, která si vytvářela vlastní pravidla a vlastní modus vivendi při zacházení s ideologickými omezeními komunistického režimu, byl Ota Pavel. Jeho reportážní tvorba se může z odstupu jevit jako pouhá „příprava“ jeho pozdější prozaické tvorby, ale ve své době takto nebyla vnímána čtenáři a jistě ani autorem. Pavlovy knihy *Dukla mezi mrakodrapy* (1964), *Plná bedna šampaňského* (1967) a později *Syn celerového krále* (1972) se vyznačují velikou důvěrou v moc reportážního popisu a moc psaného slova vůbec, silnou psychologizací, až pokusem o hlubinné vcítění do emocí a myšlenek vrcholového sportovce i určitým, reportážním žánr někdy překračujícím, fabulačním dotažením některých textů; Ota Pavel trávil stovky hodin v tělocvičně, aby lépe poznal gymnastku Evu Bosákovou, nechal se zaměstnat jako závozník, aby poznal, tehdy povinné, „civilní“ zaměstnání cyklisty Jiřího Dalera. Za úrok špatným směrem však považuji Pavlovu snahu o stylizaci sportovního šampiona jako jakéhosi mytického hrdiny v knize *Pohádka o Raškovi* (1974).

Podíl reportáže na polidštění prózy

Reportáži však nebylo dáno žít jen svým vlastním životem. Očekávalo se také, že bude jednou z cest, jež dovedou literaturu k tomu, aby se vrátila ke své úloze pravdivě a současně kriticky uměleckými prostředky reflektovat i ovlivňovat nejvýznamnější témata a konflikty ve společnosti.

Zatímco kischovská reportáž tváří v tvář nastupujícím pravicovým diktaturám dokázala pojmenovávat narůstající zlo a varovat před ním, aniž by mu mohla účinně zabránit, československé reportáže ze šedesátých let vystupovaly proti diktatuře zevnitř, ze samého jejího lůna a s deklarovanou (a většinou i subjektivně upřímně míněnou) věrností jejím základním ideologickým postulátům („volání po současné, jakož i angažované literatuře, kterou lid přijme za svou, dočkalo se naplnění paradoxně z jiné strany, než do které se volalo“).⁶⁹⁷ Československé reportáže šedesátých let tak vstupovaly do svého zápasu se společenským zlem v paradoxně nevýhodnější pozici, ale s o to větší ambicí: spisovatelé se cítili spoluúčastníky moci, kterou chtěli reformovat.

Nejpronikavější zamyšlení nad vztahem reportáže a prózy v konkrétní situaci šedesátých let jsem našel – zformulované jen jakoby mimochodem – v dvojici recenzí na dvě velmi rozdílné reportážní knihy z pera Milana Suchomela.⁶⁹⁸ Suchomel našel i něco jako vhodný slogan shrnující celou tehdejší problematiku: podíl reportáže na polidštění prózy.⁶⁹⁹

697 SUCHOMEL, Milan. Podíl reportáže na polidštění prózy. *Plamen* 6, 1964, č. 6, s. 145.

698 SUCHOMEL, Milan. Reportérem proti své vůli. *Literární noviny* 13, 1964, č. 15, s. 5; TÝŽ. Podíl reportáže na polidštění prózy, *Plamen* 6, 1964, č. 6, s. 145–148.

699 Jde samozřejmě o vtipnou aluzi na dobově hojně citovanou a na různých školeních probíranou práci Friedricha Engelse *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen* (*Podíl práce na polidštění opice*, 1876).

Ve svém zamyšlení nad vcelku průměrnou reportážní knihou Karla Tomáška *Cvičná jízda*⁷⁰⁰ konstatuje recenzent, že „reportér myslí jen tolik, co účastníci, jen kolik okolnosti připouští [...] když se utrhne s úsudkem, je to zase úsudek účastníka, nikoli autora, antipatie a sympatie povstávají a vytrácejí se na místě samém, nikoli z odstupu. Na místě samém nejsou předpoklady pro jiné než povrchní závěry, proto je moudřejší vzdát se jich.“⁷⁰¹ Tato formulace v recenzi knihy, již sám recenzent označuje za „příležitostný opus“, charakterizuje podle mého soudu mimořádně přesně možnosti a limity obnoveného pohybu v žánru reportáže ve „zlatých“ šedesátých letech. „Reportérské alibi“ sice výrazně polidšťuje dobový literární kontext, ale k posledním, skutečným příčinám jeví se stále ještě vyjadřovat nesmí. „Pospolitě vědomí bylo pořád ještě vychýleno a narovnávalo se vzrušeně i nedůvěřivě, bylo v tom něco dráždivého.“⁷⁰²

Suchomel především projevuje vůči reportážnímu žánru určitou – beletristickou – ostražitost. Konstatuje: „Reportáž má své přirozené hranice, zpráva o tom, co se seběhlo, může při demystifikaci a znovupoznávání reality sehrát jen omezenou úlohu. Je autentičnost přesného záznamu a je autentičnost fikce.“⁷⁰³ Tam, kde si reportér „přidává k pravdě báseň, aby se přiblížil jiné, dále sahající pravdě, nežli je věrnost faktům“, sklízí „nedorozumění i námitky, neboť reportér se tak stává i účastníkem a podílníkem událostí i vin“. Tato slova z roku 1964⁷⁰⁴ znějí s odstupem desítek let jako prognóza budoucího vývoje. Literatura jako účastník a podílník událostí a vin následujícího pokusu o reformu komunistického systému pykala za svoji naivitu v letech, kdy „pravda udivovala, když ji bylo možno číst vytištěnu.“⁷⁰⁵

Jana Černá

Reportér se v šedesátých letech stával i důležitým hrdinou beletristických děl. Signifikantní je v tomto kontextu novela Jany Černé (1928–1981). Její kniha *Hrdinství je povinné* (1964) vyšla v dobově prestižní edici *Život kolem nás*, jež byla koncipována jako sbírka knih, „které se pokoušejí přispět k objasnění, upřesnění a překonání toho, co nazýváme obdobím kultu osobnosti“.⁷⁰⁶

Hrdinou v ich-formě stylizované prózy je mladý student, který napsal reportáž o nepořádkách na stavbě Trati mládeže. Formou metatextu (textu v textu) autorka

700 TOMÁŠEK, Karel. *Cvičná jízda*. Praha: Naše vojsko, 1964, 188 s.

701 SUCHOMEL, Milan. Reportérem proti své vůli. *Literární noviny* 13, 1964, č. 15, s. 5.

702 SUCHOMEL, Milan. Podíl reportáže na polidštění prózy. *Plamen* 6, 1964, č. 6, s. 145.

703 Tamtéž, s. 147.

704 Tamtéž.

705 Tamtéž, s. 145.

706 ČERNÁ, Jana. *Hrdinství je povinné*. Praha: Československý spisovatel, 1964, redakční text na záložce knížky.

zobrazuje otřesné poměry na této mládežnické stavbě včetně epidemie myšího tyfu, která vypukla mezi brigádníky. Druhou rovínou textu je hrdinova snaha prosadit knižní vydání reportáže. Nakladatelství, kam student rukopis přináší, pošle text k posouzení orgánům Svazu mládeže. Klíčovou scénou novely je zachycení diskuze mezi funkcionáři, redaktory a mladým autorem. „Ještě jsem ani nedomluvil a začal hovořit zástupce Svazu. Mluvil velmi rozhořčeně a nevlídně, byl o dobrých deset let starší než já a obořil se teď na mne, jako bych byl malý kluk, který rozbil okno. ‚Nikdo nechce nic kamuflovat. Nedostatky na stavbě bylo možno odstranit i bez jejich zveřejnění, což se také stalo. Je zbytečné dělat dalekosáhlou aféru z jednoho případu. Myslím, že alespoň na tom se shodují se soudruhy z nakladatelství.‘ Redaktor, který měl před sebou rozložený můj rukopis, se v něm rozpačité probíral a neříkal nic.“ Hrdina novely nakonec svůj zápas prohrává, protože pochopí, že cena za otevřený střet s aparátem moci by byla příliš vysoká: „Dostal jsem strach a ztratil jsem hlavu. Řekl jsem: ‚Nechtěl jsem svou reportáží nikomu ublížit,‘ a dodal jsem, že jestli jsem udělal chybu, jsem ochoten ji napravit. Zřejmě to bylo přesně to, co čekali. [...] ‚Rukopis zůstane na vedení svazu,‘ oznámil mi soudruh v modré košili [...].“⁷⁰⁷

I ústřední, silně autobiografická postava románu Ludvíka Vaculíka *Sekyry* (1966), knihy, která ve své době působila téměř explozivně, je reportér, „renomovaný pražský novinář“.⁷⁰⁸ Právě prostřednictvím jeho konfliktů, někdy podle požadavků socialistického realismu typických, jindy zcela netypických, ale o to signifikantnějších, autor zobrazuje atmosféru šedesátých let v tehdejší Československu.

Vaculík pojmenovává nové otázky, které si tváří v tvář systému poprvé kladou dosud ideologicky „nenalomení“ řadoví, spíše však nižší exponenti komunistického režimu, a zachycuje jejich „marnou poctivost při srážkách s odlidštěným mechanismem řádu.“⁷⁰⁹ Základním konfliktem postavy reportéra v *Sekyře* je svár loajalit: vůči ideologii – a vůči vlastnímu poznání, vůči straně – a vůči svým bližním, vůči systému a vůči společnosti – což, jak se najednou ukazuje, není totéž.

Skepsi vůči možnostem reportéra v totalitním systému vyjadřuje v románu dívka, která si stěžovala tisku na nespravedlivost svého nepřijetí ke studiu na střední škole. Reportérovi, který přijel prozkoumat její případ, říká tato postava větu, kterou, ač pronesenou jen jednou, vypravěč cituje ve dvou variantách: „Napsala jsem, jen abych vás přesvědčila, že stejně nic neuděláte“⁷¹⁰ a: „Napsala jsem, jen abych vás usvědčila, že stejně nic neuděláte.“⁷¹¹ „Máš pravdu,“ říká reportér. „Ale,

707 Tamtéž, s. 78.

708 Charakteristika postavy v textu na záložce knihy z pera Oldřicha Rafaje, redaktora prvního vydání *Sekyry*.

709 Tamtéž.

710 VACULÍK, Ludvík. *Sekyry*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 73.

711 Tamtéž, s. 80.

že nic neuděláme, to není pravda. Pravda je, že to, co my můžeme udělat, nemá žádný výsledek.“⁷¹²

V „bohatě rozvrstveném a svou kompozicí prudce dynamickém románu“⁷¹³ ovšem linie související s reportérskou profesí hlavního hrdiny, jakkoli důležitá, není zdaleka jediná.

6.1 Exkurs II – Diskuse o reportáži v Literárních novinách

Někdy na podzim roku 1959 (přesné datum není v novinách uvedeno) se konala v redakci *Literárních novin* v Betlémské ulici č. 1 v Praze diskuse o reportáži,⁷¹⁴ vycházela z potřeby nových, odvážných reportáží, jak ji v té době pocítovala veřejnost i politické vedení země. Nejen debata v *Literárních novinách*, nýbrž zejména myšlenkový pohyb v redakcích československých sdělovacích prostředků v následujících letech pak ukázal, že najednou opět nebylo jasné, co to je reportáž, a co reportáž není.

Kulatému stolu o reportáži předcházela „zásadní“ článek z pera Karla Dvořáka, nazvaný *Reportáž a pocity dnešního prozaika*.⁷¹⁵ Autor, stejně jako tomu bylo v předchozím desetiletí, chápal reportáž výhradně jako jeden z nástrojů politické agitace, jinak řečeno manipulace: „A právě v reportáži je možno holá fakta komponovat do velkých uměleckých celků. Pak čtenář zhltně fakta a čtenářovy smysly si pochutnají na tom ostatním.“ Coby vzor, stejně jako se to dělo v předchozím období, představuje Dvořák Julia Fučíka: „Fučík vůbec posunul naši žurnalistiku o míle kupředu tím, že její literární umělecké formy vyvedl ze sociologického rozvažování k socialistické rozhodnosti.“ Vždyť Fučík – a také Egon Erwin Kisch – si „vzali do hlavy, že svými reportážemi budou přetvářet názory lidí, ba i život kolem sebe.“ Současné reportáži pak Karel Dvořák vytýká, že je v tomto agitačním úsilí „příliš krotká“ a za Fučíkem a Kischem zaostává. Ovšem jakmile se posílí agitační zaměření reportáže čili – řečeno autorovým slovníkem – jakmile reportáž znovu „začne vehementně sdělovat názor nejprogresivnější vrstvy naší společnosti“ (tedy vedení Komunistické strany Československa) – automaticky tento „novinářský žánr“ přejde v prózu a „založí nový proud v naší literatuře“. Je to jakási zideologizovaná verze někdejších úvah Egona Erwina Kische, jehož článek o vztahu románu a reportáže ovšem Dvořák nezná a necituje, neuvádí jediný konkrétní příklad, je to jen jeho vize do budoucnosti, i když, jak se zdá, velmi blízké.⁷¹⁶

712 Tamtéž, s. 74.

713 Citace převzata z textu na záložce prvního vydání knihy od Oldřicha Rafaje.

714 KOLEKTIV. Z diskuse v naší redakci. *Literární noviny* 8, 1959, č. 42, s. 3.

715 DVOŘÁK, Karel. Reportáž a pocity dnešního prozaika. *Literární noviny* 8, 1959, č. 37, s. 3.

716 Příznačné ovšem je, že sám Karel Dvořák (1911–1988), i když byl zaměstnán jako novinář, se umělecké reportáži ani prozaické tvorbě soustavně nevěnoval – v době publikování citovaného článku

V roce 1959 ovšem byly takovéto vývody již anachronické – a v podstatě neudržitelné. Téměř bezprostředně na ně zareagoval, i když přímé polemice se vyhnul, Milan Jungmann statí *Dnešní svět a reportáž*,⁷¹⁷ v níž se snaží prózu před podobnými, zdánlivě vyzvedávajícími, ale ve skutečnosti ničivými požadavky, jaké představil Karel Dvořák, chránit.

„Reportáž“, píše Jungmann, „ještě před několika lety byla považována za cosi literárně méněcenného a byla macešsky odkazována jako Popelka do kouta, někam mimo ‚velkou‘ literaturu. Tento podcenivý vztah byl dnes vystřídán opakem: reportáž je stavěna proti literatuře a nad literaturu.“ I Milan Jungmann vidí jako problém, že žánr románu není s to držet krok s rychlým vývojem společnosti, ale literatura, píše, si „i tady pomohla a vytvořila žánr, který je tak operativní, že prudkému pohybu moderní doby stačí a že může vyjít vstříc i požadavkům zcela konkrétním.“ A jako exemplum uvádí, že podnik, který zaváděl do výroby kyselinu sírovou, žádal v souvislosti s uměleckou soutěží k 15. výročí lidově demokratické republiky (1960) o sepsání románu na toto téma. Román ne, usnadňuje prozaičtům úlohu Milan Jungmann, ale reportáž je schopná splnit i takový požadavek – napsat o zavádění výroby kyseliny sírové.

Reportáž tedy nemůže prózu nahradit, ale je pro ni Jungmannovými slovy „předzvědnou hlídkou“; ovšem ne jako pouhý náčrtek či polotovar, ale „je to úplně samostatný druh, neposluhuje jako chudý příbuzný literatuře, má svou hrdost, [...] koná práci, kterou nemůže vykonat jiný literární útvar.“

Hloubku narušení kontinuity literárního vývoje v padesátých letech dokládá i to, že Milan Jungmann uváděl na potvrzení svého – nesporně správného a přesně zformulovaného – pohledu na reportáž příklady z diskusí o reportáži v Sovětském svazu (kde šlo spíše o takzvaný *očerok*, což není forma přesně odpovídající západní reportáži), ale nesáhl po tak jednoznačném příkladu z české literatury, jako byly reportáže a prózy Ivana Olbrachta z Podkarpatské Rusi: Olbracht byl stále ještě především autorem *Anny proletářky* a vzpomínka na někdejší nejvýchodnější část Československa nebyla vítaná.

