

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Diplomová práce

2012

Ludmila Horáčková

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Ludmila Horáčková

**Postava novináře v britském románu
20. století**

Diplomová práce

Praha 2012

Autor práce: **Ludmila Horáčková**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Jan Jirák, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2012**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

HORÁČKOVÁ, Ludmila. *Postava novináře v britském románu 20. století*. Praha, 2012. 93 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph.D.

Anotace

Diplomová práce *Postava novináře v britském románu 20. století* si klade za cíl zmapovat prostor věnovaný postavám novinářů v literatuře, konkrétně v britské románové tvorbě 20. století. Zobrazování postav novinářů a novinářek je zkoumáno na patnácti vybraných dílech v rámci tří románových typů – románu humoristického, detektivního a sociálně kritického.

Pomocí podrobné analýzy komplexu naratologických i mimoliterárních prvků práce porovnává jednotlivé konkrétní literární postavy novinářů a novinářek, které se ve vybraných knihách objevují, zkoumá rozdíly v jejich zobrazování v rámci jednotlivých románových typů a pokouší se vysledovat určité podobnosti a opakující se tendence v zobrazování postav žurnalistů v literatuře.

Výsledkem práce je shrnutí jak shodných tak odlišných způsobů prezentace novinářů v britském románu 20. století.

Abstract

The aim of the diploma thesis *The Picture of a Journalist in the 20th century British novel* is to map the space dedicated to characters of journalists in literature, the 20th century British novels in particular. Depiction of the journalistic characters is based on fifteen selected literary works within three different novel types – comic novel, detective novel and social-critical novel.

Using a detailed analysis of a sum of both the narrative and the extra-literary elements the thesis compares various characters of male and female journalists appearing in the selected novels. It tries to compare the differences as well as the similarities within portrayals of journalists in different novel types.

As a conclusion the thesis evaluates the overall picture of journalists in these works and attempts to trace any similarities or recurring trends in depiction of journalists in literature.

Klíčová slova

Román, britská literatura 20. století, novináři, britští novináři, postava novináře v literatuře, detektivní román, humoristický román, sociálně-kritický román

Keywords

Novel, 20th century British literature, journalists, British journalists, journalist as a literary character, detective novel, comic novel, social-critical novel

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. 5. 2012

Ludmila Horáčková

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, Prof. PhDr. Janu Jirákoví, Ph.D., za vlídný přístup při konzultacích a cenné připomínky k mé práci.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Ludmila Horáčková

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2006/2007

E-mail diplomantky/diplomanta:

lida.horackova@seznam.cz

Studijní obor/typ studia:

Mediální studia pokračující čtyřsemestrální/
prezenční studium

Předpokládaný název práce v češtině:

Postava novináře v britském románu 20. století

Předpokládaný název práce v angličtině:

The Image of a Journalist in the 20th Century British Novel

Předpokládaný termín dokončení (semestr, školní rok – vzor: ZS 2012)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí, tedy teze schválené v LS 2010/2011 umožňují obhajovat práci nejdříve v LS 2011/2012):

LS 2011

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Téma představuje propojení dvou teoretických oblastí, a to oblasti novinářství a novinářské profese, jež je reflektována skrze oblast literární teorie.

Téma bylo, vzhledem ke své povaze, zpracováno spíše v anglicky psané literatuře. Zde nalezneme množství teoretických statí, článků a publikací, které se přímo úloze novináře v literatuře věnují. Obecně existuje řada zdrojů, které jsou primárně zaměřeny na zobrazování novinářů a tisku jako takového v literatuře či filmu. Nejobsáhlejší je pravděpodobně databáze při University of Southern Carolina, která přímo nese název „*The Image of a Journalist in Popular Culture*“. Zahrnuje seznam titulů z oblasti televize, filmu a literatury, v nichž tisk a novináři figurují. Také zde nalezneme doporučenou relevantní literaturu, v níž však celkově převažuje obraz novináře v americké, nikoli britské literatuře.

Poměrně dost zdrojů lze nalézt k tématu válečných novinářů. (GOOD, H.: *The image of war correspondents in anglo-american fiction*. Columbia: AEJMC, 1985. ISBN neuvedeno.; KORTE, B.: *Represented Reporters: Image of War Correspondance in Momoir and Fiction*. London:

Transaction Publisher, 2009. ISBN 978-3-8376-1062-8.)

Přínosná je i stať SHAEDA, I.: *Journalism FASP & fictional representations of journalists in popular contemporary literature*. Revue de l'Institute des langues et cultures d'Europe et d'Amerique, 2009. Dostupné z <<http://ilcea.revues.org/index251.html>>.

V českém prostředí pak publikaci přímo s tímto zaměřením pravděpodobně nenalezneme, téma bylo zpracováno spíše ve vztahu k beletrii české.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Předpokládaným cílem práce je zmapování prostoru, který je věnován novinářům a novinářské profesi v britském románu ve 20. století, zejména pak reflexe vývoje novináře jako literární postavy v jednotlivých etapách a proudech britské literatury na pozadí vývoje novinářství jako profese v tomtéž období. Práce by se měla zaměřovat na typizaci postav novinářů, zpravodajů či redaktorů v jednotlivých literárních etapách a směrech britského románu. Měla by se zároveň pokusit o srovnání takového zobrazování u autorů, již jsou či byli sami novináři, a těch, kteří se této profesi nikdy sami nevěnovali. Dále by se měla pokusit o popsání obrazu žen novinářek v britském románu. Výsledkem by měla být celková analýza zobrazování postav novinářů v různých tematických a žánrových oblastech britské románové tvorby minulého století.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

- 1.1 Definice novináře a novinářství, stručný vývoj novinářské profese
- 1.2 Novinář jako literární postava. Redaktoři, editoři, zpravodajové a jejich úloha v literárním díle.

(Tato část by měla tvořit teoretický rámec práce, sloužící k zasazení tématu do kontextu, definici základních pojmů související s novinářstvím jako profesí a nastínění úlohy novináře jako postavy v literatuře obecně.)

2. Vývoj novináře jako literární postavy v jednotlivých etapách a proudech britské románové tvorby na pozadí vývoje novinářství jako profese v průběhu 20. století.
 - 2.1 Britský modernismus počátku století
 - 2.2 Reflexe společensko-politických změn 30. let v britském románu
 - 2.3 Poválečná literární revolva v Británii 50. let
 - 2.4 Britská postmoderna 2. poloviny 20. století
 - 2.5 Tematická rozmanitost britské románové tvorby přelomu století, multikulturní literatura, gender v literatuře

(Tato část by se měla zaměřit na konkrétní projevy typizace postavy novináře v jednotlivých etapách britské moderní literatury, zejména s ohledem na zmíněné literární směry)

Vymezení podkladového materiálu (např. tituly a období, za které budou analyzovány):

Britská románová tvorba mezi lety 1900 – 2000

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Hlavní předpokládanou metodou bude systematická analýza a interpretace relevantních literárních děl na základě odborné literatury

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

FOŘT, B.: *Literární postava*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8

Anotace: Studie zkoumá přístupy a teoretické koncepty řady významných vědců k problematice literární postavy: jednak ve vztahu k ději (Aristotelés, Forster), k narativní gramatice (Propp, Todorov), k události (Balová, Segre, Chatman) a k situaci vyprávění (Genett, Stanzel). Druhá část studie je věnována literární postavě ve smyslu textově založené entity včetně typologie literárních postav. Třetí část nahlíží problematiku postavy skrze sémantiku fikčních světů (Doležel, Ryanová).

BRADBURY, M.: *Modern British Novel*. London: Penguin, 1995. ISBN 0-14-023098-X.

Anotace: Titul představuje kritické zhodnocení děl britské románové tvorby od konce 19. století po konec 20. století. Nabízí chronologické shrnutí děl, autorů a proudů v britské literatuře. Věnuje se nejnámějším představitelům britského románu, zároveň však přibližuje i méně známé autory.

HILSKÝ, M.: *Současný britský román*. Jinočany: H&H, 1991. ISBN 80-85467-00-3.

Anotace: Kniha nabízí kritický pohled na britskou prózu 60. - 80. let. Nejdetailnější pozornost je tu věnována. Studie postihuje změny románového tvarosloví a naznačuje jejich filosofické a kulturní podhoubí. Práce je koncipována jako řada monografických sond, které se zabývají tematickými, žánrovými a tvarovými proměnami současné britské prózy.

TUCKER, M.: *Twentieth century British literature: a reference guide and bibliography*. New York: Ungar, 1986. ISBN 0-520-05161-0.

Anotace: Kniha je zdrojem žánrových, autorských a výročních bibliografií vztahujících se k britské literatuře 20. století. Zabývá se i související historií a nabízí rozsáhlý seznam studií a esejů jak moderní britské historie, tak zejména moderní britské literatury.

CARTER, R., McRAE, J.: *The Routledge History of Literature in English*. London: Routledge, 1991. ISBN 0-10-0415243181.

Anotace: Titul představuje aktualizované a rozšířené vydání a pokrývá hlavní proudy vývoje anglické a irské literatury doplněné o jazykové poznámky, nabízející náhled na vnitřní vztahy mezi literaturou a jazykem.

McNAIR, B., *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-840-6.

Anotace: Autor probírá základní sociologická témata, která mají vztah k žurnalistice. Zabývá se hlavními vývojovými tendencemi oboru a pozitivní i negativní mocí, kterou žurnalistika může mít ve vztahu k vývoji mezinárodních vztahů, vnitřní politice států, hospodářství zemí i soukromému životu politiků a mediálně zajímavých osobností.

GOOD, H.: *The image of war correspondents in anglo-american fiction*. Columbia: AEJMC, 1985. ISBN neuvedeno.

Anotace: Kniha je kritickou analýzou pohledu anglo-americké literatury na postavu válečných novinářů. Zabývá se jak autobiografickými díly, tak i fiktivními romány, v nichž zkoumá především problém etiky vlečného zpravodajství.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

KOLENATÁ, Linda.: *Obraz novináře a médií v dílech českých spisovatelů první poloviny dvacátého století*. Univerzita Karlova (Praha). Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra masové komunikace: 1999. Vedoucí práce Barbara Köpplová.

KÖPPLOVÁ, Pavla.: *Obraz žurnalistické profese v české literatuře v 2. polovině 19. století*. Univerzita Karlova (Praha). Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra masové komunikace: 2000. Vedoucí práce Jan Jiráček

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na UK FSV vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

.....
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ UK FSV. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU KOPIÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE DOPORUČENÉ PEDAGOGEM/PEDAGOŽKOU BUDE VEDENÍ IKSŽ POUZE BRÁT NA VĚDOMÍ, TEZE PODÁVANÉ STUDENTEM/KOU SAMOSTATNĚ BUDE PROJEDNÁVAT.

Obsah

ÚVOD	1
1. K TEORII LITERÁRNÍCH POSTAV	3
2. ROMÁN	12
2.1 <i>Román jako literární žánr</i>	12
2.2 <i>Proměny britského románu na pozadí historicko-společenského vývoje Velké Británie ve 20. století</i>	14
3. NOVINÁŘI A NOVINÁŘSTVÍ	24
3.1 <i>Vymezení pojmu novinář</i>	24
3.2 <i>Vývoj profese novináře v Británii</i>	27
3.2.1 <i>Proměna obrazu britských novinářů</i>	30
3.2.2. <i>Vzdělávání novinářů v Británii</i>	32
3.3 <i>Výzkumy o novinářích</i>	33
4. NOVINÁŘI A ŽURNALISTICKÁ PROFESE VE VYBRANÝCH DÍLECH BRITSKÉ ROMÁNOVÉ TVORBY 20. STOLETÍ	38
4.1. <i>Tradice zobrazování novinářů v literatuře</i>	38
4.2 <i>Postava novináře v britském detektivním románu</i>	41
4.3 <i>Postava novináře v britském sociálně-kritickém románu</i>	50
4.4 <i>Postava novináře v britském humoristickém románu</i>	64
ZÁVĚR	81
SUMMARY	84
LITERATURA	87
SEZNAM PŘÍLOH	92
PŘÍLOHY	93

Úvod

„Možným důvodem, proč si spisovatelé snaží udržovat stále větší odstup od novinářů, je to, že spisovatelé se snaží psát pravdu a novináři se pokouší o psaní beletrie.“

Graham Greene

Literární svět je vždy obrazem určitého historického období, v němž dané dílo vzniká. Mimoliterární zkušenost se perem autorů promítá do fikčního světa, a jakkoli je tento vzdálen realitě, vždy vychází z autorovy vlastní zkušenosti. Stejně tak i postavy objevující se v literárních dílech bývají do různé míry věrnými podobiznami skutečných lidí. Poznání, jací jsou novináři v literárních dílech, nás tak může zavést k poznání novinářů samotných. Ať již se jedná o postavy realistické, absurdní, hrdiny či karikatury, jejich ztvárnění vždy vypovídá něco o společnosti, z níž vzešly. Studium novinářů jako literárních postav se z hlediska zkoumaných prvků výrazně neliší od studia novinářů jako takových. Samotné poznání, kdo jsou vlastně novináři, tedy lidé, kteří stojí za mediálními obsahy, které výrazným způsobem dennodenně ovlivňují každého v naší společnosti, je důležité zejména s ohledem na vliv, jaký na mediální sdělení sami mají. Zpravodajství, které je stěžejním prvkem novinářské práce, se odvíjí nejen od profesně naučených rutin a postupů, standardů dané mediální organizace a zvyklostí dané společnosti, ale i od vlastní povahy každého jednotlivého novináře. Ten do zpráv promítá (jakkoli nechtěně) své osobní hodnotové rámce, postoje a vlastní zkušenosti. Výzkumy zabývající se studiem novinářů tvoří významnou součást studia médií i společnosti samotné.

Cílem diplomové práce je zmapování prostoru, který věnují britští autoři 20. století postavám novinářů ve svých románech. Na třech žánrově odlišných okruzích románových děl se pokouší porovnat obraz postav novinářů a novinářek, které se v těchto dílech v různých úlohách objevují. Snaží se definovat, co mají tyto postavy společného, v čem se naopak odlišují, zda lze z hlediska jejich charakteristiky vysledovat nějakou paralelu či návaznost. Vycházejí z role, jakou postavy hrají, prostoru, který je jim věnován, perspektivy, jíž tyto postavy nahlízejí na děj daného

příběhu, nebo skrze vztahy, které vyvážejí s ostatními postavami, se pokouší o syntézu všech naratologických i mimoliterárních poznatků, které lze z románů čerpat.

Vlastní analýza je provedena na celkem patnácti vybraných románech, v nichž se objevují postavy novinářů a novinářek. Tyto romány představují historický, tematický i žánrový průřez různými díly románové tvorby 20. století. Jejich autoři jsou představiteli různých literárních směrů a proudů v britské literatuře, což se samozřejmě promítá do množství způsobů konstrukce děje i jednotlivých postav. Jelikož jednotlivá díla zároveň podléhají různým narativním přístupům daným jejich žánrovými odlišnostmi, jsou tato díla přes původní záměr držet se chronologické linie britského románu nakonec účelně rozdělena do tří žánrových celků na romány detektivní, humoristické a sociálně-kritické. Tento přístup se jeví jako metodologicky lépe uchopitelný a zároveň umožňuje prozkoumat odlišné zpodobnění postav žurnalistů v různých románových typech.

Práce je rozdělena do několika tematických částí, které teoreticky zakotvují pojmy užívané v samotné analýze. První kapitola se snaží definovat literární postavu jako naratologickou kategorii, popsat úlohu, jakou může postava v literárním díle nabývat, a přiblížit možnosti její charakterizace zejména s ohledem na literární typizaci. Ve druhé kapitole je nastíněn vývoj románového žánru, specifika odlišující jej od ostatních literárních útvarů a především vývoj a proměny jeho britské podoby ve 20. století. Třetí kapitola je věnována novinářství, od počátku jeho vývoje po současnost, se zřetelem na oblast Velké Británie. Zvláštní pozornost je věnována roli, jakou britští novináři hrají v tamní společnosti.

Jádro práce tvoří vlastní analýza vybrané románové tvorby rozdělené dle nastíněné žánrové struktury. Závěrem se práce pokouší o zhodnocení a celkovou syntézu jevů, které byly v rámci všech použitých literárních pramenů analyzovány.

Poznámka k citacím:

Citace primární literatury jsou zpravidla uváděny v českém překladu. Výjimku tvoří díla, která nebyla do češtiny přeložena, nebo jejichž překlad není dostupný. V takovém případě jsou citace v textu uvedeny ve vlastním překladu autorky a původní citace v originále je uvedena v poznámce.

1. K teorii literárních postav

„Množství způsobů, jimiž se ze slov na stránkách vynořují postavy a jimiž aktéři jednotlivých příběhů nabývají své osobnosti, je jedním z nejvíce fascinujících a zároveň nejméně systematicky probádaných aspektů narativní teorie a narativní praxe.“
[O'NEILL:1994, 49]

Středem zájmu této práce je novinář jako postava vystupující v literárním díle. Literární postava jakožto naratologická kategorie není v literární teorii příliš častým předmětem zkoumání. Na rozdíl od kategorií časového a prostorového zasazení, způsobu narace či samotného příběhu je oblast literárních postav spíše opomíjená. Důvodem je zřejmě zjevná subjektivita této kategorie, zapříčiněná svým „lidským“ rozměrem. Autor románů a literární teoretik David Lodge zmiňuje, že „literární postava je pravděpodobně tím aspektem umění fikce, o kterém je možné nejobtížněji diskutovat v technických termínech. Je tomu tak částečně proto, že existuje velké množství způsobů jejich reprezentace“. [FOŘT: 2008, 67]

Přitom právě postavy bývají jádrem literárního díla, hybateli, kteří ovlivňují děj, náladu i celkový smysl daného díla. Jak uvádí Hodrová, především prostřednictvím postavy, která se kromě své funkce v syžetu, kompozici atd. podstatně podílí také na výstavbě tématu, ideje a smyslu, se literární dílo stává součástí historické a sociální reality. [HODROVÁ: 2001, 444]

Je potřeba zmínit, že postavu můžeme chápat nejen jako prvek naratologický, ale že postava sama tento rámec mnohdy přesahuje a žije tak dalším životem i mimo původní literární dílo. Nad touto, řekněme sociologickou funkcí postavy, se zamýšlí, byť v českém literárním prostředí, například Josef Jedlička, který si klade otázku, co bylo dříve – zda literární hrdina nebo jeho předloha – a prostřednictvím literárních typů se snaží artikulovat kořeny národní (v tomto případě české) povahy. [srov. JEDLIČKA, Josef: 1992] Bohumil Fořt formuluje tuto diskutovanou otázku: „Je postava pouhým textovým fenoménem, souborem textových elementů, nebo je oddělena od narativního textu natolik, že žije vlastním životem?“ [FOŘT: 2008, 14]

Literární postavy jsou poměrně specifickou oblastí obecné literární teorie také z hlediska svých metodologických možností. V reálném životě bývají lidé zkoumáni a

popisování z hledisek fyzických, psychologických či sociálních. Nejinak je tomu i při popisu lidí-literárních postav. Již z jejich podstaty je přirozené pojímat literární postavy jako lidi. E. M. Forster se domnívá, že slovo „lidé“ pomáhá překlenout a do určité míry i demystifikovat propast mezi čtenářem a postavou. Nahlížíme-li na postavy z tzv. „realistického“ [srov. RIMMON-KENNAN: 2001, 29] hlediska, tedy jako na imitace lidí, přirozeně se stávají součástí našeho světa i našich vlastních zážitků. Čtenáři se podle Forstera obecně zajímají docela jiným způsobem o literární příběh jako takový a o postavy v něm vystupující. Příběh v nás probouzí zvědavost dozvědět se, co se bude dít dál. Naproti tomu postavy v nás podněcují nejen samotnou zvědavost, ale zároveň i apel na naši inteligenci a představivost, jelikož do díla vnáší hodnotové vnímání. [FORSTER: 1985, 76]

Z hlediska metodologie zkoumání literárních postav můžeme použít dva základní přístupy – za prvé strukturalistický (sémiotický) přístup, který chápe literární postavu jakožto textový fenomén, a jako takovýto druh fenoménu ji i zkoumá (za použití lingvistických, logických a obecně sémiotických nástrojů), a za druhé přístup, který bychom mohli označit za mimetický, jenž, vycházející z teorie, že literatura je imitací reality, nahlíží literární postavu jako „entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky, a používá pro její průzkum nástroje z oblasti estetiky, filozofie či psychologie“ [FOŘT: 2008, 57]. Tato práce se zabývá postavami, typy a charaktery – jejich jednáním, promluvami, vlastnostmi, vzhledem, vztahy s ostatními postavami i jejich celkovou úlohou a prostorem v daném literárním díle. Proto je třeba si tato tři pojmenování (postava/ charakter/ typ), která budou dále používána, vysvětlit a terminologicky odlišit.

Dle slovníkové definice je postava obraz člověka v literárním díle, hlavní tematická kategorie, významná složka v kompozici syžetu děl epických a dramatických. [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 245]. Podle Todorova lze dle obecné role postavy (postav) v díle rozlišovat narativy psychologické (v narativu je dominantní postava) a apychologické (v narativu je dominantním faktorem děj). [RIMMON-KENAN: 2001, 43]

Postavu je třeba odlišit od charakteru, protože ne každá postava je zároveň i charakterem. Podle Fořta je postava obecný pojem, jenž nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán. Můžeme si představit texty, v nichž se postava omezuje na to, že je agentem řady nějakých dějů. Jakmile se však objeví psychologický

determinismus, transformuje se postava na charakter, tj. jedná určitým způsobem, protože je nesmělá, slabá, odvážná atd. Bez determinismu (tohoto druhu) by charakter nemohl vzniknout. [FOŘT: 2008, 31] Postavou tedy, zjednodušeně řečeno, rozumíme každou osobu objevující se v literárním díle, přičemž jakmile je tato nějakým způsobem psychologicky vykreslena, stává se zároveň i charakterem.

Konečně, literární typ představuje jakýsi zobecňující souhrn rysů charakteristický pro určitou skupinu postav. „Typ je variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce. Postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů, její osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby.“ [HODROVÁ: 2001, 547] Pro účely této práce je právě typologie literárních postav klíčová, jelikož práce si klade za úkol zmapovat zobrazování jak jednotlivých osobnostních charakteristik postav novinářů, tak i mnohých opakujících se rysů poukazujících na existenci určitého obecného (stereo)typu postavy-novináře. Užití typů je, obecně, jednou z úrovní reprezentace sociální skutečnosti: „Typ představuje opakovanou prezentaci konkrétního projevu s důrazem na posílení určité vlastnosti (atributu), která se opakuje i ve spojitosti s dalšími představiteli tohoto typu.“ [TRAMPOTA: 2006, 93] Stejně jako typizace je i užití stereotypů jednou z rovin sociální reprezentace. Jelikož veškeré formy zobrazování sociálních jevů jsou vždy podmíněny prostředím a dobou jejich vzniku, tak hodnoty, normy i předsudky s tímto prostředím spojené se do něj nutně promítají. Stereotypním zobrazováním rozumíme určitý soubor obecných hodnotících charakteristik, které jsou v daném sociálním prostředí chápány jako typické především pro určitou sociální skupinu. „V sociologii je pojem stereotyp obvykle používán k označení ustrnulého vztahu k sociálním, rasovým, národnostním apod. skupinám“. [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2009, 299] Stereotypy mohou být velmi zjednodušující a zkreslující, nejsou však primárně něčím negativním, jelikož nám pomáhají interpretovat svět kolem nás. Je však potřeba mít na paměti, že mohou vést k mnohdy unáhleným závěrům, které nereflektují skutečný konkrétní stav věcí. Stereotypní postava je na rozdíl od literárního typu soustředěna výlučně kolem zažitého klišé, charakterové rysy nejsou hlouběji vykresleny a vypravěč postavu představuje pouze na úrovni očekávané reprezentace, zatímco literární typ představuje atributy, jež autor při charakterizaci postavy užívá, aby zdůraznil její příslušnost ke skupině ostatních reprezentantů stejného typu. Postava jako typ je zřetelným představitelem

určité sociální, dobové skupiny, přesto může být individualizována, rozvíjena a charakterově se lišit od dalších představitelů stejného typu.

Literární postavy je možné rozdělovat z několika hledisek. Nejběžnější je dělení postav dle míry jejich participace v rámci daného díla na postavy hlavní, vedlejší a řekněme okrajové. Postava hlavní, označovaná též jako hrdina (ať již svou charakteristikou dostává tomuto výrazu ve všech jeho významových rovinách či nikoli), nebo protagonista, může být zároveň i postavou titulní, je-li její jméno (případně i jiný, obecnější identifikační znak, jak uvádí Lederbuchová [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 257]) součástí názvu celého díla. „Bremond, silně inspirován především Proppem¹, ale i Greimasem a Todorovem, užívá dle vlivu literárních postav na vlastní děj jejich dělení do tří skupin: trpitelé, agenti a ovlivňovatelé.“ [FOŘT: 2008, 27] Fořt nabízí dělení na postavy ploché (v anglické literatuře se setkáme s výrazem „flat“) a plastické (anglicky „round“): „Ploché postavy jsou někdy nazývány typy a někdy karikaturami. Ve své nejčistší podobě jsou konstruovány okolo jednoduché (jediné) myšlenky či kvality. Opravdu ploché postavy mohou být vyjádřeny jednou větou jako „Nikdy neopustím pana Micawbera“. Zatímco ploché postavy jsou podle Fořta snadno rozeznatelné a zapamatovatelné, plastické postavy poznáme podle toho, že „jsou schopné překvapit nějakým přesvědčivým způsobem“. Nezdá se bohužel, že tyto dvě kategorie mohou být přínosné pro možnou typologii narativních postav v závislosti na jejich attributech a způsobu charakterizace – především vzhledem k subjektivní povaze aktu čtení a čtenářského hodnocení. Zdůrazněme však ještě jedno, dynamické hledisko: zatímco ploché postavy jsou jednoduché a charakterově se nevyvíjejí, postavy plastické vývoji, a tedy změně a možnosti překvapit, podléhají.“ [srov. FOŘT: 2008, 19]

Jak bylo nastíněno, to, jak nakonec čtenář vnímá jednotlivé postavy, je dáno několika aspekty, které společně postavu utvářejí. Charakterizace postav je, jak uvádí O'Neill, založena na třech vzájemně propojených procesech: procesu utváření (konstrukce) autorem, procesu dekonstrukce čtenářem a procesem, který oba předchozí ovlivňuje, takzvaném procesu pre-konstrukce, jenž je dán kontextovými předpoklady a omezeními (ať již jsou dodrženy či popřeny) jako to, že hrdinové by měli být vysocí,

¹ Propp (1928) rozlišuje sedm obecných rolí, jež postavám přisuzuje: škůdce, dárce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel, hrdina a nepravý hrdina, přičemž jedna postava může plnit více rolí zároveň; Greimas (1966) rozlišuje role odesílatele, objektu, adresáta, pomocníka, subjektu a protivníka [srov. RIMMON-KENAN: 2001, 42]

tmavovlasí a pohlední, detektivové by měli být chytří a chlapec by měl potkat dívku a měli by spolu žít šťastně až do smrti. [O'NEILL: 1994, 49]

Podle jakých konkrétních rysů lze tedy postavy hodnotit? Vycházejme z toho, co nám zpravidla nabízí sám autor. Jak uvádí Rimmon-Kenan, „postava v příběhu je konstruktem, který si sestavuje čtenář z různých údajů roztroušených v textu“ [RIMMON-KENAN: 2001, 44]. O většině postav se tak někde v průběhu knihy zpravidla dozvídáme (ať již od samotného vypravěče nebo jiných postav) jejich jméno a alespoň něco o jejich vzhledu, věku či vystupování. Dále se můžeme leccos dozvědět, ať již explicitně či implicitně, z jejich vlastního chování, promluv a činů, které dělají či naopak nedělají.

Rimmon-Kenan rozlišuje dva typy charakterizace, které autor používá, aby nás informoval o svých postavách – přímý popis a nepřímou prezentaci. První z nich nazývá diegetickým, jelikož autor explicitně sděluje, jaká postava je; zatímco druhý ukazatel nazývá mimetickým, jelikož autor postavu představuje a exemplifikuje nejrozličnějšími způsoby, přičemž nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, kterou tímto způsobem naznačuje. [RIMMON-KENAN: 2001, 66] Nepřímá charakteristika je zpravidla mnohem rozsáhlejší, jelikož je skrytě přítomna v celém textu. Je utvářena obrazem chování postavy v různých situacích, jak nás o nich informuje vypravěč, ale i přímou řečí nebo vnitřním monologem této postavy, neboť její promluva je též znakem jejího charakteru. Celková kompozice obrazu postavy – vztah přímé a nepřímé charakteristiky, vztah vnější (obraz zevnějšku) a vnitřní charakteristiky (obraz psychiky, povahy) – odkazuje potom podle Lederbuchové svou poetikou i ke kontextu historické poetiky určitého období, popř. i k určitému literárnímu směru nebo hnutí. [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 118]

První charakteristikou většiny literárních postav, se kterými se čtenář na stránkách knihy setkává, bývá v převažující míře jejich jméno. Zpravidla již v první větě, která postavu uvádí na scénu, si o ní čtenář vytváří představu, a to právě na základě jejího pojmenování. „Jméno postavy představuje důležitou součást charakteristiky postavy (a to i v případě, kdy schází), přitom mnohem více než jiné prvky této charakteristiky ovlivňuje i další složky literárního díla, počínaje složkou zvukovou (jméno tvoří opakující se zvukový komplex) přes složku tematicko-syžetovou (jméno se může stát leitmotivem; někdy text zahrnuje příběh jména nebo jméno hraje určitou roli v rozvoji syžetu) až po celkový smysl díla.“ [HODROVÁ: 2001, 599]

„Pojmenování postav (nebo naopak zatajení jména či jeho části) je vždy důležitou součástí jejich utváření (...) a jakmile je postava pojmenována, je její jméno od ní samé neoddělitelné.“ [LODGE, 37] Jména postav nám pomáhají identifikovat danou osobu a zároveň odkazovat na charakteristiky, které jí přisuzuje jak autor, tak i čtenář v rámci recepce textu. Zároveň jména postav, tato „magnetická pole pro sémy“ [FOŘT: 2008, 72] nabízejí jedinečný prostor pro odkazování k dalším významům a charakteristikám. Jméno každé postavy, ať již se jedná o jméno reálné osoby, postavy po reálné osobě pojmenované, postavy pojmenované po jiné literární postavě či jméno zcela smyšlené, s sebou vždy nese určité konotace. Jména postav tak v podstatě nemohou být volena zcela náhodně. Jak uvádí Fořt, „jména reálných postav jsou důležitá především tam, kde se je dílo snaží významově využít – buďto jimi posiluje či podrývá svou autoritu ve vztahu k reálnému světu: „reálné postavy“ se objevují v realistických románech, ideologických prepisech historie, jakož i v postmoderních mystifikacích či přímo kontrafaktových fikcích – ve všech těchto užitích fungují jako důležitý prostředek odkazování k realitě. Intertextové odkazy k literárním postavám jiných děl, stejně jako zahrnování „reálných“ lidí do fikce, jsou zvláště atraktivní pro postmoderní literaturu – ta ve své snaze rozkolísat realitu, respektive hranici mezi fikcí a realitou, často a ráda sahá po „velkých“ jménech, ať už primárně reálných či fikčních.“ [FOŘT: 2008, 74]

Pro čtenářovu základní představu o postavě je kromě jejího jména třeba dozvědět se také něco o jejím vzhledu. Těžko si představíme postavu, aniž bychom měli sebemenší ponětí o tom, jak vypadá. Vzhled bývá popsán přímo, ať již samotným vypravěčem, či některou z postav, nebo nepřímo prostřednictvím určitých náznaků. Zároveň je třeba zdůraznit, jak uvádí Fořt, že „v případě vzhledu postavy se při jeho kódování a dekodování více či méně projevují jisté (konvencí předem dané) typologie, které nám umožňují z vnějšího vzhledu usuzovat na jisté globálnější vlastnosti postav. Tyto tendence mají základ nejen v konvenci literární, ale i v konvencích mimoliterárních, obecně uměleckých, společenských či kulturních.“ [FOŘT: 2008, 66]. Stejně jako v běžném životě, vyvolává v nás samotný vzhled postav určité, do značné míry stereotypní, předpoklady o dalších rysech dané osoby – její povaze, vlastnostech či předpokládaném chování.

