

Reportáž

1. Tradice, modernost, světovost

U zrodu reportáže stála lidská zvědavost, snaha vědět, získat původní a zajímavou informaci. Angličané, kteří tento výraz (report) poprvé razili, měli zpočátku na mysli jen popis událostí ze soudní síně, líčení ze zasedání parlamentu, popis povodní, požárů, válek.¹

Ale už v polovině minulého století dává vydavatel anglického listu „Times“ velkou částkou krytý šek svému zvláštnímu zpravodaji, kterého posílá jako přímého svědka do krymské války. O málo let později ctižádostivý francouzský novinář Londres dostává souhlas od pařížského policejního prefekta k návštěvě francouzských věznic. Jeho líčení, podobně jako za několik desítek let Zolův „Zabiják“ nebo „Jatky“ Uptona Sinclaire, budí senzaci mezi čtenářskou veřejností.

To už se reportáž ubírala svou vlastní cestou.

Od původního informativního sdělení a strohého popisu soudního jednání se dostala tak daleko, že obsáhla dramatické události, jako byla Velká říjnová socialistická revoluce nebo první let člověka do vesmíru. Reedových „Deset dnů, které otřásly světem“, odvážné cesty reportéra Richarda Halliburtona přes Alpy a do země Mayů, Hemigwayovo líčení bojů na italské frontě během první světové války, Kischův výlet do Tajné Číny, Fučíkovy tři velké reportáže hledající viníka smrti čtyř desítek lidí při velké stavební katastrofě Na poříčí – tato díla by ovšem nemohla existovat bez přímého kontaktu s událostí, jež dala k jejich napsání podnět. Je přirozené, že všechny zmíněné reportáže představují různé kvality v názoru na zpracování, různé přístupy k faktu, k objektivní realitě a samozřejmě i zcela rozličné ambice při shromažďování materiálu.

36

¹ V letech 1860–70 i Národní listy a Pokrok se nespokojí pouhým zpravodajstvím a v rubrice „Ze soudní síně“ používají popisu.

Pochopit vývoj a zrod reportáže je možné pouze poznáním jejího historického vývoje a její funkce.

Rozvoj rotačního tisku, rychlé zavádění mnohostránkových deníků, záplava údajů a zpráv nutně přinesla i jejich třídění. Nejzajímavější zprávy z hlediska vydavatele, informace a fakta, která si vyžadovala přesnější a důkladnější záznam ve vystižení souvislosti, se častěji stávají předmětem k reportážnímu líčení. Reportáž na rozdíl od běžné zprávy byla působivější, protože reprodukovala skutečnost ve vší její konkrétnosti. Životní detail, jak známo, působí na čtenářovu obrazotvornost a emocionalitu mnohem účinněji než pouhá holá fakta nebo obecné závěry a tvrzení.²

Důležitost reportáže je mimo jiné také v tom, že v dobách rychlých přeměn společenských a historických je reportáž první, kdo ohledává pole, kdo konstatuje nové prvky, kdo přináší živý a poutavý způsob „inventář okamžiku“. Proto má reportáž ohromný význam v období přelomu historie, v dobách přechodu jedné éry ve druhou, kdy může zachytit svými metodami a svým způsobem novou tvář skutečnosti dříve než román a postavit ji živým, působivým způsobem před oči čtenářů, diváků, posluchačů. Čili – dělá pionýrskou práci.

Není proto divu, že reportáž vždycky rozkvétá v dobách velkých historických převratů, není divu, že nejnámějšími, nejlepšími představiteli reportáže v našem století jsou lidé stojící nalevo. Vzpomeňte si, nechte si projít paměť jména známých reportérů pravice: nenajdete ani jednoho. Nejvíce vpravo stojí ještě poměrně pokrokový Albert Londres. Ale vezměte si Egona Ervína Kische, Erenburga, Fügnerovou, Johna Reeda, Michaila Kolcova atd. Všichni stáli v řadách lidí, kteří byli zvědaví, jak vypadá nová tvořící se skutečnost, kteří byli na místě, aby vypovídali a reprodukovali její první náznaky a první pohyby.

A v tomto procesu, v tomto smyslu, hraje reportáž ohromnou roli. Není sporu o tom, že je to legitimní žánr umění a že je nesmysl, když ji někdo chce vykazovat z literatury, neboť je to žánr, který je pohotový a působí tak emocionálně otřesně jako nejsilnější umělecké dílo – je-li to reportáž napsaná mistrovsky.

Snad i toto konstatování vedlo Egona Ervína Kische k vystou-

² M. Grygar, Umění reportáže, str. 57.

37

pení na pařížském sjezdu na obranu kultury v roce 1935, kde ve svém projevu mimo jiné řekl:

„Reportérem se opovrhovalo jako nejnižším druhem novinářů, dokud nepoučila díla Johna Reeda a Larisy Rejsnerové o tom, že zpráva o skutečnosti může být podána i nezávisle a umělecky. A koho o tom toto nepoučí, toho o tom mohlo poučit nepřátelské, nenávislné stanovisko kritických veleknězů.“

Česká reportáž stejně jako kterýkoli novinový druh, stejně jako kterákoli oblast uměleckého tvoření, se nevyvíjela nezávisle, sama o sobě. Rostla a obohacovala se z nejrůznějších pramenů a zdrojů národního života a čerpala impulsy z literatury domácí i cizí. Vývoj české reportáže jako osobitého slovesného druhu ukazuje na různé cesty, směřující nejprve od tradičních vzorů vyprávěčko-popisných (klasické případy najdeme v literatuře německé, jmenovitě v Heinovi a Börnovi) k pokusům o cestopisnou reportáž, jejíž kvalita závisela na šíři dojmů, znalostech a vyprávěčské dovednosti autora.

Touto formou jsou také zaznamenány „reportážní“ cesty Jana Nerudy, ať již za hořovickými cvočkaři, nebo jeho cesty Tureckem a Francií, i Arbesovy toulky po českém venkově.

Nicméně radikální změny v ekonomice a politice nemohly nepřivodit změny v myšlení i rozvoji literatury a tisku. Nerudovy „reportážní črty“ z let 60. a 70. jsou již ovlivněny obrovským procesem národním a sociálním, vyznačují se ostrým pohledem, narážkou a metaforou, úvahami z oblasti umění, morálky a politiky. To platí i o reportážních pokusech v Dělnických listech a v Budoucnosti a řadě reportáží z prvních ročníků deníku Právo lidu, kde se ve výběru témat postupně projevují současné problémy, hledání a zápas doby a po stránce formy i vliv francouzské, německé a ruské literatury a novin, zejména vliv Zolova dokumentárního naturalistického románu.

Není rozhodně náhodou, že první veliký vnitřní proces proměny reportáže probíhá právě v období poválečném, bezprostředně v době, kdy současná próza – až na výjimky – nepřinesla společenského zobecnění skutečnosti. Naopak reportáž (v té době již svébytný literární útvar ověřený žurnalistickou prací) daleko rychleji reagovala na konflikty doby, zostřené u nás vítězstvím Říjnové revoluce, a boje o lidový charakter republiky. Nemalou měrou k určitému „sebepoznání“ a konsolidaci reportáže při-

spěla i zvýšená cirkulace společensky závažných informací, jež rostly se stoupající důležitostí práce, s rozvojem techniky a vědy, a které nestačila krásná literatura ani okrajově zprostředkovávat. A tak mnohá společensky objevná informace, při zachování všech prvků dokumentárnosti, roste, obrazně řečeno, do délky, kompozičně se zdokonaluje, propracovává se k detailnímu popisu s použitím osvědčených literárních prvků.