„Nostalgie mě ovane při četbě diskuse o reportáži,“ píše ve svých pamětech *Literárky – můj osud* Milan Jungmann.⁷¹⁸

Ze sedmi tehdejších diskutujících jen Vašek Káňa byl skutečným reportérem; publicisté se soustavněji věnovali ještě Milan Jungmann a Ludvík Veselý,⁷¹⁹ dva z debatérů, Josef Rybák a Jiří Šotola, byli v té době již známí básníci a redaktoři,

měl za sebou libreta dvou silně agitačních hudebních komedií, později se teoreticky věnoval umělecké fotografii.

717 JUNGSMANN, Milan. Dnešní svět a reportáž. *Literární noviny* 8, 1959, č. 42, s. 1 a 3.

718 JUNGSMANN, Milan. *Literárky – můj osud. Kritické návraty ke kultuře padesátých a šedesátých let s aktuálními reflexemi*. Brno: Atlantis, 1999, s. 78.

719 Ludvík Veselý (1920–1998), novinář a publicista, kulturní pracovník, redaktor *Literárních novin*, psal zejména o užitém umění a designu; od roku 1968 v emigraci.

ovšem bez skutečné reportérské praxe; dále o reportáži diskutovali germanista Eduard Goldstücker,⁷²⁰ který odvážně uvedl jako vzor příklady ze západního Německa (Walter Kuby), a divadelník Jan Kopecký.⁷²¹

Za deset let bude Vašek Káňa, nejstarší z debatérů, již po smrti, dva z nich, Goldstücker a Veselý, v emigraci, tři postihne v Československu naprostý publikační zákaz – Jan Kopecký se bude živit jako obsluha čerpadla a Milan Jungmann jako umývač výloh. Josef Rybák se bude aktivně podílet na československé „Biafře ducha“.

Z dnešního pohledu záznam besedy překvapí velkou mírou tápání a nejistoty; ale zarazí i míra neznalosti a vývojové diskontinuity: účastníci hovorů nevědí o velké debatě o reportáži, které se zúčastnila řada autorů po publikování článku Egona Erwina Kische *Román? Ne. Reportáž* v roce v časopise *Čin* v roce 1929 (viz zde kapitola 4.1.1), ačkoli oficiální literární věda v padesátých letech tuto diskusi reflektovala.⁷²²

Ludvík Veselý kritizoval nízkou úroveň reportáží v denním tisku: většina z nich „ukazuje opravdu příliš malé znalosti pisatele o některých jevech, nedostatek znalosti materiálu. [...] Autor se někam vypraví, stráví tam většinou jeden, dva nebo tři dny a reportáž pak trpí impresionismem. Nedostatky vyplývají tedy z nedostatečné základní znalosti, které si reportér neosvojil před odjezdem na reportáž.“ Plyne z toho snad, že kdyby si znalosti dostatečně osvojil, že by ani nemusel na reportáž odjet? Josef Rybák řekl: „Myslím, že reportáž by se neměla dělit na novinářskou a uměleckou. Zamýšlel jsem se nad tím, co spojuje umělce a reportéry: je to skutečnost, že moderní próza stejně jako reportáže se neobejde bez znalosti života.“ A někdy se snad literatura obešla bez znalosti života? „Reportáž dnes je záležitost mnohem širší, to není jenom cestopisná reportáž,“ zamýšlí se Rybák dále. Už ve třicátých letech, ne až v roce 1959, bylo jasné, že reportáž není jen cestopis...

720 Eduard Goldstücker (1913–2000), germanista, profesor FF UK, překladatel. 1939–1945 v emigraci v Londýně, 1948 československý velvyslanec ve Státě Izrael, 1951 zatčen a tři a půl roku vězněn v Jáchymově a Leopoldově, 1955 rehabilitován. V šedesátých letech jeden z představitelů československého reformního komunismu, předseda Svazu československých spisovatelů a poslanec Národního shromáždění. V roce 1963 inicioval tzv. Liblickou konferenci marxistických literárních vědců ze Západu a Východu věnovanou dílu Franze Kafky, která znamenala průlom do dosavadní komunistické kulturní politiky. V roce 1968 nová emigrace. Přednášel na řadě západních univerzit, v roce 1990 se vrátil do Československa.

721 Jan Kopecký (1919–1992), teatrolog, profesor DAMU i FF UK, za normalizace ho postihl úplný publikační zákaz (řada jeho prací teatrologických i adaptací divadelních textů byla v té době zveřejněna pod cizími jmény); v letech 1973–1982 čerpač v podniku Vodní zdroje („opožděná reportáž“ „Čerpačem u Vodních zdrojů“ viz *Divadelní noviny* 2006, č. 1–5), pak důchodce, 1990 návrat na FF UK jako profesor. V padesátých letech prosazoval koncepci „divadla socialistické revoluce“, později v šedesátých letech dosáhl velkého úspěchu a ovlivnil vývoj českého divadla svými úpravami lidových barokních her (zejména *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*).

722 Srov. např. OPELÍK, Jiří. *Olbrachtovy zakarpatské reportáže*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, s. 70; GRYGAR, Mojmír. Fučíkovy umělecké reportáže. *Česká literatura* 6, 1958, č. 3, s. 372–374.

Vašek Káňa, starý prvorepublikový praktik, se od ostatních diskutujících poměrně hodně lišil; jeho diagnóza stavu reportáže na přelomu padesátých a šedesátých let je mimořádně přesná: „Zdá se mi, že u nás, v Literárních novinách, jsme zanedbali reportáž o lidech a děláme víc reportáže o vědě a technice. Kromě toho si myslím, že mnoho reportáží, které se tisknou, reportážemi vlastně ani nejsou. Čtenáři se dovídají obecné pravdy, v každé reportáži se po nich něco chce nebo se jim něco radí. To je nevynalézavý způsob novinářských článků, takové reportáže v podstatě jenom ilustrují, nic neobjevují. Podle svých zkušeností vím, že lidských potíží je velká spousta, ale myslím, že máme strach o některých věcech psát. Někdo se bojí víc, jiný méně. Myslím, že každá reportáž bude tím lepší, čím větší vyvolá polemiku. Pokud jsme měli polemiky, byly to většinou polemiky literární. Proč není možno polemizovat o problémech v závodech [...]? Myslím, že reportáž má pobouřit lidi pro nebo proti, vyvolat polemiku.“

Tím ovšem píchl do vosího hnízda. Jan Kopecký mu ihned připomněl správný postoj: „K tomu, co říkal s. Káňa: nejde udělat reportáž, aby jen pobouřila lidi. Musíme je ‚pobouřit‘ pro dobrou věc, aby se prosadilo něco prospěšného.“ A přisadil si i Josef Rybák: „S. Káňa měl na mysli reportáž, která líčí nedostatky našeho života, tzv. reportáž kritickou. Ale z ní musí být vždycky patrné autorovo zaujetí, musí být zřejmé, co sleduje. Vyvolat jenom povyk, to nestačí“ a jako příklad Rybák uvedl Maxima Gorkého, který ukazoval, „že to černé v Sovětském svazu je dědic-tvím starého režimu, že společnost socialistická s tím zápasí.“

„Debatující znalci mnoho dobrých rad ze sebe nevydolovali,“ shrnuje s odstupem čtyřiceti let debatu Milan Jungmann, „ale závěr zněl mnohoslíbně: ‚Redakce LN ve snaze dát čtenářům podle svých možností umělecký obraz toho, čím a jak žijí naši pracující, usiluje už delší čas o soustavné uveřejňování reportáží. V poslední době vyslala na cesty po republice svého redaktora s. Machonina a bude posílat další.‘ – Sliby, chyby.“⁷²³ Sergej Machonin, který, jak se slibovalo, zahájí novou éru reportáže, toto očekávání nenaplnil.⁷²⁴

Ale vývoj české reportáže v šedesátých letech se naštěstí ubíral zcela jinými cestami, než by naznačovala citovaná diskuse.

723 JUNGSMANN, Milan. *Literárky – můj osud. Kritické návraty ke kultuře padesátých a šedesátých let s aktuálními reflexemi*. Brno: Atlantis, 1999, s. 78–79; citát v citátu: KOLEKTIV. Z diskuse v naší redakci. *Literární noviny* 8, 1959, č. 42, s. 3.

724 „Byla to z nouze ctnost. Sergej prožíval složité období života, byl znechucen poměry v redakci a nespokojen sám se sebou, se svou divadelněkritickou prací a měl taky jakési osobní trápení. Vyřešil to tím, že se snažil utéci sám sobě někam mimo Prahu. Přípravoval se důkladně, nakoupil si několik poznámkových bloků, sešitů a zápisníků, sady nejrůznějších tužek a plnicích per a vyrazil, sledován ironickými poznámkami kamarádů. [...] Po krátkém čase celou akci vzdal a pokorně se vrátil – naštěstí – ke své profesi divadelního kritika“ (tamtéž, s. 79).

6.2 Mezi dvěma styly, mezi třemi hranicemi (Ivan Klíma)

Kniha reportáží Ivana Klímy z nejvýchodnějšího cípu Slovenska, která pod názvem *Mezi třemi hranicemi* vyšla roku 1960, je jakýmsi křížencem mezi reportážemi padesátých let a snahou o obnovu reportáže v její původní funkci – objevném tematickém záběru, společenské úloze i jazykové svěžesti, jak ji přinesla léta šedesátá.⁷²⁵

„Nabídl jsem v *Literárních novinách*, že pro ně napíšu několik reportáží z tohoto nejzazšího konce republiky. [...] O reportáže byla nouze a o těchto končinách republiky zatím nikdo nepsal, nikdo nic nevěděl, takže moji nabídku přijali docela vděčně,“ píše Ivan Klíma s odstupem více než padesáti let v prvním svazku svých memoárů *Moje šílené století*.⁷²⁶

Do území zhruba vymezeného linií Bardejov – Sabinov – Košice a hranicí se Sovětským svazem odjízděli tehdy sedmadvacetiletý spisovatel i jeho souputník a vrstevník Miroslav Klomínek,⁷²⁷ malíř, který doplnil reportáže svými kresbami, s očekáváním dobrodružství a exotiky. „K některým vesnicím, jak mapa napovídala (brzy jsme zjistili, že správně), byl přístup jen po polních cestách. [...] Začátkem léta padesátého osmého roku jsme si s Mirkem zabalili batohy a nasedli do rychlíku, který nás měl zavést až do poslední stanice před hranicemi se Sovětským svazem.“⁷²⁸ Zatímco z textu reportáží uveřejňovaných v časopise a pak knižně vyplývá, že očekávání exotiky a dobrodružství zůstalo více méně nenaplněno, v pozdějších pamětech se dočítáme opak. Východoslovenské (ale nejen východoslovenské)⁷²⁹ partie Klímových vzpomínek jsou tak autorovou „opožděnou reportáží“, usvědčující jeho vlastní tvorbu z padesátých a šedesátých let z neupřímnosti a ideologické manipulativnosti (odvážně – ale většinou jen nepřímou: musíme si položit texty z obou období vedle sebe a sami provést srovnání).

„Člověk ztratí prvotní sentimentalitu a začne bezvýhradně stranit nové době, která sem vpadá každým dnem,“ píše Klíma v roce 1960.⁷³⁰ „Čekal jsem romantickou cestu, čekal jsem bídu, ale nic z toho, co jsme tu nacházeli, jsem si předtím nedovedl představit,“ uvádí v roce 2009: „V nádherné, zatím jakoby nedotčené

725 Kniha vyšla v nakladatelství Československý spisovatel jako teprve druhý svazek edice *Život kolem nás*, edice, která se později stala svými beletristickými (Kundera, Bělohorská, Trefulka) i reportážními (Mňačko) tituly jedním z „dějišť“ literárního kvasu šedesátých let.

726 V *Literárních novinách* roku 1959 však vyšly pouze čtyři texty z Klímovy východoslovenské reportážní cesty: „My dva jsme si rovni“, č. 8, s. 9 (o cikánech); „Země chce dýchat“, č. 30, s. 9 (o boji se záplavami); „O životě a zradě“, č. 35, s. 6–7 (o partyzánské skupině Pavla Boroše); „Objev dr. Hoffmana“, č. 44, s. 7 (o lékaři ze Sniny, pravděpodobném objeviteli penicilínu ještě před A. Flemingem).

727 Miroslav Klomínek (1931–2000); malíř, grafik a sochař, žák Karla Svobinského. Na východní Slovensko se i později vrátil. Po velké výstavě ve Snině roku 1996 byl poctěn čestným občanstvím města. Hledání exotiky jej zavedlo až do středoafriického Kamerunu.

728 KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století*. Praha: Academia, 2009, s. 341–342.

729 Platí to i o vzpomínkách na reportážní cestu do Bulharska a dalších pasáží paměti.

730 KLÍMA, Ivan. *Mezi třemi hranicemi*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 32.

krajině maličké chaloupky s nepatrnými okénky, stěny z nepálených cihel, místo podlahy často jen udupaná zem, zvířata někdy zvlášť, někdy dohromady s lidmi, často s výjimkou slepic vůbec žádná.⁷³¹ „Ženy tu chodily v černých nevzhledných šátcích i sukních a všude se dali zhlédnout mrzáci a idioti. [...] Obchody se ve většině vesnic nevyskytovaly anebo v nich nebylo téměř nic ke koupí, lidé se živili tím, co vypěstovali, jednou za čas si koupili sůl, cukr, droždí (tolik potřebné k výrobě samohonky) a denaturovaný líh (ten se dal také pít).“⁷³² „Folklor ještě žil, i když v podivně znetvořené formě.“⁷³³

Existenci takovéto bídy v socialistickém Československu více než deset let po „vítězství pracujícího lidu“ ovšem nebylo možno připustit a Klímovy tehdejší reportáže se o ní nezmiňovaly – s výjimkou cikánských osad, ale i ty se přece před očima mění, byť to jde někdy pro odpor jejich obyvatel ztuha.

Paměti z roku 2009 tak poskytují cennou informaci o tom, jak omezené byly možnosti socialistického reportéra ještě na přelomu padesátých a šedesátých let.

Úspěšnější než jako reportér je Ivan Klíma nakonec jako epik, vypravěč příběhů: velmi dynamická (a ani v aktuální reportážní knize vlastně vůbec ne neorganická) je kapitola o práci a životních osudech lékaře Armina Hoffmanna ze Sniny, který s největší pravděpodobností objevil účinky penicilínu ještě před Alexandrem Flemingem, ale svůj objev nedokázal ani náležitě odborně zpracovat, ani potřebným způsobem prosadit.

Pozoruhodný je popis krajiny, který se vyznačuje skrytou lyrickou apelativností, typickou pro šedesátá léta, jakou naležeme i u Ludvíka Aškenazyho či dalších autorů této doby: „Kolem cesty vyskakovaly zelené kotouče křovísk, políčka kukuřice, tabáku, pšenice, papriky a dlouhé pásy rákosových houštin. A louky. Nekonečné prostranství luk s nízkou zahnědlou trávou. Občas silnice přeběhla mokřinu, potom najednou maličko vyběhla na hliněnou hráz a rovinu proťala řeka. Dlouhá, vybíhající z mlhy, vlní se v nespočetných zákrutech vroubených tmavostí.“⁷³⁴ Teprve z paměti *Moje šílené století* se dozvídáme to, co není v knize *Mezi třemi hranicemi* řečeno, ani třeba jen naznačeno: takto důvěrně poznal autor východoslovenskou krajinu díky tomu, že jí neprojížděl autem ani autobusem, nýbrž na kole. „Že by tudy jezdily i autobusy, se nezdálo pravděpodobné [...] Motocykly jsme nevlastnili (o autu nemluvě), rozhodli jsme se tedy pro nejdostupnější a také nejjednodušší dopravní prostředek – bicykl. (Můj byl dokonce vybaven v té době ještě neobvyklou třístupňovou přehazovačkou).“⁷³⁵ Reportér na kole! To, co by dnes bylo jistě široce tematizováno, byla pro komunistického spisovatele padesátých let ovšem

731 KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století...*, s. 343.

732 Tamtéž s. 344.

733 Tamtéž s. 343.

734 KLÍMA, Ivan. *Mezi třemi hranicemi...*, s. 166.

735 KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století...*, s. 341–342.

jednoznačně ostuda a bylo třeba to utajit. O to více píše Ivan Klíma o svém tehdejší dopravním prostředku v „opozděné reportáži“ po padesáti letech. „Pak jsme se rozjeli do Uličské doliny.⁷³⁶ Mapy nelhaly, asphaltovaná silnice zmizela, zůstaly jen rozježděné a uzounké kamenité cesty, říkali jsme jim kolovrah, každých několik kilometrů jsme totiž lepili píchlé duše.“⁷³⁷ „Protože ani hospody se během naší cesty nevyskytovaly, živili jsme se konzervami a přespávali, kde se dalo, díky pohostinnosti vesničanů někde v kuchyni – jeden na lavici, druhý za pecí.“⁷³⁸ Socialistický reportér z roku 1958 ovšem za pecí spát nemohl, a tak se o pohostinnosti vesničanů se dovídáme rovněž až po padesáti letech.