O osobnostních charakteristikách postav se toho zpravidla nejvíce dozvíme přímo z jejich jednání. To, co říkají, dělají nebo jak se chovají k ostatním postavám, nám prozradí mnohé o jejich vlastní povaze, názorech, ideálech či citech. „Typickým

procesem při konstruování fikčního světa narace je usuzování na charakter postavy z jejích činů. Jednání též výrazně poukazuje na vývojové aspekty jednajících postav: „Jednorázové činy evokují spíše dynamický aspekt postavy, který často hraje roli v krizovém bodu narativu. Obvyklá činnost pak odhaluje spíše neměnný, statický aspekt postavy.“ [FOŘT: 2008, 67]

Chování literárních postav zahrnuje i jejich promluvy. Mnoho lze odvodit z toho, *co* postava říká, *kolik* toho říká, *jakým způsobem* tak činí, jaké výrazové prostředky užívá atd. Řeč postavy, ať už v konverzaci nebo jako vlastní proud myšlenek, nám může leccos poodhalit, a to jak svým obsahem, tak i formou. „Forma či styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav individualizovaný a odlišený od jazyka vypravěče. Stylem může být naznačen původ postavy, její bydliště, společenská vrstva či povolání. [RIMMON-KENAN: 2001, 71]

Také fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva) jsou často využívány jako metonymie konotující povahové rysy. [RIMMON-KENAN: 2001, 73]

Pro analýzu role, jakou hraje postava v literárním celku, je podstatné její postavení v pásmu postav (souboru promluv přímých řečí postav) a pásmu vypravěče (souboru promluv vypravěče). Postava může být jednak sama vypravěčem příběhu, může být vnímána skrze úhel pohledu jiné postavy-vypravěče, nebo může být čtenáři představena tzv. „vševědoucím“ vypravěčem. „V epické kompozici je pásmo vypravěče (též rovina vyprávění) tvořeno promluvou vypravěče (v opozici k pojmu přímá řeč se užívá pojmu autorská řeč), nejčastěji *er*-formou, *ich*-formou nebo *wir*-formou. Na rozdíl od pásma postav je pásmo vypravěče pro kompozici syžetu nezbytné, je rovinou vyprávění, která zprostředkovává čtenáři syžetově vybrané, utříděné, uspořádané a specificky jazykově vyjádřené informace o dění v pásmu postav.“ [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 227] Podle toho, jak je v syžetu utvářena vypravěčská distance mezi pásmem vypravěče a pásmem postav, rozlišuje Lederbuchová vypravěčské typy na vypravěče *autorského* (též *vševědoucího* či *olympského*), který není účastníkem děje, jež vypráví, nahlíží jej z vnějšku, nadhledu a poučeně; vypravěče *personálního* (též *reflektora*), který na děj nahlíží perspektivou možného „vidění“ jedné postavy, není vševědoucí, není však zároveň přímým účastníkem děje; vypravěče *přímého* (též *skazového*), který je postavou, jež děj vypráví i sama prožívá; a konečně *vypravěče oka kamery*, který se omezuje pouze na popis prostředí a vnějších projevů postav, a pokud se vyskytuje přímá

řeč, vypravěč ji nekomentuje a neuvádí její psychologickou motivaci. [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 346] Rimmon-Kenan z hlediska typologie vypravěčů rozlišuje jejich postavení na ose jejich nadřazenosti a účasti v příběhu: „Vypravěč, který je nadřazen příběhu, který vypráví, je vypravěč extradiegetický², tak jako rovina, k níž patří. Je-li, na druhé straně, vypravěč také diegetickou postavou v prvotním narativu vyprávěném extradiegetickým vypravěčem, pak je vypravěčem druhého stupně, či intradiegetickým vypravěčem. Jak extradiegetický, tak intradiegetický vypravěč mohou být přítomni či nepřítomni v příběhu, který vyprávějí. Vypravěč, který se příběhu neúčastní, je nazýván heterodiegetický, zatímco ten, který je v příběhu účastníkem, alespoň v nějakém projevu svého „já“, je nazýván vypravěčem „homodiegetickým“.“ [RIMMON-KENAN: 2001, 73] Míra (vše)vědovnosti narátora spolu s jeho vlastní angažovaností v příběhu jsou podstatnými prvky, díky nimž si čtenář utváří důvěru ve spolehlivost vypravěče, který jej příběhem provází.

Z hlediska jednání literárních postav v rámci narace je třeba pochopit úroveň jejich motivace. Jak uvádí Vlašín, motivace je systém činitelů, na němž závisí důvodnost, opodstatněnost a věrohodnost v jednání postav a při vývoji událostí. Motivace je jednak významným ukazatelem světového názoru autora, jednak i konvencí daného epického, popř. dramatického žánru. Můžeme podle něj rozlišit tři základní druhy motivace – fantastickou, realistickou a oslabenou. Při motivaci *fantastické*, která je charakteristická pro mytologické a folklórní útvary, pohádky, pověsti či vědeckofantastickou literaturu, rozhodují o vývoji událostí a o jednání postav namísto objektivních zákonitostí zpravidla příčiny nadpřirozené. Motivace *realistická* je shodná s objektivními zákonitostmi skutečnosti, ať už fyzikálními, biologickými, psychologickými nebo společensko-historickými. Při motivaci *oslabené* dochází k dějovému zvratu nebo dokonce k rozhodujícímu rozuzlení bez hlubšího důvodu cestou nahodilosti (nehoda, dědičnost, sugesce, vražda apod.) Oslabené motivace záměrně využívá např. literatura existencionalní, psychoanalytická a absurdní, aby zdůraznila nesmyslnost, absurditu či bezmocnost lidské existence. [srov. VLAŠÍN: 1977, 238]

² Termín *diegetický* označuje jevy, jež jsou součástí fikční reality, tedy fikčního světa postav a příběhu. [Srov. KUČERA, Jakub: Diegeze. In: Cinepur č. 31, 2004, Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>. Citováno 12. 4. 2012.]

Míra motivace kolísá mezi zmíněnými typy dle rozdílných literárních druhů a směrů. Nejvýraznější motivaci nacházíme v tragédiích nebo v detektivkách, zatímco např. humoristické formy se často opírají o motivaci oslabenou, které zpravidla využívají ke komickým efektům. [srov. VLAŠÍN: 1977, 239]

Jak již bylo řečeno, ke zkoumání literárních postav můžeme použít nástroje lingvisticky naratologické (protože jsou to textově založené entity figurující v příbězích), ale i nástroje, kterými zkoumáme sami sebe (protože mohou být konceptualizovány jako entity, které specifickými způsoby odkazují ke svým lidským protějškům. [FOŘT: 2008, 8] Tato práce se bude držet přístupu druhého, protože chce ukázat, jak jsou v literatuře zobrazovány určité typy postav (novinářů) a zároveň prozkoumat míru spojitosti mezi těmito postavami a jejich protějšky ve skutečném světě.

2. Román

2.1 Román jako literární žánr

„Autor románu dává dějinám duši.“ [RATCLIFFE: 1968, 2]

Řečí slovníkové definice je román (etymologicky původem z francouzštiny, vyjadřuje dílo psané v národním, tj. lidovém, románském jazyce na rozdíl od spisů latinských) „žánr velké epiky, zpravidla prozaický, s dlouhou historií. Kořeny a inspirační zdroje románu je možné vidět v poetice středověké epiky veršované (hrdinský epos) i prozaické antické a orientální, v rytířském eposu a zvláště v rytířském románu. Novodobou tradici žánru související s příklonem k látkám současného života a čerpající poetickou inspiraci rozhodným způsobem z renesanční historiky, povídky a novely založil Rabelaisův renesanční román *Gargantua a Pantagruel* a zvláště Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, který z dobrodružné cesty, tématu dříve rytířského, učinil žánr zajímavý i pro nižší sociální vrstvy.“ [LEDERBUCHOVÁ: 2002, 282] Zcela obecně je tedy tento literární útvar vymezen vůči ostatním prozaickým žánrům (povídka, novela) především svým rozsahem a komplexitou syžetu. Děj zpravidla mapuje delší časový úsek, kromě hlavní dějové linie se zde odvíjí i různé linie vedlejší a je zde rozvinuta psychologie a motivace jednotlivých postav, které bývají navíc svázány složitými vztahovými vazbami. Proto také román ze všech prozaických žánrů nejčastěji svádí k různým analytickým pracím a dalším studiím.

Román jako žánr lze dělit z několika základních hledisek – podle uměleckého stylu (realistický, modernistický, postmoderní), tématu, jež zpracovává (válečný, psychologický, sociální, detektivní, politický), podle přístupu, jakým je téma zpracováno (humoristický, satirický, experimentální) či podle samotné formy (deník, román v dopisech). [srov. LEDERBUCHOVÁ: 2002, 282]

20. století bylo z hlediska vývoje románu velice zajímavé, a to nejen z pohledu jeho vývoje formálního, ale také z proměňujícího se pohledu na jeho samotnou podstatu. David Lodge k tomu píše: „Status románu byl už od samých počátků

nejednoznačný, jelikož román byl něco mezi uměleckým dílem a běžnou obchodní komoditou; ale ve 20. století se román pod vlivem modernismu rozštěpil ve dva druhy prózy – intelektuální román s estetickými ambicemi, jež si v malých počtech kupovala znalá elita, a populární román střední náročnosti, který se prodával v mnohem větších nákladech masové čtenářské obci. Nyní se tato propast podle všeho zužuje, což změnilo postoj literárního autora vůči čtenářům – a k dílu samému.“ [LODGE: 2003, 15] Úvahy nad vlastní povahou tohoto žánru kulminovaly především v 70. letech, kdy, jak uvádí Lodge, se autoři románů octli v situaci člověka na rozcestí. „Před nimi se vinula cesta tradičního realismu, nyní prohlašovaná za dosti nudnou, možná i slepou uličku. Nalevo a napravo se nabízely cesty fabulace a románu faktu.“ Mnozí autoři se tak v souladu s obecnou postmodernistickou skepsí uchýlili ke zpochybnění vlastního žánru a za námět svých románů si vzali samotný problém jejich tvorby. Pro toto „psaní o psaní“ se vžil obecný pojem metafikce, příznačný pro postmoderní literaturu. Podle Davida Lodge však jen relativně málo současných autorů románů holduje cele a beze zbytku pouze fabulaci, románu faktu nebo metarománu. Spisovatelé namísto toho jeden nebo několik těchto stylů kombinují s realismem. „Estetický pluralismus se mi dnes jeví jako obecně přijímaná součást literárního života. Nesmírná paleta stylů, které se nám dnes nabízejí jako v nějakém estetickém supermarketu, zahrnuje vedle tradičních i styly novátorské, nestřídmost vedle minimalismu a prococtví vedle nostalgie.“ [LODGE: 2003, 9]

Moderní román je tak žánrem, jak z hlediska stylu tak i tématu, otevřeným a připraveným být uchopen svým autorem zcela podle jeho uvážení. Michael Ratcliffe k tematickým možnostem dodává: „autor románu, zjednodušeně řečeno, vychází vždy z jednoho ze tří možných zdrojů: dějin, současného života nebo své vlastní představivosti. A každý z těchto zdrojů má kdesi v sobě více či méně ukrytý díl autobiografie.“ [srov. RATCLIFFE: 1968, 2]

Jakkoli se mění forma či téma, svou podstatu si román vždy ponechává. Neboť jak napsal již v roce 1909 Richard Burton, „román je obrazem a ztělesněním společnosti, z níž vzešel.“ [BURTON: 1969, 22]

2.2 Proměny britského románu na pozadí historicko-společenského vývoje Velké Británie ve 20. století

„Pro britskou literaturu 20. století je charakteristická symbióza tradice a experimentu. Začátek století zní ozvěnou viktoriánské éry, druhá světová válka pak znamená definitivní konec kdysi slavného světového koloniálního impéria. Každé období si žádá nové výrazové prostředky a boří stereotypy, zároveň však potvrzuje platnost toho, co je nadčasové a co přetrvává.“ [PŘIBYLOVÁ: 1999, 40]

Abychom popsali cestu, již ušel britský román i britská literatura jako celek během 20. století, je potřeba pochopit obecné proměny britské společnosti té doby, dopad, jaký měly na její vývoj nejdůležitější světové i domácí události i samotná specifika Velké Británie jako takové. Literární teoretik Michael Ratcliffe se domnívá, že britská beletrie je celkově hluboce ovlivněna izolací, danou geografickými podmínkami Británie jakožto ostrovní země. Jednotliví autoři nejsou mezi sebou ve větším kontaktu a pokud píší o svých zkušenostech ze současnosti, přistupují k ní ve zcela odlišném duchu, což dává čtenáři možnost téměř okamžitě rozpoznat, kdo je autorem toho či onoho textu. [srov. RATCLIFFE: 1968, 8]

20. století bývá vzhledem k časovému sledu jeho nejvýznamnějších událostí někdy označováno za tzv. „krátké století“ [HOBSBAWM: 1998]. Je tím v podstatě popsán fakt, že vnímání tohoto století jako celku počínaje rokem 1900 a konče rokem 1999 je nanejvýš problematičké. Kromě příslovečné „devatenáctky“ na začátku každého z let je totiž toto století tak dynamické a nesourodé, že je obtížné uchopit jej jako celek, ať již z hlediska politického, sociologického, filosofického, či literárního. Dvě světové války zahýbaly dějinami v takové míře, až se zdá, že svět na počátku 20. století je úplně jiným světem než ten o čtyřicet let později. Autorem pojmenování těchto úvah jako „krátkého století“ je britský historik Eric Hobsbawm, který se domnívá, že 20. století je v podstatě ohraničeno událostmi začátku 1. světové války a pádem komunismu v Evropě, tedy lety 1914 a 1991. [srov. HOBSBAWM: 1998] Současně tak toto období vymezuje vůči tzv. „dlouhému“ století devatenáctému, které popisuje jako „nepřetržitý materiální, intelektuální a morální pokrok a období zlepšování podmínek civilizovaného

života“, které můžeme ohraničit evropským revolučním rokem 1789 a počátkem první světové války v roce 1914.

Jak bylo naznačeno, počátek 20. století v Británii s sebou nenesl žádné výrazné změny společensko-politického rázu. Stejně tak nedochází ani k žádným převratným změnám na poli literárním. Období od počátku století do konce první světové války je tak jakýmsi literárním prodloužením let předchozích a je jej tak v podstatě možno označit „za období, v němž doznávaly, anebo naopak dozrávaly literární tendence, které se objevily již v posledních desetiletích viktoriánského období, zejména v letech devadesátých. [KOL. AUTORŮ: 1986, 195]

Na vývoj britské literatury 20. století měl zásadní vliv postupný rozpad britského koloniálního impéria. Jak uvádí Příbylová, ještě na začátku století zasahovalo britské impérium téměř do celého světa a nezdálo se, že něco ohrozí jeho existenci. Angličtinou a britským životním stylem byli ovlivněni lidé na čtyřech kontinentech. Už v druhém desetiletí nového století se začalo impérium hroutit a jeho nemožnost udržet se v původních hranicích definitivně potvrdila druhá světová válka. Znalost anglického jazyka a kultury však v druhé polovině století paradoxně dovedla řadu mladých lidí z bývalých kolonií zpět do Velké Británie. S nimi se také později zrodila tzv. postkoloniální literatura. [PŘIBYLOVÁ: 1999, 40]

Základním pilířem epiky 19. století je literární realismus, jehož hlavním filosofickým předpokladem je možnost úplného či totálního výkladu světa. Podle Martina Hilského naznačuje již technika vševědoucího vypravěče takovýto epistemologický optimismus a není proto obtížné vidět pojitko mezi iluzivním realistickým románem a hodnotami liberálního humanismu. Romanopisec 19. století svět vykládá a zároveň mu dává v románu řád. Životní zkušenost, jakkoli chaotická, je v něm ztvárněna do podoby, která je racionálně uchopitelná a uspořádaná. Hilský popisuje, že tato „interpretační“ povaha realistického románu se projevuje v pojetí postavy a zápletky, což jsou dva základní stavební prvky organizující románový svět. „Již sama zápletky je umělé „znásilnění“ reality, vzorec, který je vtisknut beztvaré zkušenosti s autorem. Autor tak zaujímá v románu do jisté míry autoritářskou pozici, hraje roli hybatele postav a děje, všemocného boha, vševědoucího režiséra. Tuto roli může skrývat nebo naopak odkrývat, vždy ji však hraje a vytváří románovou iluzi podobnou iluzivnímu, kukátkovému divadlu.“ [srov. HILSKÝ: 1991, 28]

Na počátku nového století dochází k určitému štěpení na literaturu stále ovlivněnou dozvuky realistického románu 19. století, zabývající se především sociálními otázkami a životními rozdíly mezi různými vrstvami britské společnosti, a na proud nových literárních tendencí. Jak uvádí Barnard, dějiny anglického románu prvních tří desetiletí 20. století jsou v podstatě příběhem hrstky spisovatelů, kteří cítili potřebu dělat nové věci a vymýšlet způsoby, jak na to. Těžiště prózy se přesunulo od člověka v jeho společenských vazbách k člověku, izolovanému jedinci, a důraz se kladl na postižení jeho myšlenkových pochodů, jeho podvědomých impulzů a základních pramenů jeho bytí. [BARNARD: 2008, 169]

Je nanejvýš zřejmé, že vývoj literatury na britských ostrovech byl zásadně ovlivněn událostmi první světové války. Téměř nebylo anglické rodiny, jejíž mužský příslušník by v této válce nebojoval. A samozřejmě to nebyly jen rodiny těch, kteří v této válce padli nebo jí byli poznamenáni, jejichž pohled na svět byl na konci této války jiný než na jejím začátku. Válka znamenala pro britskou společnost počátku století hluboký otřes jejími tradičními hodnotami, otřes, který zároveň „vytvořil předpoklady pro plné a soustavné rozvinutí anglické modernistické teorie a praxe“ [srov. KOL. AUTORŮ: 1986, 220]. Literární modernismus počátku 20. století s sebou přinesl především destrukci klasické románové formy projevující se narušením dějové linie, prolínáním různých časových i významových rovin či experimentováním s jazykem. Důležitý je odklon od snahy reálně popsat vnější svět, a naopak přijetí subjektivního, neúplného způsobu výkladu, který se více soustředí na střet vnějšího světa s vlastním vnitřním světem postav a nechává část výkladu na čtenáři samotném, mnohé záměrně zamlčuje či nechává otevřené. Největším rozkvětem britského modernismu v próze byla dvacátá, zčásti i třicátá léta. „Pokud bychom měli definovat přímo jeho specifika, mohli bychom říci, že se jeho základní prvky v zásadě shodují s obecnou definicí modernismu, a že od podobných jevů v jiných zemích jej odlišuje především individuální charakter tvorby jednotlivých představitelů britského modernismu.“ [KOL. AUTORŮ: 1986, 220] Kromě nových forem se v meziválečné románové tvorbě objevují také nová témata, především rozpad starého (viktoriánského) řádu světa a jeho hodnot. V této době tak vzniká řada významných děl modernistických autorů, ať už skupiny Bloomsbury kolem Virginie Woolf, Jamese Joyce, E. M. Forstera nebo D. H. Lawrence.

Jak uvádí Barnard, generace autorů třicátých let vyrůstala téměř bez výjimky za první světové války, ale byla příliš mladá, aby se mohla přímo účastnit bojů. Implicitně se proto v mnoha postojích těchto spisovatelů mísí pocit úlevy s pocitem viny – což je u lidí, mezi jejichž první vzpomínky patřila školní shromáždění, na kterých se četly seznamy padlých, ne o mnoho starších než oni sami, celkem pochopitelné. Věděli, že mají svým způsobem nahradit ztracenou generaci. Byly to téměř vesměs příslušníci středních vrstev, vzdělání dosáhli na soukromých školách a ekonomicky byli natolik soběstační, aby si mohli řádně vychutnat ten kratičký okamžik radosti z přežití nazývaný „veselá léta dvacátá“. Evelyn Waugh napsal o své generaci v článku na rozloučenou s redakcí školního časopisu v roce 1921 toto: „Podivný svět jim to zanechali jejich otcové a na útěchu jim zbývá pramálo ideálů a iluzí.“ [srov. BARNARD: 2008, 184] Waugh se s tímto pocitem vyrovnává ve svých satirách, které nemilosrdně karikují právě jeho generaci.

V období mezi dvěma světovými válkami se v anglické literatuře objevuje mnoho nových autorů lišících se jak tématy, tak stylem své tvorby – od experimentálních modernistických románů po dokumentární literaturu – (P. G. Wodehouse, A. Bennett, A. Huxley, J. Galsworthy, C. Isherwood, E. Waugh, G. Greene ad.), jejichž raná díla se záhy stávají populárními. V meziválečném období vzniká také řada detektivních románů (zejména A. Christie či D. Sayers), které jsou dnes klasickými díly tohoto žánru. Meziválečné období tak bývá někdy označováno jako „zlatý věk“ detektivky. Dalším románovým žánrem, zažívající boom ve třicátých a čtyřicátých letech je fantasy literatura, představována díly autorů jako C. S. Lewis nebo J. R. R. Tolkien.

Románové vyrovnání se s druhou světovou válkou v britské literatuře znamenalo rozpětí zahrnující jak dokumentární, realistická díla, střizlivě líčící válečné události, tak i překročení určitého tabu v podobě vzniku satirických a humoristických ztvárnění těchto nesnadných let. Válka se promítla do literatury i v silném příklonu k náboženství, výrazném zejména u autorů etablovaných již před válkou, jako byli E. Waugh či G. Greene.

Dějiny poválečných osudů Velké Británie jsou poznamenány nutností přizpůsobovat se novým a novým tlakům a změnám. Nadšení z vyhrané války záhy ustoupilo nespokojenosti s úspornou politikou poválečného socialismu. V následujících desetiletích se pak Velká Británie musela vypořádat se změnou svého postavení ve

světě; stala se z ní postimperální mocnost druhořadého významu a hrozilo jí, že klesne ještě někam níže. Prosperita padesátých let tuto nepříjemnou pravdu dost maskovala. [BARNARD: 2008, 215] Padesátá léta bývají totiž považována za jakýsi nový „alžbětinský věk“ a za dobu relativní stability a prosperity. Po prohře labouristů ve volbách roku 1951 se na dlouhou dobu (až do roku 1964) ujali vlády konzervativci se svým programem „státu blahobytu“. Tato éra byla nesena převážně optimistickým duchem a prohlášení premiéra Macmillana, že Britové se „nikdy neměli tak dobře“ (never had it so good), se částečně zakládalo na pravdě. Zdálo se, že masová nezaměstnanost, chudoba a ostré sociální konflikty třicátých let jsou zažehnány. Ledničky, televizory, pračky a osobní auta se staly sociálními symboly nové spotřební společnosti, v níž se střední vrstvy obyvatelstva měly nesrovnatelně lépe než před válkou.“ [srov. HILSKÝ: 1991, 8] Jak píše Barnard, „bylo to období rostoucích ekonomických vyhlídek, zvláště pro dělnickou třídu, a pokud někdo upozorňoval na „soukromý blahobyt a veřejnou bídu“, stačilo namítnout, že soukromý blahobyt má značné zásluhy na zmírnění veřejné bídy. Dokonce ještě v šedesátých letech, kdy vyšla pravda o národní ekonomice neúprosně najevo, britský kulturní a subkulturní život – divadlo, hudba, pop-kultura, oděvní průmysl – zavdával svou vitalitou občas příčinu k nadšení.“ [BARNARD: 2008, 215]

Jak uvádí Hilský, zatímco Macmillanovo „never had it so good“ bylo působivým, téměř reklamním vyjádřením oficiální politické rétoriky, literární „rétorika“ s tímto optimismem nesouzněla. [HILSKÝ: 1991, 8] V literatuře se kritický pohled projevoval v dílech dvou různých generací. Konzervativní autoři starší generace (jako byli Waugh či Greene) pokládali „krásný nový svět“ spotřební společnosti za úpadek duchovních hodnot (což souviselo s jejich zmiňovaným příklonem k náboženství). Stoupající životní úroveň se jim jevila jako vulgárně materialistická záležitost a nemohli přijmout jisté egalitářské a demokratizační tendence spjaté se „státem blahobytu“. V polovině padesátých let zároveň došlo ke generačnímu nástupu mladých britských autorů. V rozmezí let 1953-57 publikují své prvotiny John Waine, Kingsley Amis, John Braine, Iris Murdoch, Muriel Spark nebo William Golding. Kulturně sociologický význam těchto autorů spočíval mimo jiné v tom, že literatura nebyla již doménou vyšších středních vrstev a že po válce došlo v Británii ke zřetelné demokratizaci celé kultury a k rozrušení a zeslabení stavovských privilegií příznačných pro britskou literaturu meziválečných let. [srov. HILSKÝ: 1991, 7] Velkou měrou tomu napomohl

tzv. Butlerův demokratizační školský zákon z roku 1944, který umožnil vysokoškolské vzdělání příslušníkům dělnické třídy³, ale zároveň s tím způsobil jejich rozčarování nad vlastním znevýhodněným postavením. Tento pocit hořkosti rezonuje především v dílech nové generace autorů, kteří bývají nejčastěji označováni jako tzv. „rozhněvaní mladí muži“ (byť se sami od tohoto označení často distancovali). Pro tuto skupinu autorů bylo kromě vlastního společenského postavení formativní také politické ovzduší doby, zejména rok 1956 v souvislosti se suezskou krizí a potlačením maďarského povstání sovětskými tanky. „Rozhněvanci“ sice ve velké většině odsuzovali suezské válečné dobrodružství, protože v něm viděli tupou arogantnost konzervativní vládnoucí strany, zároveň však někteří z nich s jistou nostalgií konstatovali neodvratný úpadek a blížící se konec britského impéria. [HILSKÝ: 1991, 24] Jejich díla jsou často silně autobiografická, přičemž jejich převažujícím námětem je problém sociální mobility v tehdejší anglické společnosti.

Zvláštním typem prozaické tvorby autorů tohoto období je tzv. univerzitní román, odehrávající se typicky na provinční anglické univerzitě a zabývající se problémem společenského zařazení a přijetí hlavního hrdiny. Nejvýraznějšími představiteli tohoto typu románu jsou David Lodge a Kingsley Amis.

Podle Hilského byl nástup mladých prozaiků padesátých let, pokud jde o uměleckou metodu, příznačně poplatný tradičnímu realistickému románu. Význam těchto prozaiků spočíval v tom, že se obrátili k současnému životu, uvedli do literatury současného mladého hrdinu, ať již to byl rozčarovaný intelektuál či svébytně pojatý, rebelující, zároveň však vypjatě egocentrický dělník. Všichni dnes již slavní debutanti poloviny padesátých let byli programově spjati s anglickým tradičním románem. Zatímco v sousední Francii se v padesátých letech rozvíjel takzvaný „nový román“, který rušil románovou postavu, zápletku a vševědoucího vypravěče, angličtí romanopisci téměř manifestačně zdůrazňovali, že jsou dědicové Fieldinga, Austenové či Dickense. Celková literární atmosféra padesátých let vynesla anglickému románu pověst umělecké neprůbojnosti, konformnosti, provincialismu a prostřednosti. [HILSKÝ: 1991, 25]

³ Zákon o vzdělání (1944) zaváděl bezplatné nejen primární, ale také sekundární vzdělání. [KOVÁŘ, Marin, SOUKUP, Jaromír, *Vznik a fungování britského sociálního státu v letech 1939-1951*. In: *Půl století hospodářských dějin. Sborník k 75. narozeninám prof. Ing. Václava Průchy, CSc.*. Acta Oeconomica Pragensia. Vědecký časopis Vysoké školy ekonomické v Praze, r. 15, č. 7, 2007, s. 257-271]

Za další mezník poválečné britské literatury můžeme považovat polovinu šedesátých let. V této době přestalo de facto existovat britské impérium jako systém a z někdejší koloniální říše zbylo pouze několik historických památek (ostrov sv. Heleny, Gibraltar, Falklandy apod.). „Tím se završil proces, který započal již první světovou válkou a který se podstatně zrychlil po válce druhé. Téměř ve všech zemích bývalého britského impéria se postupně konal rituál vyhlášení nezávislosti. Rozpad britského impéria je snad nejvýznamnější společenskou a politickou změnou poválečné Británie, která ve svých důsledcích vede k novému hledání národní i individuální identity.“ [HILSKÝ: 1991, 17] Na poli literárním se mění se postavení Británie projevovalo především tematickým důrazem na historické vědomí a přehodnocení vlastní minulosti. Pozornost romanopisců šedesátých a sedmdesátých let se tak často upírala k dobám imperiálního rozkvětu Británie a jejího silného politického i morálního vlivu (např. J. G. Farrell). Kromě obsahu se však mění zároveň i forma – Jak uvádí Příbylová, „autoři druhé poloviny 20. století zavrhlí strohý faktografický přístup k historické minulosti země. Témata minulosti je však zajímala; hlavně v konfrontaci se současností. Nové dimenze vnímání světa ukázali prostřednictvím postmoderní metody.“ [PŘIBYLOVÁ: 1999, 51]

S politickými proměnami Británie je spojena i literární decentralizace příznačná pro konec šedesátých a počátek sedmdesátých let – „těžiště literární kultury se přemísťuje z Londýna do velkých měst severní Anglie a do Severního Irska a jistě není náhodné, že například nejlepší britské politické romány jsou tematicky spjaté se Severním Irskem, Jižní Afrikou či zeměmi někdejšího východního bloku.“ [HILSKÝ: 1991, 17]

Důležitou společenskou změnou v šedesátých letech byla také značná liberalizace života – ať už ve formě řady progresivních legislativních kroků či detabuizace sexuality, projevující se novými tématy a horečnatým literárním experimentováním. Románová tvorba tohoto období se tak vyznačuje jak změnami tematickými tak i formálními. „Z dnešního pohledu se zdá, že právě v šedesátých letech se britská próza pouštěla do širších témat a větších ploch.“ [BARNARD: 2008, 226] Hlinský k proměnám románového tvarosloví píše: „Od poloviny šedesátých let se v Anglii prosazují velice zajímavé změny, projevující se nejrůznějšími modifikacemi tradičního románu a nápadně zvýšeným počtem děl experimentálních. Obecně lze říci, že tradiční realistický román se v průběhu padesátých až sedmdesátých let začal štěpit

na tak zvaný „román faktu“ (non-fiction novel), tj. na žánr založený na uměleckém zpracování dokumentárního materiálu, a na vypravěčské metody a postupy, které lze souborně označit za „metafikci“ (metafiction) a které naopak zdůrazňují fiktivnost vyprávění (alegorie, romance, různé verze metarománu). Tyto změny v románovém tvarosloví probíhaly v širším kulturním a intelektuálním rámci tak zvaného „postmodernismu“. [HILSKÝ: 1991, 26] Významnými autory tohoto období jsou např. Anthony Burgess, Iris Murdoch nebo Muriel Spark.