Jako ilustraci pro počáteční etapu vývoje moderní reportáže³ mohli bychom uvést první reportáže Ivana Olbrachta, Václava Vacka, E. E. Kische a reportážní črty Mackovy.

Olbracht i Vacek mají ve svých reportážích⁴ neobyčejně ostrý smysl pro skutečný stav života a jeho poznání. Soustředění na detaily, na drobné postavy a postavičky a na jejich vnitřní život jim pomáhá odrazit nepřímo celou problematiku doby.

K této skupině novinářů, která tematickou i etickou stránkou své reportážní, publicistické a literární tvorby ovlivnila během doby celou mladou novinářskou generaci seskupenou kolem redakce Tvorby a Rudého práva, patří i Bohumír Šmeral, dlouholetý šéfredaktor prvního českého komunistického deníku.

Bohumír Šmeral jako reportér s velkým smyslem pro záznam autentičnosti a atmosféry, člověk s velkou myslitelskou výzbrojí a precizností, rozšířil oblast možností české reportáže o zahraničně politickou tematiku, mistrně zvládnutou ve sbírce „Pravda o sovětském Rusku“. Jeho reportážní zkratka, cit pro navození atmosféry a rozvedení detailu je dodnes příkladem: „Před sebou vidím jen sehnutá záda,“ píše o svém prvním setkání s Leninem, „krátký kalmukový kabát, velmi, velmi sešlapané střevice a dělnickou čepici, takovou, s jakou u nás pekaři odchází od pece. Než vůbec mohu začít hovor, už jsme v divadelní budově, na úzkém temném schodišti, kde po příchodu z denního světla nerozeznávám vůbec ničeho. „Že vás konečně jednou vidím,“ hovoří soudruh, jehož ruka, vsunuvši se mi teď pod paži, pořád mne ještě vede. Jest to on nebo není to on? Prostota a

³ ... „avantgardní, moderní umělci přicházejí k proletariátu nikoli cestou proletariáze, ale cestou svého umění a v důsledku jeho vývoje, z vnitřního potřeb své tvorby“ – K. Teige, Jarmark umění, str. 74, Čs. spisovatel 1964.

⁴ Připomeňme Olbrachtovy reportáže z Francie těsně po válce – Porovnej Právo lidu č. 206 z 31. 8. 1919.

jednoduchá samozřejmost překvapuje u těch, u nichž jsme uvykli slyšeti zdálky velké jméno. Ano, jest to on, Lenin. Jako by se ostýchal v zjevně nádherném prostředí, takový dělal na první pohled dojem, když vstoupili jsme do skvělého salónku ředitelství, když odkryl svou charakteristickou pleš, pekařskou čapku odhodil na nejbližší židli a stál proti mně se svou jistě už týden neholenou tvář . . .“⁵

Komunistický a dělnický tisk se námětu Sovětský svaz a česká vnitřní a zahraniční politika zmocňoval ve svých reportážích od počátku z mnoha příčin. Předně usiloval o objevování politických pravd v tom nejširším slova smyslu, tolikrát vědomě zkruslaných měšťáckými a agrárními novinami. Reportáž – žánr opírající se o pravdu života a sílu dokumentu této snaze nejlépe vyhovoval. Tento poznatek praxe stvrdila.

Právě pochopení tohoto praxí ověřeného aspektu vedlo hlavní proud pokrokové reportáže k tomu, aby, zdánlivě zužujíc tematický úsek společensky „zajímavých nebo atraktivních událostí“, se dobrala hlubšího postižení doby a s ní spojených historických skutečností. Tento proces, který začíná ve světovém měřítku slavnou Reedovou reportáží „Deset dnů, které otřásly světem“, není plodem záměrného úsilí o novou reportážní formu, ale naopak je ve své formě i stylu odrazem snah pokrokových novinářů o zachycení závažných skutečností, často velmi otřesných pro občansky a mravně citícího čtenáře. Z tohoto poválečného proudu (u nás Olbracht, Nový, Fučík, Majerová, Včelička) se zrodila reportáž nejpříjemnější, nejzávažnější a nejzaujímavější.

V této souvislosti bych chtěl připomenout Kischův výrok nad Kierkegaardovým hrobem, kdy v zamyšlení říká: „A nyní chápu, proč přísahal, že by dal povel k palbě, i kdyby všichni žurnalisté byli postříleni. Ne kvůli frázím, neboť jsou mezi námi lidé věcnější, než v jiných povoláních . . . Ne, ale pro náš nedostatek nenávisti, rozhořčení, vzrušení.“

Humánní a etické hodnoty tehdejší reportáže už mnohokrát ocenila historie.

★

V druhé linii, jež se zpracováním často blíží hranici moderní prózy, berouc si za cíl hledání vzájemných spojitostí třídních

konfliktů s tím, co se formovalo v člověku v době krize a stávek, se vytvořil další svěbytný útvar české moderní reportáže, jejíž kompozice umožňuje uplatnit pádnost dokumentu v plné jeho šíři i kontrastu. Tím reportáž dosahuje dramatickosti a intenzity na úkor potlačení reportérova subjektu.

Vhodným příkladem takto koncipovaných reportáží je seriál reportáží otiskovaný v Tvorbě a v deníku Haló-noviny v letech 1931 až 1935, v období velkých světových hospodářských a politických konfliktů, v období růstu sebeuvědomování lidových mas. Vedle Gézy Včeličky se zasloužil v té době o českou moderní reportáž Julius Fučík. Jeho úspěchy vyplývají z jeho nezdolné víry v socialismus, z aktivní politické činnosti, z autorova pohledu na vztah proletáře a vládnoucí společnosti a v neposlední řadě z jeho vzdělání, novinářské pohotovosti a talentu. Julius Fučík zvládl novinářskou práci obratně a lehce; novou závažnou myšlenku, společensky zajímavý fakt dokázal reprezentovat nápaditou formou a neotřelými jazykovými prostředky.

Pro ilustraci bych chtěl připomenout kompozici reportáže „Dělníci, zapamatujte si to!“,⁶ která uzavírá seriál Fučíkových reportáží o duchovské tragédii. Fučík pro tuto reportáž vybral nejpodstatnější články a komentáře z českého tisku. Nechává pak na informovaném čtenáři, aby z vhodně sestavených citátů bez jakéhokoli vlastního komentáře sám posoudil zkorumpovanost a nemorálnost některých tehdejších politických předáků a jejich tisku.