V knize *Moje šlené století* se Ivan Klíma statečně vyrovnává i s ideologií, která tak poznamenávala jeho myšlení a tvorbu v době, kdy tvořil i své východoslovenské reportáže: „Komunistickou stranu anebo přesněji komunistické hnutí už dlouhou dobu považuji za zločinné spiknutí proti demokracii. A člověku není příjemné připomínat si, že byl, byť poměrně krátkou dobu, členem právě této strany.“⁷³⁹ (Příčemž zase tak krátká doba Klímova členství v KSČ nebyla: v organizaci, kterou sám označuje za zločinnou, setrval ne rok nebo dva – nýbrž celých čtrnáct roků, jak se dovídáme na jiném místě jeho vzpomínek.)

Reportáž z území většinově osídleného rusínským (ovšem v té době již podle oficiální národnostní politiky výhradně ukrajinským) obyvatelstvem nemůže nevyvolat v českém prostředí asociace na Nikolu Šuhaje loupežníka a na reportážní práce Ivana Olbrachta z Podkarpatské Rusi. Tím spíše, že Ivan Klíma psal o území, které od někdejší Podkarpatské Rusi dělí hranice vynucená mocensky a vytýčená v roce 1945 administrativně bez ohledu na historické, náboženské, geografické, etnické či třeba i rodinné vazby obyvatel sousedních vesnic, obdobně jako vznikaly některé hranice na Blízkém východě či v Africe.

Srovnání s pracemi Ivana Olbrachta je pro Ivana Klímu žel zcela zdrcující. Zatímco s postavou Nikoly Šuhaje se Klíma ještě nějakým způsobem vyrovnává, o Olbrachtových reportérských pracích ve své knize mlčí, ač je na nich do určité míry závislý, například když znovu, po Ivanu Olbrachtovi, popisuje pozoruhodnou činnost uherskou vládou pověřeného úředníka Eduarda Egana ve prospěch karpatských vesničanů. Kde Ivan Olbracht přináší přesné a o důkladné studium opřené

736 Tři roky po Klímově knize vychází svazek reportáží slovenského autora Ladislava Mňačka *Kde končí prašné cesty*, zčásti věnovaný rovněž nejvýchodnějšímu Slovensku, a ve stejném roce 1963 je vydán i česky pod názvem *Kde končí prašné cesty* v téže edici *Život kolem nás* jako Klímova kniha; srovnání obou děl přesahuje zaměření této práce, jen bych chtěl poznamenat, že někde jako by chtěl Mňačko Klímu korigovat a rozšířit jeho témata.

737 KLÍMA, Ivan. *Moje šlené století...*, s. 343.

738 Tamtéž, s. 344.

739 Tamtéž, s. 7.

poznání, spokojí se Ivan Klíma jen s ideologickými floskulemi.⁷⁴⁰ A nevyhne se trapným věcným chybám; například když se vrací k tématu první republiky a nedokáže rozlišit mezi vojáky a četníky.⁷⁴¹ Proti Olbrachtově nelitostné otevřenosti stojí u Klímy až jakýsi strach před skutečným poznáním života, před jeho pružnou a nevypočitatelnou dynamikou. Kupříkladu silný alkoholismus, jež nemůže v této oblasti pominout, je ovšem v socialistickém Československu něco zcela jiného než v bývalé buržoazní republice: „Pilo se tehdy, pije se i dnes. [...] Před válkou se pilo z bídy, ze zoufalství, z nevědomosti (sic!). Dnes ze setrvačnosti a ze zvyku“.⁷⁴² Rovněž Klíma, jako Olbracht, popisuje lichvu, ale tam, kde je jeho předchůdce konkrétní, přesný, analytický, tam je Klíma obecný, politický a lyrizující. Olbrachtova přirozená, do tkáně textu organicky včleněná práce s čísly má u Ivana Klímy svůj horší pendant ve statistických údajích citovaných pod čarou. Olbrachtovo zdrcující poznání, že nová československá státní hranice odtrhla podkarpatorské vesničany od jejich přirozených hospodářských vazeb na Velkou uherskou nížinu, kam chodívali za sezónní prací, a srazila je tak o tři století jejich vývoje zpět, nedokáže Ivan Klíma ani zopakovat: masová emigrace, řádění lichvářů, bída a hlad měly samozřejmě příčinu ve společenském zřízení starého Uherska – jenže první Československá republika, jakkoli buržoazní, nemohla přece přinést zhoršení; správné ideologické řešení je tedy toto: „První republika nezměnila na tomto stavu prakticky nic.“⁷⁴³ Komunistický autor z konce padesátých let se tak prokázal jako větší obhájce Masarykovy republiky než odvážný komunistický autor ze třicátých let.

Ivan Klíma si rovněž našel svého bojovného hrdinu, období Olbrachtova Šuhaje. Je jím partyzánský velitel Pavel Boroš. „Nikola Šuhaj zůstal samotářem, moderním loupežníkem, a mrtví na jeho kontě nebyli ničím vykoupeni. Ale v lesích, kde začínal svůj boj Boroš s 20 lidmi, už rok po jeho smrti vznikla nová skupina ruského partyzána Pugačeva“.⁷⁴⁴ Rovněž Boroš je „už téměř legenda“, ačkoli „účastníci legendy ještě žijí“.⁷⁴⁵

Tristní je Klímův přístup k náboženskému životu obyvatel východního Slovenska, téměř kolonizátorský postoj nadřazenosti civilizovaného člověka vůči zaostalosti domorodců. Náboženství je ostatně už zcela vyvráceno, stalo se tak tím, že

740 Například když se na s. 27 své knihy Ivan Klíma zmiňuje o životě předmoderní společnosti na východním Slovensku jako o životě v 11. století, je to analogie s údajem, který pro Podkarpatskou Rus ve třicátých letech na základě přesného poznání situace spočítal Ivan Olbracht (a přesně věděl, proč 11., a ne 12. nebo 13. století). Ovšem Olbrachtova distinkce mezi 9. stoletím jako úrovní podkarpatorského venkova před kontaktem s moderní dobou v 19. století a 11. stoletím jako úrovní Podkarpatské Rusi již částečně zapojené do moderní dělby práce Ivanu Klímovi zcela unikla.

741 KLÍMA, Ivan. *Mezi třemi hranicemi...*, s. 44.

742 Tamtéž, s. 88.

743 Tamtéž, s. 90.

744 Tamtéž s. 68.

745 Tamtéž, s. 98.

„jednoho dne stoupala vzhůru raketa s rudou hvězdou na svém boku“.⁷⁴⁶ Hrůzu ze zaostalosti prožívá pokrokový reportér i při návštěvě pravoslavné bohoslužby: „Pocítil jsem úzkost a závať. Z malovaného stropu klesalo temno a kadidlo přehlušovalo zatuchlou vůni dřeva. Hospodi, pomiluj, amin!“⁷⁴⁷ V pamětech má závať ovšem zcela jinou příčinu: „Na kopci dřevěný kostelík jako z pohádky, uvnitř laciné barvotiskové ikony, ale když se sešli věřící (především ženy), zaznívaly tu východní chorály, tak nádherné, tak neučesaně divoké, až nás mrazilo.“⁷⁴⁸ A opět zásadní věcné neznalosti: zmiňuje-li se reportér o dalším fenoménu východního Slovenska, kterým je rozšíření sekt (mezi sekty počítá adventisty, jehovisty a salviše), má za to, že „většina sekt [...] odmítla svaté legendy včetně Nového zákona,“ a prozrazuje tak, že se s působením sekt ve skutečnosti vůbec neseznámil. Na východním Slovensku nesmírně živou a bolavou otázku řeckokatolické církve řeší pouze stručnou poznámkou pod čarou. Ani zde se není možné vyhnout srovnání s Ivanem Olbrachtem, který sice nevyniká sympatiemi k řeckokatolické církvi, ale nikde se nesnižuje k její dehonestaci. Ekonomické nároky církevní správy Olbracht popisuje věcně a všímá si i například i toho, že po staletém maďarizačním tlaku zaměřeném na duchovenstvo ještě ve třicátých letech neslyšel mluvit řeckokatolické faráře nikdy jinak než maďarsky. Zato Ivan Klíma si neodpustí opakované zmínky o údajné „záletnosti“ řeckokatolických kněží či o nemilosrdném vymáhání peněz, aniž by svá tvrzení jakkoli doložil konkrétními příklady či údaji. Že řeckokatolická církev byla zlikvidována brutálním zásahem komunistického režimu (uvěznění biskupů, vypovězení kněží, kteří nepřestoupili na pravoslaví, a jejich rodin na manuální práci v severočeském pohraničí a další represe) mu vůbec není známo – respektive se o to nezajímá; podle něj řeckokatolická církev v roce 1954 (tedy pouhé čtyři roky před jeho cestou na východní Slovensko!) prostě „zanikla“; patrně jaksí mimochodem a sama sebou.

Jakkoliv Klímova reportážní kniha *Mezi třemi hranicemi* dnes, téměř s šedesátiletým odstupem, může působit až otřesným dojmem právě pro své propojení počínajících inovativních tendencí šedesátých let s nejhorsí rigiditou let padesátých, je především dokladem obtížnosti a náročnosti obnovy skutečného reportážního stylu v šedesátých letech.

746 Tamtéž, s. 47.

747 Tamtéž, s. 34.

748 KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století...*, s. 343–344.

6.3 Postavy reportáže a postavy románu (Adolf Branald)

Pokud nějaký autor svrchovaným a tvůrčím způsobem naplnil požadavky, kladené na reportáž začátkem šedesátých let, byl to Adolf Branald v desítkách textů shrnutých do knihy *Ztráty a nálezy* (1961).

Jakkoli byly některé z reportáží napsány pro literární časopis *Plamen*,⁷⁴⁹ kniha je koncipována jako celek, nikoli jako antologie jednotlivých statí. Reportér Adolf Branald píše o lidech v hotelu na pardubickém nádraží, o tamním personálu i hostech („Lidé v hotelu“); o dětské tuberkulózní léčebně v Luži-Košumberku, o její historii i současnosti („Bílý prapor na Košumberku“); o práci kriminální policie na příkladu jedné konkrétní kauzy v Liberci („Křivá svědectví“); o Pardubické rafinerii minerálních olejů a v retrospektivních pasážích o výrobě minerálních olejů a obchodu s nimi za první republiky („Exkurze v oleji“); přináší pohled na práci lékařů a sester i řadu příběhů pacientů z úrazového oddělení v nemocnici („Propouštěcí den“); líčí výstavbu elektrárny v Opatovicích („Opatovický poklad“); podává příběh řeholní sestry, která odešla z řádu, muže, který se z plané žárlivosti dopouštěl násilí na své ženě. Vrací se i do minulosti: přináší příběh důstojníka Československé armády, který v roce 1939 nevydal část zbraní a munice Německu („Proměny“); zaznamenává (rozumí se: stylizuje) monolog předválečného člena komunistické strany, jenž vzpomíná na organizaci stávek, agitaci a nábor nových členů na Chrudimsku („Nejhezčí chvíle“). Zpracovává příběh péče psychiatra o sedmnáctiletého učně, který se pokusil o sebevraždu („Mister Blue“); a portréty jedenácti lidí různého povolání a stáří, mužů i žen, kteří kandidují ve volbách v obci na jihu Čech („Jedenáct míšeňských jablíček“). Zřetelná je snaha o motivickou i tematickou pestrost a o vyrovnání inklinace k Pardubickému kraji (k němu má vztah polovina všech textů) zařazením příběhů z Prahy a z jižních a severních Čech. Budoucí autor románu *Vizita* také prozrazuje svůj zájem o medicínu: práci zdravotníků a zejména lékařů zobrazují čtyři z deseti reportáží, přičemž jde o různé medicínské obory (dětská skrofulózní léčebna, traumatologie, psychiatrie – a práce obvodního lékaře na venkově). Branaldův reportér má rád, když o něco velkého jde – nejlépe o život, o zdraví nebo aspoň o velkou stavbu, náročnou výrobu, hodně práce či přinejmenším hodně peněz (v tom dochází mezi dobovými ideologickými požadavky a jeho vlastními pocity k spontánnímu souladu).

749 Jednotlivé reportáže knihy *Ztráty a nálezy* vycházely v *Plameni* takto: v ročníku I (1959) žádná Branaldova reportáž; v ročníku 1960 čtyři reportáže: „Lidé v hotelu“, *Plamen* II, č. 6 (červen), s. 73–81 (označeno jako Reportáž měsíce); „Propouštěcí den“, *Plamen* II, č. 9 (září), s. 146–155 (v obsahu čísla označeno jako próza); „Opatovický poklad“, *Plamen* II, č. 10 (říjen), s. 1–9 (v prestižní pozici úvodního článku, označeno jako reportáž); „Mister Blue“, *Plamen* II, č. 11 (listopad), s. 54–66 (v obsahu čísla označeno jako próza). Dnes už se z podoby jednotlivých textů nedá rozlišit, podle jakých kritérií, pokud měla vůbec nějaká stanovená, označovala redakce *Plamene* některé Branaldovy příspěvky jako prózu a jiné jako reportáž. To opět potvrzuje panující neujasněnost pojmu reportáž na začátku šedesátých let.

Pokud něco spojuje Branaldův reportážní styl s územ padesátých let, je to kromě kultu socialistického budování i moralizování; Branaldův reportér ví, že jeho povinností je nejen informovat a bavit, nýbrž také vychovávat čtenáře – a stejně tak jsou si této povinnosti vědomy i jeho postavy. A ani v nejmenším se za tuto úlohu nehanbí: nabádají a vychovávají ne snad skrytě či nepřímou, kontextem, nýbrž přímo a otevřeně, a to na místech k tomu snad vhodných – i zcela nevhodných. Lékař: „Kde jsou ty plakáty? Což kdybych to napsal takhle: Život máš jen jeden! Řekne jim to dost? Pomůže to? Jsou slepí a neslyší. Ženou se po hlavě do maléru –“⁷⁵⁰ Policista: „Až si lidi zvyknou na pravdu jako na chleba, sepíšeme jenom skutkovou podstatu a přiznání. Na jednu stránku. Kdyby to už bylo... Zákony máme pokrokové, moderní, a lidi pořád lžou jako v bibli.“⁷⁵¹ Družstevní funkcionář: „No, já bych motorku moc rád, [...] ale to přece nejde takhle. Nejhorší zlo je, když člověka chytne mamón. No, krávu [do jednotného zemědělského družstva, pozn. F. Sch.] jsem dal.“⁷⁵²

A v rovině jakéhosi „nabádání“ se odehrává většinou i politická agitace.⁷⁵³ Materiální vzestup a růst životního standardu širokých vrstev, který se v důsledku rozvoje techniky projevoval v šedesátých letech v celém prvním a druhém světě, si lidé, oddělení od zbytku zeměkoule železnou oponou a zpracovávání všudypřítomnou propagandou, snadno spojovali se socialismem. „Kolik anglických uklízeček bylo ve Výmaru?“⁷⁵⁴ klade reportér sugestivní otázku, když píše o zájezdu do Německé demokratické republiky. (Pravděpodobně víc, než kolik bylo v téže době českých uklízeček ve Stratfordu nad Avonou, ozve se v čtenářově mysli jako ozvěna.)