Definovat postmodernismus, jakožto hlavní směr literatury posledních tří desetiletí 20. století, je dosti složité, zejména proto, že se jedná o velice široký a nadužívaný pojem, jehož samotný smysl se často vytrácí. S tím souhlasí i Martin Hilský: „Představa o postmodernistické (či postmoderní) architektuře je například daleko přesnější než pojem literárního postmodernismu. Již sám termín a jeho používání v každodenní praxi naznačují, že jde o označení slohotvorné, které se snaží shrnout nejrůznější aspekty současné doby do jednoho značně přetíženého a mnohovýznamového slova. (...) Určit společné znaky autorů tak různých je téměř nemožné a stejně obtížné je popsat společenské a intelektuální změny, které vznik postmodernistické literatury podmiňují. [HILSKÝ: 1991, 28]

Pomožme si tedy slovníkovou definicí, která pojem vykládá takto: „Postmodernismus je označení pro zatím poslední období ve vývoji společnosti a umění. Literární postmodernismus se rozvíjí od sedmdesátých let 20. století, myšlenkově souvisí s filosofií dekonstruktivismu (jejími představiteli jsou Francouzi J. Derrida aj. J. F. Lyotard) a s teorií otevřené struktury. Postmoderní doba se kriticky vyrovnává s nedávnou historickou praxí a společenskými ideály moderní doby – průmyslovou společností, možnostmi vědy a techniky učinit svět přehledným a poznaným, možnostmi jeho ovládnutí a využití člověkem, vírou ve společenský pokrok zaručený revolučními proměnami v uspořádání společnosti či svobodou individua v rámci kolektivistických hnutí. Zatímco základním pocitem modernismu v umění je pocit radosti a víry v životní perspektivu lidstva i jedince jako příslušníka lidského kolektivu, základním pocitem postmodernismu je zklamání – z moderní civilizace, z jejích sociálních konceptů omezujících individuum – a životní skepse, neboť postmoderní člověk už nežije v původním, ale interpretovaném světě, v jeho civilizovaném a medializovaném obraze, a z civilizace nelze „vystoupit“. Pro postmodernistickou epiku je charakteristická kompozice proudu vědomí a tříště, míšení

vysokého a nízkého stylu, míšení žánrů i literárních subsystémů, rozostření hranice mezi literárním a životním kontextem nebo tvůrčí využívání principu triviální literatury.“ [srov. LEDERBUCHOVÁ: 2002, 246]

Martin Hliský považuje za nejdůležitější projevy postmodernismu v literatuře tyto znaky: „splývání literatury a fikce, zásadní odmítnutí uceleného, totalizujícího (totalising) výkladu reality, splývání tak zvané vysoké kultury s literaturou a kulturou populární, návaznost na prastaré mýty a pohádky a silnou tendenci k sebereflexivnosti, textualitě, odhalování vlastní metody a jazykové hře“ [HILSKÝ: 1991, 33] Postmoderní autor podle něj obecně rezignuje na výklad či pochopení světa, jeho role se zmenšila a nezaujímá již ono centrální postavení, jak tomu bylo u autorů písničích v duchu tradičního realismu. Zatímco tradiční realistický román byl spjat s liberální, industriální společností, postmodernistická próza reaguje na společnost „postindustriální“. [srov. HILSKÝ: 1991, 29] Typickým představitelem postmodernismu v britské literatuře je například prozaik John Fowles.

Sedmdesátá a osmdesátá léta v britské společnosti byla především obdobím přehodnocování a vystřízlivění po etapě iluzí (jakkoli byly neopodstatněné) šedesátých let. „Inflace podkopala důvěru středních vrstev, nezaměstnanost důvěru dělnické třídy. I britské mezinárodní avantýry začaly mít odlišný charakter, třebaže si to cizinci málokdy uvědomovali. Invaze na Suezský poloostrov, vojenská přítomnost na Kypru, to byly poslední záchvěvy národa hrajícího celosvětovou roli; britská armáda v Severním Irsku a falklandská krize naznačily, že Británie jen neochotně plní povinnosti přežívající z imperiálních dob, že sice bojuje za právo zůstat Brity, ale činí tak bez vnitřního přesvědčení a bez nadšení. V té době se vyhlídky pomalu vytrácely a naopak rostl cynický postoj k národu; člověk měl pocit, že nejlépe by bylo přetáhnout si deku přes hlavu a snažit se přežít, jak se dá.“ [BARNARD: 2008, 215]

Podle Hliského jsou sedmdesátá léta z tohoto hlediska obdobím velice dynamickým a námitka, že pováleční angličtí romanopisci se bojí experimentu a vtiskují tak anglické próze tradicionalistický, esteticky konzervativní ráz, ztratila v sedmdesátých letech platnost. [HILSKÝ: 1991, 28] Britská próza od konce sedmdesátých let až do samotného konce století je nesena především v duchu prolínání se experimentálních, avantgardních tendencí s postupy tradičního realistického románu. Situaci britské prózy v sedmdesátých a osmdesátých letech bychom zkratkovitě mohli popsat jako variantu onoho sporu tradice s moderností, která má v anglické literatuře již

několik historických podob. Toto směřování k hybridnosti je zároveň velice příznačné i pro prózu devadesátých let. [srov. HILSKÝ: 1991, 34]

V sedmdesátých a osmdesátých letech se také objevuje několik významných autorů narozených po druhé světové válce, jejichž tvorba je však značně různorodá a individualistická, a tak se jen obtížně hledá nějaký společný jednotící prvek této generace. Jako příklad uveďme Martina Amise, Williama Boyda, Margaret Drabble, Grahama Swifta či Ian McEwana. „V jejich tvorbě nalézáme rysy postmoderního světa: od všudypřítomného násilí, přijímaného samozřejmě a bez citového zaujetí, přes anonymitu davu a nelogičnost psychiky postav, až ke směsi bizarního s reálným. Minulé, současné i budoucí světy s těmito prvky zobrazují tito autoři ve svých stylisticky brilantních a zároveň filosoficky deprimujících knihách. [PŘIBYLOVÁ: 1999, 50]

Jedním ze zajímavých rysů britské románové tvorby konce století je rovněž etnická rozrůzněnost autorů a s ním související tematické obohacení britské prózy. [HILSKÝ: 1991, 223]. Autoři tzv. „poskoloniální literatury“ jsou zpravidla původem, jak sám název napovídá, z bývalých britských kolonií a jejich tvorba se tak zabývá problematikou dekolonizace, nově nabyté nezávislosti a kulturními odlišnostmi. Těmito tématy se ve svých dílech z různých pohledů zabývají autoři jako Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Kazuo Ishiguro, Timothy Mo nebo V. S. Naipaul. Alan Massie tento stav britské literatury komentoval: „Výraz moderní dnes již neznamena být modernistický, nýbrž mezinárodní.“ [MASSIE: 1990, 8]

Inspirace cizím prostředím se projevuje i v tvorbě tzv. magického realismu, specifickou literární tendencí mající kořeny již v padesátých letech v latinské Americe. Pro tento žánr je typické využívání mytologických, magických, hororových či snových prvků a motivů. Významnou autorkou tohoto žánru v britské literatuře je Angela Carter.

Charakteristickým rysem britské románové tvorby sklonku 20. století je inklinace k určitému ohlédnutí se zpět, ať už přímo zasazením děje do minulosti, nebo alespoň prolínáním současné zápletky s retrospektivními pohledy (Antonia S. Byatt, Beryl Bainbridge ad.). Zároveň je pro ni typické rozostření hranic mezi jednotlivými žánry a literárními postupy a „mnohé prvky literatury triviální či masové (thrillery, romantické milostné příběhy, science-fiction, detektivní romány, špionážní romány, kriminální romány) pronikají do próz renomovaných autorů literárního establishmentu.“ [HILSKÝ: 1991, 255]

3. *Novináři a novinářství*

3.1 *Vymezení pojmu novinář*

Termín žurnalistika neboli novinářství pochází z franc. *jour = den* a lat. *diurna = denní* a dle slovníkové definice označuje: „1. specifickou profesní činnost, která zahrnuje pravidelně a soustavně prováděný sběr, třídění, zpracování a distribuci aktuálních sdělení časové povahy, tematicky zaměřených na oblast politického, ekonomického, kulturního, společenského, sportovního apod. dění, tedy "zpravodajství", popř. také nadčasovou tvorbu, která není vázána na sběr nových faktů, nýbrž spočívá ve veřejně dostupném a srozumitelném výkladu již známého, popř. v soustavné prezentaci argumentace nebo subjektivního postoje či názoru, tedy „publicistiku“; 2. pravidelně zveřejňovaný soubor výsledků takové činnosti (v podobě deníkové či časopisecké produkce, rozhlasového a televizního vysílání, internetové prezentace); 3. společenskou instituci podílející se na konstituování veřejného prostoru v liberálně-demokratických společnostech a na zprostředkování agend.“ [REIFOVÁ: 2004, 322]

Brian McNair definuje žurnalistiku jako „jakýkoli *vytvořený* text v písemné, zvukové nebo vizuální podobě, který je publiku předkládán jako *pravdivé* oznámení nebo záznam jisté, až *dosud neznámé* (nové) skutečnosti existující v *současném společenském* světě.“ Touto definicí se snaží odlišit žurnalistiku od jiných forem kulturního diskurzu, jež se jí mohou v jistých ohledech podobat, a to především díky zmíněným prvkům, na kterých je postavena – pravdě, novosti, autorství, ideologii a aktuálnosti. [srov. MC NAIR: 2004, 21]

Gaye Tuchman nazývá novinářství naším „oknem do světa“ [TUCHMAN: 1980, 1], protože nám poskytuje informace o dějích, událostech, místech či lidech mimo naše prostředí a vlastní zkušenost. Jen nepatrný zlomek informací, z nichž si tvoříme tzv. kognitivní mapy, tedy naše představy o skutečnosti, je tvořen naší vlastní empirickou zkušeností. Naše časoprostorová „omezenost“ je tak substituována informacemi pocházejícími především právě z médií, tedy od novinářů (případně reklamních pracovníků).

Žurnalistika je tedy nejen povoláním, ale zároveň institucí plnící řadu významných společenských funkcí. Za prvé je to již zmíněná informační, neboli sociální funkce, tedy úloha prostředku našeho spojení se světem, který, ač se stále „zmenšuje“, je pořád většinou mimo možnosti naší přímé osobní zkušenosti. Další možnou funkcí novinářství, o které se zmiňuje např. McNair, je funkce politická, tedy fakt, že novinářství v liberálních pluralitních demokraciích nasycuje a udržuje demokratický proces tím, že občanům nabízí informace potřebné k volebnímu a ekonomickému rozhodování. Z tohoto pohledu žurnalistika podporuje demokratické instituce tím, že informuje voliče o podstatných věcech, které potřebují vědět. [srov. MCNAIR: 1994, 15-16] Tuto politickou funkci považují někteří zároveň za vůbec nejdůležitější: „Od počátku éry tisku byla hlavní funkcí tištěných médií obhajoba politických názorů. Ta se koncem 18. a počátkem 19. století, kdy se noviny postupně proměňovaly v nástroj politického života, stala hlavní funkcí tisku prakticky ve všech zemích západního světa.“ [HALLIN, MANCINI: 2010, 54] Kromě těchto funkcí můžeme nalézt celou řadu dalších, jako například funkci ekonomickou, kulturní či zábavní. Ekonomickým aktérům žurnalistika od svého počátku dodávala informace o cenách a událostech, které mohly ovlivňovat jejich zájmy, a formou lehčích příběhů lidem poskytovala také zábavu. Novinářství se také významným způsobem podílí na kontinuitě kulturního dědictví a hodnot dané společnosti.

Opustíme-li tento funkcionalistický pohled, můžeme novinářství vymezit také profesionálními vlastnostmi jeho vykonavatelů. Jak uvádí Jiráček a Köpplová, „Novinář bývá v současné době v otevřených společnostech zpravidla definován jako jedinec, který je vybaven profesionálními dovednostmi k tomu, aby dokázal: a) z neustávajícího toku informací vybírat zprávy; b) rozeznat, co je důležité a co ne; c) důležité zprávy vřadit do kontextu, z něhož lze vysoudit, jaký má informace dosah a jaké má důsledky pro život jednotlivce ve společnosti; d) vyložit informaci a její kontext jasně, zřetelně a pochopitelně; a e) odolat vnějším tlakům a považovat body a) - d) za mravní imperativ svého jednání.“ [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 33]

John Street vychází při definici novinářství z modelu tří možných konceptů, jak je možno jej uchopit: 1) Novinářství jako *pozorování* – úkolem novináře je sledovat události a zaznamenávat zkušenosti druhých; 2) Novinářství jako *subjektivismus* – každý novinář promítá do mediálního obsahu svou individualitu, jak ve smyslu různých pohledů, tak různých schopností; 3) Novinářství jako *strukturovaná činnost* –

zpravodajství není výsledkem nečekaných událostí, na něž novináři pouze reagují, naopak je plánované a očekávané. Zprávy jsou tak výsledkem dostupnosti a distribuce materiálních zdrojů a zájmů. [STREET: 2001, 155]

Při pátrání po kořenech novinářského povolání a jeho vývoji si můžeme vypomoci členěním na etapy, které stanovil již koncem dvacátých let 20. století Dietrich Paul Baumert. Jak uvádí Jiráček a Köpplová, první etapu novinářství Baumert označuje jako *prežurnalistickou* (zhruba od roku 1500), druhou fází nazývá *dopisovatelskou žurnalistikou* (období od 16. až polovina 18. století), třetí fází označuje za období *spisovatelské žurnalistiky* (polovina 18. století až polovina 19. století) a vývoj novinářského povolání uzavírá čtvrtou fází *redakční žurnalistiky* (zhruba od poloviny 19. století). Toto rozdělení lze podle Heinze Pürera a Johannea Raabeho doplnit o pátou fází *redakčně-technické žurnalistiky*, kterou autoři vyznačují období elektronického zpracování textů (zhruba od poloviny sedmdesátých let 20. století). Dle Kunczika a Zipfela by dnes zřejmě bylo možné přidat i další etapu – fází *nových médií* související s nástupem internetové on-line žurnalistiky. [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 33]

Největším úskalím při definování žurnalistiky či zkoumání novinářského povolání je problematika jejího uchopení jako profese. Možnost stát se novinářem či novinářkou není nijak limitována, v podstatě neexistují formální pravidla či podmínky nutné pro vstup do žurnalistického povolání. Podle Kunczika se tak o žurnalistice často mluví jako o otevřené profesi: „Ačkoli její provádění vyžaduje určité schopnosti rychle vyhledávat, sbírat a zpracovávat informace, nevyžaduje žádné specifické oprávnění, licenci nebo atestaci. Ve většině demokratických mediálních systémů je práce v redakci zpravodajství otevřenou profesí, která nevyžaduje absolvování nějakého odborného vzdělání.“ [TRAMPOTA: 2006, 48]

To je samozřejmě dáno samotnou podstatou novinářské práce – pro vyhledávání informací, psaní zpráv, vedení rozhovorů, editaci článků, jakkoli je potřeba určitá míra zkušeností, není žádný předcházející trénink nezbytný.

Tento stav zároveň vychází z teze zakotvené ve většině ústav demokratických zemí, že každý má právo svobodně vyjadřovat a šířit své názory slovem, písmem a obrazem. Označení povolání novinář tak není v řadě zemí nijak chráněno a každý se může označit za novináře. [srov. JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 33]

Přesto (nebo právě proto, že je novinářství tak úzce spjato se základními společenskými pravidly a hodnotami) je otázka profesionalizace novinářské profese, tedy debata o (ne)zbytnosti jejího pevného profesního ukotvení, významným a prvkem, který prostupuje dějinami žurnalistiky od jejího počátku.

Profese jsou povolání, která se organizují horizontálně s určitým životním stylem, etickými kódy, vědomou identitou a mantinely vůči vnějšímu světu. Ideální typ profesionalizace je založen na tradici klasických „liberálních“ profesí, zejména lékařství a práva. Žurnalistika do velké míry vychází z tohoto ideálního typu. Jedním z hlavních kritérií tohoto modelu je, že se praxe profese zakládá na systematické znalosti nebo nauce získané pouze prostřednictvím dlouhodobé přípravy. Žurnalistika takto systematickou soustavu znalostí nebo nauky postrádá. Formální „profesní“ výcvik je běžnější a často hraje důležitou úlohu při definici žurnalistiky jako povolání a jako sociální instituce. Důležitou součástí zmíněné „horizontální“ organizace profesí je existující soustava sdílených norem, které jsou každé profesi vlastní. Tyto normy mohou v případě žurnalistiky představovat etické principy typu závazku chránit důvěrné zdroje informací, nebo dodržovat rozlišení mezi inzertním a redakčním obsahem, stejně jako praktické rutinní úkony a kritéria pro posuzování kvality profesní praxe a přisuzování profesní prestiže. [srov. HALLIN, MANCINI: 2010, 61, 62] Podle Hallina a Manciniho lze úroveň a formu profesionalizace v jednotlivých mediálních systémech posuzovat podle tří jejích úzce spolu souvisejících parametrů, a to stupně autonomie, existence vlastních profesních norem a orientací na veřejnou službu.

Zajímavé je, že vlastní „profesní“ dovednosti každého jednotlivého novináře závisejí převážně na jeho osobních kvalitách. Jak píše Gaye Tuchman, mezi novináři znamená profesionalismus vědět, jak obstarat zprávu, která dostojí všem organizačním požadavkům a standardům. [TUCHMAN: 1980, 66]

3.2 Vývoj profese novináře v Británii

Novinářství jako samostatná výdělečná činnost vzniká v Evropě a severní Americe do první poloviny 18. století. První podnikatelé v oblasti tisku byli tiskaři a knihkupci, kteří pouze rozšířili obor své působnosti o oblast novin. Jejich několika zaměstnanci byli tiskaři a dopisovatelé, placení zpravidla od jednotlivých článků.

[TUNSTALL: 2001, 2] V úplných počátcích byli reportéři většinou placeni velmi málo a měli nízký sociální status.

V souladu s centralizovaným britským mediálním systémem hrál stěžejní roli při utváření anglické žurnalistiky Londýn. „Londýn a londýnský tisk byl zcela rozhodující. Skrze noviny vydávané v hlavním městě fungoval Londýn jako názorové a informační centrum celé země.“ [CONBOY: 2004, 1]

První polovina 18. století znamenala příznivé období ve vývoji anglické žurnalistiky, především díky tvorbě literátů jako Daniel Defoe, Jonathan Swift, Joseph Addison, Richard Steele, John Gay, Aaron Hill, Joseph Fielding, a Samuel Johnson, v jejichž tvorbě se snoubil žurnalistický styl s literárním i humor s bystrou kritikou – vše, co dosavadní periodika postrádala. [SALZMAN: 2005]

Vlivem politických a společenských událostí na kontinentě a ve Spojených státech koncem 18. století i místních sociálních tlaků rané průmyslové revoluce dochází v následujícím období v Anglii k proměně tisku a vzniku nových novinářských forem. Do té doby poměrně homogenní čtenářská obec tvořena především střední třídou se najednou rozrůstá o občany z nižších tříd, což vede k nárůstu politicky agitujícího a radikálního tisku. [srov. CONBOY: 2004, 88]

Samotný termín *journalism* se objevuje až později, v době, kdy je již novinářství zažitým povoláním. Podle Martina Conboye se toto pojmenování objevuje ve třicátých letech 19. století. Do té doby byli novináři označováni (dle anglické terminologie) jako „*authors*“, „*curranters*“, „*mercurists*“, „*newsmen*“, „*newsmongers*“, „*diurnalists*“ nebo „*gazeteers*“. Všechna tato přízviska byla označením osoby, jež v pravidelné periodicitě za mzdu zveřejňovala aktuální události či své názory. Žurnalistika podle něj nikdy nebyla zaměřena pouze na strohé zprávy o světě, ale vždy v sobě zahrnovala potenciál vyjadřovat názory a být aktivním činitelem s přímým vlivem na události, o nichž referuje. [srov. CONBOY: 2004, 23]

S uvolňováním cenzury se anglické novinářství postupně stavělo do pozice oficiálního hlasu veřejného politického diskursu. Stejně jako ve všech ostatních zemích se novináři postupně dostali do věčného soukolí tří protichůdných vlivů – politiky, trhu a veřejného zájmu.

Do konce 19. století se s postupným vývojem tisku rozvíjela i profese novináře, která mohla v té době znamenat práci jak pro velice vážený list věnovaný především politice, ekonomice a zahraničnímu zpravodajství, tak i pro senzativní bulvární plátek

zaměřený výhradně na sexuální skandály a soudy, kriminalitu, případně sportovní události. [TUNSTALL: 2001, 2] Podle Hallina a Manciniho zároveň nízké mzdy v počátcích žurnalistiky vedly k tomu, že reportéři sami měli sklon ke korupčnímu jednání, a platby podle množství řádků tak vedly k senzativnosti, příkrášlování a deformování obsahu. [HALLIN, MANCINI: 2010, 242]

Jak dodává Alan Lee, konec 19. století znamenal i díky vzrůstající komercializaci tisku vertikální rozdělení novinářských povolání – mnoho běžných, nahraditelných anglických novinářů nevydělávalo ani 100 liber ročně, zatímco šéfredaktoři mohli vydělat desetkrát i padesátkrát tolik. Povolání novináře bylo od svého počátku doménou mužů, přesto existovalo v té době i určité procento žen-novinářek. [LEE, 2001:28]

Změny nastaly na konci století i ve struktuře mediálních organizací a vlastních redakcí. Vlastnictví se přeneslo z pracující třídy na bohaté podnikatele, a to včetně místních regionálních listů, které byly často skupovány místními průmyslníky. [CURRAN, SEATON: 2003, 37] Se vzrůstajícím vlivem kapitálu nutným pro vedení novin přichází také výrazná hierarchizace a specializace jednotlivých rolí v rámci mediální organizace. Vyčleňují a formálně se od sebe oddělují profese běžných reportérů, tiskařů, prodejců inzerce, šéfredaktorů a zvláštních zpravodajů. [CONBOY: 2004, 112]

Společensko-politická legitimita, již tisk za podpory rostoucí komercializace dosáhl v 19. století, bývá nazývána jako „čtvrtý stav“. Označuje se tak idealistická představa, že novináři slouží jako hlídací psi, kteří dohlížejí na mocné a informují veřejnost o jejich prohřešcích. Druhá polovina 19. století bývá také někdy nazývána „zlatým věkem“ novinářství. [CONBOY: 2004] Ztělesněním představ o novinářství jako ochránci veřejného zájmu byl zejména deník *The Times*, který se v průběhu 19. století stal modelem politicky nezávislé a objektivní žurnalistiky. Ostatní noviny po jeho vzoru často přejímaly jeho rutiny a postupy, od odmítání politických dotací po anonymitu v příspěvcích jednotlivých redaktorů. Druhá polovina 19. století je tak obdobím, kdy se novinářství stává plnohodnotným, společensky uznávaným povoláním plnící významnou veřejnou funkci.

„Nezávislý „čtvrtý stav“ předčasně oznámený již v polovině 19. století, se stal skutečnou realitou za nadvlády tiskových baronů na začátku 20. století.“ [CURRAN, SEATON: 2003, 46] Britský tisk počátku 20. století byl především velkým podnikem.

Pod vedením tiskových baronů se na počátku století díky ohromnému nárůstu poptávky po informacích, danému rozšířením vzdělanosti, a následnému masivnímu rozvoji tisku, výrazným způsobem rozrostl i okruh lidí nalézajících uplatnění jako novináři a novinářky.

20. století se ve vztahu k postavení novinářů obecně nese zejména v duchu debat, zda je novinářství řemeslem, obchodem nebo profesí. [TUNSTALL: 2001, 87]

Třicátá léta z hlediska koncepce žurnalistiky znamenají postupný odstup od pojetí novinářství jako „čtvrtého stavu“, které je postupně nahrazeno obrazem bulvárních, senzacechtivých novinářů pod křídly tržně orientovaných tiskových baronů.

Poválečný vývoj britského novinářství je ovlivněn především nástupem a rozvojem rozhlasového a televizního vysílání, které na jedné straně nabízí nové možnosti novinářského uplatnění a na straně druhé mají přímý vliv na podobu zpravodajství tištěného, které je nuceno se v rámci vysoce tržního mediálního systému přizpůsobovat nové konkurenci.

Změny ve vzrůstající svobodě tisku v druhé polovině 20. století měly za následek nárůst zvláštních zpravodajů, kteří měli velkou míru autonomie. [CURRAN, SEATON: 2003, 68] Šedesátá léta jsou také obdobím významného rozvoje investigativní žurnalistiky.

Kromě rozvoje televizního zpravodajství přinesla druhá polovina 20. století také populární nedělní vydání novin, která byla zaměřena na „lehčí“ témata – zločiny, skandály či sport. Jejich popularita vedla k postupnému přejímání těchto témat i ostatními mediálními formami. Obojí mělo za následek vzrůstající míru bulvarizace a obsahovou konvergenci v mediálních obsazích posledních tří desetiletí 20. století. [CONBOY: 2004, 159]

3.2.1 Proměna obrazu britských novinářů

Novinářství bylo od svého vzniku vždy spojováno s politickým a veřejným životem společnosti, a je proto důležité se zamyslet nad úlohou, již ve společnosti představují samotní žurnalisté. Cohen upozorňuje na dvě rozdílná pojetí (a sebepojetí) úlohy zpravodaje: Na jedné straně stojí představa neutrálního, nezúčastněného pozorovatele, který toliko referuje o událostech „jak se staly“ (podává svědectví), na

druhé straně představa novináře zainteresovaného na vývoji společnosti. V této tradiční představě novinářů jako „čtvrtého stavu“ zastupují média veřejnost, kritizují vládu, zastávají určitou politickou linii či určitý typ ekonomického chování, popř. podporují určitého politického činitele. Weaver a Wilhoit rozlišují tři typy vnímání role novinářů: jako interpreta spleťtých otázek v moderní společnosti, jako šířitele, který rychle předává informace, a jako protivníka představitelů státní moci a podnikání. [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 79]

Z hlediska reputace svého povolání byli novináři před vznikem představ o žurnalistice jako „čtvrtém stavu“ vnímání převážně jako „pisálci“ nebo „demagogové“. Ve společnosti 18. století převládaly vůči lidem živičím se psaním do novin předsudky, zejména v kontrastu s oblíbeností „skutečného“ psaní jako prestižní aristokratické formy volnočasové aktivity. [CONBOY: 2004, 112]

S rozvojem volného tiskového trhu v 19. století docházelo k napravení pověsti novinářství jako takového. Zajímavé však je, že zatímco se vzrůstající profesionalizací novinářských praktik a norem a důrazem na politickou nezávislost a objektivitu si žurnalistika postupně pěstovala důvěryhodnost veřejné služby, novináři samotní přesto zůstávají „pochybnými osobami na pokraji slušné společnosti“ [CONBOY: 2004, 112]

Profesní rozvoj novinářství v 19. století se neobešel bez povšimnutí veřejnosti. Debaty o vzrůstajícím vlivu tisku byly ve viktoriánské Británii významnou součástí převládajícího veřejného diskursu a staly se i námětem dalších kulturních forem. Vznikají první beletristická díla o tisku a novinářství a v roce 1850 také první kniha věnovaná dějinám žurnalistiky (Frederick Knight Hunt). Přes veškeré společenské debaty o významu a statutu novinářství se však stále ozývají hlasy, které jej považují za prodejné a zkažené povolání. [srov. CONBOY: 2004, 123]

Jakkoli pokřivený, tento obraz přetrvává i v následujícím století. Naopak některé praktiky objevující se v novinářství 20. století jej ještě prohlubují. „Devalvace žurnalistiky ve 20. století byla ještě více umocněna zpravodajskými hodnotami, které kladou vyšší váhu informacím ze showbyznysu a lidským příběhům než chudobě a korupci.“ [STREET: 2001, 150]

Příznivým obdobím byla z hlediska vnímání novinářů šedesátá a sedmdesátá léta 20. století, a to díky rozkvětu investigativní žurnalistiky, která v té době pravidelně odhalovala politické skandály. Novináři tohoto období si užívali vzácného postavení obránců demokratických hodnot. Nicméně, jak připomíná John Street, tato krátká éra

byla následně vystřídána opětovným poklesem investigativního novinářství a obraz žurnalistů na konci století se opět vrací k převládající společenské skepsi vůči této profesi. [STREET: 2001, 150]

Tento vývoj potvrzují i výzkumy důvěryhodnosti jednotlivých profesí, podle nichž novinářům v průběhu posledních pětadvaceti let důvěřuje pravidelně v průměru pouze 17 % Britů starších patnácti let. Ve srovnání s dalšími povoláními, které jsou v průzkumech sledovány, dopadají novináři úplně nejhůře. Druhou příčku v „nedůvěryhodnosti“ pravidelně obsazují politici obecně (18 %), třetí pak ministerští předsedové (19 %). V porovnání s profesemi na druhé straně osy vyznívá pohled na britské novináře ve společnosti ještě nešťastněji – lékařům důvěřuje 89 %, učitelům 86 % a soudcům 77 % Britů.⁴

3.2.2. Vzdělávání novinářů v Británii

Vzdělávání novinářů je chápáno jako hlavní způsob, kterým lze vývoj žurnalistiky ve společnosti ovlivnit. V druhé polovině 19. století se začínají ozývat hlasy volající po řádném vzdělávání narůstajícího počtu žurnalistů. V roce 1879 byla v Crewe založena první britská škola žurnalistiky, ačkoli neměla dlouhé trvání. Koncem století tlak na potřebu vzdělávání ještě více vzrůstal, i přes protesty tiskových vlastníků, kteří se obávali souvisejícího nutného zvyšování platů. V roce 1886 byla založena Národní novinářská asociace (National Association of Journalists), o čtyři roky později potom Společnost novinářek (Society of Women Journalists, 1890) [CONBOY: 2004, 176]

V Británii se rozvinulo specializované profesní vzdělávání později než v Severní Americe a až do osmdesátých let 20. století mělo jen relativně málo britských novinářů vysokoškolské vzdělání. Žurnalistika byla z tohoto hlediska relativně dlouho poloprofesionálním zaměstnáním bílých límečku. [TUNSTALL: 1971, 59] Jak uvádí Bromley, ještě v polovině sedmdesátých lety bylo běžné nastoupit na dráhu žurnalistiky přímo ze střední školy. [BROMLEY: 2009, 49]

Vůbec první institucí, která se snažila o systematické vzdělávání novinářů, byla University of London v roce 1919. Dále Kemsleyho noviny zavádějí v roce 1945 tzv.

