

Schildberger, František

Co činí reportáž reportáží

In: Schildberger, František. *Podoby české literární reportáže*. Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 9-27

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142930>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

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 pouťi* (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 takřikajíc 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) zřiká užití 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 pohybuje 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 našim 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 svěřuje 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 žíví tím, že pečuje o duševně postižené lidi, které přijímá do rodin a inkasuje za ně peníze od zdravotních pojišťoven, 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 řadící 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 otočil 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, reportérových 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 dílčího 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).

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 plnící 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).