Nicméně rozdíl oproti reportážnímu kánonu padesátých let je v Branaldově knize markantní. A to jak v námětech, tak ve formě. Autor především zachycuje jevy, které v životě nového, socialistického člověka více než deset let po „vítězném únoru“ vlastně už neměly existovat – jako je domácí násilí či účelový sňatek se ženou německého původu s vizí, že taková žena bude vděčná, že si ji někdo vzal,

750 BRANALD, Adolf. *Ztráty a nálezy*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 139.

751 Tamtéž, s. 67.

752 Tamtéž, s. 310.

753 Kniha tak přináší pozoruhodné dobové svědectví: Adolf Branald ji psal v době, kdy bylo ještě možné si myslet, že znárodněním (zestátněním) se majetek dostal skutečně do rukou „všeho lidu“, a ne do rukou úzké, nikomu neodpovědné a nikým nekontrolovatelné nomenklatury: „Co máš ty? Co máme my? Především tuhle Ramovku. Potom zimní stadión. Nádraží, Semtín, divadlo, Teslu a taky ti patří restaurace na Veselce, Zelená brána, Labe a já nevím kolik trolejbusů – člověče, Zikmundi byli proti tobě hadrníci!“ (Tamtéž, s. 112); „Dívejte se dál, všechno vám to patří, dívejte se, jako se dívala knížata ze zámecké věže, barizolka, emlerka, rafinace.“ (Tamtéž, s. 115); „Převrat je v tom, že lidi leccos můžou, co dřív nesměli. Například, že si sami dirigují.“ (Tamtéž, s. 110); „Možná, že to mají v Americe taky, já se nehádám, ale nerozhodují si sami.“ (Tamtéž, s. 111). Signifikantní je, že v Branaldových reportážích s výrobní tematikou z osmdesátých let se již podobné tóny nevyskytují ani v náznaku.

754 Tamtéž, s. 16.

a proto poslušná; a co hůře: i takové drastické případy, jako je zavraždění dívky jejím odmítnutým partnerem či sebevražedný pokus neploletého chlapce (který nadto nachází útěchu v poslechu gramofonové nahrávky propašované ze Západu – což autor provokativně zdůraznil i v názvu reportáže).

Vše negativní je však vyváženo – a bohatě převáženo – pozitivními jevy. Nejen vysokou početní převahou neproblematických reportáží, ale převahou kladu i v samotných problematických textech: jestliže zoufalý čin mladého učně nevyvolá hlubší zájem těch, kdo podle režimních měřítek odpovídali za jeho osobní vývoj („Já myslím, že si to zavinil všechno sám. Já bych řekl, že nenašel cestu ke kolektivu, kamarádí jenom s Berkou. My jsme se nad tím pozastavovali, ale nedal si říct. [...] Ten Berkův otec je živnostník. Tedy – bývalý.“),⁷⁵⁵ je to vyrovnáno nadstandardní péčí psychiatra (takovou, až v myslí čtenáře zůstane podezření, že tolik časově i mentálně náročné pozornosti lékař nemohl věnovat každému svému pacientovi).

Síla Branaldovy reportáže spočívá v tom, že jejím tématem není jednotlivá událost (někde se cosi stalo a reportér se na to přijel podívat), nýbrž lidská zkušenost, většinou dlouholetá. Tématem Branaldových reportáží je – řečeno dnešním módním slovem – profesionalita v nejširším slova smyslu – a cosi o tom, jak profesionalita vzniká, jak se postupně z lidské práce rodí. Kdykoli reportér o někom mluví, někoho představuje, vždycky jej charakterizuje jeho profesí a zážitky z jeho povolání.

I tam, kde reportér přijíždí do pro něj neznámého kraje, jako do jihočeských Lhenic v textu *Jedenáct míšeňských jablíček*, mezi lidi, jejichž mentalitu dobře nezná, s podniky, o jejichž produkci mnoho neví (zemědělství, konzervárna), vždy vyhledává někoho s dlouhou a nesnadnou životní zkušeností – a prizmatem jeho zkušeností představuje téma. (Na rozdíl od diskutérů v redakční debatě o reportáži – viz kapitola 6.1 – Adolf Branald ví, že lidská zkušenost, pokud jde o poznání života, není nahraditelná ničím jiným: ani odborným studiem, ani teoretickou přípravou ani ideologickým postojem.)

Zásadním formálním nástrojem Branaldovy reportáže je ich-forma: právě ta dodává textu autenticitu a příděch čehosi blízkého a osobního a umožňuje postavě reportéra ustoupit jakoby do pozadí, ale neztratit se – a právě v tom je její síla: reportér se stává jedním z vícera vypravěčů a jeho pozorování, zážitky a reflexe jsou takto potvrzovány zkušeností ostatních. Reportér (a čtenář má pocit, že s radostí) dává svůj mikrofon – obrazně a snad i doslova – do ruky lidem, se kterými se setkává. Někdy má jednoho vypravěče celý text, jindy jako by si vypravěči předávali štafetu; máme co do činění až s celými řetězci ich-forem. Celkem se tak u Branaldova „mikrofonu“ vystřídají v deseti reportážích na třech stech stranách čtyři desítky rozličných mluvčích.

Charakterizace postav prostřednictvím jejich jazyka však není v centru autorovy pozornosti: přes drobné, nijak podstatné rozdíly hovoří všichni Branaldovi

755 Tamtéž, s. 230.

mluvčí v zásadě stejně, kultivovaným hovorovým jazykem s bohatou slovní zásobou a se spisovnými prvky – či spíše spisovným jazykem s hovorovými prvky, znaky obojí jazykové polohy se střídají zcela přirozeně, aniž by to čtenář, pokud se nerozhodne sledovat jazykovou stránku textu, vůbec vnímal; vliv těch próz Karla Čapka, které jsou stylizované jako přímá řeč, je patrný. Jen výjimečně monolog upoutá pozornost užitím výraznějších jazykových prostředků – je tomu tak tam, kde cítíme větší životní zkušenost autora souznějící se zkušeností postavy jeho reportáže, například když mluvčí vypráví o sváru mezi prací v konzervárně a starostmi divadelního ochotníka⁷⁵⁶ či v reportáži z petrolejářské rafinerie.⁷⁵⁷

Rozdíly mezi časopiseckými a knižními otisky Branaldových reportáží jsou nepatrné – a vyplývají z práce na dalším vybrušování textu: například text o zrychlování dopravy na železnici, který chce i zvolenými stylistickými a jazykovými prostředky navodit dojem rychlosti a spěchu, zní v časopisecké verzi takto: „Náš sen je přepravovat z domu do domu. A zlepšit oběh cizích vozů. Tempo. Doprava v úseku Třebová – Pardubice je zrychlena na padesát minut. Rychlíková rychlost pro všechny vlaky. Komerce nesmí brzdit tempo elektrifikace. Proto jsem tady. Zrychlit vykládání a nakládání. Zavedli jsme hraboše na sypké materiály, transportéry, násypky, autojeřáby – prostě techniku.“⁷⁵⁸ V knižní podobě je totéž místo ještě o něco „rychlejší“: „Náš sen – přepravovat z domu do domu. Zlepšit oběh cizích vozů. Tempo. Prostě tempo. Doprava v úseku Třebová – Pardubice je zrychlena na padesát minut. Rychlíková rychlost pro všechny vlaky. Komerce nesmí brzdit tempo elektrifikace. Proto jsem tady. Zrychlit vykládání a nakládání. Zavedli jsme hraboše na sypké materiály. A transportéry, násypky, autojeřáby – prostě techniku.“⁷⁵⁹

Autobiografickou postavu reportéra tematizuje Adolf Branald v opakovaných náznacích a v poznámkách o spisovatelské práci v nových podmínkách za socialismu („Není však spisovatelovým posláním, byl-li už v prádelně, vlézt i do kuchyně?“⁷⁶⁰ „Za chvíli se s nimi rozloučím. Stiskneme si ruce a tím by to mělo skončit. Dříve to tak končovalo, ale my přece chceme víc, my chceme mnohem víc.“)⁷⁶¹

Nejpodrobněji autor činnost reportéra zobrazuje – se zručností zkušeného prozaika a s jemnou sebeironií – na úvodních stranách nejrozsáhlejší a současné závěrečné reportáže své knihy. Spisovatel přijíždí do jihočeského městyse Lhenic, kde nikdy předtím nebyl – a neví co dělat, neví kam jít.⁷⁶²

756 Tamtéž, s. 273.

757 Tamtéž, s. 97n.

758 BRANALD, Adolf. Lidé v hotelu, *Plamen II*, č. 6 (červen), s. 75–76.

759 BRANALD, Adolf. *Ztráty a nálezy*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 11.

760 Tamtéž, s. 15.

761 Tamtéž, s. 145.

762 Následujících několik citací tamtéž, s. 245–247.

„Šel jsem tedy nejdřív na poštu a koupil jsem si noviny. Potom jsem se vrátil na náměstíčko, sedl jsem si vedle senátorů [tj. seniorů, pozn. F. Sch.] na lavičku a pozoroval jsem přes noviny děti před školou. Autobus odjel, děti šly do školy, náměstí se uklidnilo. Senátoři se opírali o hole a opatrně mlčeli. Do květnové ranní pohody se vyhoupla z otevřeného okna spořitelny písnička o hodinách, které jdou tik tak a jdou a jdou.“ Čas běží. Čtenář se začíná v duchu ptát, jak si tedy spisovatel poradí. Místní rozhlas hlásí, kam půjde který člen družstva ten den pracovat („Michálek Karel rozvlačovat. [...] Skupina Grilla sít směsku ručně na Kartáčníku. Prokopávat mák Houšková Marie. [...] Skupina Pintr krájet brambory z krechtu u kravína. Pytle si vemte u Čenků, provazy u Trpáka.“) Vtáhl teď reportér čtenáře do děje? Ještě ne. „Stáli asi někde za rohem jako sbor za kulisami. Hlas ještě nedozněl a oni už se trousili přes náměstí. Ženy s motyčkami, muži s lopatami, parta se zednickým náčiním. [...] Šel jsem za nimi, ale jenom kousek. Tam, kde končily poslední chalupy, rozešli se mi do polí, každý na jinou stranu a já jsem se vracel bezradně zpátky.“

Skutečně všichni se ztratili do polí – včetně té skupiny se zednickým náčiním? A není pravděpodobné, že by se hovorný reportér pokusil s někým z nich cestou zapříst dialog? Stačil si (i když o tom nepíše) v rychlosti nastrojovat celý text hlášení místního rozhlasu se všemi jmény i pomístními názvy – anebo si jej opsal (i když ani o ničem takovém se nezmiňuje) později v kanceláři, či si ho dodatečně, přibližně podle skutečnosti, rekonstruoval a přesná jména si vymyslel? Jakkoli reportáž nepřináší děj vzniklý ve fantazii tvůrce, nýbrž „reportuje“ konkrétní zážitek, je i ten v umělecké reportáži podáván s určitým tvůrčím záměrem a v promyšlené stylizaci. A Adolf Branald je dostatečně moudrý tvůrce, aby – na rozdíl od autorů nezkušených a dobovými radami „znalců“ ovlivněných – nepředstíral opak.

6.4 „Žánr“ nepravé reportáže (Věra Štovičková)

Slovem „reportáž“ býval – na rozdíl od praxe v předválečné době a ještě v padesátých letech, kdy se trvalo na zpravodajské aktualitě a osobním zážitku reportéra jako na nezpochybnitelných žánrotvorných znacích reportáže – často označován jakýkoli text nebeletristické povahy psaný živým, bezprostředním, nikoli odborným jazykem, nejčastěji pak knihy o moderní historii;⁷⁶³ paralelně se pro tento druh tvorby prosazoval termín „literatura faktu“, který v sedmdesátých letech převládl.

763 Tak kupříkladu knihu Stanislava Budína *Operace Argonauti* (1967) věnovanou Jaltské konferenci USA, Spojeného království a Sovětského svazu (kde autor knihy pochopitelně nebyl) nakladatelství propagovalo sloganem: „dramatická reportáž, jejímiž aktéry jsou účastníci Jaltské konference F. D. Roosevelt, W. Churchill a J. V. Stalin“.

Sugesce slova „reportáž“ ovšem vedla někdy autory k tomu, že předstírali či aspoň naznačovali vlastní účast na popisovaných dějích – ačkoli se jich osobně nezúčastnili a v popisu uváděných detailů byli závislí na jiných zdrojích, případně na svých vzpomínkách z návštěv místa děje v jiné než popisované době. Vznikal tak fenomén, který bych nazval „nepravá reportáž“.

Věra Štovičková (později Štovičková-Heroldová)⁷⁶⁴ byla ve své době známá reportérka, komentátorka Československého rozhlasu a uznávaná znalkyně problematiky afrických zemí v bezprostředně postkoloniální éře. V tvorbě Věry Štovičkové je možné vystopovat vliv jejího současníka (a jak sama uváděla, „starého kamaráda“), polského klasika reportáže Ryszarda Kapuścińskiego. V šedesátých letech Štovičková vydala postupně čtyři knihy o afrických zemích (*Africké perokresby*, 1960; *Afrika rok jedna*, 1963; *Prostor pro naději*, 1967 a *Bouře nad rovníkem*, 1967); jednalo se přitom o analytické (ale současně populární) práce s reportážními prvky, které pojmenovávaly problémy – nešlo tedy o běžné cestopisy.

V knize *Bouře nad rovníkem* se Věra Štovičková projevuje jako zkušená autorka nejen rozhlasových, nýbrž i literárních reportáží: píše s velkým smyslem pro formální inovace (využití dokumentů, práce s pasážemi v kurzívě, někdy citátovými, jindy autorskými, zachycení dvou protichůdných verzí událostí ve dvou sloupcích vedle sebe na jedné stránce – a podobně); snaží se živým podáním vylehčovat jinak faktografií silně přetíženou knihu.

Pět „reportáží“ knihy *Bouře nad rovníkem* se věnuje průběhu a souvislostem pěti převratů v pěti afrických zemích: v Alžírsku v červnu 1965, ve Středoafričské republice v noci z 31. prosince 1965 na 1. leden 1966, v Kongu-Léopoldville v listopadu 1965 (a podrobně i následujícím a předcházejícím událostem), v Nigérii v lednu 1966 (a rovněž následujícímu i předcházejícímu vývoji) a v Ghaně v únoru 1966;⁷⁶⁵ přitom jen v jednom jediném případě, při svržení prezidenta Ben Belly v Alžírsku, se mohla autorka ve svém líčení opřít o osobní přítomnost na místě: jinde reportérskou autenticitu sugeruje její fantazie a stylistické umění.

Do Alžírska sice Věra Štovičková přiletěla těsně po samotném převratu, ale ještě v době upevňování moci pučistů bezprostředně po něm, takže mohla psát

764 Věra Štovičková-Heroldová (1930–2015), od roku 1949 redaktorka Československého rozhlasu, od roku 1959 zpravodajka v Africe. Rozhlasovou práci musela opustit z politických důvodů po roce 1970. Byla signatářkou Charty 77. V sedmdesátých a osmdesátých letech publikovala pod jmény svých normalizačním režimem povolených přátel dlouhou řadu překladů beletrie z angličtiny a francouzštiny, po roce 1989 v překladatelské práci pokračovala, již pod svým jménem.

765 Při líčení pádu megalomanského ghanského prezidenta Kwame Nkrumaha, který velmi úzce spolupracoval se Sovětským svazem a s Čínskou lidovou republikou, autorka – a jenom jakoby mimochodem – popisuje, jak rozhořčení obyvatelé, znechucení intenzivní komunistickou propagandou, zničili knihkupectví s marxistickou literaturou a šlapali po bustách Vladimira Iljiče Lenina. Takové líčení bylo velmi odvážné, a i když se jednalo o události ve vzdálené africké zemi, u mnoha čtenářů, zejména v době již bezprostředně předcházející roku 1968, nemohlo nevzbuzovat myšlenky na případnou analogii.

o své zkušenosti s novými držiteli moci „na vlastní kůži“: „Přímo v budově rozhlasu byla jedna kancelář vyhrazena pro cenzuru zahraničních zpravodajů. Cenzor nejprve žádá, abych svůj komentář četla do mikrofonu francouzsky, bráním se pochopitelně jako všichni novináři, v jejichž vlasti není francouzština nebo povolená angličtina mateřským nebo aspoň běžně známým jazykem. Bylo to složité jednání v oboustranně špatné náladě. Jako jedna z mála jsem nakonec dostala povolení hovořit mateřským jazykem – s tím, že napřed celý komentář přeložím do francouzštiny, dám cenzurovat a cenzor pak bude sledovat má slova podle záchytných bodů na francouzském překladu.“⁷⁶⁶

V Alžírě se ovšem reportérka ocitla relativně pohotově jen díky náhodné shodě okolností: přiletěla nikoli kvůli aktuálnímu dění, nýbrž na – dlouho předem plánovanou – odbornou konferenci. Komunistický systém schvalování a financování zahraničních cest, a to i cest podnikaných prověřenými a specializovanými novináři, a výprav do „nesocialistických zemí“ zejména, byl ještě v šedesátých letech natolik byrokratický a nepružný, že jakékoli aktuální zpravodajství v dnešním slova smyslu o jiných než dlouhou dobu dopředu očekávaných událostech zcela vylučoval.