Jiným příkladem je Fučíkova reportáž z téhož roku „Na křižovatce v Dolní Lipové“,⁷ kde bylo v roce 1931 zastřeleno četníky osm stávkujících dělníků a dělnic. Fučík nejdříve nechává mluvit tři dokumenty postihující děj celé tragédie – oznámení majitele lomu kameníkovi Richardu Feikemu, že jej vypovídá z práce, výplatní sáček Lorenze Andreaty s 80,70 Kčs za týden vysilující práce a fotografie křižovatky, kde došlo k vražděmu krveprolití. Nic v kompozici tohoto dramatu není samoučelné. Vše tryská ze situace, vše slouží pointě reportáže vycházející z revolučního patosu doby . . . „Můžeme si to nechat líbit? Nikdy!“

Hlubší zamyšlení nad historickou cestou a působením moderní

⁶ Tvorba č. 7 z 19. února 1931 pod zn. -jef-

⁷ Tvorba č. 48 z 3. prosince 1931.

reportáže (mám na mysli především to, jak dokázala reportáž svými specifickými prostředky napomáhat národním a pokrokovým snahám) nás nutně dovede k reportážím Včeličky, Rybáka, Síly, Dolejšího, ke generaci novinářů, jejíž formování hluboce poznamenala krizová léta, k Švermovým, Sinkulovým a Šantrochovým reportážím ze Španělska, které byly ponejvíce otiskované v Tvorbě a v nedělním vydání Rudého práva. Šantrochova první reportáž byla otištěna už deset dnů po zahájení fašistického puče, Sinkule odjel do Španělska koncem září 1936 a pobyl na frontě téměř tři čtvrti roku. Celá série těchto reportáží o tragédii španělského lidu je právě klasickým příkladem toho, jak důležitý může být pocit rozhořčení a hněvu, který reportáž ve čtenáři silou svých argumentů vyvolá.

Právě tak velké a silné svědectví o boji s fašismem, v němž se rozhodovalo o osudu lidstva, podala knížka, psaná r. 1943 v pankrácké věznici na motáky a známá dnes i za hranicemi Evropy – Fučíkova „Reportáž psaná na oprátce“. Síla této knihy je v umělecké emocionální působivosti, protože i přesto, že uvádí historická fakta a je v tomto smyslu pravdivou reportáží, je zároveň básnickým dílem... Reportáž psaná na oprátce přináší ovšem jen vlastní autorovy zkušenosti. Fučík však nechtěl podat jen zповěď svého boje a svého tragického osudu, ale chtěl zobrazit boj českých lidí, jak sám naznačuje v 5. kapitole, když říká: „Jednoho dne bude dnešek minulostí, bude se mluvit o velké době a o bezejmenných hrdinech, kteří tvořili historii. Chtěl bych, aby se vědělo, že nebylo bezejmenných hrdinů. Že byli lidé, kteří měli své jméno, svou tvář, své touhy a své naděje, a že bolest nejposlednějších z nich nebyla menší než bolest prvního, jehož jméno bude zachováno. Chtěl bych, aby vám všichni byli vždy blízcí, jako lidé vám známí, jako lidé rodní, jako vy sami.“ A právě tato schopnost vidět konkrétní lidi, toto důvěrné proniknutí do jejich duše a k jejich lidské tváři bylo a je v podstatě postupem umělce, literárního tvůrce.“⁸

Vývojový proces poválečné reportáže předjímají svými hodnotami i reportáže E. E. Kische, především jeho Americký ráj (1929), Tajná Čína (1933) a vybraný soubor reportáží nazvaný Vstup zakázán (1934), které vyšly nejdříve v Paříži.

Ale již v Kischově novinářské činnosti před první světovou válkou můžeme sledovat základy, na kterých vyrostla vysoká novinářská škola vpravdě kischovská: jeho novinářskou posedlost, jeho nadšené zaujetí pro každou zajímavou skutečnost, jeho hluboké lidské citění, sílu k životu i nenávisť k násilí a sociální nespravedlnosti.

Po sarajevském atentátu odmítl Kisch možnost stát se válečným korespondentem v rakouské armádě. Chtěl prožít válku zblízka jako každý frontový voják. Utrpení, které poznává v zákopech mezi vojáky, nelidské a otřesné prožitky stanou se motivací jeho válečného deníku, který vydává v Praze německy pod názvem „Vojákem pražského sboru“. Jeho reportážní líčení ústupu rakouské armády přes Drinu je cenným dokumentárním svědectvím a hlubokým protestem proti každé válce.

O mnohostrannosti a účinnosti Kischovy reportážní tvorby svědčí konečně v neposlední řadě i reportáže z let před první světovou válkou (Pražské obrázky, Temnou Prahou, Zapovězené lokály), stejně jako „Přistání v Austrálii“, kam Kisch odjel v roce 1934 na protifašistický kongres. Kischovu lásku k životu a jeho lidskost („nic není senačnějšího na světě, než doba, ve které žijeme“), vůli vidět život ve značné pestrosti a zajímavosti, jeho reportážskou nápaditost a činorodost ocenili už jeho současníci. Henri Barbusse viděl v Kischovi „muže talentu a energie“, který „dal svůj talent současně s odvahou a tvrdošijností do služeb velké emancipace lidstva a sociální spravedlnosti“.

Theodor Balk už v roce 1935 píše: „Kisch postavil rozpory této doby do nejostřejšího světla, probodával svět poroby a námezdného otroctví, ukázal celé šilenství tohoto století na pěti kontinentech a smysl života na šestém světadíle.“

Kischova dlouholetá cesta od „lokálkáře“ pražské Bohemie až k nedokončenému reportážnímu záznamu „Továrna na boty“ velmi významně poznamenala vývoj české i světové reportáže. Kisch ukázal, čím má reportáž být – pravdou doby. A výsledek reportáže, jak sám poznamenal, musí být pro čtenáře „aspoň stejně zajímavý, jako výplod fantazie“.

Hlubší domyslení vývoje reportáže za první republiky nás vede logicky dál k prověření celého reportážního proudu, jehož šíře byla poznamenána v nemalé míře i konkurenčním bojem s měšťáckým tiskem, který byl nepřímo existenčně závislý na

kapitalistickém podnikání. Čtenářův poválečný odpor k fikci, který olířil pozici starého románu, jeho posedlost po autentičnosti, po literatuře faktu, čtenářova poptávka po oblíbeném žánru vyvolává i pobídku novinářských podnikatelů v celé Evropě, kteří s důrazem na skandálnost tématu vydávají nové večerníky založené na reportáži, nebo otiskují reportáže v daleko větším měřítku a kratší periodice. Například redakce francouzské revue *Nouvelles Littéraires* z touhy po větším odbytu žádá známé francouzské spisovatele (Jeana Cocteaua, Georga Girarda, André Mauroise), aby pravidelně psali pro nově založenou rubriku o senzačních procesech. I u nás dobře exponovaný kriminální konflikt je zárukou prodejnosti listu, stejně jako zavedená reportáž „Ze soudní síně“, která vystupuje před čtenářem s legitimací dokumentárnosti. Přijmeme-li myšlenku, že i tato oblast reportáže je odrazem sociálních a mravních tendencí doby, nemůžeme se divit tomu, že jsou s ní spjata i známá jména české žurnalistiky a literatury. U čtyř nejpozoruhodnějších, Rudolfa Těsnohlídka, Eduarda Basse, Karla Čapka a E. E. Kische, dosahuje často překvapivých výsledků. Zatímco však v Kischových reportážních rukopisech z této oblasti je jasně obsaženo sociální stanovisko autora jak ve výběru faktu, tak v pointě, volí Čapek způsob spojování detailního obrazu skutečnosti s volnou analogií nebo se zobecněním, které bylo přiřazeno jen pro vnější podobnost. Tím se někdy vytratila síla sociálního jevu a dochází k iluzi mírného, pro všechny lidi přijatelného světa. Čapkův přechod od konkrétního obrazu, od fakt téměř vědecky vyslovených k abstrahování, je právě nejmarkantnější u jeho „Povídka z jedné a z druhé kapsy“, u témat kriminálních, kde problematika žádá rozsudek. Stejně tak i Eduard Bass láme kopí před naléhavostí společenských témat a je pouze zneklidňován zvraty „prostého života malých lidí“.