⁴ Viz příloha č. 1: Veracity in Professions. Ipsos Mori, 1983 – 2011. Dostupné z: <http://www.ipsos-mori.com/researchpublications/researcharchive.aspx>. Citováno 21.2.2012.

Kemsley Editorial Plan, redakčně založené vzdělávací zařízení, aby vybavilo mladé muže a ženy k profesi novinářů a novinářek. První ze tří královských komisí (Royall Comissions on Press) se také zasloužila o podporu systému vzdělávání novinářů. První učebnice pro žurnalisty (která byla od té doby několikrát dotištěna a bývá dodnes používána) byla vydána v roce 1967. [srov. BROMLEY: 2009]

3.3. Výzkumy o novinářích

Lidé pohybující se v médiích a vytvářející obsah, který denně výrazným způsobem ovlivňuje v podstatě každého člověka, se logicky stali s rozvojem masových médií a jejich vzrůstající rolí ve společnosti, námětem mnoha výzkumů a studií. Ať už se jedná o tváře či hlasy z „první linie“, které prostřednictvím médií jejich recipienty přímo oslovují (herci, moderátoři, redaktoři ad.), lidi, kteří „v zákulisí“ bez vlastní medializace mediální obsahy vytvářejí (zpravodajové, scénáristé, kameramani, fotografové atd.) nebo osoby na řídicích pozicích, vlastníky médií atd., ti všichni se podílejí na obsahu, který média „posílají do světa“. Výzkumem mediálních profesionálů, zejména novinářů, se tak již od počátku 20. století zabývalo množství teoretiků. Z hlediska zkoumání vlastní charakteristiky lidí pracujících v médiích, jejich povahy, postojů, motivace či postavení v rámci profesní organizace, je jejich studium tradičně zajímavé především pro sociologii.

O významu studia novinářů se zmiňuje již zakladatel moderní sociologie, Max Weber, který o nich v roce 1919 píše: „Žurnalistika sdílí se všemi demagogy a ostatně – alespoň na kontinentě a na rozdíl od anglických a dřívějších pruských poměrů – také s advokáty (a s umělci) stejný osud: postrádá pevnou sociální klasifikaci. Patří do jakési kasty páriů, která je ve „společnosti“ sociálně vždy hodnocena podle svých mravně nejnižších stojících představitelů. Podivné představy o novinářích a jejich práci jsou proto běžné. Každému není zřejmé, že skutečně dobrá novinářská práce vyžaduje přinejmenším právě tolik „ducha“ jako kterýkoli výkon učence, především proto, že musí být vykonána ihned, na rozkaz, a tedy působit okamžitě. Skoro nikdy se nebere v úvahu, že odpovědnost je mnohem větší a že *pocit* odpovědnosti každého poctivého novináře není o nic menší než pocit učence, nýbrž – jak nás poučila válka – může být i

větší, poněvadž v paměti lidí se pro své hrozné působení přirozeně uchovávají právě nezodpovědné žurnalistické výkony...“ [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 81]

Studiem novinářů se zabývali mj. například americký humoristický spisovatel Leo C. Rosten ve třicátých a čtyřicátých letech, v Německu teoretik komunikace Emil Dovifat, Jack McLeod a Searle Hawley v šedesátých letech ve Spojených státech nebo v druhé polovině 20. století britští sociologové médií Jeremy Tunstall, Gaye Tuchman a Brian McNair.“ [srov. JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 81]

„Zajímavou studii o vývoji novinářského povolání v mezinárodním srovnání napsal Jörg Requate (1995). Jeho práce se soustředí na studium demografické charakteristiky lidí ve vybraných povoláních (především novinářství), jejich profesních zvyklostí, rutiny a postupů. Joseph Turow (1984) zkoumal činnost mediálních profesionálů z hlediska toho, jak ji ovlivňují zdroje, na nichž jsou tyto profesionálové závislí (peníze, schopnosti, spolupracovníci). James Etterna (1982) sledoval, kdo rozhoduje o konečné podobě televizního pořadu.“ [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 81] Mezi hlavní témata zkoumání mediálních pracovníků obecně patří jejich demografické zařazení (rod, věk, vzdělání), sociální postavení, příjem, vnímání své vlastní profesní role, politická a hodnotová orientace nebo autonomie v rámci vlastní mediální organizace.

Pro účely výzkumu britských novinářů je škoda, že neexistuje tak rozsáhlý sociologický výzkum, jaký zpracovala v roce 1986 dvojice David Hugh Weaver a G. Cleveland Wilhoit o novinářích ve Spojených státech. Ti připravili standardizovaný dotazník a pomocí telefonických rozhovorů s více než tisíci přímými respondenty z řad žurnalistů zpracovali komplexní přehled o tom, kdo jsou američtí novináři. Ve výzkumu se zaměřovali na celkový počet novinářů, jejich geografické rozmístění, věk, pohlaví, národnost, náboženské vyznání, politické názory, vzdělání, praxi, pracovní podmínky a profesní spokojenost, představy o vlastním publiku, názory na svou mediální organizaci, profesní hodnoty a etické normy, vnímání vlastní role, zpravodajské hodnoty, pracovní rutiny nebo využívání nových technologií. [srov. WEAVER, WILHOIT: 1986] Weaver výzkum později rozšířil a v roce 1998 nabídl srovnávací studii *The Global Journalist* věnovanou novinářům v celkem 21 zemích světa.

Taktéž v roce 1986 vyšla srovnávací studie německé teoretičky Renate Köercher, která na základě osobních rozhovorů se čtyřmi stovkami německých a stejným počtem britských novinářů zkoumala rozdíly v rámci tištěných a vysílacích

médií mezi těmito dvěma zeměmi. Výsledky výzkumu potvrdily její předpoklad, že britští a němečtí novináři se liší vnímáním vlastní role, motivace a hodnocením profesních norem. [srov. WAHL-JORGENSEN, IANITZSCH: 2008, 418]

V Německu na tradici kontinuálního výzkumu navazuje také Wolfgang Donsbach a jeho spolupracovníci. [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 82] Svůj výzkum zaměřili především na studium německých novinářů, ale věnovali se i dalším zemím, včetně Velké Británie. V roce 1996 vydali studii, v níž porovnávali novináře z Německa, Británie, Švédska, Itálie a Spojených států, zejména s ohledem na jejich politickou orientaci, stranictví či pojetí objektivitu.

Jednu ze zajímavých možností fungování mediálních organizací, která využila etnografickou metodu zúčastněného pozorování rozšířenou o hloubkové rozhovory, představuje výzkum Franka Essera *Editorial Structures and Work Principles in British and German Newsrooms* publikovaný v roce 1998, který došel k závěru, že noviny v různých zemích si vytvořily rozdílné organizační role nutné k dosažení svých cílů. Esser se zaměřil na otázky autonomie a svobody redaktorů vzhledem k výběru a psaní článků, a také na míru kontroly vycházející od nadřízených editorů. „Jasná diference rolí (zejména profil práce reportéra) přispívá ke skutečnosti, že anglosaská žurnalistika je často charakterizována jako investigativní, zatímco k německé žurnalistice je odkazováno jako k agenturní nebo názorově orientované.“ [srov. TRAMPOTA, VOJTĚCHOVSKÁ: 2010, 83]

Zajímavé na všech výzkumech je, že docházejí k pozoruhodně podobným závěrům. Jak poznamenává Donsbach: „Novináři se většinou rekrutují ze střední a vyšší střední třídy dané společnosti, jsou příslušníky národnostní většiny, zastávají názory, které přispívají ke stabilitě vrstvy, z níž pocházejí, a v práci dávají přednost řešení problémů na horizontální úrovni než po vertikální ose.“ [JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 82] Stejně tak Weaverův závěr je, že „typický novinář“ je zpravidla mladý vysokoškolsky vzdělaný muž, který většinou vystudoval jiný obor než samotnou žurnalistiku, pocházející z dominujícího etablovaného kulturního prostředí ve své zemi. [srov. WAHL-JORGENSEN, IANITZSCH: 2008, 420]

Pozoruhodné je i srovnání novinářského povolání, respektive jeho proměny během 20. století, které předkládá Jeremy Tunstall: V roce 1900, stejně jako o století později, mohli pracovníci médií pozorovat pouhým rozhlédnutím se po vlastní kanceláři, že se jednalo (a jedná) o podnik výhradně mladých mužů (v roce 2000 i

mladých žen). Mnoho z nich stanulo na vrcholu kariéry ve svých třiceti nebo na prahu čtyřicítky. Jednou z výhod, pokud se člověk stal šéfredaktorem ve čtyřiceti, bylo, že v padesáti mu byla nabídnuta lehčí (ale o to příjemnější) pozice – bývalí šéfredaktoři se stávali sloupkaři a bývalí vedoucí televizních pořadů či programů se stávali producenty. [TUNSTALL: 2001, 6]

Z hlediska studia britských novinářů lze obecně říci, že výzkumy se shodují, že tito, na rozdíl od příslušníků stejné profese v ostatních zemích, nejsou v otázce způsobu sběru informací tak úzkostliví jako jejich kolegové v jiných zemích, což zřejmě souvisí s vysoce konkurenčním charakterem britského tisku a jeho slabší etickou samoregulací i s pojetím žurnalistiky jako veřejné služby. [HALLIN, MANCINI: 2010, 247]

Podle Jeremy Tunstalla je mezi britskými novináři považováno za důležitější nepřijít se zprávou jako poslední, více než být první, kdo zprávu zveřejnil. [SEYMOUR-URE: 1991, 129]

Britští novináři také více vnímají politické tlaky na vlastní práci. U britského tisku je autonomie novinářů zřejmě menší než u severoamerického tisku, zejména u bulvárních listů. V Donsbachově výzkumu, si novináři často stěžují, že jejich texty byly pozměněny, „aby někomu politicky stranily“ a britští novináři se z hlediska procentuálního podílu odpovědí na tuto otázku řadí na druhé místo za italské novináře. Mnoho výzkumů také poukazuje na silný institucionalizovaný vztah mezi novináři a vládními úředníky v liberálních systémech, který je asi nejpatrnější právě na příkladu westminsterského lobby systému v Británii. [srov. HALLIN, MANCINI: 2010, 246, 258]

Také v uplatňování cenzury nevychází britská žurnalistika z výzkumů příliš lichotivě. Newton a Artinstall (1994) ve srovnávací analýze, která zkoumala uplatňování cenzury v devíti západních demokraciích, zjistili, že k ní nejčastěji docházelo v Británii, ve Spojených státech a ve Francii – ve třech jaderných velmocích. Británie se také mezi zeměmi Evropské unie řadí na poslední místo z hlediska prestiže novinářů [HALLIN, MANCINI: 2010, 259, 271]

Sociologické výzkumy novinářů naznačují dva možné směry pohledu, jimiž lze tuto profesi zkoumat. Za prvé skrze charakterové vlastnosti, hodnoty, postoje a zvyklosti jednotlivých novinářů jako individuálních osobností a za druhé pomocí vlivů a rutin daných samotnou profesí. „Ty se zrcadlí např. v jednotlivých ustanoveních profesněetických kodexů, které kodifikují žádoucí, profesně a společensky

akceptovatelné jednání, či v soudech a odsudcích ostatních příslušníků profese.“
[JIRÁK, KÖPPLOVÁ: 2003, 83]

Zásadní je i vliv vlastní mediální organizace. Na tvarování každé zprávy se samozřejmě podílejí hodnoty, vzdělání a představy konkrétního redaktora, který událost přepracovává ve zprávu, je to ale mediální organizace, která si vybírá, jaké redaktory zaměstná, motivuje je, aby pracovali pro ni vyhovujícím způsobem, a zároveň kontroluje, zda redaktoři zcela naplňují představy média a produkují zprávy v požadované podobě. [TRAMPOTA: 2006, 48]

Jedním z možných úhlů studia novinářství je také výzkum žen-novinářek, tedy žurnalistiky z genderové perspektivy. Sociologické výzkumy ukazují vzestupný nárůst počtu žen v této profesi. Ještě na konci šedesátých let působilo v povolání novinářek velmi málo žen, až na redaktorky sekcí o módě a ženských rubrik. V roce 1998 bylo podle Weaverova výzkumu žen-novinářek zhruba třetina z celkového počtu. [TUNSTALL: 2001, 6] Jak uvádějí Trampota a Vojtěchovská, některé starší výzkumy poukazovaly na to, že oblast zpravodajství je doménou mužů a jde o takzvaný „macho diskurs“, postupem času (zejména od osmdesátých let dále) se začalo složení newsroomů rodově vyrovnávat, ale někteří autoři nacházejí souvislosti s tematickou obměnou zpravodajství. Žen bylo v redakcích postupně více, ale stále dostávaly ke zpracování spíše méně důležitá – *soft* témata (životní styl, gastronomie, kultura), zatímco hlavní témata byla stále doménou mužů (politika, ekonomika). [TRAMPOTA, VOJTĚCHOVSKÁ: 2010, 90]

Kromě zmíněného sociologického pohledu existují samozřejmě další akademické oblasti, které se zajímaly a zajímají o studium novinářství – studium dějin, lingvistika, politologie nebo kulturní studia. Poukazují tak zároveň na množství přístupů, jimiž může být žurnalistika konceptualizována.

4. Novináři a žurnalistická profese ve vybraných dílech britské románové tvorby 20. století

Skutečně se obávám, že obraz, který si ne-novinář musí z těchto románů odnést, je značně zkreslený: Podle většiny z nich nemáme etické zásady, pravidelně spíme se zdroji a vyřešíme tolik zločinů, až je s podivem, že má policie vůbec co na práci. (S. Weinberg).⁵

4.1. Tradice zobrazování novinářů v literatuře

Díky vlivu, který jako představitelé masových sdělovacích prostředků mají, blízkosti k slavným a vlivným lidem i samotnou náplní své práce nabízejí novináři spisovatelům nesčetné možnosti zajímavých námětů a zápletek. Literární postavy představující žurnalisty vznikají často také díky tomu, že autoři sami mnohdy před tím, než se dali na dráhu profesionálních spisovatelů, pracovali jako novináři a postavy novinářů nebo prostředí médií pak přirozeně použijí jako důvěrně známé. Jedním ze specifíků žurnalistiky je totiž právě její profesní prostupnost, tedy možnost pracovat jako novinář po určitou dobu, aby člověk následně nastoupil dráhu spisovatele, profesora, mediálního poradce, politika a dalších. Novinářství je tak pro některé své zástupce pouze přemostujícím povoláním. Paradoxně tak za obraz, který si čtenáři na základě beletrie o novinářích utvářejí, mohou často (bývalí) novináři sami. Většina lidí navíc nezná skutečné novináře. Na rozdíl od lékařů, učitelů nebo i právníků se s nimi osobně často nikdy ani nesetkali. Jejich pohled na ně je tak nutně filtrován zejména skrze média či další kulturní formy včetně literárních děl.

Vývoj literárního obrazu novinářů se logicky odvíjí od vývoje novinářství a jeho postavení ve společnosti. V Británii na počátku 20. století se díky ohromnému nárůstu

⁵ *In fact, I worry a lot about the unrealistic picture a nonjournalist must take away from these novels: according to most of them, we lack an ethical center, sleep regularly with sources, and solve so many crimes, especially murders, that it is a wonder the police have anything to do.*
[WEINBERG, Steve, The Reporter in the Novel. Columbia Journalism Review: November/December 1997.]

poptávky po informacích, danému rozšířením vzdělanosti, a následnému masivnímu rozvoji tisku, výrazným způsobem rozrostl i okruh lidí nalézajících uplatnění jako novináři a novinářky. Mnoho z nich to zároveň inspirovalo k literárnímu sepsání svých nově nabytých zkušeností a v průběhu prvních dvou desetiletí vznikla četná díla vykreslující novináře jako hrdiny neúnavně pátrající po pravdě a pachatelích zločinů.

Sarah Lonsdale ve své stati o proměně obrazu britských novinářů v průběhu první poloviny 20. století uvádí, že tento heroický obraz novinářů byl bohužel po roce 1918 zcela nahrazen obrazem novinářů bulvárních (tzv. yellow pressmen⁶). Autorka se domnívá, že tehdejší kombinace válečné cenzury, autocenzury, šíření evidentních lží, které byly záhy odhaleny, a vládního ustavení tiskových baronů jako oficiálních propagandistů změnila obraz novináře navždy. Stručně řečeno, tisk porušil zásady čtvrtého stavu, tedy říkat lidem pravdu a vnášet světlo do temných zákoutí. Následný obraz novinářů ve třicátých letech i po celé 20. století tak působí hluboce rozčarovane, nanejvýš cynicky a veskrze odpudivě. [srov. LONSDALE: 2009] Obraz hrdinného novináře tak žil velice krátce, aby byl záhy po svém zrodu nahrazen obrazem novináře-ničemy. Valná většina románů druhé poloviny 20. století nezobrazuje novináře příliš lichotivě. Obecně lze rozlišit dvě hlavní kategorie, do nichž žurnalisté v těchto románech spadají. První představuje novinář jako osamělý hrdina (jakkoli pochybený, ale přesto samostatná individuální postava), druhým typem je potom novinář bez tváře a beze jména, jako součást profesionálního stáda, od něhož je prakticky nerozlišitelný. V různé míře jsou tak zdůrazňovány buď osobnostní charakteristiky jednotlivce (nejčastěji cynický, ošuntělý, těžký kuřák, mající problémy s morálkou a s alkoholem, viz např. Michael Frayn, Evelyn Waugh nebo Graham Greene), nebo obecný obraz celku všech novinářů, za něhož je jednatel zaměněn (všudypřítomná strkající se a hlučící horda drzých reportérů vyzbrojených fotoaparáty a mikrofony).

Steve Weinberg zdůrazňuje, že připravili-li spisovatelé novinářům těžké časy, tak novinářky dopadly ještě hůře. Obraz novinářky v literatuře prošel několika fázemi, z nichž žádná nebyla zrovna lichotivá: „V počátcích masového tisku představovaly romány novinářství jako něco, o čem by žádná žena neměla ani uvažovat, pokud by jí

⁶ Výraz „yellow journalism“/ „yellow press“ má původ ve Spojených státech sklonku 19. století, kdy zde panoval otevřený boj mezi dvěma největšími vydavateli, Williamem Randolphem Hearstem a Josephem Pulitzerem. Oba postupně ve svých listech zveřejňovali komiks nazvaný *The Yellow Kid*, který dal údajně jméno typu nově se rodící bulvární, senzacechtivé žurnalistiky, kterou oba magnáti představovali.

snad nehrozila smrt hlady. V následujících obdobích stvořila beletrie ženu-reportérku jako podlézavou pomocnici muže, kterého si touží vzít, drsnou ambiciózní novinářku zbavenou veškeré své ženskosti, i profesně úspěšnou, ale v životě nešťastnou svůdnou mrchu“. [srov. WEINBERG: 1997] Weinbergův výčet typických postav novinářek bychom mohli pro britské prostředí doplnit o něco lichotivějším typem všetečné, potrhle regionální novinářky či vydavatelky místního listu (např. Agatha Christie).

Literární díla přímo tematicky soustředěná kolem žurnalistiky jsou, stejně jako další profesně orientovaná literární tvorba, podle některých autorů samostatným literárním žánrem. Tyto „žurnalistické romány“ jsou typické zasazením do mediálního prostředí a přítomností novinářů jako ústředních postav (v rámci této práce je typickým příkladem *Sólokapr* Evelyny Waugha, který čerpal inspiraci z vlastní novinářské zkušenosti). Francouzský literární teoretik Michel Petit nazývá tento typ literatury „*la fiction à substrat professionnel*“, zkráceně řečeno FASP, tedy oborově založená beletrie, zobrazující konkrétní profesní oblasti. Lze tak rozlišit beletrii medicínskou, právní, politickou nebo právě žurnalistickou. [srov. ISANI: 2009] V českém prostředí je tento žánr označován jako profesní román.

Na literární postavy lze všeobecně nahlížet jednat perspektivou reálného světa, jednak v kontextu vlastní literární tradice. Je tak možné zabývat se otázkami, nakolik jsou literárně zvěčnění novináři obrazem těch skutečných, lze-li u těchto postav vysledovat nějaké obecně shodné znaky nebo proměňuje-li se literární typ novináře v průběhu času či s vývojem literárních směrů. Tato práce se snaží o prozkoumání typologie novinářů jako literárních postav v různých románových typech. Toto rozřazení může být samo o sobě svým způsobem omezující, jelikož jakákoli kategorizace tak různorodé formy, jakou román je, je vždy velice obtížná. Jak upozorňuje Allan Massie, „snaha řadit autory románů do nějakých skupin, jakkoli je to v jakémkoli teoretickém výzkumu nezbytné, je nevyhnutelně zavádějící. Odvádí to pozornost k tomu, co má každý jednotlivý autor společného s ostatními, a odsouvá tak stranou jejich kvality individuální.“ [srov. MASSIE: 1990, 68] Jednotlivé románové kategorie lze chápat jako svébytné žánrové typy se svými specifiky a odlišnostmi, ale stejně tak je třeba mít na paměti, že tyto kategorie se do značné míry prolínají, střetávají a jasné hranice mezi nimi lze stanovit často jen velmi obtížně.

Detektivní, humoristický a sociálně-kritický román, které jsou třemi analyzovanými literárními typy v této práci, představují velmi obsáhlý průřez

románovou tvorbou a zároveň i různé příklady velmi odlišných literárně-naratologických technik a postupů. Tato díla nabízejí rozdílné přístupy v charakterizaci postav, výstavbě literárních typů i možnosti jejich interpretace. Současně se jedná o románové typy, které výrazným způsobem prostupují britskou literární tvorbou 20. století a každý z nich je samostatným specifickým literárním druhem, v němž se různým způsobem odrážejí britská kulturní a společenská specifika.

4.2 Postava novináře v britském detektivním románu

(A. Christie, D. Sayers, S. Brett)

Žánr detektivního románu má dlouhou historii sahající až do děl nejstaršího písemnictví. Zárodky detektivních příběhů jsou obsaženy i v samotné bibli a evropským románem prostupují od jeho vzniku. Podle Martina Hilského lze detektivku chápat jako specifickou formu románu o zločinu, která se od něj ve své klasické podobě liší důrazem na tajemství a hádanku a její úspěšné vyřešení. Detektivku jako žánr kanonizoval Arthur Conan Doyle⁷, který vytvořil mýtus velkého detektiva schopného oslnivých racionálních dedukcí a jeho méně chápavého společníka, a stanovil tak pravidla detektivky, která ve dvacátých a třicátých letech, nazývaných „zlatý věk detektivky“, rozvíjely proslulé britské detektivkářky Agatha Christie a Dorothy L. Sayers.⁸ [HILSKÝ: 1991, 264]

Klasická detektivka předválečného období se vyznačuje postavou velkého detektiva, doprovázeného nezbytným společníkem, malou psychologií postav, zanedbatelným vlivem prostředí, zásadním významem stop vedoucím k odhalení zločinu i odtržením od životní reality vylučující jakékoli zmínky o ekonomické, sociální či politické skutečnosti.

Jak uvádí Hilský, válka však přinutila autory detektivek uznat existenci úplně jiného světa, v němž převládá síla a v němž iracionální doktríny mají větší moc než celé

⁷ Počátky detektivní literatury jsou však spojovány již s Edgarem Allanem Poem, jehož tvorba (*Vražda v ulici Morgue*, *Odcizený dopis*, *Zlatý brouk* ad.) zahajuje dvě budoucí základní linie žánru – linii tzv. klasické, intelektuální detektivky (A. C. Doyle, D. L. Sayers, A. Christie) a linii tzv. detektivky senzační, romantické, křtěné vlivem tzv. černého románu (E. Wallace). [srov. VLAŠÍN: 1977, 71]

⁸ Meziválečný zlatý věk detektivky se pyšní hned několika detektivkářkami, které v tomto období stvořily svá stěžejní díla. Kromě zmíněných dvou to byly i Ngaio Marsh nebo Margery Allingham.

národy. Z detektivního románu postupně mizí postava velkého detektiva i další průvodní rysy klasické detektivky a pronikají do něho aspekty psychologické a sociální. K otázkám „kdo to udělal“ („Whodunnit“) a „jak se to stalo“ („Howdunnit“) se stále důrazněji přiřazuje otázka „proč se to stalo“. [HILSKÝ: 1991, 267]

Soudobý britský detektivní román reaguje na rozličné problémy současného světa, opouští staré vyšetřovací metody a nahrazuje je novými vědeckými postupy dle moderní kriminalistické praxe.

Čtyřmi analyzovanými detektivkami, v nichž se objevují postavy novinářů, jsou *Sitaffordská záhada* (1931, česky 1971) a *Zlo pod sluncem* (1941, česky 2003) Agathy Christie, *Vražda potřebuje reklamu* (1933, česky 1940) Dorothy Seyers a *Vražda v názvu*⁹ (1983, česky 1994 jako součást sbírky *3x v dalších rolích Charles Paris*) Simona Bretta. První tři zmíněné jsou příkladem klasické předválečné detektivky, jejíž střed zájmu tvoří samotný zločin, stopy k němu vedoucí a motivy jednotlivých podezřelých, zatímco Brettův román zastupuje moderní detektivku druhé poloviny 20. století, kde zločin samotný je spíše kulisou pro rozkreslení vztahů mezi jednotlivými postavami.

Romány nám nabízejí celkem čtyři konkrétní postavy novinářů, kteří jsou různým způsobem pro děj jednotlivých příběhů podstatní. Prvním z nich je Hektor Puncheon, redaktor místní kroniky *Jitřenka* v románu *Vražda potřebuje reklamu*, který se náhodou stává účastníkem pátrání v případě vraždy v reklamní agentuře. Postava Hectora zde hraje vedlejší úlohu – díky tomu, že je reportér ve správný čas na správném místě, stává se účastníkem pátrání a dopomůže k dopadení pachatele. Postavu náhodného návštěvníka baru, jemuž se nedopatřením dostává do rukou usvědčující balíček s drogami, by mohl představovat v podstatě kdokoli, až na fakt, že snaživý reportér se sám horlivě pouští do pátrání. Kromě Hektora se v knize setkáváme i s jeho nadřízeným, zkušeným redaktorem Hawkinsem, který zde hraje spíše epizodní roli v samotném Hektorově příběhu.

Další postavou je Charles Enderby, mladý reportér listu *Daily Wire* v románu *Sitaffordská záhada*, který se opět náhodou ocitá v zapadlém městečku, v němž se právě odehrála vražda, a společně se snoubenkou hlavního podezřelého se stávají dvojicí

⁹ Citace z knihy *Vražda v názvu* jsou převzaty z anglického originálu (*Murder in the Title*) a v textu jsou uváděny v překladu autorky. Původní citace je zároveň vždy uvedena v poznámce.

amatérských vyšetřovatelů, která dovede typicky tápající policii ke skutečnému pachateli.

Konečně posledním „hrdinou“ je Frank Walby, umělecký redaktor a divadelní kritik regionálního listu *Rugland Spa Gazette & Observer* vystupující v románu *Vražda v názvu*. Walbyho postava nekonfliktního, alkoholu holdujícího redaktora poslouží jako nástroj v nemovitostním boji o budovu lokálního divadla.

Postavy novinářů ve všech románech jsou, až na Charlese Enderbyho, postavami vedlejšími. Enderby se stává postavou hlavní jakoby omylem, když si ho zmiňovaná snoubenka hlavního podezřelého, Emily, vybere jako svého pomocníka při pátrání po pravém viníkovi vraždy, z níž je obviněn její milý: „*Pane Enderby – vím určitě, že to Jim neudělal. Jsem tu proto, abych to dokázala. Potřebuji ale někoho, kdo by mi pomohl. Žena bez pomoci muže nic nedokáže. Muži toho tolik vědí a dovedou sehnat různé informace cestičkami, které jsou ženám prostě nedostupné.*“

„*No ano – já – ano, myslím, že máte pravdu,*“ přitakal pan Enderby samolibě.

„*Dívala jsem se dnes ráno na všechny ty žurnalisty,*“ pokračovala Emily, „*říkala jsem si, kolik z nich má hloupý výraz. Vybrala jsem si vás, protože jste mezi nimi jediný vypadal chytře.*“

„*Och! No ano – myslím, že máte pravdu,*“ opáčil pan Enderby s ještě větší dávkou samolibosti. [CHRISTIE: 2011, 78]

Charles Enderby se tak stává Watsonem po boku půvabné, bystré Emily v roli amatérského detektiva. Enderby souhlasí hlavně proto, aby si získal její přízeň, ale zároveň i s vidinou profesního uznání za „sólokrapa“, kterého se mu, jak doufá, za pomoci jejího důvtipu podaří pro svůj list ulovit.

První dojmy, které čtenář při seznámení se s jednotlivými redaktory, nabude, jsou poměrně rozličné. Zmíněného Charlese Enderbyho nám autorka představuje poprvé v místním hostinci: „*Počkejte, byl tu ještě jeden mladý pán – přijel posledním vlakem. Strašně zvědavý, to vám řeknu. Ještě nevstal.*“ -- *Jakmile major překročil práh, zastavil ho příjemný mladík s lesklou tváří a kulatým, chlapeckým obličejem.* [CHRISTIE: 2011, 55]

Divadelní kritik Frank Walby se čtenáři představuje v méně lichotivé situaci, nicméně pro jeho postavu, jak je dále patrné, zcela charakteristické: *Zavalitý muž ve zmačkaném obleku právě přesvědčoval dívku za barem, že by jí jen ušetřilo čas, nalila-li by mu vínu rovnou do püllitru, než „do jedné z těch titěrných skleniček“.* Nakonec uspěl

*a odcházel se sklenicí již prisátou ke rtu. Charles pokaždé spolehlivě rozpoznal profesionálního alkoholika.*¹⁰ [BRETT: 1983, 21]

Hektor Puncheon, redaktor v detektivce *Vražda potřebuje reklamu*, je čtenářům představen snad ještě nešťastněji: *Hektor Puncheon, podřadný reportér Jitřenky – mladík nikomu na světě důležitý, leda sám sobě a své ovdovělé matce, vyšel jednoho dne ve tři hodiny ráno z nového betonového paláce tohoto rozšířeného denního listu a vkročil rovnýma nohama do služebních věcí vrchního inspektora Parkera.* [SAYERS: 1993, 157]

Jeho románový kolega, nadřizený Hawkins, je při první zmínce vylíčen přívětivěji: *Hawkins byl novinářem tělem i duší: senzace byly jeho chloubou a radostí. Nicméně mu zbylo v těle trochu svědomí a nechtělo se mu jen tak zhola přejít policii.* [SAYERS: 1993, 164]

Ve dvou případech tak máme čest s mladíky na počátku své kariéry (Enderby a Puncheon), druzí dva představují starší zkušené novináře, více či méně úspěšné a spokojené se svou kariérou (Walby, Hawkins). Enderby a Puncheon jsou díky svému mládí plni ambicí a představ o své budoucí závratné novinářské kariéře, zejména poté, co se oba shodou náhod ocitnou na místě činu a mají možnost ukázat světu, respektive svým nadřizeným, co v nich je. Puncheon, který se nejprve dostává k v jeho očích zcela zásadní zprávě (požár tovární budovy), kterou pro čtenáře svého listu zaznamená nanejvýš profesionálním způsobem, aby se záhy stal přímým účastníkem místního obchodu s drogami, si sebevědomě libuje ve svém nenadálém úspěchu: *Jedl pomalu a s rozkoší, neboť měl sám ze sebe radost. Ani nejzkušenější zpravodaj by se byl nezhostil svého úkolu tak hutným, věcným a přitom vtipným způsobem. Rovněž citové stránky nijak nezanedbal. Zvláště interview s kočkou byl pln působivých momentů. -- Hektor Puncheon měl pocit, že tohle se mu opravdu podařilo. Byl včas na místě a projevil značnou iniciativu, neboť na vlastní pěst nabídl nočnímu hlídači deset šilinků. Noční redaktor nejenže to schválil, ale dokonce poznamenal, že s tou kočkou se to bude dobře vyjímat.* [SAYERS: 1993, 157]

¹⁰ *The crumpled fat man was persuading the girl behind the bar that it'd save time if she filled him a pint glass of wine ether than 'one of these piddling little things'. He succeeded, and moved away with the brim of the tabard already to his lips.*

Charles could always recognize a professional drinker.