Autorka tak využívá zejména svou znalost místních reálií, získanou při jiných, dříve uskutečněných cestách, aby navodila dojem bezprostřednosti a autentického zážitku: „Na vilovou čtvrt v Bangui padla tma, sotva zapadlo slunce. Najít ve spoře osvětlených ulicích dům Jeana-Bedela Bokassy není obvykle snadné; vypadá jako většina sídel zdejší honorace, obklopený záhony a utopený ve stínu palem. Ale 2. ledna 1966 je vidět vilu už z dálky; okna jsou slavnostně osvětlena, před vchodem parkuje několik limuzín a vojenských džípů a na kamenném schodišti stojí nehybná stráž.“⁷⁶⁷

Jinde se dá pracovat s vlastní zkušeností a fotografií, jako v tomto literárním obraze „nejslavnější kouzelnice z celého Konga“, která se jmenovala mama Onema: „Vrásčitá špinavá stařena sedí v prachu dvora policejní prefektury. Roztrženou halenou z plachtoviny se dere černé rameno; do nečesaných vlasů si zatkla brka jásavých barev, její náramky jsou ušité ze sloní kůže. V jedné ruce drží hrst amuletů, prstem druhé maluje tajemné klikyháky do prachu dvora.“⁷⁶⁸ Autentizační roli ve hře na přímou účast v ději sehrávají především přívlastky: ví-li autor, že stařena byla „špinavá“, její vlasy „nečesané“ a brka „jásavých barev“, do čtenářovy mysli vstoupí podvědomý pocit, že ten, kdo ví takové podrobnosti, musel být očitým svědkem situace, kterou popisuje. Autorka přitom výslovně netvrdí, že by čarodějnicí na dvoře policejní prefektury skutečně na vlastní oči viděla: jen podává její co nejkonkrétnější a co nejpřesnější detaily naplněný obraz. Právě to je princip

766 ŠŤOVÍČKOVÁ, Věra. *Bouře nad rovínkem*. Praha: Vydavatelství časopisů ministerstva národní obrany 1967, s. 45.

767 Tamtéž, s. 62.

768 Tamtéž, s. 80.

nepravé reportáže. Přijmeme-li tuto hru, ocitá se vypravěč reportáže v samé blízkosti vševědoucího vypravěče v beletristickém textu.

Bylo by samozřejmě možné, aby autor podal zjištěná fakta – zde například o afrických zemích – pouhou suchou, věcnou formou; tradice reportáže, která v českém prostředí působila, však vedla k tomu, že se někteří autoři s úmyslem dodat svým statím na věrohodnosti uchýlovali právě k této technice „nepravé reportáže“.

Dnes je přitom už leckdy obtížné rozeznat autentickou reportáž od nepravé – je v takovém případě třeba uvažovat o věrohodnosti kontextu. Nepravá reportáž tak zůstává jedním ze svědectví o době, kdy vznikla.

7 OBTÍŽE SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET ANEB OFICIÁLNÍ NÁVRAT PŘED NÁVRAT A DISIDENTSKÁ HLEDÁNÍ FORMY

Období sedmdesátých a osmdesátých let, doba tak řečené normalizace, nevytvořila v žánru literární reportáže ani významné hodnoty (jako léta meziválečná), ani nápadné pahodnoty (jako léta padesátá); reportážní tvorba těchto let se vyhýbala tvrdým ideologickým excesům i jakékoli (přílišné) snaze o „polidštění“ či oživení reportáže; jako ve všem, tak i v reportáži to byl čas bezčasí, doba průměrnosti, rutiny a nudy.

Zcela jinými problémy žila tvorba disidentů, která s oficiální tvorbou měla jen malý, a to jednostranný kontakt: disidenti znali – aspoň do určité míry – tvorbu oficiálních autorů, ale ani významní a vlivní představitelé oficiální literatury normalizačního období neměli možnost přečíst si cokoli z tvorby svých zakázaných kolegů; jednotlivé knížky a čísla časopisů se jim dostávaly do rukou stejně výjimečně a s puncem nebezpečného kontrabandu jako ostatním občanům.

Za nejvýraznější a současně (možná paradoxně) i nejtypičtější příklad povolené reportážní tvorby normalizačních let pokládám dílo Jana Suchla, které nese zřetelné rysy úpadku reportážního žánru, ale i pokračujícího vlivu reportážního stylu ze šedesátých let.

7.1 Optimismus za všech okolností (Jan Suchl)

V roce 1979 shrnul Jan Suchl⁷⁶⁹ své časopisecky publikované reportáže⁷⁷⁰ do knižního souboru *Chléb a sůl* a o šest let později tento soubor znovu vydal v rozšířené

⁷⁶⁹ Jan Suchl (*1928) byl plodný autor zejména knih pro děti a mládež, nepřiznaně ovlivněný tvorbou Jaroslava Foglara (*Modré jezírko*, *Vteřiny mezi životem a smrtí*, *Voják si nosí pušku sám*, *Ztracená osada* aj.); v knihách pro dospělé se často obracel k atraktivním námětům, například z prostředí horolezců (*Cesty*

a⁷⁷⁰částečně přepracované podobě pod novým (ideologičtějším?) názvem *Na štěstí se nečeká*, obohacený o autorovy vlastní ilustrace.⁷⁷¹

Autor si je vědom, že už nelze psát jako v padesátých letech; a tak se snaží o formální návaznost na šedesátá léta, usiluje o tvarovou pestrost, inovativní přístup a živou přítomnost postavy reportéra v reportážním ději – ovšem právě jeho reportáže dokládají, jak se takové subjektivizační a oživující úsilí má účinkem, není-li reportér svobodný či nemá-li alespoň perspektivu vývoje společnosti ke svobodě, jako tomu bylo v šedesátých letech; svobodné postupy nesvobodného reportéra se tak mění leckdy až v nechťenou parodii. Přesto však nad Suchlovými texty cítíme, že by – snad – kdyby mohl, psal jinak: propagandistické vyzvedávání předností života v soudobém Československu se spojuje s opravdovým zájmem o život a problémy současníků; a někde, jako například v reportáži o Janských Lázních, má autorova účast s jeho postavami schopnost přenést se i na čtenáře.

A další přednost: smysl pro krásu české krajiny a zájem o historii, který autor projevuje v reportážích o průběhu toku Vltavy či Sázavy a o kulturněhistorických zajímavostech na jejich březích.

Je jasné, že příroda a kulturní historie nesmí převládnout, chce-li autor být socialistickým reportérem. A tak i v námětech Suchlových reportážích dominuje výroba. Autor se však snaží najít produkci něčím poutavou nebo takovou, která se dá uchopit z nezvyklého úhlu (sklářství, výroba automobilů v Mladé Boleslavi, těžba uranu na Českolipsku).

Zemědělská tematika je v Suchlově knize zastoupena kromě jiného i výrobou vína. O svatovavříneckém vínu reportéra informuje černovlasý mladík, který se zcela nečekaně objeví ve vinárně, kde si reportér dopřává skleničku, a o této odrůdě ví skutečně všechno: k překvapení reportéra se posléze ukáže, že tento informátor je sám svatý Vavřínek. Světec, představený bez odsudku i bez ironie nakonec mluví nejen o víně, nýbrž i o svém životě a o okolnostech svého mučednictví. Jde tu nepochybně o největší prostor, jaký dostal nějaký křesťanský světec v oficiální literatuře normalizační éry – bez ironie a ideologického odsudku; drobná, oživující čtenářsky vděčná provokace, ideologicky balancující na hraně možného. Ovšem autor ji vyváží a svůj povinný ateismus vystaví vzápětí na odív úžasem nad tím, že lidé ze severočeské vesnice zbourané a znovu stavěné kvůli těžbě uhlí, žádali,

mužů); zpracoval i dobovou propagandou hojně využívaný případ československých občanů vyslaných do občanské války v Angole a zajatých tamním osvobozenecským hnutím Unita (*Eskorta do tmy*).

770 Jan Suchl byl především čelný autor několik let udržované reportážní rubriky v *Literárním měsíčníku*, oficiálním časopise Svazu českých spisovatelů, kterému se vcelku nezdařil záměr obnovit tradici české literární reportáže.

771 SUCHL, Jan. *Chléb a sůl*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1979; TÝŽ. *Na štěstí se nečeká*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1985.

aby byl v jejich novém bydlišti postaven i nový kostel, náhradou za ten zbouraný; samozřejmě, že jim nebylo vyhověno.⁷⁷²

Uklidnit a povzbudit pracující je rovněž nezanedbatelným úkolem socialistického reportéra. A zejména tam, kde existuje množství obav, jako při těžbě uranu loužením kyselinou sírovou na Českolipsku. Reportér má daleko do kischovské důslednosti (s jakou například Kisch popsal následky těžby olova ve Španělsku ve své knize *Vstup zakázán*). Jan Suchl se spokojí s konstatováním, že vlastně je to „náramně jednoduché, navrtáte do země díry, naženete tam kyselinu, vyloužíte ložiska, vyčerpáte roztok ven, vysrážíte uran – a hotovo.“⁷⁷³ Jasně? Reportérovi stačí jediný rozhovor s ředitelem uranových dolů, aby se zcela zbavil jakýchkoli obav: „Nabyl jsem přesvědčení, že pracovníkům z vedení podniku vůbec není lhostejné, za jakých podmínek se bude těžba rozvíjet“. A dozvídáme se i zajisté povzbudivou informaci, že podnik Uranové doly Hamr je kolektivním členem Českého svazu ochránců přírody, „a je to míněno vážně“.⁷⁷⁴ Mimochodem: z několika málo vět citovaného dialogu čtenář zjistí, že ač se reportér a ředitel viděli poprvé, stranicky si tykali.

Pozoruhodným příkladem normalizační manipulace dějin je historická reportáž „Lidé mezi Únorem a srpnem“⁷⁷⁵ – už titulěk hodně prozrazuje: únor 1948, měsíc vítězství pracujícího lidu nad buržoazií, se povinně píše s velkým Ú, zato srpen 1968 si takovou poctu nezaslouží. Tématem reportérova zkoumání jsou peripetie vývoje největší liberecké tiskárny (nejdříve Cíl, potom Severografia, Liberecké tiskárny a znovu Severografia), které by, jak se dočteme, vydaly na román „a šel by na dračku, a to mi věřte.“⁷⁷⁶ Po formální stránce je text pozoruhodný experiment: autor podává své téma v mozaice vzpomínek a výpovědí pamětníků. Zvolil tedy obdobnou formu jako klasik světové reportáže Ryszard Kapuściński ve svém bestselleru *Cesarz* z roku 1978 (česky *Na dvoře krále králů*), avšak přímá řeč jednotlivých aktérů má u Jana Suchla poněkud jinou úlohu než motivovat čtenáře k vytvoření vlastní syntézy faktů jako u Kapuścińského – „osvobozuje“ autora od povinnosti alespoň předstírané objektivity: „Slyšel jsem pak taky, že se při přebírání listu“ (noviny *Stráž severu*, po únoru 1948) „nejednalo s bránci se redaktory a hlavně šéfredaktorem zrovna v rukavičkách. Ani bych se nedivil, vždyť to skutečně byla nejvýznamnější bašta pravice. Druhý den převzal závodní akční výbor tiskárnu.“⁷⁷⁷

772 SUCHL, Jan. *Na štěstí se nečeká*. Severočeské nakladatelství: Ústí nad Labem, 1985, s. 118.

773 Tamtéž, s. 165.

774 Tamtéž, s. 166.

775 Tamtéž, s. 149–158.

776 Tamtéž, s. 150.

777 Tamtéž, s. 152.

Zachycení klíčových momentů československých dějin druhé poloviny 20. století v zrcadle vývoje velké regionální tiskárny je jistě zajímavý a nosný nápad, ale v normalizační době se nedal realizovat bez příliš nápadného – a pro pamětníky i pro informovanější čtenáře průhledného – lhaní. Médium subjektivní výpovědi mu kromě jiného umožňuje též přemstit právě ty nejkontroverznější momenty historického vývoje pouhým mávnutím rukou: „A přišel srpen. Naše tiskárna si samozřejmě taky pěkně smočila“⁷⁷⁸ – nic víc, i když čtenář, který ví, jak dramatický byl srpen 1968 právě v Liberci, by se rád dočetl, jak konkrétně si právě tiskárna „smočila“. Zde je třeba konstatovat, že normalizační éra již měla daleko k třídní bojovnosti padesátých let a konfliktní témata raději obcházela. Stejně tak se v reportáži děje v epizodním příběhu starého komunisty, jenž se v roce 1949 dostal do soukolí tehdejšího pronásledování nepohodlných osob: „V roce 1949 jsem byl obžalován, že kupuji papír načerno. Soud se vlekl až do jedenapadesátého roku. Podařilo se mi prokázat nevinu a byl jsem zproštěn obžaloby ve všech bodech. Také členství ve straně mi zůstalo zachováno. Přesto jsem musel odejít z tiskárny a bylo mi zakázáno pracovat v polygrafii. Dostal jsem těžkou ránu. Můj životní program byla právě polygrafie. Potom přišel infarkt a dnes jsem v invalidním důchodu.“⁷⁷⁹

Reportáž ústí do glorifikace normalizační současnosti; po odsouzení principu volné tvorby cen, tedy principu tržního hospodářství, následuje očekávatelný výčet pracovních úspěchů: „Zvýšili jsme čistou výrobu a produktivitu o 13,6% a dosáhli 7 miliónů zisku při stejném počtu pracovníků“.⁷⁸⁰ A závěrečné ideologické poslání ve smyslu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSCČ*, základního politického dokumentu normalizace přijatého v prosinci 1970, ovšem opět „zlidštěné“ přímou řečí prostého člověka: „Říká se, nekamenujte proroky. Falešné proroky bychom však měli umět včas vzít za límec.“⁷⁸¹

Pro (nejen) reportážní tvorbu tohoto období je typické žonglování se znaménky kladu a záporu: na jedné straně je „vláda lidu“ a „široká účast pracujících“, což je to pozitivní, na druhé straně je špatné, když lidé „chtějí hýbat závodem“. „A v osmašedesátém se k tomu cítil kdekd“;⁷⁸² lidi je třeba si získat, ovšem když si je získají v roce 1968 stoupenci reformního komunismu, jedná se o to, že „doslova dokázali lidi zfanfrnět“.⁷⁸³

778 Tamtéž, s. 156.

779 Tamtéž, s. 153.

780 Tamtéž, s. 158.

781 Tamtéž, s. 158.

782 Tamtéž, s. 155.

783 Tamtéž, s. 158.

7.2 Disidentská reportáž? (Ludvík Vaculík)

Lze mluvit o disidentské reportáži? Pěstovala se vůbec literární reportáž v neoficiální větvi literárního vývoje sedmdesátých a osmdesátých let? Bylo by možné hovořit aspoň o určitých reportážních prvcích v tvorbě autorů zakazovaných komunistickým režimem? Typickým žánrem samizdatové publicistiky, vedle textů svědecké, dokumentární, ale nikoli literární povahy, byl především fejeton; poukázat na rozdíl mezi disidentským fejetonem (zpravidla delším, než byly fejetony uveřejňované v oficiálním tisku, nesoucí hlubší sdělení a více významů) a reportáží znamená zopakovat pojmenování rozdílu mezi fejetonem a reportáží obecně – reportáž prostě není fejeton.

