



Podoby české literární reportáže

František Schildberger

MASARYKOVA
UNIVERZITA

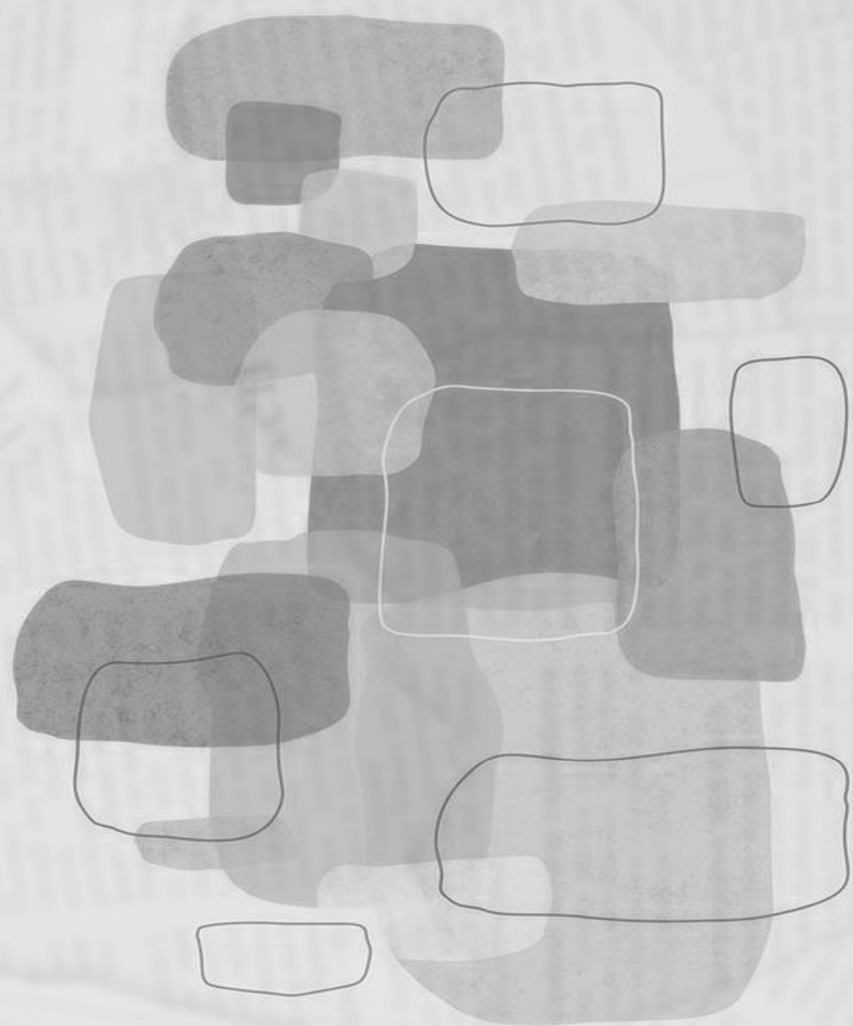


502

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPIŠY 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 Vpravěč 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 reportáži	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>Leningrad</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 Šťovíčková)	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. Příkláním 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 antecedence 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. Brunetièrův 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 biologii 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 píše a čtou romány, které jako by spíše odpovídaly románovým kategoriím 19. století; ty nejúspěšnější 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 „řídké 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 Mojžíry 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 (*obobščenje*). 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 reportérový 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 teorií reportáže českému čtenáři přibližuje Magdalena Piechota (PIECHOTA, Magdalena – RUSIN DYBALSKA, Renata. Pohled do reportéřské kuchyně. In: BENEŠOVÁ, Michala – RUSIN DYBALSKA, Renata – ŽAKOPALOVÁ, 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 Egona Erwina 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 takříkajíc 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 užité ryze obrazně či ironicky, srov. kupř. reportáž Jana Suchla o svatovavříneckém víně z knihy *Chléb a sůl*, zde kapitola 7.1) zříká 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 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 vytýká 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: ARISTOTELEŠ. *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 ničem 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 činorodé 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 stoj-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 nestraničném 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 písíciích, 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 nezaostavujícího, 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 postojů 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, podpurné, 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 slepých ptáků (1964) – vedli o přestávkách ve školních lavicích velmi vážné debaty o tom, zda strující 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 *Światopogląd powieści* (EILE, Stanisław. *Światopogląd powieści*. Warszawa: Polska akademie nauk, 1973), které cituje ve své práci Marie Mravcová (MRAVCOVÁ, Marie. Cit. dílo).