Druhý mladík, Charles Enderby, je také na počátku své novinářské kariéry, když se ocitá v centru dění vyšetřování záhadné vraždy na zasněženém venkovském sídle, a tuto příležitost bere jako začátek svého profesního úspěchu. „*To by byl trhák,“ zasníl se pan Enderby, „kdybychom pravého pachatele odhalili my dva. Detektivní expert z redakce Daily Wire – tak by o mě psali. „Je to příliš krásné, než aby to byla pravda,“ dodal s povzdechem. -- „Na mou duši, kdyby tohle vyšlo – to bude sólokapr!“ zvolal pan Enderby. „Nepochybují, že mi v tom případě Daily Wire přinejmenším nabídne –“ Emily mu nemilosrdně přerušila sny o jeho kariéře. [CHRISTIE: 2011, 136]*

Zbylé dvě postavy, Hawkins a Walby, jsou naopak staršími zkušenými novináři bez mladických ambicí. O Hawkinsovi, šéfredaktorovi deníku *Jitřenka* a nadřízenému zmiňovaného Hectora Puncheona v románu Dorothy Sayers se dozvídáme spíše nepřímo, že je zběhlý profesionál, který bere nadšení svého podřízeného s rezervou, nejde daleko pro nezbytnou kritiku i přiměřenou pochvalu.

O Franku Walbym, postavě Brettovy divadelní detektivky se toho dozvídáme o mnoho více. Walby je redaktor a kritik pracující více než patnáct let pro regionální list lázeňského městečka, kterýžto pravidelně zásobuje svými jednotvárnými, vždy pozitivními divadelními kritikami. Do děje zasahuje ve chvíli, kdy najednou zcela nečekaně napíše svou první zdrcující kritiku na novou hru místního souboru. Náhlá změna jeho zvyklostí je obecně vysvětlována jeho značnou zálibou v alkoholu, jak napovídá rozhovor dvou zúčastněných herců:

„Docela drsná, ta poslední kritika, že? ... “A jak jsem pochopil, ne úplně typická.”

„Ne, to opravdu ne. Úplná proměna charakteru. Myslím, že ho to pití nakonec vážně poznamenalo, úplně mu vymylo mozek.”¹¹ [BRETT: 1983, 68]

Jak se dozvídáme, Walby v alkoholu utápí především vlastní nespokojenost se směrem, který nabral jeho profesní život. Přiznává, že v mládí snil o zářné kariéře ne Fleet Street, ženách a vlastním románem, z čehož mu bohužel nic nevyšlo. Žádného kariérního postupu se nedočkal, žije stále sám a v sepisování vlastního beletristického díla stále zůstává u sbírání námětu. *Víte, v mládí jsem si říkal, co všechno dokážu –*

¹¹ „*Pretty violent, that review, wasn't it? ... „And I gather, not typical. “*
„No. Total change of character. I think the booze must have got to him at last, rotted his brain away.”

cokoliv. *Že to na mě všechno jenom někde čeká. Čeká...jen se natáhnout a vše si utrhnout...*¹² [BRETT: 1983, 92]

Redaktor Hawkins (jehož křestní jméno zůstává čtenáři po celý román utajeno), užívá naopak alkoholu jako užitečné pracovní pomůcky. *Pan Hawkins se podíval z jednoho na druhého a uplatnil něco ze své rozsáhlé znalosti lidí. „Měli bychom se, pánové, něčeho napít.“ Vyňal ze zásuvky láhev whisky a tři skleničky a postavil je se sifonem na stůl.* [SAYERS: 1993, 166]

Hawkinsův podřízený, Hektor Puncheon, v alkoholu vidí způsob, jakým by měl podle očekávání oslavit svůj úspěch, tedy zdárně odvedenou reportáž: *Má za sebou úspěšnou noc, snědl s požitkem porci párků, ale jsou ještě jiné způsoby, jak lze oslavit takový úspěch. Hektor Puncheon si uvědomil, že mu patří celý svět i s pivem, co je ho po londýnských hospodách. Proplétaje se svižně mezi bednami, koši a slámou, povalujícími se po chodnicích, a pohvizduje si veselou melodií, vstoupil do dveří hospody U Páva.* [SAYERS: 1993, 158]

Charakteristikou, která je těmto mužům společná, je jejich rodinný stav. Všichni, až na Hawkinse, o jehož rodinném zázemí se čtenáři nedostane žádné informace, jsou zjevně svobodní, bezdětní, bez přítelkyně. Mladíček Puncheon působí dojmem, že ho doposud ženy zcela míjejí a jeho život vyplňuje pouze práce. Frank Walby naznačuje, že jeho životem ženy prošly, ale je tomu už poměrně dlouho a novinář na tom ani nehodlá nic měnit.

„Samozřejmě byly nějaké ženy...“

„Co s nimi?“

*Frank opatrně potřásl hlavou, jako by se bál, že příliš prudký pohyb naruší tok jeho myšlenek. “Taky zrovna nesplnily očekávání.”*¹³ [BRETT: 1983, 92]

Nejblíže je jakémukoli vztahu se ženou mladý Charles Enderby, který se hned na počátku svého uvedení na scénu zamiluje do půvabné Emily Trefusisové, která jeho zájmu chytře využije, aby jí pomohl v pátrání po pachateli nedávné vraždy. Enderby si

¹² *You know, when I was young, I thought I was going to do everything. Thought it was all there, just waiting. Just waiting for the...plucking.”*

¹³ *And of course there’ve been women...”*

“What about them?”

He shook his head carefully, as though afraid too violent a movement might dislodge it. “Not all they’re cracked up to be either.”

tak maluje nejen svůj budoucí novinářský úspěch, ale i vztah s dívkou, která, jak on předpokládá, kvůli němu opustí svého snoubence. Když se dozvídá, že Emily svého milého opustit nehodlá, je zdrcený. Záhy se mu však naskytne možnost exkluzivního rozhovoru a na své milostné sklíčení zapomíná: *Charles roztál. V jeho nitru došlo ke krátkému souboji mezi milencem a novinářem. Novinář zvítězil.* [CHRISTIE: 2011, 226]

Stejně jako s jejich nevalnými rodinnými vztahy, nelibují si dotyční novináři ani ve vztazích obecně. Žádný z nich v průběhu jednotlivých příběhů není v jediném kontaktu s přáteli, příbuznými a – vyjma nutného pracovního kontaktu – ani s kolegy, ani se o nich nikterak nezmiňuje. Veskrze všichni působí spíše jako samotáři, navazující veškeré styky výhradně za účelem získání informací v rámci svého pracovního snažení. Stejně tak nemáme možnost se dozvědět, čemu se věnují ve svém volném čase (vyjma Walbyho záliby v návštěvách hostinských zařízení). O to více však máme možnost prozkoumat, jak postupují při výkonu své profese, jaké rutiny jsou pro jejich práci typické či jak přistupují ke zdrojům.

Charles Enderby se ocitá uprostřed svého prvního velkého novinářského příběhu, když jede, coby nevýznamný zástupce svého listu předat osobně výhru vítězi novinové soutěže. Jakmile si uvědomí možnosti, které mu nabízí událost záhadné vraždy, cele se ponořuje do práce, ve snaze být o krok napřed před kolegy z konkurenčních deníků, kteří se záhy na místo sjedou. Snaží se seznámit a navázat bližší kontakt se všemi vesničany, kteří by mu mohli poskytnout jakékoli potřebné informace, hraje na jejich city, na oko se zajímá o jejich osudy, neváhá se v noci vydat hlídkovat na pozemky zasněženého sídla, vytrvale posílá telegramy o aktuálním dění do redakce svého listu, byť za cenu nutnosti některé informace trochu „opepřit“:

„Je to nádherný rozhovor. Nemáš ponětí, jaké krásné, ryze žensky dojemné věci jsi tam říkala – že budeš věrně stát za svým milým, i kdyby se proti němu spikl celý svět.“ „Opravdu jsem něco takového řekla?“ zeptala se Emily trochu vyděšeně.

-- „Také jsem napsal dost dobrý kousek o letech, která kapitán Trevelyan strávil na moři, s náznakem, že možná není vyloučeno, že uloupil nějaké pohanské modly a že není vyloučeno, že by snad mohlo jít o pomstu nějakého kněze – samozřejmě jen pouhý náznak, to víš.“ [CHRISTIE: 2011, 118]

Podobné, snad ještě větší, nadšení pro svou práci projevuje Hektor Puncheon. Ačkolí jeho postavení v rámci vlastního listu je vcelku podřadné, plní svou práci svědomitě a s nadšením, aktivně vyhledává jakoukoli příležitost vhodnou k redakčnímu

zpracování: *U pultu se vedl živý rozhovor o dobrých vlastnostech závodního psa jménem Blesk. Hektor, který rád pochytí vše, co bylo jakkoli možno proměnit v novinářskou zprávu, vytáhl svou Jitřenku a nastražuje uši tvářil se, jakoby četl.* [SAYERS: 1993, 158] Pro získání informací se neváhá vydat vstříc ani skutečnému nebezpečí, když se rozhodne na vlastní pěst stopovat domnělého pachatele a přichází tak sám k úhoně. Jeho horlivost vzbudí nenadálou skutečnou zprávu, která je pro něj vytržením ze stereotypu zaznamenávání běžných denních událostí. *Hektor se upřímně divil, ale pohled na hodiny mu připomněl, že na další úvahy není čas. V půl jedenácté musí být v chrámu sv. Markéty ve Westminsteru, aby napsal zprávu o sňatku jedné krasavice z nejlepší společnosti, která se tam pod pečeti nejpřísnějšího tajemství vdává v takové nekřesťanské hodině. Potom musí rychle běžet zpátky, aby byl přítomen nějaké politické schůzi v Kingsway Hallu, a odtud musí zaskočit za roh – k obědu v Connaught Rooms na počest proslulého letce. Budou-li tam řeči skončeny ke třetí hodině, může ještě chytit vlak do Esheru, kde bude královská osobnost otvírat novou školu a pořádat čajovou společnost pro děti. Potom – bude-li ještě pořád naživu a podaří-li se mu naškrábat zprávy a všech těchto událostech ve vlaku – potom zajde do redakce, bude mít chvíli pokdy a může přemýšlet.* [SAYERS: 1993, 163]

Redaktor Hawkins tvoří mezi všemi novináři výjimku, co se týče postavení v rámci vlastní mediální organizace. Je uznávaným, zkušeným novinářem, který řídí vlastní tým redaktorů. Ostatní představují běžné, nedůležité a nahraditelné novináře. V případě dvou mladíků Enderbyho a Puncheona se, jak sami doufají, jedná o nutný vývoj. Frank Walby představuje novináře, jehož práci nikdo nezpochybňuje, ale ani nechválí, píšícího stejným způsobem řadu let na stejném místě, pro stejný list, jehož samotného nenapadne na tom nic měnit, dokud mu to ve vlastním zájmu nevnukne někdo jiný.

Zajímavé je sledovat, jak na románové novináře pohlíží jejich okolí. Ostatní postavy je zpravidla považují za nepříjemné, všudypřítomné a neustále se dotazující „čumily“, nebo naopak jako na představitele nanejvýš zajímavé profese, kterou si dotyční laicky malují v těch nejdobrodružnějších a nejzajímavějších barvách.

Nutno dodat, že ve čtyřech analyzovaných románech spíše převládá případ první. Novináři jsou zde vnímáni jako dotěrní čmuchalové, přiživující se na nesnázích druhých. Nejčastěji je tak zdůrazňována absence jejich morálních zásad a schopnost přiživit se na jakékoli události ve prospěch svého listu. Literární postavy novinářů jsou

zde zpravidla konstruovány stereotypizujícím pohledem, který opomíjí jejich individuální charakteristiku a zdůrazňuje pouze negativní aspekty představitelů dané profese. Této zjednodušující deskripci napomáhá i samotná povaha detektivek jako žánru, ve kterém zpravidla absentuje jakákoli hlubší psychologie postav.

V detektivce *Zlo pod sluncem* Agathy Christie jsou takto novináři líčeni jako hyeny přiživující se na nešťastném úmrtí mladé ženy: *Šeptanda nebyla tak hlasitá, aby se slova donesla k jeho uším, ale to neznamenovalo, že by je méně vnímal. Tohle byl moderní způsob pranýřování. S tiskem už se setkal – sebevědomí, vemlouvaví mladí muži, zkušeně rozbíjející jeho zeď mlčení „Nemám co říct“, kterou se snažil vybudovat. Dokonce i strohé jednoslabičné odpovědi, které pronesl a o kterých si myslel, že alespoň nemohou vést k nepochopení, se druhý den objevily v novinách v úplně jiné podobě. „Na otázku, zda souhlasí s domněnkou, že si na ostrov našel cestu šílený zabiják, prohlásil kapitán Marshall, že - “ a tak dále a tak podobně. [CHRISTIE: 2003, 128]*

Většina postav objevujících se v průběhu děje má na novináře vyhraněný názor a s tím související i vcelku jasnou představu o jejich práci. Ostatní postavy však novinářům ve většině případů jejich práci nijak nezávidí, naopak je svým způsobem dokonce litují, že nastoupili tak nepříjemnou profesní dráhu.

„Nemám prostě rád, když někdo strká nos do něčeho, co se ho netýká, řekl pan Rycroft.

„Máte pravdu, jenže jeho se ty věci týkají,“ trval Ronnie na svém. „Chci říct, že to čmouchání je jeho práce, chudáka.“ [CHRISTIE: 2011, 208]

Důležité je si uvědomit, že jednotlivé postavy představující novináře v těchto románech jsou přes jakkoli podrobně vykreslené osobností charakteristiky často vnímání primárně právě skrze svou profesi. Ve všech čtyřech detektivkách je hlavní a často jedinou sociální rolí, již tyto postavy hrají, právě role novináře, nikoli role manžela, bratra nebo kolegy. Charles Enderby se sice na čas dostává i do role přítele mladé dívky, aby ji však na konci románu opustil. Frank Walby se pravidelně ocitá v roli štamgasta v místních barech, i tak ale zůstává především „tím novinářem co pije“.

Jelikož se jedná o romány s detektivním příběhem, nelze se vyhnout srovnání, jakou úlohu hrají jednotliví novináři v samotném zločinu a jeho vyšetřování. Z hlediska kriminálního vycházejí tyto postavy z příběhů s čistým štítem, jelikož ani jeden z nich není samotným pachatelem, dokonce není ani v žádném z příběhů považován za možného podezřelého. Nejblíže je samotnému zločinu Walby, který se nechá

nevědomky využít vlastním pachatelem, aby pomocí svého příspěvku v novinách ovlivnil veřejné mínění. Častěji však dotyční novináři figurují jako amatérští vyšetřovatelé, kteří zpravidla na vlastní pěst, ať už v souladu nebo stranou oficiálního policejního pátrání, vezmou věci do vlastních rukou, jako v případě Enderbyho a Puncheona. Ačkoli není ani jeden z nich nakonec tím, kdo pachatele dopadá, dá se říci, že každý svým způsobem k jejich odhalení dopomůže. Jejich horlivost, snaha a touha po uznání většinou ztroskotá na jejich nezkušenosti a určité neohrabanosti, která je jim vlastní.

Pro detektivní romány je charakteristická vysoká míra motivace ve vývoji událostí a jednání postav. Jednání postav z hlediska čtenáře je zde zpravidla logické, přirozené a vyplývající z objektivních faktorů (i když se jedná o společensky nepřijatelný zločin, vždy bývá „vysvětlen“ jako důsledek přirozených lidských vlastností a chyb – žárlivosti, touhy po penězích apod.). Postava novináře proto představuje ideální typ pro tento žánr – zejména jako osoba detektiva (byť amatérského) – jelikož hlavním charakteristickým rysem novinářů i detektivů je jejich zvědavost, a není tedy zpravidla třeba motivaci jednání postav-novinářů v detektivkách výrazněji vysvětlovat.

Vzhledem k uvedenému jsou postavy novinářů v těchto románech obecně vnímány především skrze svou profesi. Hlavní linkou prostupující jejich chováním a osobním vývojem v průběhu děje zůstává především profesionální orientace na úspěch, potlačený význam společenských vztahů, zpravidla neuspořádaný osobní život a převládající účelové sociální vazby.

4.3 Postava novináře v britském sociálně-kritickém románu

(G. Greene, P. Gibbs, A. Carter, M. Dobbs, I. McEwan)

Pojmenování takto širokého spektra tematicky odlišných děl jako sociálně-kritický román (s tímto pojmem pracují například teoretici Zdeněk Stříbrný nebo Martin Hlinský) [srov. STŘÍBRNÝ: 1987; HILSKÝ: 1991] má poukázat na to, co mají tyto romány společné – sociální tematiku, vyrovnání se se společenskými problémy, důraz na společenské vztahy. Některé z nich by mohly zároveň být označeny jako román psychologický (McEwan), historický (Gibbs), politický (Dobbs) nebo se zcela vymyká

jakékoli tematické kategorizaci (Carter, jako zástupkyně specifického žánrového druhu – magického realismu). Společná všem těmto románům je společenská tematika, složité mezilidské vztahy a kritické životní situace, jimiž postavy v nich zobrazované procházejí.

Postavám objevujícím se v těchto románech je společná jejich komplexita, zpravidla se jedná o velmi plastické postavy s rozsáhlým vykreslením charakteru, psychologickým pozadím, složitými sociálními vztahy s ostatními postavami a často i výraznou symbolikou příznačnou především pro díla postmoderní literatury (Mc Ewan, Carter).

Čtyřmi hlavními novináři a jednou novinářkou, objevujícími se v těchto románech, jsou redaktor Ferdinand Minty z románu o Britech žijících ve Švédsku *Jsem Angličan* (1935, česky 1990) Grahama Greena (kromě Mintyho se zde zároveň okrajově seznámíme s jeho místními kolegy Nilsem, Hammarstenem, Pihlströmem a Beyerem); John Barton, americký zahraniční zpravodaj v Británii za druhé světové války v románu *The Interpreter*¹⁴ (*Zpravodaj*, 1943) Philipa Gibbse; mladý americký novinář Jack Walser v mytickém románu Angely Carter *Noci v cirkuse* (1984, česky 2006); Mattie Storinová, politická zpravodajka v románu z britského politického prostředí devadesátých let *Domeček z Karet* (1989, česky 1996) Michaela Dobbse; a Joseph Rose jako vědecký redaktor a spisovatel v sociálně-psychologickém dramatu *Nezničitelná láska* (1997, česky 2000) Iana McEwana. Kromě těchto, pro děj jednotlivých románů stěžejních postav, se zde objevují i mnozí jejich kolegové a nadřízení, kteří do děje samotného nijak přímo nezasahují, přesto mohou sloužit jako ilustrace pracovních vztahů a profesního postavení daných ústředních postav.

Joseph Rose, Jack Walser a John Barton jsou postavami hlavními, poslední zmíněný nepřímo i postavou titulní, jelikož je zpravodajem objevujícím se v samotném názvu románu *The Interpreter*.

Román *Nezničitelná láska* (*Enduring Love*¹⁵) je příkladem stylisticky a jazykově vytříbené tvorby současného britského prozaika Iana McEwana. Stejně jako jeho dalšími díly, prostupuje knihou „zvláštní lyrická křehkost spojená s tabuizovanými

¹⁴ Název románu, stejně jako citace z něj, jsou uváděny v originálním, anglickém znění, jelikož román nebyl přeložen do češtiny. (pozn. autorky)

¹⁵ Citace vycházejí z anglického originálu, překlad autorky v textu je v poznámkách pro srovnání doplněný o úryvky v původní verzi.

motiv, sevřenost jazyka a stylová virtuosita“. [HILSKÝ: 1991, 24] Joseph Rose, ústřední postava románu, vypráví v první osobě celý příběh, v němž se při nešťastné události havárie horkovzdušného balonu setkává s mužem, který se do něj zamiluje a začne ho pronásledovat. Roseovou profesí není žurnalistika ve smyslu zpravodajství. Sám se prezentuje jako spisovatel, píšící o vědě do populárních magazínů, je si však vědom, že je především novinářem, z čehož také pramení jeho největší nespokojenost se sebou samým. Z rozhovorů, které vede se svou přítelkyní, je patrné, že jeho snem je vrátit se k vlastnímu původnímu vědeckému výzkumu, kterému se kdysi věnoval: *Odvětila, že nesnáší vidět u mě tu starou posedlost “vrátit se zase k vědě”, když mám přitom tak báječnou práci, ve které jsem navíc opravdu dobrý.*¹⁶ [MCEWAN: 1997, 102] Ačkoli čtenář nemá možnost dozvědět se, jakému výzkumu se Rose věnoval, co studoval, nebo jak se dostal k současné profesi, je zřejmé, že novinářství není jeho vysněným cílem.

Joseph Rose je muž středního věku, vzhledově ani chováním nijak nápadný. Žije šťastně se svou dlouholetou přítelkyní Clarissou, jak sám popisuje: *Zdalo se mi to až neuvěřitelné: krásná žena milující a toužící být milována velkým, neohrabaným, plešaticím chlápkem, který může sotva věřit takovému štěstí*¹⁷. [MCEWAN: 1997, 7] Jeví se jako klidný, rozumný, rozvážný člověk, který nepodléhá unáhleným citům a nenadálým rozhodnutím. Ve vypjaté situaci, v níž se ocitá na samém počátku románu (záchrana malého chlapce uvízlého v balonu), se snaží zachovat chladnou hlavu, nicméně neprojeví se ani jako vůdčí osobnost, která by záchrannou akci přirozeně řídila, ani jako člověk ochotný nasadit vlastní život pro chlapcovu záchranu. Jedná jako většina, díky čemuž přežije a zároveň se stává obětí pronásledování muže, který se záchranné akce účastnil spolu s ním. V každé situaci je pro něj nejdůležitější rozum, nevěří ničemu než tomu, co je vědecky dokázané, je přesvědčený ateista a chvílemi se svou racionalitou zdá až posedlý. To, co mu nakonec způsobí největší potíže, není samotné pronásledování psychicky labilním mužem, ale vlastní způsob, jakým k problému přistupuje. Vše se rozhodne nechat si pro sebe, nikomu nic nesvěřit (přítelkyni, policii), díky čemuž mají nakonec problém uvěřit všichni ostatní jemu. Jak

¹⁶ *She said she hated to see me back with that old obsession about “getting back into science” when I had such an enjoyable working life and was so good at what I did.*

¹⁷ *(It) seemed miraculous enough to me: a beautiful woman loved and wanted to be loved by a large, clumsy, balding fellow who could hardly believe his luck.*

to v závěru komentuje Clarissa, jeho přítelkyně: „*Do života nám vniknul cizí člověk a první, co se stane, je, že se odcizíš ty sám mně.*“ [MCEWAN: 1997, 218]¹⁸

Hlavním Roseovým povahovým rysem je racionalita, která se zrcadlí ve veškerém jeho jednání i myšlenkách a zároveň kontrastuje se zálibou jeho přítelkyně v období romantismu i náboženskou fanatičností muže, který jej pronásleduje. Racionálně přistupuje i ke své, jakkoli sebe-nenaplňující, práci. V průběhu knihy se neseťkáváme s žádným z jeho kolegů ani nadřízených, pouze tušíme, že svou práci pojímá zodpovědně, tráví čas pečlivým studiem zdrojů a dodržuje termíny.

O poznání obšírněji můžeme z hlediska pracovních rutin a postupů sledovat Johna Bartona, hrdinu románu *The Interpreter* Philipa Gibbse. Gibbs, který byl sám především novinářem, čerpal pro své literární počiny převážně ze své bohaté žurnalistické zkušenosti. Zážitky, které získal jako válečný zpravodaj během obou světových válek, přeměnil v literární díla, mezi něž se řadí i román *The Interpreter*. Příběh se odehrává za druhé světové války, v době před a po útoku na Pearl Harbor. Ústřední postavou je americký zahraniční korespondent John Barton žijící v Anglii, který dostává nabídku od své domovské vlády zprostředkovat Američanům pomocí cyklu přednášek válečné události v Británii, kterých je přímým účastníkem. Po osobní tragédii, která jej stihne, když při bombardování Londýna zahyne jeho milovaná žena, se ještě více prohloubí jeho blízký vztah k Anglii a Angličanům (jeho zesnulá žena byla Britka), rozhodne se nabídku přijmout a odjíždí do Spojených států pokusit se zapůsobit na tamější veřejné mínění ovlivněné převládajícím izolacionismem a nechutí k vojenské pomoci Anglii a zapojení se Američanů do války.

Barton působí jako vzor kladného hrdiny. Je úspěšný, obdivovaný za svou práci, oblíbený, věrný a odhodlaný. Zároveň je však velice skromný, vždy je překvapený a nečekaně polichoceny, kdykoli jej někdo pozná a zahrne chválou za práci, kterou jako válečný reportér odvedl (což se stává téměř neustále). „*Moje jméno vám nic neřekne*“, odvětil John Barton skromně. „*Jsem John Barton.*“ *Byl překvapený a potěšený zároveň,*

¹⁸ „*A stranger invaded our lives, and the first thing that happened was that you became a stranger to me.*”

když zjistil, že mnohým – hlavně těm mladým – jeho jméno naopak řeklo hodně. [GIBBS: 1946, 93]¹⁹

Ke své práci přistupuje nanejvýš zodpovědně, je si vědom důležitosti i obtížnosti úkolu, kterým jej pověřil samotný prezident, tedy přesvědčit lidi o potřebě solidarity s trpícím národem.

Stejně jako Joseph Rose, žije i Barton na počátku příběhu ve šťastném svazku, se ženou, kterou si, jak se domnívá (stejně jako Rose), nezaslouží. *Stále trpěl komplexem méněcennosti vůči Anne, i když už byli svoji. V jeho očích byla tak jemná a něžná, a on tak drsný a neohrabaný.* [GIBBS: 1946, 11]²⁰ Svou ženu nade vše obdivuje a miluje a nepřestává jí být věrný ani po její smrti. Když během své cesty potkává mladou hudebnici, se kterou si rozumí, vzbudí to v něm rozporuplné city, jelikož by s ní chtěl být, ale zároveň má potřebu zůstat oddaný své ženě. Stejně jako se ženami, nemá Barton problém ani s navazováním přátelských a kolegiálních vztahů s muži. Má mnoho přátel, snadno si získává nové a v kolektivu je oblíbený. Nejinak je tomu v jeho domovském listu *The New York Observer*, kde ho po příjezdu nadšeně vítají jeho kolegové: *Jak vkročil do redakce, jeho staří kolegové začali vstávat a shlukli se kolem něho, podávali mu ruce a mohutně jím třásli. „Tříkrát sláva Johnu Bartonovi!“ zvolal Charlie Selighmann.* [GIBBS: 1946, 108]²¹

Novináři v Gibbsově románu obecně působí velice kolegiálním dojmem. Drží pospolu, přátelí se i mimo pracovní prostředí, neváhají vyjádřit svůj obdiv úspěšnému kolegovi a sami zdůrazňují potřebu vzájemné profesní soudržnosti. Barton ochotně poskytuje rozhovory všem svým konkurenčním kolegům novinářům, ve volném čase se schází s ostatními novináři na sklenku, oni ho podporují pochvalnými články a úvodníky ve svých listech a on sám zmiňuje, že žurnalisté mají mezi sebou určité „tajné bratrstvo“ („*secret brotherhood*“) [GIBBS: 1946, 105]

Kromě Bartona se v románu setkáváme i se šéfredaktorem zmíněného listu *The New York Observer* Charliem Selighmannem, který byl Bartonovým mentorem již v

¹⁹ “My name won’t mean anything to you,” said John Barton honestly. “I’m John Barton.” He was surprised and pleased when he found that his name meant quite a lot to some of them – the younger men.

²⁰ He still suffered from an inferiority complex regarding Anne, even when she was his wife. She was so fine and delicate, and he so rough and clumsy, he thought.

²¹ As he passed through the news-room his old colleagues rose and crowded round him, gripping his hand and almost shaking it off. “Three cheers for John Barton!” shouted Charlie Selighmann.

dobách jeho novinářských počátků a se kterým ho zároveň podle jeho vlastních slov pojí opravdové přátelství. Selighmann je vypravěčem popisován jako neúnavný, pracovitý novinář, díky jehož citu pro zprávy a otrokářské ruce, kterou drží nad svými redaktory, je jeho list úspěšný a uznávaný. Další postava, majitel listu pan Lansing, se objevuje, aby osobně přivítal Bartona na letišti po jeho návratu z Anglie, a ukazuje se jako nesmlouvavý, ale čestný starý muž a respektovaný nadřízený: *John Barton pamatoval obavy, se kterými kdysi nervózně vstupoval do kanceláře pana Lansinga. Předvolání k němu zpravidla znamenalo vyhazov člena redakce, který selhal. Neměl sebemenší slitování s novináři, kteří falšovali své příběhy, nebo se pravidelně opijeli. Na druhou stranu byly i vzácné chvíle, kdy naopak nešetřil uznáním, nebo alespoň utrousil pár suchých pochvalných vět.*²² [GIBBS: 1946, 109]

Na zmíněnou soudržnost a pozitivní obraz vztahů mezi novináři v Gibbsově románu je samozřejmě potřeba nahlížet dějinnou perspektivou. Příběh odehrávající se v roce 1941 je protkán událostmi zuřící války v Evropě, která uvažování i jednání lidí notně poznamenává. Společná averze k válce a odpor k násilí v lidech potlačuje osobní rozpory a vlastní zájmy jednotlivců.