Textem, který je tak říkajíc první nasnadě, hovoří-li se o reportážním prvku v díle samizdatových autorů z období normalizace, je *Český snář* Ludvíka Vaculíka.⁷⁸⁴ Není to nakonec jediná, několikasetstránková reportáž? Žánrové zařazení *Českého snáře* bylo jedním z témat (vedle mimo jiné etičnosti či neetičnosti užití pravých jmen postav a zveřejnění jejich výroků bez předchozího souhlasu a ohrožení písarek Edice Petlice, i když nejsou uváděna jejich jména), která se řešila v množství napsaných a nezapsaných debat od jeho prvního, ještě samizdatového zveřejnění. Ve sborníku *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře* (prvně jen pro okruh přispěvatelů, knižně 1991)⁷⁸⁵ se objevuje množství žánrových charakteristik; od těch, které zdůrazňují (údajnou) faktografickou přesnost knihy: „autentický záznam“, „cosi jako fotografický snímek“ (Zdeněk Pinc),⁷⁸⁶ „autoportrét“ (Josef Vohryzek),⁷⁸⁷ „krásný dlouhý drb“ (Josef Škvorecký),⁷⁸⁸ – až k těm, které ji řadí do blízkosti žurnalistiky: „zpravodajství“ (Klement Lukeš),⁷⁸⁹ opakuje se pojem „dokument“ (Josef Škvorecký,⁷⁹⁰ Václav Havel⁷⁹¹ i jiní); ovšem dokument ani zpráva nejsou reportáž, liší se od ní absencí tvůrčího, umělecky tvárného úsilí. Přitom názor o uměleckém, nikoli pouze dokumentárním rázu Vaculíkovy knihy je naprosto převažující; chtěl bych však zdůraznit, že je to tvárné úsilí nikoli reportážní, nýbrž beletristické. I když se hledají i jiná zařazení (divadelník František Pavlíček píše, že *Český snář* je „lyricko- (povahou) epický (výrazem) monolog“),⁷⁹²

784 VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Praha: Edice Petlice, 1981; Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1983; Brno: Atlantis 1990.

785 VACULÍK, Ludvík (ed.). *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*. Praha: Torst, 1991. Z tohoto vydání i všechny následující citace.

786 Tamtéž, s. 100.

787 Tamtéž, s. 129.

788 Tamtéž, s. 118.

789 Tamtéž, s. 121.

790 Tamtéž, s. 118.

791 Tamtéž, s. 132.

792 Tamtéž, s. 53.

jednoznačně nejčastěji je v úvahách svých prvních čtenářů *Český snář* žánrově charakterizován slovem román – a tato charakteristika i s odstupem jednoznačně převládla. Václav Havel, který ve své brilantní studii o *Českém snáři* (napsané ovšem již s jistým odstupem) na jedné straně připomíná, že kniha je „skutečný deník“⁷⁹³ a „svého druhu body-art“, tedy otisknutí vlastního těla,⁷⁹⁴ zároveň zdůrazňuje, že jde o skutečný román (slovo román se v Havlově devítistránkové studii o *Českém snáři* objevuje celkem šestnáctkrát). Úvahy různých autorů pak pokračují nad tématem jaký román – ale to je již mimo záběr této práce.

Není tedy *Český snář* reportáž? Nebo aspoň román s reportážními prvky? Ze 33 respondentů sborníku *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře* nepoužil slovo reportáž, a to ani v nějakém „přidruženém“ či odvozeném významu, pro charakteristiku knihy ani jeden. Nejde ovšem o statistiku. *Český snář* skutečně není reportáž. Liší se od ní zcela jinou, ryze beletristickou stylizací postav a daleko hlubší psychologii ústřední postavy, románové, nikoli reportérské; tyto vlastnosti Vaculíkova textu jsou tak výrazné, že vlastně ruší jakoukoli možnost dílčích reportážních prvků.

To, že *Český snář* není reportáž, nám říká něco i o žánru reportáže obecně. Nesmí nás mást bezprostřednost s rysy autenticity, ta není „povinně žánrotvorná“. Jistě existují (zcela výjimečně) reportáže napsané z prostředí, které si reportér ne zvolil, v zásadě však je reportáž žánrem svobody – i do velmi náročného prostředí a těžkých situací, reportér přichází, protože se pro ně rozhodl a chce o nich podat svědectví. *Českým snářem* se od první do poslední stránky vine hořké poznání, že hrdina knihy píše o životě, který si svobodně nevybral, který však, z nutnosti jako z přesvědčení, nakonec přijímá. Důležitý je rovněž rozsah; není možné stanovit mezní počet znaků pro reportáž, je možné napsat (výjimečně) nejen knihu reportáží, ale i reportážní knihu, v zásadě však reportáž nemůže být příliš dlouhá, určitě je na jedno přečtení. Je třeba připomenout, že „reportáž do šuplíku“ je cosi protismyslného: „do šuplíku“ lze psát román nebo i báseň, ale nikoli reportáž; reportáž je žánr bezprostředního kontaktu, bezprostředního, a to pokud možno širokého, kontaktu se čtenářem.

Také přesná deníková chronologie, kterou Vaculíkova kniha dodržuje, ji od reportáže spíše vzdaluje. Reportáž pracuje s logikou souvislostí, není vázána příkazem přísné chronologie jako lékařský chorobopis, v němž se ovšem nesmí měnit chronologie, i když by to logice příběhu dané nemoci někdy prospělo; možná je Vaculíkův *Český snář*, což o něm dosud nebylo řečeno, svého druhu chorobopis českých sedmdesátých a osmdesátých let. Či dobrovolně zvolený auto-chorobopis.

793 Tamtéž, s. 132.

794 Tamtéž, s. 139.

8 ZÁVĚR

Vzhledem k poměrně malé pozornosti, kterou reportáži zatím věnovala literární věda, nemohla se tato práce ani přiblížit jakékoli syntéze. Soustavné dějiny reportáže, i když se po nich nikde nevolá, přesto zůstávají jedním z desiderat české literárněvědné bohemistiky. Tato práce může být pouze malým příspěvkem k vyplnění bílých míst. Taková byla také její ambice.

Reportáž je – aby se tak řeklo – žánr „antibukolický“. Žánr, jehož smyslem a úlohou je referovat o problémech a o konfliktech, poukazovat na ně, vyhledávat je a pojmenovávat a – v tom má reportáž, patřící nejen do umění, nýbrž i do žurnalistiky, víc svobody než jiná umění – případně navrhnout řešení. Ale reportáž umí, neboť i taková může být služba veřejnosti, také konflikty vyvolávat – typicky při užití metody skryté identity.

Jen s malou trochou nadsázky lze říci, že dějiny reportáže v Česku – rovná se boj o reportáž. Nejde jen o to, jak dlouho trvalo, než byly u nás literární reportáže uznány za součást umělecké literatury. Česká reportáž nikdy nepatřila v evropském (a americkém) srovnání k nejstatečnějším. A nikdy nedokázala zásadně změnit, třeba jen v jediné konkrétní věci, společenské poměry, jako reportáž ve Velké Británii či v USA. Ve vývoji české reportáže nenalezneme situace, kdy by autor šel na ostří nože, až na hranu. Česká reportáž vždycky spíš konala „drobnou práci pro národ“. I žánr reportáže zřetelně ukazuje, že hazard prostě nepatří mezi české národní vlastnosti. Odvážnější než kterýkoli česky píšící reportér tak byli německy píšící rodák z Prahy Egon Erwin Kisch a rodák z Valašska, Slovák volbou Ladislav Mňačko.

Reportážní tvorba u nás také nikdy nebyla příliš početná a nepředstavovala silný, tvůrčí proud s nikdy nepřerušovanou kontinuitou. Společenský status reportáže se přitom v jednotlivých obdobích dosti dramaticky měnil, reportáž byla

vystavena podceňování – a jindy, poprvé ve třicátých letech, zase nabývala statusu čehosi správného, dynamického, moderního.

V českém kontextu však reportáž nebojovala jen s problémy ve svém okolí, bojovala i o sama o sebe, o svou identitu. Naprostá většina zkoumaného období totiž spadá do období nesvobody, které se na reportáži, jak také ve své práci ukazují, silně podepsalo. Ale nejen diktátorské režimy, i všechna prostředí s určitou totalitní tendencí rychle objevila možnosti reportáže, snažila se nasadit jí náhubek a zneužít ji pro svou propagandu; jako příklad ve své práci uvádím servilní text o smrti Tomáše Bati, omluvitelný snad jen bolestí nad ztrátou milovaného šéfa, text, který byl označen rovněž jako reportáž.

Vzhledem k tomu, že řada významných tvůrců přijímala již od dvacátých let 20. století komunismus ne jako výraz vlastního přесvědčení či snění, ne jako pouhou, byť třeba mezní ideologii, nýbrž v podobě strany jako militantní nadnárodní organizace vyžadující naprosté podrobení jednotlivce („strana, to je milion prstů sevřených do jediné pěsti“ – Majakovskij), žila česká reportáž, často právě v dílech svých vrcholných představitelů, v nesvobodě ne až po komunistickém puči v roce 1948, nýbrž již desítky let předtím.

Přesto však přísně střežená plocha, kde se směli komunističtí autoři pohybovat, byla před rokem 1948 větší než později. Ukazují to na příkladu uchopení tématu Podkarpatské Rusi, které, i v díle autorů oddaných stejné ideologii, ve výsledku mohlo být velmi rozdílné.

Je také skutečností, že prakticky všichni významní komunističtí reportéři činní od třicátých do padesátých let, kteří se dožili uvolnění, jež přinesl XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu, své ideologické „Blendung“ litovali – a různě, různým způsobem a do různé míry se ji snažili překonat. Především svojí následující tvorbou.

Šedesátá léta 20. století tak jsou i pro českou reportáž časem obnovy a okouzlení novými tvůrčími možnostmi. Nelze však říct, že by se důsledněji navazovalo na období před padesátými lety. Většina starších autorů totiž neměla na co navazovat: již před dobou jazykové fráze a psychologických i ideologických floskulí nepsali v zásadě jinak, i když skutečnost, že za první republiky byli vůči vládnoucímu systému ostře kritičtí a po roce 1948 nadšeně oslavní, se zdála svědčit o opaku. Vždy pro ně byla ideologie nad skutečností – jen v čase boje je skutečnost tolik nezrazovala, jako v čase – údajného – užívání výsledků boje... Jak ukazuje například diskuse o reportáži v *Literárních novinách*, na kterou upozorňuji, diskontinuita s předchozím vývojem byla v řadách oficiálních autorů tak značná, že když chtěli hledat tvůrčí alternativu k evidentně falešné a neživotné reportáži padesátých let, nevěděli jak a kde. Větší byl tak přínos autorů tvořících mimo hlavní proud oficiální literatury a důležité byly i podněty ze Slovenska. Paradoxní skutečností je rovněž to, že odvážněji než v samotných publikovaných reportážích působí v té době postava reportéra v beletrii (Ludvík Vaculík, Jana Černá).

V období normalizace pak opět vznikaly reportáže další generace autorů poznamenaných nesvobodou a sloužících nesvobodě.

Poměrně velkou pozornost věnuji ve své práci antecedenci reportážního žánru, tedy období „reportáže před reportáží“; chtěl jsem ukázat, že naše reportáž není jen přizpůsobivá a ideologická, že vyrůstá i z kořenů, které pevně tkvějí v českém 19. století, a že do jejího rodokmenu patří i pozoruhodné texty Josefa Kajetána Tyla či Boženy Němcové.

Reportáž je ale především určitý způsob tvorby (o nejlepších světových, nikoli českých reportérech je možné říct, že i určitý způsob života), to jest určitý přístup ke světu, jiný vztah k faktům a k procesu vlastního autorského poznávání skutečnosti; z toho pak vyplývá volba specifických, pouze reportáží vlastních forem a prostředků.

V hledačství formy česká reportáž vždy vynikala, jak se také snažím ve své práci ukázat. K jakým vrcholům pozvedá reportérský způsob psaní ve své *Chudé přadleně* Jarmila Glazarová! S jakou přirozeností, „beze švu“, dokáže Ivan Olbracht propojit osobní poznání a fakta získaná studiem v jeden celek ve svých podkarpatoruských reportážích. S jakou radostí hledá a nalézá po letech glajchšaltování nové reportážní formy a postupy Adolf Branald. Kolik pozoruhodných formálních inovací přináší třeba i jinak normalizačním diktátem poznamenaná tvorba Jana Suchla. A také tam, kde zápas o formu a s formou nebyl třeba vítězně dobojován, jako ve válečné knize velkého solitéra Emanuela Škatuly, sledujeme se zájmem nejen autorovo atraktivní téma, ale i jeho tvárné úsilí...

Česká literární reportáž usilovala vždy, kdy to jen trochu šlo, o to, aby byla živá, a proto žila.

SUMMARY

The Ways of Czech Literary Reportage

In the introductory part of *The Ways of Czech Literary Reportage*, the author applies the methods of literary studies originally conceived for analysing fictional narratives to reportage texts, with the aim of establishing whether (and to what degree) the genre of reportage fits the criteria concerned; particular attention is paid to the relationship between the fictional world and the actual world within reportage, the narrator in reportage as a literary character and the narrator's legitimization strategies.

Using world literature examples, the author aspires to capture the gradual crystallization of reportage's approach to reality up to the emergence of a separate genre in the 1920s and 1930s; he also takes into consideration the discussions that accompanied the formation of reportage (E. E. Kisch, G. Lukács).

Further on, the book contains profiles of key figures and phenomena in the evolution of Czech-language reportage from its 19th century antecedence to the peak of its development in the 1930s and early 1940s.

While antecedents to reportage are found in the works of Milota Zdirad Polák, Josef Kajetán Tyl, Božena Němcová and Jan Neruda, the war reportage of Emanuel Škatula is positioned beyond the genre's antecedence and on the verge of classic 20th century reportage writing. The book notes the disruption in the logic of the genre's development caused by the efforts to satisfy imported requirements in the 1950s and its difficult recovery in the 1960s.

The core of the book, however, lies in the analysis of reportage writing by authors whose main body of work consists of fiction but reportage nevertheless forms an important component of their legacy: Jarmila Glazarová (*Chudá*

přadlena; Leningrad), Ivan Olbracht (*Hory a staletí*) and Adolf Branald (*Ztráty a nálezy*); the book is also concerned with the reportage writings popular at their time, by S. K. Neumann, G. Včelička, K. Čapek, J. Fučík, L. Aškenazy and others. Travel-related reportage writings are only considered if they constitute an important phenomenon within literary history or from a social point of view (J. Hanzelka a M. Zikmund, V. Šťovíčková).

The book endeavours to illustrate both the inspirational and the constricting influences of the literary and social developments in Czech environment on the genre of reportage; it aims to demonstrate the manner in which its key literary figures – all considerably diverse as artistic types – reacted in their writing to both the progress and the constricted possibilities of creating reportage, while emphasizing the variety and diversity of creative approaches to reportage which resulted from these circumstances.