Útěk od čistého reportážního dokumentu k „News-Story“, k reportáži usilující pouze o neproblémový postoj k věcem a zachycující spíše náladové aspekty doby, většinou s nároky na bohatou a mnohotvárnou literárnost, potlačení „vševědoucí“ osobnosti reportéra a odklon od laciné popularity bulvárních reportáží, to jsou charakteristické znaky reportáže pěstované v nejrůznějších žánrových odstínech na stránkách měšťáckého i liberálního tisku.

44

Řečeno jinými slovy – měšťácký tisk přizpůsoboval témata svých reportáží svým cílům, ať již z ekonomických nebo politických důvodů. Tuto skutečnost nelze opominout. Teď se můžeme samozřejmě pozastavit nad tím, zda v zemi, kde se nedalo mluvit o ideové jednodlotnosti společnosti, kde přinejmenším existovaly v oblasti literatury a tisku dva nebo tři silné proudy především tradice sociálně humánní a tradice demokraticko-liberální, se dá hovořit o jednotném národním procesu vývoje české reportáže. Nicméně není pochyby o tom, že oba předválečné proudy vzájemně ovlivňovaly vnitřní uměleckou skladbu reportáže a silně působily na její vývoj. Toto tvrzení snad nejlépe upřesní známá teze, že mezi literárním dilem a společenskou skutečností doby, kdy vzniklo, je dialektický vztah vzájemného ovlivňování.

Platí to i pro poválečnou dobu velkých společenských a názorových přeměn, pro poválečnou reportáž, jejíž vrchol představuje v letech 1945–1950 K. F. Sedláček, František Gel, Karel Konrád, Jiří Marek, René Frühauf, Jiří Stano, Vojtěch Cach a další, jejichž přínos je třeba hledat v životních zkušenostech, velké míře talentu a nadšení pro novou skutečnost.

2. Výběr faktů – analytická metoda a fantazie

Literatura 19. století obohacovala čtenáře stimuly představivosti. Novinář musí předpokládat, že čtenářova představivost je dnes víc než bohatá prožitky a zkušenostmi. Člověk druhé poloviny dvacátého století uvažuje v kategoriích, které rozbíjejí ustálená schémata o vztazích mezi lidmi, o čase, vzdálenosti atd. Život jednotlivce je v daleko hlubším kontaktu s kolektivem, se společností. Den bez politických informací znamená zaostávat. Věda ovládla náš denní život. Touha co nejvíce poznat, pocit spoluúčasti na společenském procesu, neklid atomového věku, to vše se stále dostává do užších souvislostí. A výsledek – čtenář dneška, obohacený o nové prožitky, tužby, city, asociace, je mnohem vnímavější, kritičtější a náročnější. Je pochopitelné, že ho pobuřuje plytká myšlenka, banálnost nebo nepravda.

Už zde, s úvahou nad čtenářem, se rozhoduje o kvalitě reportáže – rozhoduje se o ní při sbírání materiálu, při shromažďování

45

faktů. Flaubert (mimořadně velký literární učitel Gorkého,⁹ radí svému mladšímu příteli Maupassantovi: „Všechno, co se snažíme vyjádřit, musí být prozkoumáno s neumdlévající pozorností a dostatečně hluboko, abychom v tom, co probádáme, odkryli takovou vlastnost, kterou dosud nikdo neviděl nebo nepopsal. Ve všem je dosud nějaké neprobádané místočko – zvykli jsme si totiž pohlížet na všechna fakta jen tím způsobem, jakým už před námi o onom předmětu uvažovali jiní. My vpravdě už jenom rozjímáme. I sebemenší předmět obsahuje něco zajímavého a neznámého. To máme najít.“

Podobný názor, byť jen stručně vyjádřený, najdeme v úvahách V. Šklovského: „Nevěřte obyčejným vztahům k věcem, nevěřte obvyklé účelnosti věcí, nepřijímejte moře podle cizího popisu.“

Cesta od tématu (oblast lidské činnosti, jednání) k námětu, cesta od výběru faktu k jeho konkrétnímu zformování do pevného kompozičního rámce je záležitostí zásadně tvůrčí.

Metoda přístupu k vybranému faktu se podstatně liší od práce zpravodaje. Reportér vychází z toho, co sám prožil, co viděl. Tedy z toho, co nazýváme objektivní realitou, což není jen svět kolem nás, ale i velmi reálná existence reportérova subjektu, jeho bezprostřední zážitky a názory. Reportér vyjadřuje i tuto stránku skutečnosti.

Tématem reportáže může být cokoli, co autorovi pomáhá uskutečňovat jeho tvůrčí záměr, co ho naplňuje nadšením, radostí i obavami, co cítí, že je společensky zajímavé. Jsou i autoři, kteří se sítěží formulovat téma příliš brzy a nechávají záměrně všechno tvůrčí prostor otevřen prožitku a autorské fantazii.

Lze ovšem uvést i opačné případy, kdy jen a jen fakta tvoří pravý význam, kdy nadbytek emotivních prvků nebo šíře psychologických vztahů není na místě, kdy je třeba zvážit každý poznatek, každý důkaz, kdy funkce dokumentu má své specifické odůvodnění a kdy fakta jsou nejvýmluvnější, vypovídají-li sama o sobě.

Vzpomeňme známé reportáže Jeleny Rževské, zabývající se otázkou smrti Adolfa Hitlera, kterou v roce 1966 přetiskly téměř všechny velké evropské deníky a časopisy. Rževská nejdříve

⁹ V jedné své stati „Jak jsem se učil psát“ G. třikrát opakuje: „Vděčím za velmi mnohé cizí literatuře, zejména francouzské...“

konfrontuje získané informace, vyhledává lidi, kteří je mohou upřesnit (příčiny smrti ohořelého muže a ženy, pozůstatky dvou zuhelnatělých postav nalezených v zahradě nedaleko nouzového východu z Hitlerova bunkru), řadí k sobě všechny získané poznatky, porovnává je a tlumočí čtenáři stejnou metodou, s jakou by pravděpodobně pracoval soudní znalec nebo vyšetřující kriminální úředník.

Metoda práce, kterou reportér volí při hledání a ověřování faktů, je převážně závislá na faktu samém; jinak si počíná reportér při studování historického materiálu v archívu, jinak při psaní cestopisné reportáže. V každém případě je nutné hledat závislost jednotlivých faktů, jejich logické sepětí, neboť skutečnost není ještě celou pravdou. Pravdu, poznávanou skutečnost, předmět tématu je třeba objevovat se všemi souvislostmi.

Výběr materiálu se v takovém případě nesoustředí jen na čistou autentičnost tématu, ale i na typičnost jevu. Velké působivosti dosahuje například Zola metodou, o které napsal: „Naturalistický spisovatel chce napsat román o divadelním světě. Vychází z této všeobecné ideje, aniž má zatím nějaký fakt nebo postavu. Jeho první starostí bude shromažďovat poznámky... Pak bude mluvit s lidmi, kteří jsou o látce lépe informováni... Pak bude číst i dokumenty... Konečně navštíví místa sama, stráví několik dní v některém divadle, aby se seznámil s nejmenšími podrobnostmi... bude se snažit vžít se do atmosféry... A když pak jednou budou tyto dokumenty úplné, napíše se román sám od sebe. Romanopisec musí jen logicky rozmístit fakta.“ Zola zde prakticky popisuje metodu práce reportéra a jeho slova svědčí o tom, že chce být chápán autenticky. Námět i způsob zobrazení zdůrazňují autentičnost a aktuálnost faktu.