O poznání méně idylicky působí obraz kolegiálních vztahů i samotných novinářů v raném románu Grahama Greena *Jsem Angličan*. Děj se odehrává ve Stockholmu, kam přijíždí mladý Angličan Anthony, aby navštívil svou sestru Kate, která zde žije s bohatým finančníkem Kroghem. Antihrdina Anthony, bezstarostný věčný smolař, se stává sestřiným přičiněním i vlastní svérázností Kroghovým bodyguardem, díky čemuž se na něj záhy „nalepí“ skupina místních novinářů ve snaze vypátrat jakoukoli senzaci. Nejvýraznější postavou mezi nimi je Ferdinand Minty, kterého Anthony potkává krátce po svém příjezdu do švédské metropole v kavárně:

Pohlédl přes rameno mladíka na úsměv, který se rozhostil na tváři toho druhého. Byl malý, vrásčitý, ošuntělý, na spodním rtu měl přilepený cigaretový oharek a s napřaženou rukou se hrnul k Anthonymu. „Tak vy jste Angličan,“ řekl. „to je ale náhodička! Já jsem taky Angličan.“ V jeho chování bylo cosi drzého i milého, co bylo

²² *There was a time when Barton had entered Mr. Lansing's room with nervous apprehension. A summons to the Chief meant the sack for a member of his staff who had failed to make good. He had no mercy on reporters who faked their stories, or fuddled themselves by over-doses of alcohol. On the other hand, there were rare moments when he was generous in his praise, or at least spoke a few dry words of approbation.*

Anthony mu povědomé. Byl to omšelý znak profese, zrovna tak neklamný jako obnošený příruční kufřík nebo golfový pytel skrývající odpojitelné součástky vysavače.

„Nechci nic koupit,“ řekl Anthony. ...

„Ne, ne, jste na omylu,“ řekl muž. „Minty jméno mé. Dejte si kávu. ...

„Nechci kávu. A vůbec, kdo jste vy?“

Muž si ze rtu odlepil oharek, který tam držel pevně jako leukoplast a zanechal po sobě pár žlutých vláken. Zbytek rozmačkal podpatkem na černé skleněné podlaze. „Aha,“ řekl, „tak vy mi nevěříte. Vy nevěříte, že Minty s vámi jedná na rovinu. Jenomže lepší cenu za informaci ve Stockholmu nedostanete.“

„Aha, vy jste novinář, že ano?“ [GREENE: 1990, 68]

Na scéně se tak objevuje postava, jež je vším, jen ne důstojným představitelem své profese. Minty je nehezský, podivínský, samotářský muž, který nemá žádné přátele, pobývá již dvacet let ve Švédsku, kde žije ze své občasně drobné výplaty a pravidelného obnosu, který mu každý měsíc z Anglie posílá jeho matka. Působí ubohým dojmem člověka, jenž nenávidí snad vše a všechny kolem sebe. Jeho útočištěm je jeho skrovný příbytek s vlněným županem, kakaem a suchary v kredenci a pavoukem uvězněným pod sklenicí na zuby. Libuje si v pití litrů kávy (nepije alkohol) a mocném kouření cigaret, je posedlý katolík upínající se ke svým svatým raději než k jakémukoli člověku: *A potom oběd. Znovu se však zdržel. Žádal si ho kostel. Přítmi, svit lampičky svatostánku ho přitahovaly víc než jídlo. ... Rozhlédl se kolem sebe, sklonil hlavu a zmizel v otevřených dveřích, s obezřetností a vyprahlým vzrušením tajného zhýralce.* [GREENE: 1990, 107] Právě Mintyho náboženská posedlost je jedním z typických prvků greenovských postav a autorovy tvorby obecně. V jeho díle se výrazným způsobem prolínají náboženská a morální dilemata s marxistickými pozicemi v sociální problematice.

Je s podivem, že Minty vykonává právě profesi žurnalisty, nedozvídáme se však, jak se k ní dostal. Podle svých vlastních slov je absolventem soukromé anglické školy, na své mládí a dětství však nevzpomíná zrovna rád, protože byl pro svůj vzhled, povahu i silné náboženské založení svými spolužáky často šikanován. I v dospělosti je lidem často pro smích, což si sám uvědomuje. Nijak zvlášť se tím však netrápí a žije si poměrně spokojeně ve vlastním světě plném svých rituálů a jistot. Ve vztahu ke svým kolegům novinářům se netají značnou nevolí. *Minty stál se sluchátkem v ruce a uvažoval: Nejde po něm někdo jiný? Pocítil trýznivou žárlivost na hordu šupáků, kteří*

tak jako on čekají před firmou Krogh, uplácejí vrátného, pozorují vchod, když Krogh večerí venku a sami odcházejí pozdě s kručením v žaludku do svých podnájmu ve čtvrtém poschodí na vzdálenějším břehu. Nezmocnil se ho Pihlström? Beyer? Nekoupil si ho Hammarsten? Viděl Pihlströma v jeho zabláceném obleku, jak se snaží strkat do automatu cizí mince. Viděl Beyera, jak podsouvá tácky zpod své pивní sklenice svému sousedovi. Viděl Hammarstena... Těm se nedá věřit, pomyslel si, těm se nedá věřit. [GREENE: 1990, 106]

Minty se svěruje (skrze vševědoucího vypravěče) se svou nenávisť k šéfredaktorovi, který si jej předvolává, aby mu sdělil svou nespokojenost s prací, kterou Minty odvádí, a neváhá mu naznačit, že pro jeho list není nijak nepostradatelný: „*Moc toho od vás nedostáváme, pane Minty,*“ řekl redaktor. „*Je spousta lidí, které můžeme zaměstnat na práci venku. Mám takový dojem, že to možná budeme muset zkusit s někým jiným. Nemáte prostě na novinky čich.*“ [GREENE: 1990, 86]

Jakkoli je Minty zlovolný a podivínský, zvláštním způsobem si oblíbí právě hlavního hrdinu Anthonyho a vznikne mezi nimi zvláštní přátelství. Paradoxně je tak nakonec tím, kdo je v závěru knihy nejvíce zasažený nešťastným úmrtím svého nově nabytého přítele. *Neboť Minty trpěl, poznamenává si věnce – trpěl, poznamenává si jména, šval ho ten brekot, toužil po cigaretě a stále trpěl. Napadlo ho, že si půjčí korunu od Nilse – a trpěl. Tohle byl čtvrtý přítel. Žádné jiné už mít nebude.* [GREENE: 1990, 86]

Ferdinand Minty je nevšední postavou, syrovou karikaturou, pro Grahama Greena však typickou. Jak autor sám později poznamenal, „Anthony a Kate byli srdcem celé knížky, Krogh v ní byl jen proto, aby jejich příběh uváděl do pohybu, a ostatní byli jen vedlejší postavy v pozadí, nikdo jiný už nebyl třeba. A tu najednou se loď naklonila na bok, protože nastoupil Minty. Asi jsem pro Anthonyho příběh potřeboval nějakou vedlejší postavu, nějakého spoluoutsidera, který by v Anthonym poznal, jak to jen krajan dokáže, to hochštaplerství... Neměl jsem původně vůbec v úmyslu uvést do příběhu mazaného a ubožáckého anglického katolíka, který by na sebe strhl veškerou pozornost, jakmile se objeví, a měl dokonce i poslední slovo, jímž by Kate okradl o její poslední sólo na Anthonyho pohřbu. Kdepak, lezl mi na nervy, milý Minty, ale potlačit se nedal.“ [Doslov Františka Fröhliche, GREENE: 1990, 246]

Kromě Mintyho se v románu setkáváme s jeho švédskými kolegy z konkurenčních listů. Nejvíce prostoru je věnováno postaršímu redaktorovi

Hammarstenovi, který si novinářinou přilepšuje ke svému původnímu povolání profesora jazyků. Je to starší, roztěkaný, věčně nedochvilný muž, pro kterého práce v novinách představuje poměrně snadný přivýdělek a naději, že se mu podaří v mezičase dokončit vlastní divadelní hru, na níž pracuje. Podnikatel Krogh je k němu během rozhovoru shovívavý: *Vzpomněl si na všechny rozhovory, které byl za ta dlouhá léta nucen poskytnout tomuto chátrajícímu učiteli jazyků, nikoli z lítosti, ale z nutnosti, neboť zastupoval nejváženější švédský deník, neboť jeho holedbání se dalo do jisté míry omluvit: alespoň se snažil být přesný.* [GREENE: 1990, 125] Hammarsten však sám nemá o vlastním povolání valné mínění. „*Věřte mi, pane Kroghu, vím, co si o nás myslíte. Lezeme vám krkem, jsme vám neustále v patách.*“ *Brýle na nose mu sklouzly: „Nesmíte zapomínat, že je to naše živobytí.“* /125 Přesto se snaží v rámci sebezáchovy očernit především ostatní své kolegy žurnalisty, které označuje za obyčejné „pomlouvače“. Jak se ukazuje, ne zrovna přátelské vztahy zde panují mezi všemi novináři. Na oko se navzájem respektují, přesto jeden druhého haní, kde může.

„*Člověk se musí ohánět perem. A přitom zapadne do divné společnosti. Pihlström, Minty, ten Angličan, Beyer – znáte Beyera? Beyerovi je zhora nemožné věřit,*“ řekl Hammarsten. „*To on zplodil onehdy ten článek o vaší kariéře.*“

„*Byl lichotivý.*“

„*Jenomže hrozně nepřesný. To jenom my starší lpíme na pravdě mezi plezíry – přiznávám, pane Kroghu – profese, která není zrovna moc distingué.*“ [GREENE: 1990, 124]

Přeneseme-li se ze strohé Skandinávie do světa mýtů a fantazie konstruovaného Angelou Carter v *Nocích v cirkuse*, setkáváme se s další ojedinělou postavou, Jackem Walserem, mladým americkým novinářem a jednou z dvou hlavních postav tohoto románu. *Noci v cirkuse* jsou jedním z vrcholových děl této autorky, která píše moderní verze gotických románů čerpající z klasických mýtů a pohádek. Ústřední postavou knihy je Sofie zvaná Peříčko, úchvatná okřídlená artistka, žena mnoha tváří, vystupující v cirkuse. Poprvé se s ní setkáváme právě prostřednictvím novináře Walsera, který s ní na začátku příběhu přichází udělat interview. Jeho záměrem je odhalit v ní šarlatánku, která ve skutečnosti žádná křídla nemá a podvádí tak své obecenstvo. Novinář však nepočítá s tím, že ho Peříčko zcela okouzlí, a sám se dobrovolně v podobě klauna připojí k jejímu ansámblu, se kterým putuje z Londýna až na dalekou Sibiř. Walser je velice pohledný, sebevědomý, bezstarostný mladý muž, který však nevyniká nijak

bohatým vnitřním životem. Přes své mládí má za sebou mnohá dobrodružství, od plavení se jako černý pasažér na lodi z Kalifornie do Šanghaje, střet s morovou ránou v Asii, po boj s africkými domorodci. Prostřednictvím neznámého vypravěče se dozvídáme, jak se stal novinářem: *V průběhu svého dobrodružného života v sobě objevil talent k zacházení se slovy a ještě větší nadání nacházet se ve správný čas na správném místě. Tak se shodou okolností dostal ke své profesi, a nyní pracoval jako dopisovatel jedněch newyorských novin, takže mohl cestovat, kam se mu zlíbilo, a zároveň si zachovat privilegovanou nezodpovědnost novináře, profesionální potřebu všechno vidět a ničemu nevěřit, která se ve Walserově povaze spokojeně prolínala s jeho americkou velkorysostí vůči nestydatým lžím. Byl novinář od hlavy až k patě, ale dával si dobrý pozor, aby ty paty stály vždy pevně na zemi.* [CARTER: 2006, 12] Walser je sebevědomý, bez jakéhokoli náznaku strachu (ne že by byl statečný, jen strach dosud nepoznal – zakusí jej až s nově nabytou náklonností k Peříčku a obavou o ni), neprojevuje žádné city vůči svému okolí, nepůsobí však nijak vyzývavým nebo drzým dojmem. Zážitky a zkušenosti, které nabyl, jako by se do něj nijak nepromítly, nepřetvořily se ve zkušenost jako takovou. *Byl jako hezký dům, nabízený k pronájmu i s vnitřním zařízením. Jeho osobnost nevynikala žádným zvláštním, charakteristickým rukopisem, jako by rozšířil svůj zvyk odkládat důvěru dokonce i na svou vlastní existenci. Řekli jsme, že měl sklon „nacházet se ve správný čas na správném místě“; přesto on sám jako by byl objet trůné, neboť se v podstatě nikdy nenašel, protože sebe ani nehledal.* [CARTER: 2006, 12] Vypravěč jej popisuje jako „kaleidoskop vybavený vědomím“ [CARTER: 2006, 12], což ho předurčuje k tomu být dobrým reportérem. S aktéry svých zpráv se nijak nesžívá, drží si odstup, je trpělivý, zajímá se o strohá fakta, vše si ověřuje a dohledává, ne však kvůli pravdivosti informací, ale v rámci vytvoření co nejpoutavější a nejsensačnější reportáže. Poté, co se seznámí s Peříčkem, rozhodne se, že si v přestrojení za klauna na nějaký čas odpočine od vážné novinářiny a zpracuje cyklus reportáží z prostředí cirkusu.

Když se Walser stává klaunem, jeho strohý profesionální styl se změní. Najednou v sobě objeví spoustu dosud nepoznaného elánu, nadsázky a citu pro hru se slovy. Ze své nově nabyté tvořivosti se však neraduje dlouho, protože nešťastnou náhodou přichází díky zranění o schopnost psát a „*už není novinářem, který se vydává za klauna; volky nevolky se pod vlivem okolností stal skutečným klaunem, se vším, co z toho vyplývá.*“ [CARTER: 2006, 160] Stává se tak klaunem „na plný úvazek“

s pouhou duší novináře. I o tu však v závěru příběhu přichází, když během vlakového neštěstí ztratí paměť a dostane se pod ochranu sibiřského šamana, který si jej vybere jako svého učedníka. Ocítá se v domorodé vesnici, kde čas plyne mnohem pomaleji a fakta zde nemají žádný význam. I když se mu paměť začne vracet, nemají pro něj vzpomínky na jeho předchozí život žádný význam, protože je skrze realitu domorodého života ovlivněnou šamanskými rituály nedokáže interpretovat. Zachrání jej až Peříčko, žena, do které se kdysi zamiloval. Nejen že mu vrátí jeho paměť a vzpomínky, ale i novinářskou duši, nově obohacenou o onu chybějící hloubku a opravdovost.

„Jak se jmenuješ? Máš duši? Umiš milovat?“ dožadoval se Walser s vášnivým kvapem, když se Peříčko pomalu rovnala ze své úklony.

Když to uslyšela, její srdce se zaradovalo a rozezpívalo. „To se mi líbí, takhle se má začínat interview!“ vykřikla. „Vytáhni tužku a začnem!“ [CARTER: 2006, 314]

Příběh tak končí na samém začátku, tedy u prvního rozhovoru novináře Walsera s artistkou Peříčko.

Jack Walser se tak v průběhu románu výrazným způsobem proměňuje, nejen jako člověk, ale i jako novinář. Paralelně s tím, jak upouští od strohosti a faktičnosti svého novinářského stylu, konečně nachází i sám sebe. „V jistém smyslu je prototypem akčního hrdiny, který se chladnokrevně vrhá do dobrodružství a který si s ničím nedělá velkou hlavu. Walser je otevřený, upřímný, pohledný a mužný, a není tedy divu, že se hlavní hrdince zalíbí. Peříčko by ale do akčního filmu nezapadla, na to je příliš komplexní osobnost. Právě proto musí Walser podstoupit dlouhou cestu s nejistým výsledkem, aby uzrál a „dopekl se“.“ [Doslov Martina Mikolajka, CARTER: 2006, 314]

Jedinkrát se Walser potkává s jiným novinářem, a to s postavou svého nadřízeného, hned na počátku příběhu. S šéfredaktorem jedná jako se sebou rovným, nijak se ho neobává ani mu nepodlézá, a sám pro sebe navrhuje téma, které chce zpracovat. Podle všeho je považovaný za dobrého reportéra a nepůsobí mu tak sebemenší potíže redaktora přesvědčit.

Býti novinářem pro Walsera znamená moci dělat to, co jej baví – cestovat, prožívat dobrodružství a být svobodný. Walser netouží být nejlepším reportérem, pracovat pro prestižní list nebo dál profesně růst. Chce jen psát poutavé příběhy a neohroženě proplouvat svým dobrodružným životem.

Noci v cirkuse jsou typickým příkladem užití fantastické motivace literárních postav. Jejich jednání není řízeno objektivní skutečností jako u realistických děl, nýbrž

se odvíjí od nadpřirozeného řádu a sil. „Jedním z hlavních témat próz Angely Carter je člověk nazíraný jako soubor určitých rolí – její postavy nemají pevně určené „já“, nemají přirozenost, která by byla jejich podstatou. V jejích prózách dominuje motiv role, fetiše a představ, které dokáží člověka uvěznit.“ [HILSKÝ: 1991, 220]

Posledními zástupci tohoto románového typu jsou novináři v politickém románu Micheale Dobbs *Domeček z Karet* o touze po moci a vlivu sdělovacích prostředků odehrávajícím se v Británii devadesátých let 20. století, v čele s mladou ambiciózní novinářkou Mattie Storinovou. Ta je jednou z hlavních postav příběhu, v němž hrají stěžejní roli mocensko-politické spory okolo blížící se volby ministerského předsedy. Jestliže mnozí z předchozích autorů vycházeli při konstrukci postav ze svých zkušeností novinářů, Dobbs ve své tvorbě zúročil svou politickou kariéru (působil jako poradce, náčelník štábu a člen sněmovny lordů britských konzervativců) a představuje tak zároveň zástupce politického profesního románu.

Hlavní hrdinka příběhu, Mattie Storinová, je mladá, velice pohledná novinářka, která píše krátké politické zprávy pro deník *The Telegraph*. Je upřímná, přímočará, je si vědoma svého žurnalistického talentu a jde si pevně za svým. Je prototypem úspěšné novinářky, která touží obstát v převážně mužském světě a hodlá pro to vše obětovat. Kariéra je pro ni na prvním místě, jejím vysněným cílem je stát se „nejlepší politickou zpravodajkou ve světě zaplněném muži.“ [DOBBS: 1996, 9] Na tomto svém cíli zarputile pracuje, zároveň se nenechává strhnout senzativností svých kolegů, ani oportunistem svých nadřízených, je zásadová a prvořadými faktory jsou pro ni pravdivost a objektivita. *Ačkoli byla z redaktorů nejmladší, její články se často objevovaly na první straně – a věděla, že jsou to dobré články. Ještě rok pracovat stejným tempem a bude připravená k dalšímu kroku. Možná se jí podaří prosadit na místo zástupce šéfredaktora nebo získá víc prostoru pro seriózní politické komentáře a nebude muset psát jen krátké denní zprávy.* [DOBBS: 1996, 109] Svůj cíl postoupit v hierarchii listu výše nakonec obětuje v zájmu zachování svých novinářských zásad, když je na ni šéfredaktorem vyvíjen tlak, aby neotiskla svůj usvědčující článek, na němž dlouho pracovala. V té situaci neváhá svému nadřízenému říci do očí, co si myslí, a dát okamžitou výpověď: „Už jsem se rozmyslela. Pokud nebudeš můj článek tisknout, odcházím. Hned“ -- „Slova si nech, ale pravdu vlastnit nemůžeš. Nejsem si jistá, jestli bys ji vůbec poznal. Odcházím.“ [DOBBS: 1996, 197] Stejně tak projeví svou vnitřní sílu, když se nenechá

zastrašit útočником, který ji fyzicky ohrožuje, a tím, že mu přes jeho zjevnou přesilu neohroženě čelí, si také sama zachrání život.

Mattie mezi svými kolegy vyniká. Nejen tím, že je žena, ale především díky své kráse a eleganci. Pečuje o sebe, je si vědoma svých předností a neváhá je využít ani při práci: „*Taky se vám rychle podařilo na sebe upozornit,*“ *usmála se Mattie a přehodila nohu přes nohu. Dala si záležet a vyměnila oblíbené kalhoty za moderní halenku a sukni, ve které vynikly její nohy s útlými kotníky. Potřebovala informace, a aby je získala, je ochotná i trochu flirtovat, pokud to bude nutné.* [DOBBS: 1996, 227]

Přes veškeré své úspěchy a plány jí však v životě něco schází. Jak se od vypravěče dozvídáme, aby se mohla věnovat své vysněné kariéře, odešla z rodného Yorkshiru do Londýna a opustila muže, se kterým tam žila. Má-li volit mezi kariérou a osobním životem, volí kariéru a nepřipustí, aby se jí cokoli stavělo do cesty. Jakkoli se snaží být navenek silná, přesto jí to evidentně trápí: *Přes pracovní úspěchy si uvědomovala, že jí něco schází. – Někde hluboko v nitru měla citlivé místo, které se občas ozývalo pronikavou bolestí, tou bolestí, před kterou utekla z Yorkshiru. Zatracený chlapi! Proč jí nedají pokoj?* [DOBBS: 1996, 109] Zřejmě i z toho důvodu nakonec po vnitřním boji sama se sebou ustupuje a podvoluje se zprvu rezolutně odmítanému vztahu se svým kolegou. Ten nakonec příběh uzavírá větou „*Myslím, že by z tebe nakonec mohla být docela slušná novinářka.*“ [DOBBS: 1996, 295]

Protipólem kladné hrdinky v podání Mattie Storinové je její nadřízený, šéfredaktor listu *The Telegraph* Greville Preston. Preston je nejistý, samolibý zbabělý muž ve středních letech, jehož hlavním cílem je za každou cenu dosáhnout zvýšení prodeje svého listu, pro což neváhá postoupit jeho kvalitu. *Prestonovy pokusy o zvýšení prodeje přiblížily noviny k bulvárním plátkům, ale výsledek se stále neprojevoval. Jeho snahu vypadat klidně a upraveně ničil ustaraný výraz a krůpěje potu, po kterých mu brýle s masivními obroučkami klouzaly z nosu. Pokusem o autoritativní vzhled se mu nikdy nepodařilo zcela zamaskovat vnitřní nejistotu.* [DOBBS: 1996, 295] Preston je ve vleku majitele novin, mediálního magnáta Benjamin Landlesse, který do čela listu zvolil právě jeho, pro jeho nekonfliktní a poslušnou povahu. Jak nám vypravěč poodhaluje, šéfredaktor je absolventem manažerské školy pro žurnalisty a více než zpravodajské hodnoty pro něj znamenají čísla a grafy. Pro své redaktory je však spíše než schopným manažerem nebo autoritativním šéfem chaotickou a nejistou figurkou bez vlastního názoru. Jeho oblíbený citát „*Moc je droga, je jako světlo pro můru.*“ [DOBBS:

1996, 194] vystihuje to, co je pro něj nejdůležitější – jednat tak, aby nikdy nebyl na straně poražených.

Kromě Storinové a Prestona se románem mihnou i další postavy žurnalistů. Senzachtivý pisálek, který využije příležitosti vytáhnout informace z labilního bratra odstupujícího premiéra tím, že jej opije do němoty a zfinguje jeho usvědčující fotografie; druhořadí novináři, kteří se chytají všech výmyslů a pomluv, jen aby se dostali na první stránky novin; dvojice neúnavných reportérů, kteří se usídlí před domem vlivného politika a nedají mu pokoj, dokud z něj pod palbou dotěrných dotazů a obvinění nevytáhnou potřebné doznání. Výčet naznačuje fakt, že převládá obraz negativních vlastností a postupů těchto postav. Není proto divu, že na novináře jako celek je ostatními postavami v románu nahlíženo jako na „*smečku těch zatracenejch honících psů od novin*“. [DOBBS: 1996, 125]

Zároveň román odhaluje vliv mediálních magnátů na obsah vlastního tisku. Majitel listu The Telegraph, Benjamin Landlord, pocházející z chudinské čtvrti, která ho, podle jeho vlastních slov, naučila všemu, co v životě potřeboval, vybudoval mediální impérium, pomocí něhož ovlivňuje veřejné mínění a potažmo tak i politické schéma. Jak prozrazuje vybranému politikovi, kterému hodlá výměnou za budoucí loajalitu dopomoci k postu nového britského premiéra: „*Frankie, já moc dobře vím, jak průzkum dopadne, protože ty noviny vlastním.*“ [DOBBS: 1996, 166]

Postavy v Dobbově románu jsou oproti všem předchozím poněkud jednorozměrné. Jsou to spíše typy než charaktery, nemají bohatší vnitřní život ani vzájemné vztahy, jejich jednání je předvídatelné a často stereotypní. Slouží spíše k ilustraci praktik ve světě vrcholné politiky a masových médií. Postavy novinářů jsou zde, přes veškerou vlastní iniciativu a aktivitu, spíše loutkami ve světě, jímž hýbou média jako taková.

Postavy novinářů a novinářek v sociálně-kritických románech, jak byly výše charakterizovány, představují velice různorodou směsici žánrových, narativních i funkčních přístupů v konstrukci literárních postav. Vzhledem k žánrové i tematické rozdílnosti mezi jednotlivými romány je obtížné vysledovat určité obecné charakterizační rysy či typizace. Zobrazované postavy zde zpravidla nabývají více společenských rolí než jen role novináře či novinářky (stávají se zároveň milenci, přáteli či oběťmi), v různé míře je rozvíjena hloubka jejich psychologizace, jednotlivé postavy vzbuzují uznání i posměch, svou práci někteří zbožňují, jiní jí opovrhují. Jakékoli

zobecnění je proto nanejvýš problematické. Literární životy postav ve zmíněných románech jsou si podobné téměř výlučně pouze díky nelehkým situacím, jimž je jejich autoři vystavují. Jedná se však o postavy různého charakteru, silné jedince i slabochy, a tak se každý s danou úlohou vypořádává s většími či menšími úspěchy, ale po svém. Z hlediska děje se jedná většinou o postavy ústřední, které přímo tvoří jádro románu, nebo jsou pro děj alespoň výraznými stavebními prvky. Vzhledem ke komplexitě jejich charakterů jsou tyto postavy definovány i skrze další rysy, především složité partnerské vztahy. Je zde však možné vysledovat určitou generační diferenci mezi mladými ambiciózními novináři plnými nadšení pro svou práci (Mattie Storinová, Jack Walser) a jejich staršími, více či méně zkušenějšími kolegy, kteří s přibývajícím profesními léty naopak ideály a ambice ztrácejí a svým povoláním jsou rozčarováni. (Joseph Rose, Ferdinand Minty, Hammarsten).

4.4. Postava novináře v britském humoristickém románu

(P. G. Wodehouse, E. Waugh, P. Ryan, A. Kingsley, D. Lodge)

Vybranými zástupci britské humoristické literatury, kteří ve svých dílech rozvíjeli tradici zobrazování novinářů, jsou Pelham Grenville Wodehouse a jeho satirická humoreska z prostředí amerických novin *PSmith, Journalist*²³ (*PSmith, novinář*, 1917); trojice románů klasika britského předválečného humoru Evelynna Waugha – *Sestup a pád* (1928, česky 1971), *Křehké nádoby* (1930, česky 1973) a *Sólakapr* (1938, česky 2003); humoristický román z druhé světové války Patricka Ryana *Jak jsem vyhrál válku* (1963, česky 1970), hořká satira Kingsleyho *Amise Girl, 20*²⁴ (*Dvacetiletá*, 1971) a humorná situační satira *Pravda někdy bolí* (1999, česky 2000) Davida Lodge. Tato díla představují rozmanitý (byť nikterak rozsáhlý) časový i tematický průřez britskou humoristickou tvorbou 20. století a ilustrují tak možné difference v pojetí literárních postav v tomto žánru.

²³ Román nebyl přeložen do češtiny, název i citace z něj jsou proto uváděny v překladu autorky, anglický originál je vždy doplněn v poznámce. (pozn. autorky)

²⁴ Román nebyl přeložen do češtiny, název i citace z něj jsou proto uváděny v překladu autorky, anglický originál je vždy doplněn v poznámce. (pozn. autorky)

Postavy v humoristických románech bývají představovány ve světle svých nedostatků, tj. směšných vlastností, které ovšem pro mravní hodnocení postavy nejsou zvláště důležité. Ke slabostem hrdinů se autoři staví shovívavě: předkládají je jako vlastnosti obecně lidské a tudíž víceméně sympatické. [srov. VLAŠÍN: 1977, 141]

Novináři a novinářky objevující se v těchto dílech jsou tak, vzhledem k povaze těchto románů, často směšnými karikaturami své profese, bývají zdůrazňovány především jejich nešvary a vyhraněný názor, kterým na ně nahlíží jejich okolí – ostatní literární postavy. Novináři zde mnohdy nejsou samostatnými postavami, nýbrž pouze obecnou homogenní skupinou představující svou profesi. Setkáváme se zde s nejkrajnějšími stereotypy v zobrazování postav žurnalistů, od zarputilých hrdinských novinářů po směšně tragické figury.

Postava mladého džentlmena jménem P. Smith z pera P. G. Wodehouse se poprvé objevila v roce 1908 v seriálu „*The Lost Lambs*“ vycházejícím v anglickém magazínu *The Captain*. O rok později se objevuje další série, nazvaná „*P. Smith, Journalist*“ vycházející mezi lety 1909 – 1910, v knižní podobě potom v roce 1915.²⁵ Dnes již legendární román (z celkem čtyř, v nichž se P. Smith objevuje) je jiskřivě humorným dílem s detektivní zápletkou z prostředí newyorské redakce.

P. Smith je ojedinělou literární postavou – je pravý anglický dandy, excentrický mladík oplývající květnatou mluvou, svérázný vtípný řečník zažívající neuvěřitelná dobrodružství, z nichž vždy vychází bez úhony a s klidem sobě vlastním. Již jeho vzhled jej odlišuje od jeho vrstevníků na univerzitní koleji. Je to štíhlý vysoký elegant, švihák s vytříbeným vkusem a nezbytným monoklem na oku. O jeho původu víme to, že pochází z poměrně zámožné rodiny, studoval na Etonu, odkud byl vyhozen, aby nastoupil na o několik tříd méně prestižní Sedleigh. V románu *P. Smith, Journalist* jej zastihneme na jeho cestě do Spojených států během letních prázdnin, kam doprovází svého věrného přítele Mikea, hráče kriketu. Ocítá se v New Yorku, kde nemá zrovna co na práci, a tak se rozhodne stát se novinářem, a to ve zcela konkrétních novinách nesoucích název *Cosy Moments*, jejichž chabou úroveň má v úmyslu pozdvihnout.

Cosy Moments je list, který má svůj stálý okruh čtenářů. Vypravěč jej popisuje jako noviny, které otec rodiny přinese domů, aby z něj večer předčítal dětem. Jejich zakladatelem je současný vlastník, pan Benjamin White, toho času přebývajícím kdesi

²⁵Srov. *Novels appearing in magazines*. P. G. Wodehouse society [online]. 2008. Dostupné z: <<http://www.pgwodehousesociety.org.uk>> Citováno 16. 4. 2012.

v Evropě. Název („*Útulné chvílky*“) je plodem kreativní fantazie jeho šéfredaktora, pane Wilberflosse. Posláním listu *Cosy Moments* je podle jeho majitele vyvážení bulvární novinařiny, které je všude tak plno.