BIBLIOGRAFIE

- ALMER, Alan. *Úpadek a pád Osmanské říše*. Přel. Olga Kovářová a Martin Kovář. Praha: Panevropa, 1996.
- ANONYM. Otevřený dopis revolučním spisovatelům v Československu. *Tvorba* 6, 1930, s. 794.
- ARISTOTELÉS. *Poetika. O básnické tvorbě*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Jan Laichter, 1948.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Kde teče krev a nafta...* Praha: Svoboda, 1948, nestr.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Německé jaro*. Praha: Mír, 1950.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska*. Praha: Orbis, 1950.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Z modrého zápisníku*. In: AŠKENAZY, Ludvík – HERMLIN, Stephan – VANČUROVÁ, Alena. *Modrý zápisník*. Praha: Rudé právo, 1951.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Všude jsem potkal lidi. Výbor z reportáží*. Praha: Mladá fronta, 1955.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Indiánské léto*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- AŠKENAZY, Ludvík. *Cestopis s jezevčíkem*. Praha: Albatros, 1969.
- BAAR, Jindřich Šimon. *Paní komisarčka. Chodský obrázek z doby předbřeznové*. Praha: Československé podniky tiskařské a vydavatelské, 1923.
- BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century, 1932.
- BEK, Rudolf. *Naši v poušti. Reportáž o československé jednotce na středním východě*. Edice Bojová tvorba. Praha: Naše vojsko, 1946.
- BENEŠOVÁ, Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol. *Fenoméni: Polská literární reportáž*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016.
- BIBLE. *Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Česká biblická společnost: Praha, 1991.
- BLECHA, Oldřich. *Vesele do nového dne. Klavírní reportáž. 20 skladeb pro klavír na 2 ruce v prostředně těžkém slohu*. Op. 106, č. 1–20. Praha: Karel J. Barvitius, 1937.
- BRANALD, Adolf. Lidé v hotelu, *Plamen* II, č. 6 (červen), s. 75–76.
- BRANALD, Adolf. *Ztráty a nálezy*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

- BRANDOS, Otakar – KLESLO, Michal a kol. *Ukrajinské Karpaty*. Vřesina: Sky, 2007.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1890.
- BURIÁNEK, František. *Za lásku lásku, za úctu úctu*. *Literární noviny* 8, 1959, č. 15, s. 3.
- BURIÁNEK, František. *Jarmila Glazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1979.
- BURKE, Peter. The cultural History of the Travelogue. *Przegląd Historyczny* 101, 2001, č. 1, s. 1–11.
- CAINER, Rudla. *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora*. Praha: ARSCI, 2008.
- ČAPEK, Karel. Děti chudých. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 114, 4. 3. 1934, s. 1–2.
- ČAPEK, Karel. *Proč nejsem komunistou*. In: TÝŽ. *Válka s mloky, Krakatit, Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy, Bajky a podpovídky, Proč nejsem komunistou*. Praha: Československý spisovatel, 2009.
- ČAPEK, Karel. *Sloupkový ambit*. Praha: Československý spisovatel, 1957.
- ČERNÁ, Jana. *Hrdinství je povinné*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- ČERNÝ, Aleš. *News Feature na téma komunální volby 2010 v MF DNES*. Brno, 2011. Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity.
- ČERNÝ, Václav. *Paměti [II], 1938–1945. Křik Koruny české. Náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992.
- DANEŠ, Jiří Viktor. *Balkán po válce 1913*. Praha: Jos. R. Vilímeck, 1914.
- DAVIDOVÁ GLOGAROVÁ, Jana – DAVID, Jaroslav. *Obrazy z cest do země Sovětů: České cestopisy do sovětského Ruska a Sovětského svazu 1917–1968*. Brno – Ostrava: Host – Ostravská univerzita, 2017.
- DOKOUPIL, Blahoslav. Autentické svědectví neautentických cestopisů. In: KŘIVÁNEK, Vladimír (ed.). *Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (16.-17. 9. 1998)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum Opava, s. 43–49.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014.
- DVOŘÁK, Karel. Reportáž a pocity dnešního prozaika. *Literární noviny* 8, 1959, č. 37, s. 3.
- EILE, Stanislaw. *Światopogląd powieści*. Warszawa: Polska akademia nauk, 1973.
- ELIÁŠOVÁ, Libuše. Gusta Fučíková a pozůstalost Julia Fučíka. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 77–92.
- ERENBURG, Ilja. Revoluce a román. *Čin* 1, 1929–1930, č. 17, 20. 2. 1930, s. 387–389.
- FAKTOROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu*. Praha: ARSCI, 2012.
- FORT, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- FOWLER, Alstair. *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon, 1982.
- FUČÍK, Julius. *V zemi milované*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1947.
- FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1947.
- FUČÍK, Julius. *Korespondence*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963.

- FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995.
- FUČÍK, Julius. *Božena Němcová bojující*. Praha: Společnost Julia Fučíka – Orego, 1997.
- FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. 1. vyd. Faksimile rukopisu. Ed. Zdeněk Mahler et al. Praha: Ottovo nakladatelství, 2008.
- FUČÍKOVÁ, Gusta – ŠTOLL, Ladislav. Předmluva. In: FUČÍK, Julius. *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1947, s. 9–14.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Melantrich, 1940.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Družstevní práce, 1949.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1950.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1953.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena. Výbor*. Praha: SNKLHU, 1961.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Leningrad*. Praha: SNPL, 1961.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. Nový svět. *Nový život*, 1950, č. 7–8, s. 504–507.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. Vyprávění o rekreaci. *Nový život*, 1952, č. 9, s. 1337–1344.
- GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vánoce na hranicích*. In: ZÁVADA, Vilém – MARŠÍČEK, Vlastimil (eds.). *V pohotovosti. Sborník prací českých spisovatelů k Dni československé armády*. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 228–241.
- GLENNY, Misha. *Balkán 1804–1999. Nacionalismus, válka a velmoci*. Přel. Olga Kovářová a Martin Kovář. Praha: BB art, 2003.
- GRYGAR, Mojmír. Fučíkovy umělecké reportáže. *Česká literatura* 6, 1958, č. 3, s. 366–412.
- GRYGAR, Mojmír. Nesnesitelná tíha symboliky a víry. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 17–33.
- GRYGAR, Mojmír. *Umění reportáže*. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- HÁJEK, Jiří. Oč nyní jde. *Plamen* 1, 1959, č. 1, s. 26–29.
- HÁJEK, Jiří. *Jarmila Glazarová*. In: DROZDA, Miroslav – PETRMICHL, Jan – SCHULZ, Milan (eds.). *Pro a proti. Kritická ročenka '61*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 46–51.
- HAMAN, Aleš. Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. (Poznámka k vývoji současné prózy). *Česká literatura* 11, 1963, s. 117–124.
- HAMAN, Aleš. *Neruda prozaik*. Praha: Odeon, 1968.
- 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.
- HAUPT, K. – WESSEL, H. *KISCH war hier. Reportagen über den „rasenden Reporter“*. Berlin: Verlag der Nation, 1985.
- HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: LN, 1990.
- HERBEN, Jan. Román – reportáž. *Čin* 1, 1929–1930, s. 324–325.
- HORA, Jaroslav. *Zrození reportáže*. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 126–141.
- HORA, Josef: Román nebo reportáž. *Telegraf* 1, 1929, č. 43, s. 3, 6. 12., podepsáno -a.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- HRADEČNÝ, Pavel – HLADKÝ, Ladislav – PIKAL, Kamil. *Česko-albánské vztahy*. In: HLADKÝ, Ladislav a kol. *Vztahy Čechů a národy a zeměmi jihovýchodní Evropy*. Praha: Historický ústav, 2010, s. 253–262.

- HRBATA, Zdeněk. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014 s. 539–558.
- HRONEK, Jiří. *Reportáž o velké věci*. Praha: Orbis, 1947, 80 s. + 16 s. příloh.
- HVÍŽDALA, Karel. *České rozhovory ve světě*. Praha: Mladá fronta, 2013.
- CHÁB, Václav. *Jihočeský selský vůdce Radola. Politická reportáž*. Praha: Svaz národního osvobození, 1931.
- JANÁČEK, František – HÁJKOVÁ, Alena. *Na okraj motáků*. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 109–254.
- JANÁČEK, František. *Pochybnosti i jistoty*. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 301–337.
- JANÁČEK, František. *Příběh Josefa Böhma (Vztah k Juliu Fučíkovi)*. In: POUSTA, Zdeněk – SEIFTER, Pavel – PEŠEK, Jiří (eds.). *Occursus – Setkání – Begegnung. Sborník ku poctě 65. narozenin prof. Dr. Jana Křena*. Praha: Karolinum, 1996, s. 108–134.
- JANÁČEK, Pavel – WÖGERBAUER, Michael (eds.). Čtenářská edice souhrnného Fučíkova protokolu z 29. 6. 1942. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host 2010, s. 127–174.
- JANÁČEK, Pavel. „Abych tu věc protáhl...“ (K strategiím Fučíkova protokolu). In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 95–120.
- JANÁČEK, Pavel. *Druhá část Reportáže?* In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 121–126.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Fejeton a fejetonistická novela*. In: TÁŽ. *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel 1985.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava – STICH, Alexandr. *Ediční poznámka*. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 93–98.
- JEŘÁBEK, Čestmír. *Ještě román a reportáž. Čin 1, 1929–1930, č. 10, s. 219.*
- JUNGMANN, Milan. *Dnešní svět a reportáž. Literární noviny 8, 1959, č. 42, s. 1 a 3.*
- JUNGMANN, Milan. *Literárky – můj osud. Kritické návraty ke kultuře padesátých a šedesátých let s aktuálními reflexemi*. Brno: Atlantis, 1999.
- KALANDRA, Závíš. *Jednobuněčnost v politice*. In: TÝŽ. *Intelektuál a revoluce*. Ed. Jiří Bra-bec. Praha: Český spisovatel, 1994.
- KÁŇA, Vašek. *Nenávidím. Reportáž z války*. Praha: Karel Borecký, 1936.
- KÁŇA, Vašek. *Stávka v Karlově huti*. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 69–73.
- KAREL, R. [= Karel Rameš] (ed.). *Žalují. Pankrácká kalvarie I–II*. Praha: Orbis 1946.
- KISCH, Egon Erwin. *Román? Ne. Reportáž. Čin 1, 1929–1930, č. 6, s. 121.*
- KISCH, Egon Erwin (ed.). *Klassischer Journalismus. Die Meisterwerke der Zeitung*. Berlin: Kammerer Verlag, 1923.
- KISCH, Egon Erwin. *Eliptické šlapací kolo*. In: TÝŽ. *V pěti dílech světa*. Přel. Jarmila Haasová. Praha: Lidová kultura, 1936, s. 95–96.
- KISCH, Egon Erwin. *První a poslední reportáž*. Praha: Knihovna Rudého práva, 1950.
- KISCH, Egon Erwin. *Zuřivý reportér a poslední reportáže*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955.

- KLEIN, Alfred. *Im Auftrag ihrer Klasse, Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller 1918–1933*. Berlin und Weimar 1972.
- KLIČKA, Benjamin: Reportáž? Ne. Román. *Čin* 1, 1929–1930, č. 7, s. 145.
- KLÍMA, Ivan. *Mezi třemi hranicemi*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 32
- KLÍMA, Ivan. *Moje sílené století*. Praha: Academia, 2009.
- KOCOUREK, Franta. *V městě mrtvého šéfa. Reportáž ze smutečního Zlína*. Praha: František Borový, 1932.
- KOCH, Hans (hrsg.). *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*. Berlin: Dietz, 1974.
- KOLEJKA, Josef. *Balkánská otázka 1908–1914*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1979.
- KOLEKTIV. Z diskuse v naší redakci. *Literární noviny* 8, 1959, č. 42, s. 3.
- KONRÁD, Karel. Nezničitelnost ducha. *Rudé právo* 25, 1945, č. 146, 28. 10. 1945, s. 3.
- KOROUSOVÁ, Jana. Přehled českých vydání. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 107–108.
- KOURA, Petr. Odbojová činnost Julia Fučíka ve světle (nejen) nacistických dokumentů. In: ODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 43–61.
- KREJČÍ, František Václav. Emanuel Škatula: Válka na Balkáně [recenze]. *Právo lidu* 22, 1913, č. 176, 29. 6. 1913, příloha, s. 1, podepsáno k.
- 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. 59–71.
- KREJČÍ, Karel. Fyziologická črta v české literatuře. In: TÝŽ. *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.
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991.
- KUSÁKOVÁ, Lenka. *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)*. Praha: Academia, 2012.
- 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.
- LANGER, František. Román i reportáž. *Čin* 1, 1929–1930, č. 12, s. 265–266.
- LIŠKOVÁ, Věra. Ke komposici a k povaze díla Karoliny Světlé. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, s. 87.
- LUKÁCS, György. Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt. In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland: eine Auswahl von Dokumenten*. 2. vyd. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, s. 436–463.
- LUKÁCS, György. Umění jako objektivní pravdivost. In: TÝŽ. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976.
- MACURA, Vladimír. Motáky jako literární dílo. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 281–300.
- MAJEROVÁ, Marie. Poznámky. Román a reportáž. *Čin* 1, 1929/1930, č. 15, 6. 2. 1930, s. 352–353.
- MARTÍNEK, Josef. *Amerika v krizi. Reportáž amerického Čechoslováka*. Praha: Volná myšlenka, 1936.

- MARTÍNEK, Vojtěch. Chudá přadlena. In: TÝŽ. *Živné zdroje. Výbor z literárně kulturní publicistiky*. Ostrava: Profil, 1972, s. 243–244.
- MEJSNAR, Karel. *Cesta po Polsku. Cestopisná reportáž*. Hodonín: Sbor Svazu junáků, skautů a skautek RČS Hodonín, 1935.
- MICHALOVÁ, Marie. Kolínský nemlčel. *Střední Evropa. Revue pro středoevropskou kulturu a politiku* 11, 1995, č. 51, s. 120.
- MICHL, Karel. Stalo se ve Frunze. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka Plzeň*: Krajské nakladatelství, 1962, s. 91–93.
- MIŇOVSKÁ-PICKETTOVÁ, Vanda. Popis v uměleckém cestopise – český cestopis v 19. století. *Česká literatura* 46, 1998, č. 4, s. 370–404.
- MITTENZWEI, Werner (Hrsg.). *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutschen Schriftsteller*. Leipzig: Phillip Reclam jun., 1975.
- 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. 125–137.
- MOCNÁ, Dagmar. Reportáž. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 568n.
- MOMMSEN, Theodor. *Diktátoři*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1941.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány. Zrod a tvar čtyř prozaických děl Jarmily Glazarové 1936–1940*. Profil: Ostrava, 1987.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Doslov*. In: GLAZAROVÁ, Jarmila. *Chudá přadlena*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 281–293.
- MRAVCOVÁ, Marie. Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění. In: ČERVENKA, Miroslav – KUBÍNOVÁ, Marie (eds.). *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 79–113.
- MÜNZ-KOENEN, Ingeborg. Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie. Die Debatte proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit Georg Lukács. In: MITTENZWEI, Werner (Hrsg.). *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher Schriftsteller*. Leipzig: Phillip Reclam jun., 1975.
- NEČAS, Ctibor. *Balkán a česká politika. Pronikání rakousko-uherského imperialismu na Balkán a česká buržoazní politika*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1972.
- NEČAS, Ctibor. *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.
- NEČAS, Jaroslav. *Adolf Kolínský. Český dozorce ve službách gestapa*. Praha: Academia, 2017.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Básně a jiné práce*. Spisy, sv. 11. Ed. Miroslav Heřman a František Váhala. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech*. Spisy, sv. 3. Ed. Karel Krejčí. Praha: Československý spisovatel, 1951.
- NĚMEČEK, Jan – ELIÁŠOVÁ, Libuše. Základní odlišnosti. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 104–106.
- NĚMEČEK, Jan. Komparace českých vydání. In: FUČÍK, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. První úplné, kritické a komentované vydání. Ed. František Janáček a kol. Praha: Torst, 1995, s. 101–103.