Od popisnosti k vnitřnímu dramatu, k dramaticky vyklenu-tému obrazu, tak bychom mohli nazvat analytickou metodu práce při shromažďování materiálu. Podobnou metodou – ozřejmováním faktu ve všech souvislostech, příčinách i následcích – pracoval o tři desítky let dříve i Julius Fučík. O své práci píše v souvislosti s reportáží „Duchcov 4. února 1931“:

„Zpráva o krveprolití pod duchcovským viaduktem 4. února 1931, kterou zde podávám,“ poznamenává Julius Fučík v úvodu ke své reportáži, „se opírá o výpovědi přímých účastníků událostí při srážce i událostí, jež srážku předcházely, nebo po ní

následovaly. Jsou v ní i odpovědi úředních osob, pokud byly učiněny před svědky. Doklady i jména svědků jsou k dispozici všem redaktorům listů, které o duchovských událostech psaly na podkladě pouhé četnické zprávy a přidaly k ní komentáře neodpovídající pravdě. Protože však tyto komentáře neukazovaly, že jde o pouhou neinformovanost, nýbrž že jde především o politický úmysl, mohu mít důvodné podezření, že této možnosti zjištění pravdy nebude využito . . .

Zpráva zde otištěná je sestavena na základě výpovědí 48 svědků z Duchcova, z Hostomic, Ledvic, Břežánek a Bíliny. Celkem zapsaných výpovědí je 126. Protože jsem však nemohl všechny dostatečně ověřit, nepoužívám jich.¹⁰

Snad je z citovaných úryvků dostatečně průkazné, že metodický průzkum bezprostředně souvisí s vlastním projevem reportáže, ať již v oblasti novin, nebo oblasti filmu.

Suggestivnost, živost a barvitost Fučíkových reportáží spočívá právě ve velké míře na odpozorovaných drobných faktech, kterých dovedl v pravou chvíli použít a uplatnit je.

Fučík o tom říká v předmluvě ke knize „Fakta ze země socialismu“:

„Dobrá reportáž se dělá z drobných konkrétních fakt, která jsou barvitá, ale nikoli výjimečná. Jen z nich je možno tvořit živý a věrný obraz lidí a dějů, nazývaný reportáží. Takových drobných typických skutečností bývá pravidelně nedostatek, je třeba je hledat, vydolovat zpod běžných událostí, vyhmátávat je ve zdánlivě šedé, jednotvárné hmotě dne a chceš-li spravedlivě oceňovat reportéra, musíš soudit nejen to, jak píše, ale i to, jak vidí.“

Dokumentární metoda, od základu poctivá a důkladná, je u Fučíka rovnocenná tvorbě umělecké. Zdá se, že i mnozí současní autoři reportáží už pochopili pravdivost tvrzení, že reportáž je tak hodnotná, jak hodnotná a odpovědná je příprava na ni. Největším vzorem správně nalezeného poměru mezi procesem shromažďování a studiem faktů a jejich zobrazením je a zůstává právě Julius Fučík.

Spojení dokumentárnosti s uměleckostí umožňuje reportérovi vyjádřit jak vnější, tak vnitřní svět v jeho nejrůznějších pro-

měnách. Pro reprodukci objektivní reality se mu nabízí řada zobrazovacích prostředků, jež poznanou pravdu logicky rozvíjejí, než přestoupí hranici konkrétnosti, prostředků, které se ovšem neobejdou bez přínosu reportérovy *fantazie*. Je to například otázka kompozice, otázka řazení faktů, volby kontrastů, přirovnání, seznámení s místem děje, s hrdinou, otázky uměleckého obrazu atd.

O jaké míře autorské fantazie lze v takovém případě hovořit?

Především o míře dovolené. Jako malíř má možnost barevně podtrhnout jednu jablono, upoutat divákův zájem o jeden zobrazený předmět, i reportérovi se nabízí podle uvážení podtrhnout určité skutečnosti, jiné potlačit. Reportér může dotvářet. Může si sám „vytvořit pragmatiku případu, sám si vytvořit p ř e c h o d y ke zkoumání faktů a dbáti jen, aby linie jeho líčení vedla přesně těmito fakty“.¹¹

Dá se tedy hovořit o fantazii logicky rozvíjející reportérův záměr. Takováto fantazie, logická fantazie, je například součástí Kischovy pracovní metody. „Na svou cestu potřebuje reportér též dalekohled – logickou fantazii.“ Logická fantazie umožňuje ozřejmit kteroukoli stránku faktu. Na autorově přístupu, na jeho tvůrčí, logické fantazii bude záležet, jak fakta zobecní. Hodnota faktů, jejich výmluvnost a souvztažnost bude závislá na stupni odhalených nových souvislostí. Reprodukci faktu pak umožní dva, v publicistice obecně užívané, způsoby: buď může být fakt tlumočen vědeckou definovaností, anebo uměleckými prostředky. Při volbě bude dávat autor přednost tomu způsobu, který umožní vyčerpát fakta v maximální hloubce a šíři.

3. Přesvědčivost a umění detailu

Ve srovnání s literaturou je publicistika pohotovější, bezprostřední působivost a aktuálnost je silnější, ale záběr všeho bohatství reálného života je v publicistice užší než v literatuře.

Literatura může plnou měrou zobrazovat celou složitost světa, objasňovat hluboké souvislosti jevů. Cíle publicistiky jsou skromnější, stejně jako její výrazové a vydavatelské možnosti (nedo-

statek místa, krátká lhůta pro zpracování, skladba zpravodajské části listu, konkurence jiných sdělovacích prostředků atd.).

Proto pro publicistiku vždy zůstává platné heslo: soustředit se na jeden problém, plně vyčerpat jednu, pokud možno nejzajímavější myšlenku nebo záměr, plnou měrou využít detailu. „Jde o umění najít v realitě detaily, které by námět učinily kusem života.“ (Mukařovský)

Detail, přesně viděný a zaznamenaný fakt, navozuje nezbytnou atmosféru skutečné reality, stává se klíčem k jejímu smyslu, otevírá pohled do nitra společnosti, do jejího jednání, myšlení, logiky. Schopný reportér dokáže z celkového jevu vydělit jenom to, co nejpřesněji charakterizuje vnitřní zákonitosti jevu a jeho vývoje a na záměrně zvoleném detailu čtenáři bezprostředně tlumočit určitou myšlenku. Může si vzít za téma průmyslový závod a na detailu zaznamenaném před vrátnicí nebo v kanceláři feditele tlumočit celou problematiku závodu. Může zachytit rozhovor dvou lidí a odhalit jeho skutečný obsah tím, že nezobrazí to, co vidí jeden u druhého, ale to, co jeden před druhým skrývá. Mojmir Grygar upozorňuje na to, jak vynikající reportéři (Kisch nebo Fučík) „s oblibou vycházeli při líčení určité události nebo jevu ze zvláštního, výrazného nebo nápadného detailu, který měl funkci leitmotivu celé skladby a který umožňoval neobvyklý, zajímavý pohled i na skutečnost zdánlivě všední“¹² a v tom smyslu připomíná Fučíkovu reportážní skicu ze středoasijského města Frunze „List bez G“.