Obsah tohoto týdeníku je tvořen pravidelnými rubrikami „Chvilky v dětském pokojíku“ („*Moments in the Nursery*“), „Chvilky meditace“ („*Moments of Meditation*“), Chvilky s klasiky („*Moments Among the Masters*“) a „Humorné chvílky“ („*Moments of Mirth*“) psané hrstkou stálých přispěvatelů. [WODEHOUSE: 1970, 10] Jeho šéfredaktor, pan Wilberfloss, je s jeho podobou nanejvýš spokojen. Majitel novin mu dává zcela volnou ruku, a tak šéfredaktor, v duchu svého hesla „*cokoli co se netýká útulného domova, musí pryč*“²⁶ [WODEHOUSE: 1970, 10], přidává další rubriky v podobném duchu, rozšiřuje rozsah i množství inzerce a jeho listu se tak velice slušně daří. Velká zodpovědnost spolu s horkým letním počasím však zanechává na šéfredaktorovi neblahý vliv a jeho lékař mu naordinuje povinný desetitýdenní klid na venkově bez jakéhokoli spojení se svými novinami.

Na scénu tak přichází postava Billyho Windsora, zástupce šéfredaktora, který se ujímá vedení listu v jeho nepřítomnosti. Billy je popisován jako „*vysoký šlachovitý mladík s rozčepýřenými vlasy a vystupováním uvězněného orla. Na první pohled připomínal spíše kovboje, honáka dobytka, nebo trampa. Nezdálo se, že by příliš zapadal do prostředí Cosy Moments.*“²⁷ [WODEHOUSE: 1970, 10] Dozvídáme se, že Billy od svého mládí na wyomingské farmě touží po kariéře úspěšného novináře některého z velkých newyorských deníků. Po praxi v několika bezvýznamných regionálních listech, se konečně dostává do vysněného New Yorku, aby zde ukázal, co v něm je. Nemá však příliš štěstí a nakonec zakotvuje v redakci *Cosy Moments*. Svou prací z duše opovrhne, zůstává jen kvůli pravidelnému, byť nepatrnému, platu. V postavě Billyho Windora se přirozeně prolíná hrubý zevnějšek s citlivou duší, což se ukazuje zejména v jeho odhodlání pomáhat slabším. Když se setkává s hovorným PSmithem, který mu vnukne myšlenku využít své prozatímní moci a přetvořit *Cosy Moments* ve skutečné noviny s opravdovým zpravodajstvím, neohroženě jdoucí po zločincích, ve jménu pravdy a ochrany práv občanů, Billy příliš neváhá a nadšeně

²⁶ „*Anything not calculated to appeal to the home had been rigidly excluded.*”

²⁷ „*a tall, wiry, loose-jointed young man, with unkempt hair and the general demeanour of a caged eagle. Looking at him, one could picture him astride of a bronco, rounding up cattle, or cooking his dinner at a camp-fire. Somehow he did not seem to fit into the Cosy Moments atmosphere.*”

souhlasí. Je si vědom, že ho za to po návratu šéfredaktora čeká výpověď, nicméně, jak říká, vidina i jedné hodiny slávy a skutečné práce stojí za celou věčnost jeho dosavadní bezejmennosti a nevýznamnosti. Dvojice se tak pouští do neohroženého boje nejen s dosavadními redaktory listu, čtenářskou obcí, ale především se skutečným zločinem. První velkou zprávou, kterou hodlají zveřejnit, je odhalení nekalých praktik v souvislosti s neutěšenými podmínkami, v nichž jsou nuceni žít obyvatelé chátrajících domů patřících – jak se ukáže v průběhu pátrání – samotnému vůdci newyorského gangu. Ani jeden z žurnalistů se však nezalekne a oba odhodlaně nasazují vlastní životy, aby odhalili pravdu a udělali nápravu.²⁸ Nakonec se jim to podaří, PSmith se vrací zpět do Anglie do dalšího semestru, Billy Windsor si konečně udělá jméno v novinářských kruzích a dostává náležitý plat a *Cosy Moments* se vrací do svých starých útulných kolejí.

Novináři ve Wodehouseově románu jsou ryzími hrdiny své profese. PSmith i Windsor jsou ve své pracovní morálce zářným příkladem investigativních žurnalistů, za cíl si vybírají zjevnou nepoctivost a podvodné jednání, na zprávě zarputile pracují a nenechají se odradit, zastrašit ani podplatit. Jejich motivace je zjevně odlišná – Billy, jak bylo naznačeno, touží předvést svůj novinářský talent a udělat si „jméno“, které by mu otevřelo dveře do některého z velkých deníků, a PSmith, který se nechává Billym zaměstnat bez nároku na honorář, vše dělá s vidinou zabavit se a zažít něco vzrušujícího. Vztahy mezi novináři lze v tomto románu pozorovat pouze na úrovni jedné redakce, zejména mezi dvěma zmíněnými hlavními aktéry, kteří jsou však spíše přáteli než obvyklými kolegy. V průběhu celého příběhu se neobjevuje žádný konkurenční novinář z některého ze zmíněných bulvárních plátků či velkých deníků a Wodehouse tak přiživuje literární pověst žurnalistů veskrze pozitivním obrazem.

Evelyn Waugh se v jednom rozhovoru pro BBC vyjádřil, že Wodehouse pro nás vytvořil idylický svět, který nikdy nezestárne, svět, do kterého se můžeme stále vracet a

²⁸ PSmith při svém pátrání přejímá sherlockovskou dedukci. Není však příliš známé, že tato postava byla tím, kdo jako první vyslovil dnes již klasickou větu (kterou naopak sám A. C. Doyle nikdy nenapsal) „*Jak prosté, drahý Watso*“ („*Elementary, my dear Watson*“) [WODEHOUSE: 1970, 111], později nezbytnou ve většině filmů o nejznámějším detektivovi.

těšit se jím.²⁹ V souvislosti se zkoumáním novinářů lze dodat, že idylicky působí i postavy novinářů, které se v jeho tvorbě vyskytují, a to zejména v kontrastu s postavami, které vytvořil jmenovaný Evelyn Waugh. Waugh je především autorem klasické novinářské satiry *Sólokapr*, novináři se však objevují i v jeho románech *Sestup a pád* a *Křehké nádoby*. Všem je společné jedno – autor si z nich bez skrupulí utahuje, vytváří postavy nanejvýš komické, pochybných mravů a zásad, hlupáky, naivy, šosáky, vychytralce, lenochy i opilce, bez milosti vyzdvihuje vše špatné, za co bývají novináři kritizováni, a nemilosrdně to paroduje. Evelyn Waugh při konstrukci postav novinářů vycházel z vlastní bohaté zkušenosti, kterou posbíral jako novinář deníku *Daily Mail*. Mnohé z postav, ať už žurnalistů, nebo tiskových baronů, kteří se objevují především v *Sólokaprovi*, jsou inspirovány skutečnými lidmi, s nimiž se Waugh během své novinářské kariéry setkal.

Román *Sólokapr* je satirickým vyobrazením zahraničních dopisovatelů, kteří se ocitají ve fiktivní zemi Izmaelii, kde se podle všeho schyluje k občanské válce. Ústřední postavou románu je William Boot, venkovský dopisovatel deníku *Plesk*, který píše svůj pravidelný obtýdenní půlsloupek „*Z lůna svěžesti*“. Dosud nikdy nebyl ani v londýnské redakci listu, do něhož přispívá, díky nešťastné záměně jmen je však najednou povolán, aby mu bylo nabídnuto místo válečného zpravodaje vyslaného za *Plesk* do zmíněné daleké země. Přítomnost mladíka, jenž nikdy nevytáhl paty ze své rodné obce a nemá nejmenší potuchy o novinářských praktikách, na poli zahraniční žurnalistiky samozřejmě vyvolá řadu groteskních situací. Není však překvapující, že právě nezkušený elév je nakonec tím, kdo uloví očekávaného „sólokapra“ z názvu románu.

Kromě Williama Boota je čtenáři představena celá plejáda novinářských osobností: od zahraničního redaktora Saltera, který Boota na misi vysílá; sira Jocelyna Hitchcocka, nejznámějšího britského zpravodaje; jeho amerického protějšku Wenlocka Jakese; Corkera, zpravodaje Univerzální tiskové kanceláře UTK; homogenní skupinky britských novinářů Brocka, Flocka a Pocka po skupinu bezejmenných francouzských novinářů či švédského zahraničního zpravodaje Erika Olafsena. Tato pestrá směsice žurnalistů všech možných národností se setkává v daleké Izmaelii, aby každý za sebe, podával ty nejlepší zprávy pro svůj list.

²⁹ *Biography of PG Wodehouse*. The Russian Wodehouse society [online] 2011. Dostupné z: <<http://wodehouse.ru/bioeng.htm>> Citováno 17. 4. 2012.

William Boot, jako hlavní postava románu je prostý mladík novinářsky zcela netknutý, nepočítaje jeho lyrickou rubriku. K jejímu psaní se dostal zcela náhodou, když mu jej dohodila vdova po předchozím autorovi, anglikánském pastorovi. *„Svůj styl pečlivě připodobnil stylu zesnulého pastora, zpočátku s obtížemi, dnes téměř bez námahy. Ta práce pro něho byla nanejvýš důležitá: za každý příspěvek dostával jednu guinea a měl nejlepší možnou výmluvu, proč trvale pobývat na venkově.“* [WAUGH: 2003, 24] Veškeré okolnosti týkající se novinářských rutin jsou mu zcela cizí, a tak, aby splnit příkaz nadřízeného, kterého respektuje jako přirozenou autoritu, odjíždí do neznámé země jako nepopsaný list. Vše se musí naučit v průběhu svého pobytu, jak ukazuje jeden z jeho mnohých rozhovorů se svými zkušenými kolegy:

„Zahraniční reportáže podle mě nemají se zprávami vůbec nic společného – myslím se skutečnými zprávami, s jakými pracujeme v UTK.“

„Odpusťte,“ ozval se William, „bohužel se v novinářině moc nevyznám. Co je to UTK?“

„Žertujete, ne?“

„Ne, nežertuju,“ odpověděl William.

„Nikdy jste neslyšel o Univerzální tiskové kanceláři?“

„Bohužel ne.“

„Jistě, netvrdím, že jsme největší tisková agentura v zemi – některé zkožnatělé noviny od nás nic nevezmou –, ale rozhodně jsme nejaktuálnější.“

„A co je to, prosím, tisková agentura?“ zeptal se William. [WAUGH: 2003, 64] Boot se však ukáže jako poměrně zvědavý a rychle si osvojuje návyky a rutiny, které pozoruje u ostatních zpravodajů. Po nějaké době se dokonce nakazí profesionálním nadšením svých konkurentů a začne si uvědomovat možnost, že by on sám mohl přijít s očekávanou senzační zprávou a dopřát nejen svému listu, ale i sobě jako novináři, skvělou pověst. *A teď má pod pokličkou něco on, zaručený tip přímo od pramene, zprávu celosvětové důležitosti. Mohl by se stát silou, která zastaví nebo spustí válku; už viděl, jak se jeho jméno vyjímá v budoucích knihách o historii... toho roku izmaelská krize, jejíž skutečnou hloubku jako první vyhodnotil a demaskoval anglický novinář William Boot... Lehce omámen touto vyhlídkou, jakož i vypitým vínem a tvrdými otřesy za jízdy dorazil do hotelu. [WAUGH: 2003, 64]* Tato fantazie se mu také nakonec vyplní, když se shodou okolností ocitne jako jediný zahraniční zpravodaj sám v hlavním městě a díky několika konexím, které si stihl nevědomky utvořit, se dostává

k průlomové zprávě, kterou exkluzivně zajišťuje pro svůj list a skutečně se tak zapisuje do historie jako novinářská legenda. Boot celou dobu zůstává stejný – prostý, bez přehnaných ambicí a nabubřelosti svých kolegů, osvojí si sice praktiky, které se od něj očekávají, ale chováním se svým kolegům novinářům nijak nepřipodobňuje. Díky notné dávce štěstí převyšující jeho rozum se bez vlastního přičinění ocitá ve správný čas na správném místě. Proto také román nekončí proměnou neznámého mladíka ve slavné novinářské eso, ale větami: *Odložil pero. V lůně svěžesti nemusel dopsat dřív než zítra večer.* [WAUGH: 2003, 205]

Bootův nadřízený, zahraniční redaktor Salter je na rozdíl od něj v novinářské praxi zběhlý. Je to muž středního věku, vzdělaný, ženatý, vedoucí poklidný život průměrného Londýňana. *Normální život dle jeho názoru sestával z pravidelných jízd elektrickým vlakem, měsíčních poukázek, společenských zábav a uklidňující vyhlídky na břidlicové střechy a komíny.* [WAUGH: 2003, 30] Čtenáři je poprvé představen v podobě ne úplně hodné zahraničního redaktora, když se táže Williama:

„Nevíte náhodou, kde leží Reykjavík?“

„Ne.“

„Škoda. Doufal jsem, že byste to mohl vědět. Tady v redakci to neví nikdo.“

[WAUGH: 2003, 31]

V redakci *Plesku* pracuje Salter již patnáct let, se svým pohodlným místem je spokojený a jedině, čeho se obává a co v něm vzbuzuje hluboký respekt, je osobnost majitele vydavatelství, lorda Oxygena. Ze všech sil se úzkostlivě snaží, aby si ho neznepřátelil a splnil všechny jeho autoritativní rozkazy.

V Izamellii je William obklopen řadou zahraničních reportérů. Nejvýraznějšími z nich jsou britští zvláštní zpravodajové Brock, Flock a Pock, nerozlučná trojice, která bez sebe neudělá ani krok. Všichni se zaměřují na stejné zdroje, telegrafují stejné zprávy, dokonce dobrovolně sdílejí jeden pokoj, aby mohli navzájem sledovat, co dělají ti druzí. Když se mezi novinářským osazenstvem hotelu rozkřikne, že Brock má nějaké tajné informace, berou to zbylí dva jako křivdu. Jinak jsou od sebe k nerozeznání, tvoří jednolitý celek bez zjevných individuálních charakteristik.

První, s kým se na palubě lodi cestou do Izmaelie William Boot setkává, je zpravodaj britské tiskové agentury UTK Corker, který jej cestou zasvěcuje do základních novinářských praktik. *Nově přichozí byl Brit, ale na první pohled nebudil důvěru. Jeho proužkovaný flanelový oblek mu vždy, jak hrdě poznamenal krejčí, který*

ho šil, seděl jako ulitý. Rukávy byly módně úzké. Nyní v poledním vedru se ovšem roztavil dílem do nakrabacených varhánků a dílem do vlhkých spláclých flastrů, z nichž viditelně stoupala pára. Dvouřadá vesta byla rozepjatá a odhalovala košili a šle. --- Ztěžka došel na židli vedle Williama a otřel si kapesníkem krk vzadu pod límečkem. „Uf. Co se na téhle kocábce dá pít?“ [WAUGH: 2003, 61] Corkerovou nejvýraznější charakteristikou je jeho záliba v pití alkoholu, kterou s ním však, nutno podotknout, sdílí prakticky všichni ostatní zpravodajové: *Přestože štedré útraty šly na vrub jejich zaměstnavatelům, konvence se náležitě dodržovaly. „Tuhle rundu platím já, kamaráde.“ „Ne, ne, teď jsem na řadě já....“ „Dej si to na mě.“ „Tak dobře, ale ta příští půjde na mě.“ S výjimkou Brocka, který ze zvyku pil jako duha, kdykoli mu někdo něco nabídl, a neobtěžoval se revanšovat.* [WAUGH: 2003, 104] Corkerovo pochybné vzezření, na kterém si však, jak sám podotýká, dává pečlivě záležet, je dle všeho typickým příkladem podoby novináře, jak potvrzuje rozhovor, který vede William s dívkou, do níž se nešťastně zamiluje:

„To je pan Corker, kolega novinář.“

„Ano, ano. Je to na něm vidět.“ [WAUGH: 2003, 101]

Mezi jednotlivými novináři panují poměrně poklidné vztahy, místy až přátelské (*Corker a Pock byli přátelé, pokud jim jejich profese pro tak sentimentální city dopřála čas.* [WAUGH: 2003, 84]), chvílemi mírně nevraživé, má-li některý z nich lepší informace či privilegovanější přístup ke zdrojům než ostatní, ale obecně spolu všichni dobře vycházejí a rádi tráví večery ve společném bujarém alkoholovém opojení na náklady svých zaměstnavatelů.

Jedinými, kdo si drží profesionální odstup, jsou dva nejslavnější a nejlépe placení zahraniční novináři – Američan Wenlock Jakes a Brit Jocelyn Hitchcock. O těchto dvou se mezi běžnými novináři tradují stovky úžasných historek, o tom, co tito legendární zpravodajové dokázali. *Corker obširně líčil heroické legendy z Fleet Street; jak Wenlock Jakes ulovil sólokapra, když zapsal vyprávění očitého svědka o potopení Luisitanie čtyři hodiny předtím, než dostala zásah; nebo jak Hitchcock, anglický Jakes, zaznamenal den po dni hrůzy zemětřesení v Messině, nevytáhnuv paty od svého stolu v Londýně.* [WAUGH: 2003, 66]

Autor si nebere na mušku jen novináře jako jednotlivce, ale zdůrazňuje i jejich národnostní specifika. V Izmaelii se například vyskytuje blíže nespecifikovaná skupinka francouzských reportérů, kteří se vyznačují tím, že kdykoli se objeví „na scéně“, věnují

veškerou svou aktivitu sepisováním protestů a stížností. *Ve vedlejších pokojích byli čtyři rozezení Francouzi. Oblečení jako ve filmu, rozhalených košilích a zbrusu nových jezdeckých botách čokoládové barvy, zašněrovaných do křížku odshora dolů, každý opásaný bandalírem nábojů a revolverovým pouzdem u boku. Sepisovali stížnost, jaké se jim dějí křivdy. „My, níže podepsaní zástupci francouzského tisku v Izmaelii, psali, kategoricky a s veškerým důrazem protestujeme proti předpojatosti projevené vůči našim osobám Izmaelským tiskovým úřadem a neomalené neochotě našich takzvaných kolegů ke spolupráci...“ [WAUGH: 2003, 79] Francouzští novináři se většinu času cítí ukřivdění, že se jim nedostává stejných privilegií, informací a komfortu jako jejich, převážně anglicky mluvícím, kolegům a svou nespokojenost neúnavně vyzdvihují. „Má někdo k tomuto zápisu námátky nebo dotazy?“ S námitkami vystoupili dopisovatelé z *Paris-Soir* a *Havas* a po nějakém čase byl zápis schválen. [WAUGH: 2003, 112]*

Zástupcem další národnosti je Švéd Erik Olafsen, stálý dopisovatel syndikátu skandinávských novin, místní švédský vicekonzul, primář švédské misijní nemocnice a majitel smíšeného obchodu Čaj, Bible a Lékárna. Olafsen je starousedlík obeznámený s místními poměry, a tak si od něj ostatní novináři slibují, že jim v rámci kolegiálních vztahů poskytne cenné informace. Všichni se s ním hledí rychle spřátelit, což se jim podaří, ovšem jako informační zdroj Švéd zcela zklame, jelikož žádné informace nemá. Samotného ho to trápí, protože svému listu sám nedodává téměř žádné zprávy. Olafsen je velice svéráznou postavou, přes svou severskou vizáž a vystupování působí přátelsky, lehce melancholicky, příliš nerozumí humoru svých britských kolegů a na rozdíl od nich se nezapojuje ani do jejich pravidelných pitek. Činí tak z prostého důvodu, který objasňuje následující rozhovor:

„Co budete pít vy, Eriksene?“

„Jmenuji se Olafsen. Děkuji za optání, dám si trochu sirupu z granátových jablek. Absint je moc nebezpečný. Kvůli němu jsem zabil svého dědečka.“ --- „V mládí jsem se často opíjel. Teď už jen málokdy. Tak jednou dvakrát do roka. Ale vždycky provedu něco, čeho moc lituji. Myslím, že dneska se asi namažu.“ [WAUGH: 2003, 122]

Evelyn Waugh nemá s novináři v jednom z nejznámějších žurnalistických románů žádné slitování. Prezentuje je jako nijak výjimečné, často spíše neschopné lenochy, kteří se nezdráhají plýtvat penězi svých zaměstnavatelů na účet vlastní zábavy. Jejich práce je popisována jako nenáročná, vyžadující pouze trochu štěstí a osvojení si

určitých praktik, dále už postačí pouze opisovat od svých konkurentů, sem tam si něco domyslet a přibarvit a člověk si může žít poměrně pohodlný život. Rozhovor redaktora deníku Plesk s izmaelským velvyslancem to jen potvrzuje:

„Poslyšte, jak se člověk k takové práci vlastně dostane? Mám teď v Anglii syna, je to lenoch k pohledání, nedokáže projít u žádné zkoušky, nevím, co s ním. --- Myslíte, že by mu dali práci ve vašich novinách?“

„Zřejmě ano.“ [WAUGH: 2003, 140]

Pověst novinářů holdujících alkoholu podporuje Waugh i ve svém dalším románu *Sestup a pád*, odehrávajícím se na provinční anglické univerzitě. K plánovaným školním sportovním hrám má být v rámci zviditelnění přizván i tisk, což je ředitelem školy náležitě komentováno: „Skvělé! A pak tu máme tisk: *Denbighshirský Herald*. Musíme tam zavolat, aby nám sem poslali fotografa. To znamená whisky. Postaráte se o to Philbricku? Vzpomínám, jak jsem při jedněch hrách opomněl nabídnout pánům od tisku whisky a mělo to za následek krajně nevydařený snímek v novinách. Při překážkovém běhu zaujímají chlapci občas velice choulostivé pozice, že ano.“ [WAUGH: 1986, 40]

Stejně tak ve Waughově dalším románu *Křehké nádoby* ze života bohaté „rozverné mládeže“ dvacátých let, otevírá žurnalistický obraz v podobném duchu neznámý novinář, s nímž se hlavní postava, mladík Adam Fenwyck-Symes, setkává na lodi plující do Anglie. Společnost mu zde dělá zcestovalý, hovorný žurnalista, který Adama baví oplzlými vtipy. I on projevuje značnou zálibu v pití alkoholu, jakož i jeho nelegálním transportu. „Půl tuctu flašek vybraného truňku jsem šikovně zamaskoval,“ svěřoval se žurnalista. „Po špatné přeplavbě bývá s celníky obyčejně snadná práce.“ A opravdu, záhy se uvelebil v rohu kupé první třídy a zavazadla po celní kontrole, označená křídou, bezpečně spočívala v zavazadlovém voze. [WAUGH: 1986, 42] Fakt, že si s naprostou samozřejmostí dopřává na náklady svého listu všech výhod, které mu cesta první třídou poskytuje, celkový obraz dokresluje.

Ostatními novináři objevujícími se v tomto příběhu jsou redaktori společenských rubrik deníků *Daily Excess* a *Morning Despatch*, kteří sledují život londýnské smetánky. Těmito redaktory se postupně v průběhu příběhu stává několik mladíků z vyšších společenských vrstev, kteří referují o večírcích, vztazích a skandálech přímo z první ruky. *Na večírku Archieho Schwerta pravil patnáctý markýz Vanburgh de Brendon, baron Brendon, lord pěti ostrovů a Dědičný velkosokolník Království*

connaughtského, k osmému hraběti z Balcairnu, rudému rytíři lancasterskému, hraběti svaté římské říše a chenonceauxskému heroldovi Vévodství akvitánského: „Těbůh! Otravný mejdan, že? Copak o něm nadrásáš?“, neboť oba náhodou byli společenskými zpravodaji deníků. [WAUGH: 1986, 68] Jejich zprávy jsou vcelku jednotvárné, pravidelně sdělují, kdo se s kým objevil na jakém večírku, a odhalují drobné skandály, které se nebojí přikrášlit či zcela vymyslet, je-li třeba. Ačkoli ovlivňují obecné mínění a určují, který z prominentů je právě v kurzu, jejich vlastní renomé příliš slavné není. Jak se dozvídáme, společenské zpravodaje si všichni spíše drží od těla a nechtějí je zvát na své večírky. Profesní životnost těchto novinářů tak bývá značně krátká a obměny ve společenských rubrikách jsou na denním pořádku. Novinářem se tak na určitou dobu stává i hlavní hrdina, zmíněný Adam Fenwyck-Symes.

„Nevíte náhodou o někom, kdo by měl o tuhle práci zájem? Musil by být praštěný pavlačí, aby se dal nachytat.“

„Kolik za to platí?“

„Deset liber týdně a výdaje. Víte o někom?“

„Za tohle bych to vzal sám.“

„Vy?“ Redaktorka se na něj skepticky zadívala. „Dovedl byste to?“

„Zkusil bych to na týden nebo na čtrnáct dní.“

„Déle u toho stejně vydrží málokdo. Dobrá, až poobědváte, pojdte se mnou do redakce.“ [WAUGH: 1986, 120]

Adamovi se jako novému společenskému redaktorovi velice daří, dokonce se ukáže jeho talent pro psaní zpráv. Do rubriky vnáší vynalézavost a lidskost a jeho články si získávají značnou oblibu. Navíc v duchu svého přesvědčení, že lidem příliš nezáleží na tom, o kom že čtou, hlavně že je ukojena jejich zvědavost, začne si postavy a místa bezostyšně vymýšlet. *Vymyslel si sochaře Provnu, syna polského šlechtice. Obýval podkrovní ateliér v Grosvenor House a většina jeho děl (všechna v soukromých sbírkách) byla vytvořena z korku, ebonitu a oceli. ... Takový je vliv tisku, že záhy nato nastal pravidelný příliv raných Provnových objektů z Varšavy a z Bond Street do Kalifornie. ... Povzbuzen úspěchem začal Adam svým čtenářům představovat postupně skvělou a milou společnost. [WAUGH: 1986, 124] Nehledě na tyto úspěchy však zanedlouho končí i Adamova strmá kariéra, když pro jednou svěří svůj sloupek své milé. Na jeho místo tak nastupuje nový mladík.*

Novináři v tomto románu jsou tak poněkud specifickým druhem, spíše náhodných pisálků, bez větších žurnalistických ambicí, bez potřebného vzdělání a praxe a evidentně i další budoucnosti, a jejich praktiky jsou mnohdy velice nestandardní. Stejně tak laická veřejnost na ně pohlíží skrze perspektivu jejich bulvárního stylu, a tak je buď odsuzuje jako neřády, kterým není nic svaté, nebo se naopak snaží vetřít do jejich zájmu za účelem zviditelnění se. Jak popisuje Adamův nástupce svůj pokus navštívit přítelkyni v nemocnici: *Nejdřív jsem říkal, že jsem lord Chasm, ale to nebylo nic platné. Povídám tedy, že jsem doktor, to ale taky nepomohlo. Pak jsem řekl, že jsem tvůj milenec, ale ani to nezabralo. Když jsem řekl, že jsem reportér společenské rubriky, hned mě pustili sem nahoru a povídali i, že tě nesmím rozčítit, a abych se o tomhle sanatoriu laskavě zmínil ve svých novinách. ...* [WAUGH: 1986, 195]

Ani v dalším z románů z válečného prostředí nejsou novináři zrovna oslavováni. Ve válečné satíře Patricka Ryana *Jak jsem vyhrál válku* se objevuje epizodní postava novináře *Tuniského Expresu*, který způsobí hlavní postavě, poručíku Ernestu Goodboyovi, během jeho mise v severoafrické zemi značné potíže. Reportér, „*kulovitý muž v zašlém bílém obleku*“ [RYAN: 2002, 136], se vydává do města, kde přebývá Goodboyova rota, aby pro svůj list exkluzivně reportoval podivné zvěsti, které se odtud šíří. Poručík, věrný poučce, že vojenský činitel nemůže být při vyjednávání s tiskem nikdy dost opatrný, a ve snaze vyhnout se nepříjemnostem, zakáže cokoli publikovat, pověřen místními civilními úřady zavede bezpečnostní cenzuru, což ovšem reportéra ani v nejmenším neodradí a Goodboy jej záhy, když se chce schovat při bombardování, nalezne ukrytého pod stolem a telefonujícího žhavé novinky přímo z dějiště bitvy. Reportéra okamžitě zatýká, ale síla tisku je mocnější, o čemž se v dalším okamžiku sám přesvědčuje. „*Hlásí se Goodbody, pane. Prosím o posily.*“ „*Třetí rota už je na cestě. Plukovník přijede hned za ní, jen co se mu podaří domluvit se s velitelem armádního sboru, který je na drátě a ptá se ho, proč sakra v Kaludži vyhlásil stanné právo.*“ „*Velitel sboru? Jak ten to ví?*“ „*Z Tuniského expresu.*“ [RYAN: 2002, 137] Tuniský reportér zde zastupuje novináře, pro něž je na prvním místě zpráva a v jejím zpracování se nenechají ničím zastrašit, včetně kolem bující válečné vřavy.

Následující dva romány jsou humoristickými díly satirizujícími společenské vztahy – ať již poměry v anglické permissivní společnosti sedmdesátých let (Kingsley Amis) či napětí mezi soukromým a veřejným zájmem v současném světě (David

Lodge). Na rozdíl od předchozích děl, autoři zde samotné postavy nekarikují, ukazují je ve střízlivém světle jejich vlastních problémů a slabostí.

Hlavním hrdinou Amisova románu *Girl, 20* je Douglas Yandell, hudební redaktor a kritik, který je zároveň vypravěčem celého příběhu. Poznáváme jej v situaci, kdy ho jeho dva přátelé, dlouholetí manželé, nezávisle na sobě žádají o důvěrnou pomoc. Kitty Vandervaneová ho prosí, aby jí pomohl s odhalením nové mladičké milenky jeho manžela, zatímco její manžel, slavný hudebník a skladatel Roy Vandervane, jej žádá, aby mu zajistil alibi pro tento jeho nemanželský poměr. Douglas se snaží oběma nějakým způsobem pomoci a sám se mezitím vypořádává s vlastními starostmi, které mu způsobuje jeho nepříliš uspokojivá práce a neméně uspokojivý milostný život. Vypravěč Douglase přibližuje jako velmi usedlého konzervativního člověka, který se snaží předejít jakýmkoli konfliktům, což se projevuje v jeho pracovním i soukromém životě.