- NERUDA, Jan. *Obrázky policejní*. In: TÝŽ. *Studie, krátké a kratší I*. Spisy, sv. 5. Ed. Jaroslav Zima. Praha: SNKLHU, 1955, s. 49–91.
- NERUDA, Jan. *Trhani*. In: TÝŽ. *Studie, krátké a kratší I*. Spisy, sv. 5. Ed. Jaroslav Zima. Praha: SNKLHU, 1955, s. 7–46.
- NERUDA, Jan. Severozápadní lázně naše. In: TÝŽ. *Menší cesty*. Spisy, sv. 9. Ed. Aleš Haman. Praha: SNKLHU, 1961, s. 153–193.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*. Praha: Svoboda, 1952.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Enciány s Popa Ivana. Letní dojmy z Rachovska*. Praha: František Borový, 1933.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. K Huculům. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 330, 4. 7. 1933, s. 1–2.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Procházka Orlickým podhořím. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 483, 26. 9. 1933, s. 1–3.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Prší na Zverovce. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 446, 6. 9. 1933, s. 1–2.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. V kraji populárních spisovatelů. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 490, 30. 9. 1933, s. 1–2.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. Kolem republiky. Z Košic do Užhorodu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 302, 17. 6. 1933, s. 2–3.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. O jednom nápadu. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 156, 26. 3. 1933, s. 1–2.
- NOVÁK, Arne. *Jan Neruda*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1910.
- NOVÁK, Arne. Předmluva. In: NĚMCOVÁ, Božena. *Obrazy z okolí domazlického*. Praha: F. Topič, 1912.
- NOVOMESKÝ, Laco. Ehrenburg o generacích, o ruském románu, o zániku románu a o nové literární formě. *Tvorba* 5, 1930, č. 1, 8. 1. 1930, s. 7.
- OBŠIL, Jan. *Boj Slovanů balkánských o svobodu 1912–1913*. Velké Meziříčí: J. Obšil, 1913.
- OLBRACHT, Ivan. *Hory a staletí. Kniha reportáží z Podkarpatska*. Praha: Melantrich, 1936.
- OLBRACHT, Ivan. *Země bez jména. Reportáže z Podkarpatska*. Praha: Otto Girgal, 1932.
- OPELÍK, Jirí. Kniha o Americe. *Host do domu* 3, 1956, č. 11, s. 515–516.
- OPELÍK, Jirí. *Olbrachtovy zakarpatské reportáže*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, s. 63–74.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Sv. 3. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1965, s. 348–349 (heslo Kisch, Egon Erwin).
- OTRUBA, Mojmír. *Božena Němcová*. Praha: Svobodné slovo, 1962.
- OTRUBA, Mojmír. Časopis jako dialog. In: TYL, Josef Kajetán. *Národní zábavník (Publicistika 1833–1845)*. Spisy, sv. 11. Ed. Mojmír Otruba. Praha: Odeon, 1981, s. 803–823.
- OTRUBA, Mojmír. První moderní próza česká. In: FORST, Vladimír (ed.). *Realismus a modernost*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 7–22.
- OTTWALT, Ernst. „Tatsachenroman“ und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland: eine Auswahl von Dokumenten*. 2. vyd. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, s. 473–490.
- PATKA, Marcus G. *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 1997
- PAULOVÁ, Milada. *Balkánské války 1912–1913 a český lid*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1963.

- PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- PIECHOTA, Magdalena – RUSIN DYBALSKA, Renata. Pohled do reportérské kuchyně. In: BENEŠOVÁ, Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ZAKOPALOVÁ, Lucie a kol. *Fenomén: Polská literární reportáž*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016, s. 97–161.
- PIORECKÝ, Karel. *Česká literatura a nová média*. Praha: Academia, 2016.
- PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, Gaius. *Dopisy*. Přel. Ladislav Vidman. Praha: Svoboda, 1988.
- POLÁK, Karel. Nerudovi Trhani. In: NERUDA, Jan. *Trhani*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 187–188.
- POSPÍŠIL, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
- POSPÍŠIL, Ivo. *Literární genologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- 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.
- PTÁČNÍK, Karel. *Život, spisovatelé a já*. Praha: Trizonia, 1993.
- PUJMANOVÁ, Marie. Neruda dnešku. *Práce* 10, 1954, č. 244, 10. 10. 1954, s. 7.
- PYNSENT, Robert B. Jarmilo! Jarmilo!! Jarmilo!!! (K dílu Jarmily Glazarové). In: TÝŽ. *Ďablové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Praha: Karolinum, 2008, s. 495–538.
- PYNSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Jinočany: H & H, 1996.
- QUIS, Ladislav. *Vzpomínky ze staré Prahy. Výbor z díla*. Praha: Vyšehrad, 1984.
- RECTOR, M. Kisch, Egon Erwin. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Sv. 11. Berlin: Dunc-ker & Humblot, 1977, s. 682.
- ROSENBERG, Scott. *Say Everything: how blogging Began, what it's becoming, and why it matters*. New York: Crown Publishers, 2009.
- RUDOLF, Josef. *Vítězové nad smrtí. Dokumentární reportáž ze života zahraničních letců a partyzánů*. Brno: Mír, 1948.
- RUB-MOHL, Stephen – BAKIČOVÁ, Hana. *Žurnalistika. Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005.
- SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- SEUME, Johann Gottfried. *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Ed. Albert Meier. München: dtv, 1985.
- SCHILDBERGER, František. Kischova doktrína. *Studia Słowianoznawcze*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2016, č. 12, s. 315–324.
- SÍLA, Jiří. Novinář. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka Plzeň*: Krajské nakladatelství, 1962, s. 77–80.
- SKÁCEL, Jan. *Jedenáctý bílý kůň*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964.
- SKŘIVAN, Aleš. *Císařská politika. Rakousko-Uhersko a Německo v evropské politice v letech 1906–1914*. Praha: Karolinum, 1996.
- SLÁDEK, Ondřej. *Julius Fučík o Sovětském svazu aneb Cesty „tam“ a zase „zpátky“*. In: PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Julek Fučík – věčně živý!* Brno: Host, 2010, s. 199–211.
- SLÁNSKÝ, Rudolf. Komunistická strana v boji za svobodu národa. *Rudé právo* 26, 1946, č. 75, 29. 3. 1946, s. 3–6.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

- STEINER, Peter. Nedokonavý hrdina. Reportáž, psaná na oprátce Julia Fučíka. In: TÝŽ. *Lustrování literatury. Česká fikce v politickém kontextu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 113–174.
- STEINER, Peter. Revolucionáři k sežrání. Proces s Rudolfem Slánským a spol. jako roman-
ce. Přel. František A. Podhajský. *Česká literatura* 59, 2011, č. 3, s. 349–373.
- STERNE, Laurence. *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*. Přel. František Marek. Praha: SNKLHU, 1958.
- STREJČEK, Ferdinand (ed.). *Z korespondence a života spisovatele Františka Pravdy*. Jindřichův Hradec: Městské museum, 1941.
- SUCHDOLSKÝ, Ladislav. *Cirkusová dynastie Kludských*. Reportáž dvou týdnů. Přerov: Obzor, 1930.
- SUHL, Jan. *Chléb a sůl*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1979.
- SUHL, Jan. *Na štěstí se nečeká*. Severočeské nakladatelství: Ústí nad Labem, 1985.
- SUCHOMEL, Milan. Podíl reportáže na polidštění prózy. *Plamen* 6, 1964, č. 6, s. 145–148.
- SUCHOMEL, Milan. Reportérem proti své vůli. *Literární noviny* 13, 1964, č. 15, s. 5.
- SUTTAR, Miroslav. *Knihy a noviny. Čin* 1, 1929–1930, č. 13, s. 302.
- ŠAFÁŘ, B. Egon Erwin Kisch v Praze. *Tvorba* 4, sv. 2, 1929, č. 21, 3. 12. 1929, s. 332.
- ŠALDA, František Xaver. Budoucnost románu. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, č. 5, s. 156–157.
- ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013.
- ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (eds.). *Cesty do utopie. So-
větské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017.
- ŠÍŠKA, Miroslav. Muž, který Fučíkovi umožnil napsat Reportáž. *Magazín Právo*, 3. 11. 2012, č. 258, s. 28.
- ŠPAČKOVÁ, Lída. Předmluva. In: NEUMANN, Stanislav Kostka. *Československá cesta*. Pra-
ha: Svoboda, 1952.
- ŠTORKÁN, Karel. *K některým otázkám současné české reportáže*. Praha: Univerzita Karlova. Institut osvěty a novinářství, 1963.
- ŠTORKÁN, Karel. *O reportáži prakticky i teoreticky*. Praha: Novinář, 1985.
- ŠTORKÁN, Karel. *Tradiční, proměny, budoucnost reportáže*. Praha: Státní pedagogické nakla-
datelství, 1965.
- ŠTŮVÍČKOVÁ, Věra. *Bouře nad rovínkem*. Praha: Vydavatelství časopisů ministerstva národ-
ní obrany 1967.
- ŠVÁCHA, Miloš. *Země na úsvitu. Reportáž o budování Ostravska*. Praha: Práce, 1953.
- TABURNO, Jeronim Pavlovič. *Boj Slovanstva za svobodu*. Rokycany: Krameriova knihovna, 1913.
- TAUFER, Jirí. Doslov. In: NEUMANN, Stanislav Kostka. *Sám nejsi nic*. Praha: Mladá fronta, 1961, s. 263–282.
- TECHNIK, Ladislav. *Cesta do šťastné země*. Praha: Melantrich, 1952.
- TILLE, Václav. *Božena Němcová*. Praha: Mánes, 1911.
- TOMÁŠEK, Karel. Nedaleko od Prahy. *Plamen* 2, 1960, č. 9, s. 71.
- TOMÁŠEK, Karel. *Cvičná jízda*. Praha: Naše vojsko, 1964.
- TOMEŠ, Josef. *Průkopníci a pokračovatelé: osobnosti v dějinách české sociální demokracie 1878–
2003: biografický slovník*. Praha: Demos – Česká strana sociálně demokratická, 2004.
- TRZYNADŁOWSKI, Jan. Information Theory and Literary Genres. *Zagadnienia rodzajów
literackich*, IV, zv. 1, Łódź, 1961, s. 31–48.

- TUREČEK, Dalibor. *Fejeton Jana Nerudy*. Praha: ARSCI, 2007.
- TYL, Josef Kajetán. Obrázky ze života pražského. *Květy* 1, 1834, č. 29, s. 234–238.
- TYL, Josef Kajetán. Obrázky ze života pražského. In: TÝŽ. *Národní zábavník (Publicistika 1833–1845)*. Spisy, sv. 11. Ed. Mojmír Otruba. Praha: Odeon, 1981, s. 38–43.
- URBAN, Otto. *Česká společnost 1848–1918*. Praha: Svoboda, 1982.
- VÁCLAVÍK, Václav. Svědectví. In: ELŠÍK, František et al. *Fakta o Fučíkovi (dokumentace)*. Ostrava: Naše pravda, 1991, nestr.
- VACULÍK, Ludvík. *Sekyra*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Praha: Edice Petlice, 1981.
- VACULÍK, Ludvík (ed.). *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*. Praha: Torst, 1991.
- VAVERKA, František Rudolf. *Fantom ulice – detektivní reportáž*. Vizovice: Romány života, 1935.
- VČELIČKA, Géza. *Několik prokletých. Novely*. Praha: G. Včelička, 1928.
- VČELIČKA, Géza. *Světoběžníci a robinsoni. Reportáže a povídky*. Praha: Nákladem Karla Boreckého, 1932.
- VČELIČKA, Géza. *V zemi hákového kříže. Reportáž ze současného Německa*. Praha: Časopis Rozsévачka, Anežka Hodinová, 1933.
- VČELIČKA, Géza. *Několik prokletých*. Praha: Odeon, 1934.
- VČELIČKA, Géza. *Dvě města na světě. Prósy o Moskvě a Leningradu*. Praha: Karel Borecký, 1935.
- VČELIČKA, Géza. *Mezi Marokem a Zbraslaví. Tři prósy*. Praha: s. n., 1939.
- VČELIČKA, Géza. *Poutníkův návrat. Povídky a prósy*. Praha: V. Jedlička, nást. Ant. Neumann, 1941.
- VČELIČKA, Géza. *Dvě města na světě. Cestopis o nacistickém Německu a Sovětském svazu, přepracovaný a rozšířený podle knih V zemi hákového kříže (Praha 1933) a Dvě města na světě (Praha 1935)*. Praha: Mír, 1950.
- VČELIČKA, Géza. *Poutníkův návrat. Kniha 1. Zrození poutníkovo*. Praha: Josef Lukasík, 1948.
- VČELIČKA, Géza. *Poutníkův návrat. Kniha 2. Světoběžníci a robinsoni*. Praha: Josef Lukasík, 1949.
- VČELIČKA, Géza. *Dvě města na světě*. Praha: Družstevní práce, 1951.
- VČELIČKA, Géza. *Západ a Východ*. Praha: Svět sovětů, 1955.
- VČELIČKA, Géza. *Černá píseň*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- VČELIČKA, Géza. *Světoběžníci a robinsoni*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- VINŠ, Přemysl. *Obraz Albánců v české společnosti na přelomu 19. a 20. století. Slovanský přehled* 93, 2007, s. 43–62.
- VLČEK, Eduard. *Geneze kultu osobnosti a jeho státoprávní aspekty*. Brno: Masarykova univerzita Brno, 1995. Právnícké sešity, sv. 88, s. 32.
- VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava. *Mrázilo – tálo (o Jiřím Weilovi)*. Praha: Torst, 2014.
- VRÁNA, Vladimír. Člen ilegálního ÚV KSČ. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 106–121.
- VYHNÁLEK, Ivo. *Reportáž psaná na oprátce. Televizní opera*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců s ministerstvem školství a kultury, 1961.
- WEIL, Jiří. *Vzpomínky na Julia Fučíka*. Praha: Dílo, 1947.
- WEISKOPF, Franz Carl. V Berlíně. In: KUSÁK, Alexej (ed.). *Milenec života. Sborník vzpomínek na Julia Fučíka*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1962, s. 74–76.
- WHEELER, Sharon. *Feature writing for journalists*. New York: Routledge, 2009.

- WÜNSCHOVÁ, Felicitas [= STICH, Alexandr]. Italský osud české literatury a Milota Zdirad Polák. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*. Praha: Odeon, 1979, s. 7–34.
- ZIMA, Petr V. *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998.
- 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.

Elektronické zdroje

- BREDEL, Willi. *Maschinenfabrik N & K*. Nemesis – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 29. 5. 2018]. Dostupné z: <http://nemesis.marxists.org/bredel-maschinenfabrik-n-k1.htm>
- BREDEL, Willi. *Die Rosenhofstraße*. Nemesis – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 29. 5. 2018]. Dostupné z: <http://nemesis.marxists.org/bredel-rosenhofstrasse1.htm>
- GÖRNER, Josef – HONC, Jaroslav – MRÁZKOVÁ, Ludmila. *Ministerstvo zemědělství – presidium, 1918–1945* [online]. Národní archiv, č. fondu 751/1, 1960 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.badatelna.eu/fond/1737/reprodukce/?zaznamId=386900&reproId=514311> <http://www.badatelna.eu/fond/1737/reprodukce/?zaznamId=386900&reproId=514351>
- Heslo Škatula, Emanuel. *Encyklopedie ČSSD* [online]. Encyklopedie ČSSD: © 2010 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.historiecssd.cz/s-2/skatula-emanuel/>
- MAREK, Jaromír. *Interhelpe – Historie jedné iluze* [online]. Česká televize © 2007 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123387223-interhelpe-historie-jedne-iluze/>
- OTTWALT, Ernst *Ruhe und Ordnung*. Nemesis – Sozialistisches Archiv für Belletristik [online]. [cit. 15. 4. 2020]. Dostupné z: <http://nemesis.marxists.org/ottwalt-ruhe-und-ordnung1.htm>
- 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>
- Tisková zpráva Magnesia Litera 2016. *Magnesia litera* [online]. Spolek Litera: © 2002 [cit. 27. 8. 2018]. Dostupné z: http://www.magnesia-litera.cz/tiskova_zprava/tiskova-zprava-9-2-2016/
- Tohle jsou vítězové soutěže Bloggerka 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-bloggerka-roku-jsou-to-i-vasi-favorite.html>

EDIČNÍ RADA MASARYKOVY UNIVERZITY

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.

Mgr. Tereza Fojtová (místopředsedkyně)

doc. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D. (předseda)

prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.

doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Janík, Ph.D., M.Ed.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

doc. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr.

PhDr. Alena Mizerová (tajemnice)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

doc. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY

doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

(předsedkyně)

doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.

prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.

doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

(tajemnice)

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

Podoby české literární reportáže

František Schildberger

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
v edici **Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity** / číslo 502

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Výkonná redaktorka / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Editorka / Mgr. Kateřina Najbrtová, Ph.D.

Ediční referentka / Mgr. Vendula Hromádková

Jazyková korektura / Mgr. et Mgr. Barbora Svobodová

Grafická koncepce edice a návrh obálky / Mgr. Pavel Křepela

Sazba / Dan Šlosar

Vydání první / 2020

Náklad / 300 výtisků

Tisk a knihařské zpracování / Tiskárna KNOPP s.r.o., U Lípy 926,
549 01 Nové Město nad Metují

ISBN 978-80-210-9656-1

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

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9657-2020>