Mistrný reportérský způsob ozvláštění detailu můžeme doložit příkladem z jiné Fučíkovy reportáže otištěné v Tvorbě roku 1931: „Josef Studnička, 27 let. Pohřben na Duchcovském hřbitově. Nemáme jeho fotografii. Jeho kamarádi říkají, že byl příliš chud, než aby se mohl dát vyfotografovat. První jeho obrázek byl zachycen fotoaparátem, když byl mrtev – v duchcovské márnici. Negativ snímku byl zkonfiskován a leží na okresním úřadě v Duchcově v archívu věcí nebezpečných státu.“¹³

Detail zvyšuje poznávací hodnotu reportáže. Jeho využití je těsně spjato s angažovaností autora, s jeho životními zkušenostmi, s jeho tvůrčí snahou podat čtenáři výsledky svého pozorování v nejvýraznější, silně působící formě.

Umění detailu – jeho objevování v širokých souvislostech jedinečných jevů – bezprostředně souvisí i se stupněm talentu autora, se schopností umět odhalovat reálné skutečnosti jak cestou vnějšího popisu, tak i cestou hluboce vnitřního zkoumání. V tomto smyslu dokázala světová reportáž již mnoho a dosáhla velkých úspěchů.

Mezi autory, kteří dokázali v reportážní zkratce nenapodobitelným způsobem odhalit souvislost jedinečného a obecného, zákonitého a nahodilého, a tím zobrazit skutečnost v celé její složitosti, patří bezesporu Kolcov a Steinbeck, Čapek i Heinrich Böll.

Böllův „Irský deník“ objevuje detaily, které jsou pro nedávnou minulost i přítomnost Irska příznačné. A Böll, stejně jako před třemi desetiletími Čapek, dokáže použít nejrůznějších asociací pro jejich ozřejnění. Zdánlivě nezajímavá tabulka v kostele se jménem chlapce Kevina Cassidyho, který zemřel ve věku třinácti let, mu postačí k tomu, aby pomocí tohoto motivu zobrazil tesnotu země, kde se rodí mnoho dětí, ale mnoho jich také v mladém věku odjíždí a stejně tolik umírá. Böllovo vidění skutečnosti není popisné; jeho hodnotící a filosofický postoj vyplývá z prostého konstatování. O prvním žebrákovi, kterého potká, píše:

„Takoví žebráci bývají jen v jižních zemích, ale na jihu svítí slunce. Tady, na sever od padesátého třetího stupně šířky, vypadá rozedranost a otrhanost jinak než na jih od třicátého stupně. Déšť padá na chudobu a ani nenapravitelný estét by už nemohl zdejší špinu považovat za malebnou. Bída tu dřepí ve čtvrtích chudáků kolem svatého Patrika v některých koutech a domech ještě tak, jak ji asi viděl Swift v roce 1743. Žebrákovi se planďaly oba prázdné rukávy kolem těla, špinavé byly tyto obaly pro údy, které již neměl. Epileptické škubání mu bouřlivě brázdilo obličej, ale přece byla v jeho úzké temné tváři patrná krása, kterou zachytí do zápisníku někdo jiný. Musel jsem mu strčit mezi rty zapálenou cigaretu stejně jako peníze do kapsy kabátu. Skoro jsem měl dojem, že vybavuji mrtvolu. Tma visela nad Dublinem, všechny šedivé odstíny, které existují mezi bílou a černou...“¹⁴

Böll dokázal mistrným způsobem uvádět věci známé do nových

¹² M. Grygar, Umění reportáže, str. 100, Praha 1961.

¹³ Fučík, Duchcov 4. 2. 1931, Tvorba č. 6, 12. II. 1931, roč. VI.

¹⁴ Heinrich Böll, Irský deník, Praha 1965, str. 22.

neznámých souvislostí. I věci žijí tu svůj život, mají svou charakteristiku (připraveny o panenství, oloupeny o pečeť byly láhve na mléko), která včleněna do celku vyvolává u čtenáře nové asociace.

Neméně důležité je teď upozornit na jinou rozhodující okolnost: mnoho nepodstatných detailů zbytečně rozptyluje pozornost, narušuje logiku posloupnosti stavby reportáže a ubírá reportáži na dynamice. Včlenění detailu do celku není jen otázka náhody, nebo bezprostředního autorského pocitu, ale promyšleného záměru, kdy autor před sebou vidí jak detail, tak i celek, k němuž tento detail patří.

Jestliže autor tuto otázku pomine, stává se reportáž zmatenou, neúčinnou a její výsledek je obvyčejně zarmucující.

4. Kompozice v české moderní reportáži

Forma je součástí realizace tvůrčího záměru, je výrazem společenské účelovosti. Je ovlivněna myšlením a záměrem autora, je odrazem své doby. Forma a stav klidu, které jsou v relativně stabilní rovnováze, jsou neustále a vždy znovu rozvíjeny pohybem a změnou obsahu. Formu nelze nikdy abstrahovat od obsahu, zejména u reportáže, kde dominující úloha faktu do jisté míry ovlivňuje formu a výrazové prostředky. Styl a kompozice jsou vysloveně záležitostmi autora, jeho reakcí na okolní svět, na nejzávažnější problémy dne. Toto vše jsou již známé pravdy, nepsané zákony tvorby, které čas od času provokují každého autora.

Originální formu těžko lze hledat programově. Neexistuje žádná čistá, jedinečná forma. Mnohý román svou formou připomíná reportáž¹⁵ nebo fejeton. Vzpomeňme zejména prací spisovatelů-žurnalistů: Olbrachta, Fučíka, Čapka („Továrnu na absolutno“ nazval sám Čapek román-fejeton). Jejich práce překračují hranice jednoho žánru. Přesto se můžeme domnívat, že novinový druh se prosadí u čtenáře neúčinněji, zachová-li svoji formu.

Bedřich Engels vysvětluje v „Ludwigu Feuerbachovi“, že novou formu materialismu je nutno objevovat s každým velkým vědeckým objevem. Jestliže moderní reportáž stále více usiluje

– i přes nutnost rychlého publikování nových jevů a problémů současného života – o vyšší literární ambice, je podceňování formy neodpuštělnou chybou. *Kromě toho každý umělecký žánr, který ztratí účinek estetický, není s to dosáhnout ani cílů mimoestetických, morálních, výchovných apod. Je to základní problém umění, není to ani pro publicistiku žádný objev.*

Pro volbu formy nejsou ustálené zásady. Pokud jsou – bývají velmi stručné. Forma reportáže je podmíněna záměrem autora, místem v novinách (většinou ho má k dispozici minimálně), nutnou (krátkou) výrobní dobou.

Současná reportáž naznačila, že největší vliv na působivost projevu mohou mít ty složky formy, které myšlenec dává přenosný výraz. Je to styl a kompozice.

O kompozici se vždy hovoří jako o architektuře reportáže. Není náhodná ani libovolná. Impulsem, inspirací pro kompoziční stavbu je fakt, nebo jeden z poznatých faktů.

Kompozice není v žádném případě statická. Současná doba neustále přináší nové autorské nápady, kompoziční originalitu i nejrůznější kombinace známých kompozičních postupů. Ukazuje se, že moderní reportáž už nevystačí s otevřením, hlavní statí a závěrem, jinými slovy s metodou „školské kompozice“, a že ne vždy lze všechna fakta, byť dramaticky nosná, plně rozvíjet podle klasické Aristotelovy definice se všemi jejími fázemi: expozicí, kolizí, krizí, peripetií, katastrofou. Na tomto místě bude vhodné připomenout i názor Mojmíra Grygara, který přesně vymezil úlohu kompoziční stavby. Podle něho se kompoziční zřetel uplatňuje ve všech složkách díla – „v tematické oblasti, v ději, v rozestavení postav, ve vzájemném napětí mezi zřetelem zobrazujícím, informativním, popisným, výkladovým nebo úvahovým, v poměru mezi prvkem lyrickým a epickým, ve stylistické výstavbě souvětí, vět i jednotlivých jejích částí.“¹⁶

Dokonale zvládnuta propůjčuje kompozice reportáži dynamičnost, poutavost. Přímo klasickým příkladem nám mohou být dokonale kompozičně vyvážené reportáže Fučíkovy a Kischovy.

Julius Fučík ve velké míře komponuje metodou řazení faktů. Výběr faktů neponechává náhodě. Jde o logické řazení, jež má svou gradaci, pointu. V tomto případě lze uvést jako příklad re-

portáž z doby bojů na českém severu v jedenatřicátém roce „Dělníci, zapamatujte si to!“

Jindy používá metody kontrastu, protikladu. V protipólu stojí dva světy, svět dělníka a buržoy, jindy svět socialismu a kapitalismu. Vzpomeňme jeho reportáže „Člověk v šachtě a lidé na zemi“, kde dokonce metoda protikladného řazení faktů přechází i do stylistických detailních obrátů:

„Ti dva vynálezci, Klimša a Martynov, snad měli mnoho společných osudů ve svém mládí. To byla i cesta stejná, to byly i světy stejné. Osudy se rozešly na rozcestí dvou světů.

Zámečnick Martynov je dnes inženýrem.

Horník Klimša je vrahem.

Je snad Klimša vinen tímto rozdílem?“¹⁷

Jiný způsob kompozice Fučíkových reportáží je založen na volném, ale kompozičně sevřeném vyprávění. Těžiště kompozice je pak v ostrém dramatickém střihu a ve vyústění příběhu. S podobnými kompozičními principy pracuje i E. E. Kisch.

Velkou dávkou kompoziční nápaditosti najdeme i v literárním odkazu Karla Čapka. (Například v „Životě skladatele Foltýna“ je řada téměř reportážních pohledů na hlavní postavu, mozaikovitě řazených, a čtenáři je ponecháno, aby sám rozhodl, kdo je vlastně Foltýn.)

Dnes se kompoziční škála reportáže rozšířila. Vyvolala to i potřeba širokých mas čtenářů po literární aktualitě. Moderní reportáž, zejména světová, dnes dává pestrý obraz rozličných ideových a estetických přístupů k jejímu ztvárnění, rozličných tendencí a škol. Rozvinula se reportáž popírající dramatickou stavbu aristotelovského typu, kdy dějovost je nahrazena subjektivním pohledem autora. Vznikla reportáž polemická, postavená na drobných, vtipným komentářem pointovaných postřezích, nebo vybudovaná na svědeckých či archivních výpovědích, reportáž zachycující určitý psychický stav člověka i reportáž dramatická, která má po stránce uměleckého ztvárnění mnoho styčných bodů s literaturou. Objevily se diferencovanější způsoby rozvíjení děje, nové stylistické a kompoziční prvky.

U současné moderní reportáže se nejvíce setkáváme s *epickým způsobem vyprávění*, tedy s kompozicí „bezpatrovou“, při-

močarou (hlavně u tak zvané reportáže cestopisné), s níž je organicky spjata vyprávění v první osobě. Tento způsob kompozice dává reportérovi možnost rozvinout děj do šířky, vkládat vlastní úvahy, meditace, uplatnit vlastní zkušenosti a prožitky. V epickém pojetí reportáže je možno rozlišovat dvě koncepce dokumentárnosti. Jednu můžeme nazvat autorskou – jde o tendenci reportéra, který se domnívá, že zná pravdu a vhodně ji dokládá z fiktivních prvků. Druhá tendence je analytická a spočívá v záznamu reality s tím, že autor si při zpracování dělá podle svých prožitků, nálad, soudů a idejí téměř detailní výběr z poznatých reálných prvků. Je pochopitelné, že při konfrontaci obou těchto koncepcí najdeme mnoho dalších metod a variant.

Druhou nejpoužívanější kompoziční linii můžeme nazvat linií *dramatickou*, která využívá všech zákonitostí vlastních konfliktů vyostření protikladně působících sil, nevyhýbá se rozličným formám nadsázky, vyhocení, logické fantazii. Jistá dávka zobecnění pak pomáhá autorovi reportáže zdůraznit podstatu jím zvoleného faktu, podstatu životního jevu, učinit z něho jev typický a vyjádřit k němu svůj vztah. Reportáž tohoto typu se sblíží svou formou s uměleckou prózou. K této kompoziční formě se hlásí osvědčené reportáže s tradičním hrdinou z našich závodů a staveb. Najdeme je ve všech denících, zejména v nedělních vydáních. Celkem však lze říci, že i tato forma, která byla nejvíce poznamenána obdobím kultu, prodělává svou renesanci cestou vážnějšího a odpovědnějšího přístupu k životní skutečnosti.

Popřením dramatické stavby aristotelovského typu se vyznačuje kompoziční *linie afabulární*, která dějovost nahrazuje myšlenkou, reflexivním pohledem do nitra člověka. Víc než o dramaticčnost vnější jde o dramaticčnost vnitřní, o psychologické napětí citů, což bývalo do nedávna výsadou literatury.

Ne pro úplnost, ale spíš pro zajímavost chtěl bych připomenout kompoziční linii, o níž se opírá *reportáž-interview*. Tuto formu reportáže nacházíme v nemalém počtu na stránkách anglického a německého tisku. Zvolená forma plně vyhovuje pěstované atraktivnosti: v půdorysu této kompozice je místo pro popis pracovní deje tomu známého politika, pro jeho záliby, pro děj i dialog. Na stránkách našich časopisů se tato kompozice objevuje zřídka, výjimkou jsou literární časopisy. Rozšíření této

kompoziční metody v denním tisku je otázka míry vkusu, účel-
nosti a reportéřské vynalézavosti.

Z neznámých důvodů je podceňována emotivní síla *kompo-
zice-montáže*, kterou tradičně pěstuje dokumentární film a v po-
slední době i naše televize. S použitím fotografií, mapek, doku-
mentů a textu může prožít čtenář a divák tentýž zajímavý
proces objevování faktu, jakým prošel při své činnosti autor.

Do jisté míry jako vzpoura proti konvenci a návyku vznikla
volná kompozice ve spojení s výraznou reportéřskou a autorskou
osobností. Společným kompozičním jmenovatelem obyčejně bývá
jednou drobný fakt, jindy pointa, v mnohém případě významná
společenská nebo historická skutečnost, známé přísloví, autorova
vzpomínka a podobně.

Přes veškeré třídění – tak jako vždycky – vlastní praxe může
poučit teorii, neboť často se ukazuje, že metodický způsob zpra-
cování daného jevu v reportáži, bude-li mistrovsky zvládnut,
může působit stejně úspěšně jako kterákoli originální kompozice.

Při všech uvedených úvahách je důležité, aby *kompoziční
zřetel působil naprosto čistě, aby si vytyčil i požadavek krásna.*

Je rozhodně těžké vyčerpat v této krátké stati všechny pří-
klady kompozičních možností. Není však zbytečné připomenout,
že se ještě nikdy v naší poválečné reportáži neobjevilo tolik
autorských nápadů, tolik kompoziční originality, jako v současné
době. Nermalou měrou k tomu přispěla i moderní próza, umělecké
postupy filmu a televizních reportáží a kompoziční prvky sou-
časné rozhlasové tvorby.

5. Skutečnost znamená senzaci

Je na schopnostech reportéra, aby v poznané skutečnosti
hledal smysl a řád a aby v překvapivém a jedinečném „hledal
zároveň pravdu jako rozumovou a mravní rovnomocninu našeho
nejlepšího usilování a napětí – a o tu pravdu jde ještě víc než
o tu skutečnost. Je to cena a kořist našeho mravního růstu . . .”¹⁸

Mezi autory, jejichž reportáže vynikají objevováním zajímavé
skutečnosti a pravdy, jak ve zrodu námětu, tak i ve výsledku
ztvárnění, patří rozhodně Fučík i Kisch, Gel i Křesfan.

56

Pro Kische je hledání zajímavé skutečnosti životní posedlostí
a vášní.

„Nic nás tak neohromí, jako čistá pravda, nic není exotičtějšího
než svět kolem nás, nic není fantastičtějšího než věcnost.
A nic není senzačnějšího na světě než doba, ve které
žijeme,“ píše Kisch v úvodu ke svému „Zuřivému reportérovi“.
I v jiném svém přiznání o reportéřském hledání skutečnosti říká
už v roce 1924: „Místa a zjevy, které opisuje (reportér), pokusy,
které podniká, událost, které je svědkem, a prameny, které vy-
hledává, nemusí být naprosto nijak tak daleké, naprosto nijak
tak vzácné a naprosto nijak tak namáhavě dosažitelné, je-li jen
oddán svému předmětu ve světě, který je nezměrně zaplaven
lží, který se chce zapomenout, a proto jde jediné za nepravdou.“
A Julius Fučík v reportáži „Boj na severu“ říká: „Nechtějte na
něm (reportérovi), aby se jen díval. Nechtějte, aby předstíral
nezúčastněnost, které není . . .“¹⁹

V oblasti české i světové reportáže najdeme řadu známých
autorů, jejichž úspěch u čtenáře mnohdy úzce souvisel s publi-
kováním vylíčeného faktu nebo události, jež sama o sobě zna-
menala senzaci. U každého z těchto reportérů je tomu trochu
jinak. Společným jmenovatelem pro všechny je však metoda
hledání zajímavého, překvapivého či vzrušujícího. Pro všechny
je příznačná snaha využít faktů i v tom nejposlednějším detailu,
který byl dosud skryt před zraky čtenáře. Všichni jsou si vědomi,
že fakta odhalí veškerou svou přirozenou, fantastickou sílu sama,
jakmile je podrobíme zkoumání, studiu, analýze. Teprve potom
se stanou senzací, překvapením, protože jsou zároveň důkazem
i odhalením. Takové hledání je vždy zkušebním kamenem auto-
rovy životní zkušenosti, angažovanosti a myšlenkové potence.
Kisch objevil neznámé podrobnosti o pobytu Karla Marxe v Kar-
lových Varech. Nebýt Kische a jeho pracovní metody, svět by
nikdy nepoznal, proč v předvečer první světové války šéf ra-
kouského generálního štábu spáchal sebevraždu.

Jestliže reportáž při svém zrodu získává na zajímavosti a na
přitažlivosti popisem dramatických událostí, moderní reportáž
je čtenářsky zajímavá a přitažlivá v odhalování a odkrývání sku-

¹⁸ F. X. Salda, stat „Kus filosofické živědy“, Zápisky VII, str. 357.

¹⁹ J. Fučík, reportáž *Boj na severu*, Tvorba roč. IV., 30. X. 1929.

57

tečnosti, nalézá živou spojitost v jevech zdánlivě nesouvisejících, dává se do služeb velkých lidských činů a aktiv člověka.

V této nekonečné oblasti objevuje zajímavý svět lidí i reportér Mladého světa Rudolf Křesťan, který hledá zajímavost v hluboké sondě do lidské duše, pracuje s velkou zásobou dokumentů, poznámek a postřehů, dovede vytvořit působivou hru kontrastů, nenechá čtenáře lhostejným, angažuje se pro svůj záměr. Stačí jen vzpomenout například jeho reportáže z bojujícího Irsku, nebo četných reportáží z různých oblastí lidské činnosti. Důstojnost člověka, jeho omyly i strasti, obhajoba a hledání hodnot nezbytných pro lidskou existenci, to vše je pro Rudolfa Křesťana stále nové, překvapivé a zajímavé. Ovšem více méně podobná slova s většími nebo menšími obměnami by se dala napsat o dalších reportážích Mladého světa, o autorech Zdeňkovi Sálkovi, Jiřím Janouškovi, Karlu Hvižďalovi, Dušanu Pokorném a o dalších, kteří tvoří mladou generaci publicistů-reportérů.

Ukazuje se, že poptávku čtenáře po zajímavé a čtivé reportáži uspokojí především ten autor, který je schopen nových pohledů na skutečnost; který dokáže objevit to, co této skutečnosti dosud chybí.

Už z těchto důvodů nebudeme zavrhnout senzačnost, pojem, pod nímž jsme dosud rozuměli jen skandální námět, ale budeme senzačnost přijímat a posuzovat (vzhledem k základní, objektivně určující tendenci současných politicko-společenských podmínek, z nichž zajímavá informace pochází) jako jeden ze znaků reportáže, jako její atribut, který obohatí současnou reportáž o aktuální a zajímavé postřehy z nejrůznějších oblastí života.

Črta

1. Poslání žánru

Člověk je středem zájmu publicistiky.

A jistě není třeba diskutovat o tom, jaký ohromný význam má popularizace mnohostranných společenských zkušeností z výchovy člověka budoucnosti. Je nanejvýš důležité h o v o ř i t z tribuny novin o socialistickém člověku — jaký je, jak se zdokonaluje, jak se vyvíjí v ideovém, politickém, mravním a kulturním směru, psát o tom, jak se stávají vznešené ideály naší společnosti normou chování pro mnohé, pro většinu, pro všechny.

Každý den přináší tisíce dokladů svědčících o lidské kráse, občanské ušlechtilosti a vyspělosti sovětských lidí, o jejich vlastenectví a oddanosti věci strany.

Tato a podobná fakta je důležité nejen oznámit, sdělit. Zároveň se sdělením je třeba objasnit proces růstu nového člověka, ukázat jeho osobnost „zvnitřku“, vyličit složitost jeho cesty vpřed, aniž bychom zavírali oči před konflikty, rozpory a potížemi růstu.

Uvedenému úsilí výborně slouží žánr črty, řečeno slovy Gorkého — žánr „psychologický“, žánr „znalostí lidí“, který disponuje velice účinnými prostředky zobrazení lidí, jednotlivců i kolektivu.

2. Specifika žánru

Všestranné zobrazení člověka přirozeně předpokládá široké využití emocionálních prostředků, pozorovatelského umění, přesvědčivosti a názornosti. Čtenáře zajímá, jak vypadá hrdina, v jakém prostředí se odehrávaly události, o nichž se píše, co v určité situaci hrdina prožíval. V črtě se proto nelze obejít bez obrazných, uměleckých prostředků zachycení skutečnosti. Není možné vytvořit portrét člověka, obraz života, aniž bychom sáhli