Jeho současné zaměstnání v novinách jej nijak nenaplňuje, je si vědom, že jeho tvorbě se zde nedostává prakticky žádného uznání a šéfredaktor se mu nezdráhá dávat najevo svou nelibost vůči němu. Douglas má hudební vzdělání a dle svého mínění i vytríbený hudební vkus a perfektní orientaci na poli klasické hudby. Nikdy se mu však nepodařilo uspět jako hudebník, a tak své teoretické znalosti uplatňuje v novinářství. *Následující ráno jsem si všiml, že noviny v mém článku spletly celé dva řádky a špatně napsaly Kohlerovo jméno. Po slibném začátku dne se zase všechno vrátilo do starých kolejí.*³⁰ Jeho přístup k práci, která ho netěší, je stejný jako ke všemu ostatnímu – situaci nijak neřeší, nechává vše nějak „dopadnout“. Stejně tak ve vztahu ke své přítelkyni, která se před ním netají tím, že se kromě něj stýká i s jiným mužem, je zcela netečný. Působí dojmem člověka, který životem proplouvá, aniž by měl jakýkoli vliv na události, které se ho přímo dotýkají. Oba přátelé, kteří jej žádají o radu a pomoc, vyzdvihují jeho ochotu pomoci a být jim oporou, ta je však spíše součástí jeho pasivity a absence vlastního výraznějšího postoje. Jeho přítel Roy, stárnoucí hudebník, který udržuje poměr s dvacetiletou dívkou z názvu románu, mu vytýká jeho přílišnou konzervativnost a usedlost. Royova mladá známost to komentuje svým radikálním

³⁰ *I saw next morning that the newspaper had transposed two lines in my piece and misspelt Kohler's name. After such a promising start, life seemed to have returned to its old beaten path.* [AMIS: 1985, 50]

stylem: *Ty neuděláš nic, co bys už někdy nedělal. Cokoli to je, musíš to mít naplánovaný.*“ ... „*Seš bez sebe jenom při představě, že do sebe všechno nezapadne podle plánu. Tomu říkáš život? Jistota, že dnešek je jako včerejšek a minulej tejden a minulej rok? Jsi úplně mrtvola. Nic necítíš. Úplně bych se zbláznila s tebou být, fakt že jo. Nikdy bys nikam nešel, abys náhodou nemusel dělat něco, na co nejsi zvyklej.*“³¹ [AMIS: 1985, 91] Ke konci příběhu se Douglas konečně odhodlává sám od sebe učinit jeden zásadní krok ve vztahu k mladé dívce, v níž najde zalíbení, výsledek je však pro něj zklamáním.

Ve vztahu ke svým kolegům a především svému nadřízenému, šéfredaktorovi Haroldu Meersovi se Douglas chová profesionálně, s nekonfliktností sobě vlastní. Neskrývá však svou vnitřní nevoli vůči němu a jednání s ním chápe jako nutné zlo. Harold Meers je sebejistý, arogantní muž, který si užívá své pozice a moci z ní plynoucí. Jak se dozvídáme, majitel novin, jimž Harold šéfuje, je stárnoucí nemocný aristokrat, žijící již pět let na Maltě bez toho, aby byť jedinkrát nahlédl do listu, který vlastní. Harold má tak zcela volné ruce publikovat, co se mu zlíbí. Se svými podřízenými jedná veskrze autoritativně, neváhá Douglasovi několikrát nezaplatit za jeho práci a často mu připomíná, že se zavedením hudební rubriky ve svém listě od začátku nesouhlasil a Douglasova práce je mu spíše na obtíž. V kritické situaci, když jsou ohroženi Haroldovi blízcí, projevuje se jako nesmlouvavý, odhodlaný muž, který neváhá čelit jakýmkoli následkům, aby ochránil svou rodinu. Jako vlivná osoba na poli tisku ve svůj prospěch využívá svých novin a možnosti otisknout očeřující informace o muži, jehož se chce kvůli pověsti své dcery zbavit.

Dalším z redaktorů, kteří se v románu objevují, je redaktor Coates, zavalitý srdečný muž, který se snaží Douglese podpořit a sdílí s ním jeho nevoli vůči šéfredaktorovi.

*Měl jsem se k odchodu, když se na mě s příšerným kašlem obrátil Coates,
„Tak jak to šlo u velitele?“*

³¹ „*Everything you do, you've got to have done it before. Whatever it is, it's got to be part of a pluhn.*“ ...
“*You're half of your mind worrying you won't be able to fit everything in together. You call this living? Just making sure today's like yesterday and last week and last year? You're all frozen up. You can't feel. I'd hate to get myself tied up with you, I really would. You wouldn't go anywhere with anyone in case you had to do something you weren't used to.*”

„Co bys asi tak řekl?“

„No jo, já vím. Jen mě zajímalo, v jaké byl náladě.“

Zamyslel jsem se. „Jak bys slušně popsal nevěnování sebemenší pozornosti čemukoli, co řekneš, a absolutní nezájem o tebe sama?“

„Vyhodil tě?“

„Ještě ne, zase začal s tou svojí politikou.“

Coates potáhl svojí cigaretu a děsivě se rozkašlal. Nezdálo se, že by si byl vědom nějaké souvislosti mezi těmito dvěma jevy.³² [AMIS: 1985, 14] Když nakonec Douglasova výpověď skutečně přichází, Coates se ho snaží rozptýlit, nabízí mu svou společnost a radu, aby na situaci pohlížel pozitivní perspektivou a zaměřil na cokoli jiného, co ho bude těšit.

Jako protipól nečinného a nekonfliktního Douglese Yandella působí naopak mladá reportérka Fanny Tarrantová v satíře Davida Lodge *Pravda někdy bolí*, která svými novinářskými postupy neblaze zamotá život trojici přátel, a nakonec i sama sobě. Fanny je velice ambiciózní novinářka, kterou předchází pověst nemilosrdné, cynické profesionálky, která ve svých článcích a rozhovorech na svých „obětech“ nenechá nit suchou. Je o ní známo, že zřejmě nikdy o nikom nenapsala nic pochvalného. Dvojice přátel, jejichž poklidný život Fanny naruší, to ironicky komentuje:

„Ne...Není vždycky tak škodolibá.“

„Vyrozuměl jsem, že si nevzpomínáš, jestli jsi od ní něco četl.“

„Jednou jsem od ní četl o někom pěkný text. Kdo to jen byl?“ *Ve snaze si vzpomenout se zamračil.*

„O matce Tereze?“ *zeptal se Adrian drze.*

„Proboha ne, na matku Terezu byla zlá,“ *řekl Sam.* [LODGE: 2000, 33]

Příběh líčený neznámým vypravěčem představuje scénáristu Sama, který přijíždí za svými dvěma dobrými přáteli, manželi Eleanor a Adrianem, aby si jim rozhořčeně postěžoval, jaký článek z pera této novinářky o něm právě vyšel. Fanny v něm strhala

³² *I was turning to go when Coates with a terrible cough, said to me, “How was the great man?” “Don’t you know?” “Sure I know. I was just wondering how you found him.” I thought for a moment. “What word would you describe being very decent about not paying attention to anything and not caring about nobody being any good?” Did he cut you?” “Not yet. He turned political again.” Coates drew at his cigarette and coughed terribly. He seemed unaware of any link between these two actions.*

jeho profesní úspěchy a zcela ho zesměšnila. Nešťastný muž tak hledá radu a pochopení u svých přátel a společně vymyslí pomstu na mladou novinářku. Adrian, který je spisovatel, se pokusí nenápadně se stát dalším, s kým Fanny udělá rozhovor, ale místo toho, aby z něj tahala jeho slabé stránky a tajná místa, zkusí zjistit něco o ní, co by se dalo prodat konkurenčním novinám. Plán se ale nezdaří, protože Fanny se ukáže jako zkušená profesionálka, která si dává pozor, umí to s muži (včetně zdánlivě připraveného Adriana) a nakonec „vytáhne“ i to, co by zprvu sama nečekala, z Adrianovy ženy Eleanor, která se jí v návalu vzteku neváhá svěřit s těmi nejosobnějšími informacemi z jejich života.

„Podívejte, chtěla jsem patrně, abyste věděla pravdu,“ řekla Eleonora, „to ale nemuselo nezbytně znamenat, že to máte uveřejnit.“

„Nezbytně?“ opakovala Fanny sarkasticky. „Prosím vás.“ „Víte přece, čím se živím.“ [LODGE: 2000, 98]

Dvojici manželů následně sledujeme ve chvíli, kdy v očekávání nejhoršího vyčkávají, až vyjde inkriminovaný článek. Do toho však přijíždí Fanny se zprávou, která zcela obrátí jejich momentální pocity a myšlenky, jelikož se jedná o událost, v jejímž světle (nyní) malicherná informace ze soukromí nepříliš slavného autora, nemá pražádnou váhu. Pro všechny přítomné je tato zpráva šokem a tragédií, pro Fanny má však i osobní rozměr. Je totiž 31. srpna 1997 a ona včera odevzdala do tisku svůj článek o princezně Dianě. Její lidskost a slabost se tak projeví až s jejím vlastním problémem v samém závěru knihy.

„Tak co vlastně chcete?“ zeptala se Eleonora. „Abychom vám odpustili?“

„To by bylo milé,“ řekla Fanny, jako kdyby něco takového nečekala. [LODGE: 2000, 135]

Fanny je vzorem stereotypního ztvárnění mladé, úspěšné a velice pohledné novinářky. Kvůli své práci neváhá opustit svého přítele při cestě na společnou dovolenou, byť za cenu ztráty celého vztahu. Je ambiciózní a sebevědomá, považuje se za dobrou novinářku.

„Nezneklidňuje vás, že většina lidí, se kterými jste dělala interview, vás posléze nenávidí?“

To patří k mé práci“ Fanny odbyla jeho poznámku pokrčením ramen.

„Je to ale dost divná práce, co? Rozpítvávat charaktery.“

„Snažíte se mě naštvat?“ zeptala se Fanny.

„Ale kdepak“ Musím ale přiznat, že vaše články jsou dost destruktivní. To od vás čtenáři očekávají?“

„Očekávají dobrou novinářinu,“ řekla Fanny, „a tu jim doufám poskytnu.“
[LODGE: 2000, 63]

Typičtí hrdinové humoristického románu jsou obyčejní lidé ocitající se v překvapivých situacích každodenního života, jež vesměs nezvládají a v nichž se povětšinou ztrapní. Do popředí tak vystupují jejich směšné stránky (ať už jde o nedostatky, či pouze o fyzické či psychické zvláštnosti), jež autor registruje s větší či menší dávkou potměšilého zadostiučinění, avšak zároveň s nepřehlédnutelnými sympatiemi pro bytostně lidskou nedokonalost svých hrdinů. [srov. MOCNÁ, PETERKA: 2004, 262] Postavy nebývají, vzhledem k distanci charakteristické pro komická díla, hlouběji psychologicky rozpracovány a neprocházejí prakticky žádným vnitřním vývojem. Analyzované romány tak představují průřez charakterově plochými postavami zpravidla konstruovanými kolem určitého převládajícího povahového rysu (mladá ambiciózní novinářka preferující svou práci před soukromým životem, hrdinní novináři bojující ve jménu veřejného blaha, skupina protřelých novinářů užívajících si na konto svých zaměstnavatelů, mladíci holdující večírkům, pro něž je psaní do novin jen povyražením apod.)

Závěr

Diplomová práce si klade za cíl porovnat ztvárnění novinářů ve vybraných dílech třech literárních oblastí – románů detektivních, humoristických a sociálně-kritických. Ačkoli hranice mezi nimi nejsou nijak ostré, může nám toto rozdělení nabídnout srovnání toho, jak jsou novináři zobrazováni perspektivou různých románových stylů.

Pro narativní postup detektivních románů je typické předpokládané schéma hlavních postav – pachatele, oběti, svědka a detektiva. Z hlediska distribuce postav v analyzovaných románech převládá postava novináře-amatérského detektiva, okrajově se objevuje role spolupachatele a svědka. V žádném ze zkoumaných románů se neobjevuje novinář-pachatel. Novináři tak vycházejí v tomto ohledu s čistým štítem, a to zejména díky silné motivaci postav typické pro tento typ románu, která nabízí široké uplatnění postavám novinářů v rolích detektivů. Dalším významným naratologickým znakem, který je typický pro pojetí postav v detektivním románu, je jejich malá psychologičnost. Ve většině případů zcela absentuje jakékoli hlubší charakterové vykreslení, což do značné míry nahrává možnostem stereotypizace přítomných postav.

Prvek absence psychologie postav je typický i pro román humoristický, který rovněž nijak výrazněji nerozvíjí charakterové rysy svých postav a konstruuje je zpravidla kolem jedné myšlenky, kterou navíc často zesměšňuje či karikuje.

Nejrealističtěji se proto z hlediska deskripce literárních postav jeví román, který jsme nazvali sociálně-kritický. Postavy v tomto typu románu jsou velmi plastické, s rozvinutou psychologií a vnitřní motivací.

Přes odlišnosti jednotlivých žánrových forem nelze s platností říci, že by se v jednotlivých románových typech objevovaly shodné či podobné postavy. Přítomní novináři jsou si podobní spíše v jednotlivostech, které však můžeme sledovat napříč všemi třemi žánrovými typy. Postavy hlavní či vedlejší, kladné či záporné, silné či slabé, pohledné či škaredé, přátelské či samotářské, vážné či směšné, aktivní či pasivní, ty všechny se v různých kombinacích objevují napříč všemi patnácti analyzovanými romány.

Přesto můžeme vysledovat několik základních stereotypních zobrazení postav novinářů a novinářek napříč všemi zkoumanými romány. Jsou jimi: 1) ambiciózní

mladý novinář, toužící po kariéře slavného žurnalisty; 2) mladá, ambiciózní a přitažlivá novinářka; 3) starší zkušený redaktor, který je pro své kolegy váženou autoritou; a 4) starší nespokojený novinář – často alkoholik – s nesplněnými profesními ambicemi.

Celkově však analýza poukázala především na rozmanitost zobrazovaných postav, které se liší na všech úrovních literární deskripce – tedy svým vzhledem, chováním, promluvou, vztahy i svou rolí v daném literárním díle.

Co se týče vzhledu přítomných postav, pozorujeme zřetelný rozdíl mezi novináři a novinářkami. Ženské postavy novinářek jsou ve valné většině případů mladé a velmi pohledné. Naopak mezi zobrazovanými muži novináři převažují spíše nenápadné, zpravidla nijak zvlášť pohledné, často naopak neupravené, ošuntělé a jiným způsobem nevzhledné postavy. Na rozdíl od svých ženských protějšků zpravidla příliš na svůj vzhled nedbají, někteří na něj zcela rezignují.

Z hlediska osobnostních charakteristik jednotlivých postav se dají stěží vysledovat nějaké obecně převládající povahové rysy. Jsou zde novináři vážní i veselí, extroverti i introverti, sebevědomí i nejistí, obyčejní lidé i podivíni. Můžeme říci, že z hlediska charakteru jsou ve zkoumaných románech zastoupeny osoby tak různorodé, jak tomu bývá i ve skutečné společnosti.

Očekávané zlozvyky, které bývají někdy novinářům obecně přisuzovány, nalézáme i v těchto románech – objevují se zde novináři-alkoholici, silní kuřáci a mocní konzumenti kávy, přesto ale nejsou tyto nešvary vlastní všem zobrazovaným postavám novinářů a nelze je skrze tuto perspektivu vnímat jako celek. I mezi nimi se totiž nezřídka objevují abstinenti, nekuřáci a obecně převládá spíše typ novináře s umírněným a spíše zdrženlivým vztahem ke všem návykovým látkám.

Rutiny spojené s jejich prací a celkový vztah k práci také jednotlivé postavy odlišují. Výrazněji se zde vyskytují dva základní přístupy postav novinářů k jejich práci. První je typický spíše pro mladé, začínající novináře, kteří se netají nadšením pro své povolání, jsou svědomití a pracovití a mají ambice dosáhnout na poli žurnalistiky velkých cílů a společenského uznání. Druhým, opačným, přístupem je postoj starších žurnalistů, kteří naopak neskrývají své rozčarování a nespokojenost se směrem, jímž se ubíral jejich profesní život, a nastiňují zklamání z nenaplněných ambicí, které měli v mládí. Kromě těchto dvou základních charakteristik ve vztahu ke své práci se výrazněji projevuje i postava ambiciózní mladé novinářky, která, na rozdíl od svých mladých mužských protějšků, často i přes svůj nízký věk vykazuje značné profesní

úspěchy, které nenaznačují, že by se v budoucnu měla stát ženskou obdobou zmíněného staršího nespokojeného a žurnalisty.

Ve vztahu k ostatním postavám, se kterými přicházejí novináři v románech do styku, také nepřevládá žádný směr, který by zcela dominoval. Jsou zde postavy novinářů, kteří se zcela straní jakékoli společnosti, i postavy přátelské, někteří žijí partnerským či rodinným životem, jiní mají naopak problém navázat jakýkoli vztah s opačným pohlavím.

Z hlediska vztahů s ostatními novináři (objevují-li se v románech) převládá na jedné straně velmi antagonistický vztah ke kolegům a na straně druhé vztah překračující hranice kolegiality, který je spíše přátelstvím. Analyzovaná díla představují novináře v celém spektru organizační hierarchie, od mediálních vlastníků, šéfredaktorů, editorů až po reportéry „v terénu“.

Profesní hodnoty a rutiny, na jejichž základě novináři pracují, jsou různým způsobem vlastní každé jednotlivé postavě. Většinou jednájí v souladu s normami a pravidly platnými pro typ média, pro nějž pracují, a z těchto rutin se snaží nevybočovat. Pokud se jedná o začínající novináře, tito zpravidla intuitivně následují příkladu svých zkušenějších kolegů a formou nápodoby se pokoušejí těmto pravidlům dostat. Míra autonomie v rámci vlastní mediální organizace se liší, stejně tak jako postavení jednotlivých novinářů. Výjimkou jsou v tomto případě postavy novinářů v románech humoristických, kteří se mnohdy na hodnoty, normy a pravidla své mediální organizace i vlastní profese jako takové příliš neohlížejí a jednájí čistě dle vlastního uvážení. Na tuto zvláštnost je samozřejmě nutno pohlížet skrze vysokou míru nadsázky a satiru těmto románům vlastní.

Jako celek představují přítomní novináři průřez velmi širokým a různorodým spektrem literárních typů a charakterů. Je třeba mít na paměti, že analýza poměrně úzkého výběru literárních děl nemůže – a ani se o to nepokouší – předkládat obecně platné závěry a tvrzení. Měla by sloužit spíše jako nástin tradice zobrazování novinářů v beletrii a románový obraz novináře představit jako jeden z možných zdrojů, které pomáhají utvářet obraz novinářů v naší společnosti. Představuje též možnosti, které se na tomto širokém poli beletristické tvorby z hlediska zkoumání obrazu novinářek a novinářů pro další výzkumy nabízejí. Velké množství (nejen) románových děl, která se točí kolem novinářství a zahrnují postavy novinářů a novinářek, ukazuje obzvláště stěžejní roli, kterou novináři ve společnosti představují.

Summary

Understanding the image of journalists in literature represents a unique way how to evaluate the role that real journalists play in society as such. Although not many people in their lifetime have the opportunity to come across real journalists and to see them working, they tend to have precise opinion about what the journalists are like and what they do at their work. Where do such judgements come from? Not surprisingly, it is the media, mainly, but other cultural forms, literature included, as well.

The thesis attempts to evaluate how journalists are portrayed in the British novels throughout the 20th century. By dividing fifteen selected novels into three categories of various novel types, it tries to track any similarities in depicting male and female journalists. Each of these novel types – a detective novel, a comic novel and a so called social-critical novel is characterised by different means it uses to construct literary characters. The detective novel presents a black-and-white world mainly, where journalists usually act as amateur detectives searching on their own for the offenders. They are usually presented from a very one-side point of view, without any deeper psychological background. As for the comic novels, the authors tend to present various characters of male and female journalists, whose behaviour is constructed mostly around one particular feature, which is moreover often being made fun of and caricatured. The most complex journalistic characters are represented by the social-critical novels. These characters are usually very complex, psychologically developed and they often undergo an inner change during the story. They are faced with a critical and challenging life situation they have to overcome. Therefore this type of novels is the most difficult one to come up with any general typing of its characters.

As a conclusion, it is possible to track some repetitive types of journalist characters in the analysed set of novels – a young and ambitious male journalist aspiring to a successful career; a young, ambitions – and attractive female journalist having ruined her private life on behalf of her professional success; an elderly experienced and wise editor; an elderly common reporter unsatisfied with his career – often an alcoholic one; an unscrupulous editor or publisher using the power of the press for his own financial profit; an investigative reporter trying to expose crimes and injustice in the

name of public good; or a bunch of anonymous journalists doing practically anything to get the best (even false) story.

The thesis is an attempt to show the wide range of possibilities of analyzing the portrayal of a journalist in literature as an ultimate source of an overall image of journalists in each society.

Prameny

Detektivní romány

BRETT, Simon. *Murder in the Title*. New York: Dell Publishing, 1983. ISBN 0-440-16016-2.

CHRISTIE, Agatha. *Sittafordská záhada*. Praha: Knižní klub, 2011. ISBN 978-80-242-3242-3.

CHRISTIE, Agatha. *Zlo pod sluncem*. Praha: Knižní klub, 2003. ISBN 80-242-0985-3.

SAYERS, Dorothy. *Vražda potřebuje reklamu*. Praha: Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993. ISBN 80-205-0292-0.

Sociálně-kritické romány

CARTER, Angela. *Noci v cirkuse*. Praha: Dybbuk, 2006. ISBN 80-86862-18-6.

DOBBS, Michael. *Domeček z karet*. Praha: Aktuell, 1996. ISBN 80-88733-25-1.

GIBBS, Philip. *The Interpreter*. Bern: Alfred Scherz Publishers, 1946. ISBN neuvedeno.

GREENE, Graham. *Jsem Angličan*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0092-7.

MC EWAN, Ian. *Enduring Love*. London: Vintage, 1998. ISBN 0-09-978091-7.

Humoristické romány

AMIS, Kingsley. *Girl, 20*. London: Penguin Classics, 1985. ISBN neuvedeno.

LODGE, David. *Pravda někdy bolí (a jiná erotika)*. Praha: Akademia, 2000. ISBN 80-200-0817-0.

RYAN, Patrick. *Jak jsem vyhrál válku*. Praha: Knižní klub, 2002. ISBN 80-242-0790-7.

WAUGH, Evelyn. *Křehké nádoby*. Praha: Odeon, 1973. ISBN neuvedeno.

WAUGH, Evelyn. *Sestup a pád*. Praha: Vyšehrad, 1986. ISBN 80-85715-156-9.

WAUGH, Evelyn. *Sólokapr*. Praha: Plot, 2003. ISBN 80-86523-20-9.

WODEHOUSE, Pelham Grenville. *Psmith Journalist*. London: Penguin books, 1970. ISBN neuvedeno.

Literatura

- BARNARD, Robert. *Stručné dějiny anglické literatury*. Praha: Brána, 1997. ISBN 788085 946833.
- BRADBURY, Malcolm. *Modern British Novel*. London: Penguin, 1995. ISBN 0-14-023098-X.
- BROMLEY, Michael. *Media Landscape: United Kingdom* [online]. European Journalism Center. 2010. Dostupné z: http://www.ejc.net/media_landscape/article/uk/. Citováno 30. 11. 2011.
- BROMLEY, Michael. The United Kingdom Journalism Education Landscape. In: TERZIS, Georgios. *European Journalism Education*. Chicago: Intellect. 2009. ISBN 978-1-8415-235-9.
- BURNS, Lynette Sheridan. *Žurnalistika. Praktická příručka pro novináře*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-871-6
- BURTON, Richard. *Masters of the English novel: A study of principles and personalities*. New York: Ayer Publishing, 1969. ISBN 9780836912524.
- CARR-SAUNDERS, A. M., WILSON, P. A. *The Professions*. 1993. In: TUNSTALL, Jeremy. *Media Occupations and Professions. A Reader*. Oxford University Press, 2001. ISBN 9780198742463.
- CARTER, Ronald, McRAE, John: *The Routledge History of Literature in English*. London: Routledge, 1991. ISBN 0-10-0415243181.
- CONBOY, Martin. *Journalism. A Critical History*. London: Sage, 2008. ISBN 978-0-7619-4100-2.
- CURRAN, James, SEATON, Jean, *Power without Responsibility. The press, broadcasting and new media in Britain*. New York: Routledge. 2003. ISBN: 978-0-415-24390-2.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books, 1990. ISBN 0-14-018398-1
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8.

- GOOD, Howard: *The image of war correspondents in anglo-american fiction*. Columbia: AEJMC, 1985. ISBN neuvedeno.
- HALLIN, Daniel C., MANCINI, Paolo. *Systémy médií v postmoderním světě*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-377-2.
- HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. Praha: H&H, 1991. ISBN 80-85467-00-3.
- HOBSBAWM, Eric. *Věk extrémů. Krátké 20. století 1914 – 1991*. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-185-6.
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- ISANI, Shaeda. *Journalism FASP & fictional representations of journalists in popular contemporary literature*. *ILCEA*, 11 | 2009, [online], Dostupné z : <http://ilcea.revues.org/index251.html>.> Citováno 8. 11. 2011.
- JEDLIČKA, Josef. *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1992. ISBN 80-900609-8-6.
- JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara, *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.
- JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny anglické literatury*. Praha: SPN, 1986. ISBN neuvedeno.
- KOLENATÁ, Linda.: *Obraz novináře a médií v dílech českých spisovatelů první poloviny dvacátého století*. Praha, 1999. 140 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra masové komunikace. Vedoucí práce Barbara Köpplová.
- KÖPPLOVÁ, Barbara, KOPPL, Ladislav. *Dějiny světové žurnalistiky: Celý svět je v novinách*. Praha: Novinář, 1989. ISBN 80-7077-216-6.
- KÖPPLOVÁ, Barbara. *Úvod k dějinám světové žurnalistiky do r. 1842*. Praha: SPN, 1982. ISBN neuvedeno.
- KÖPPLOVÁ, Pavla.: *Obraz žurnalistické profese v české literatuře v 2. polovině 19. století*. Praha, 2000. 69 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra masové komunikace. Vedoucí práce Jan Jiráček.

- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha: H&H, 2002. ISBN 80-7319-020-6.
- LEE, Alan. *The Origins of the Popular Press (1855 – 1914)*. In: TUNSTALL, Jeremy. *Media Occupations and Professions. A Reader*. Oxford University Press, 2001. ISBN 9780198742463.
- LODGE, David. *Jak se píše román*. Barrister & Principal-studio, 2003. ISBN 80-85947-87-0.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 1992. ISBN 9780140174922.
- LONSDALE, Sarah. *From heroes to zeroes: the representation of journalists and the press in British fiction 1909 – 1918*. [online] Centre for British Politics. University of Nottingham. 2009. Dostupné z: <<http://www.nottingham.ac.uk/cbp/centre-activities/past-events/fiction-british-politics/fbindex.aspx>>. Citováno 22. 8. 2011.
- MASSIE, Alan. *The Novel Today: A critical Guide to the British Novel*. London: Longman, 1990. ISBN 0-582-00407-1.
- MC NAIR, Brian. *News and Journalism in the UK*. London: Routledge, 1994. ISBN 0-415-06022-2.
- MC NAIR, Brian. *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál, 2004. ISBN 9788071788409.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- NEGRINE, Ralph. *Politics and the Mass Media in Britain*. New York: Routledge, 2010. ISBN 0-415-09468-2.
- O'NEILL, Patrick. *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory*. Toronto-London: University of Toronto Press, 1994. ISBN 0802079482.
- PROKOP, Dieter. *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0618-6.
- PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století*. Sokolov: O.K.-Soft, 2004. ISBN nevedeno.
- PŘIBYLOVÁ, Irena. *Britská literatura*. In: KOLEKTIV AUTORŮ. *Světové literatury 20. století*. Praha: Libri, 1999. 808598380X.
- RATCLIFFE, Michael. *The Novel Today*. London: Longmans, Green & Co, 1968. ISBN nevedeno.

- REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- SALZMAN, Joe. *Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media*. [online] The Image of the Journalist in Popular Culture Journal. University of Southern Carolina, 2005. Dostupné z: <http://ijpc.org/uploads/files/AEJMC%20Paper%20San%20Antonio%20Saltzman%20005.pdf> Citováno 23. 11. 2011.
- SEYMOUR-URE, Colin. *The British Press and Broadcasting since 1945*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991. ISBN 0-631-16444-8.
- SPARKS, Colin. The Press. In: STOKES, Jane, READING, Anna, *The Media in Britain. Current Debates and Developments*. New York: Palgrave, 1999. ISBN 0-333-73062-3.
- STOKES, Jane, READING, Anna, *The Media in Britain. Current Debates and Developments*. New York: Palgrave, 1999. ISBN 0-333-73062-3.
- STREET, John. *Mass Media, Politics and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. ISBN 978-0-333-69305-6.
- TRAMPOTA, Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ, Martina, *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.
- TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. Praha: Portál, 2006. ISBN 807367096-8.
- TUCKER, Martin: *Twentieth century British literature: A reference guide and bibliography*. New York: Ungar, 1986. ISBN 0-520-05161-0.
- TUCHMAN, Gaye. *Making News. A Study in the Construction of Reality*. New York: The Free Press, 1980. ISBN 978-0-02-932960-3.
- TUNSTALL, Jeremy. *Journalists at Work*. London: Constable, 1971. ISBN 9780094577107.
- TUNSTALL, Jeremy. *Media Occupations and Professions. A Reader*. Oxford University Press, 2001. ISBN 9780198742463.
- TUNSTALL, Jeremy. *The United Kingdom*. In: KOLEKCE AUTORŮ. *Media In Europe*. London: Sage, 2004. ISBN 0-7619-4131-2.

- TUNSTALL, Jeremy. *World News Duopoly*. In: TUMBER, Howard. *News. A Reader*. Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-874231-2.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. ISBN neuvedeno.
- WAHL-JORGENSEN, Karin, IANITZSCH, Thomas. *Handbook of Journalism Studies*. [online] Google Books. 2008. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=PbKP4yl0TTToC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false> Citováno 25. 3. 2012.
- WEAVER, David H. *Journalists in Comparative Perspective: Backgrounds and Professionalism*. [online] Journal of the European Institute for Communication and Culture Javnost - The Public. 1996. Dostupné z: <http://javnostthepublic.org/article/pdf/1996/4/7/> Citováno 25. 3. 2012.
- WEAVER, David H., WILHOIT, G. Cleveland. *Global Journalist*. [online] Google Books. 1998. Dostupné z: http://books.google.cz/books?hl=cs&id=6ohZAAAAMAAJ&q=journalist#search_anchor Citováno 25. 3. 2012.
- WEAVER, David H., WILHOIT, G. Cleveland, *The American Journalist: A Portrait of U.S. News People and Their Work*. Bloomington: Indiana University, 1986. ISBN 0-253-30602-7.
- WEINBERG, Steve. *The Reporter in the Novel*. Columbia Journalism Review: November/December 1997.
- WILLIAMS, Kevin. *Read all about it: A history of the British newspaper*. Oxon: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-34623-8.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Důvěra britské veřejnosti v jednotlivé profese (tabulka)

Přílohy

Příloha č. 1: Důvěra britské veřejnosti v jednotlivé profese (tabulka)

Ipsos MORI

Q. "...would you tell me if you generally trust them to tell the truth, or not?"	IPsos MORI VERACITY INDEX: 2011												Sector Average 'Trust' '83-'11																		
	Tell the truth						Not tell the truth																								
	'83	'93	'97	'99	'00	'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07		'08	'09	'11															
Occupations	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%															
Doctors	82	84	86	91	87	89	91	91	92	91	92	90	92	92	88	14	11	10	7	9	7	6	6	5	6	5	6	5	8	89%	
Teachers	79	84	83	89	85	86	85	87	89	88	88	86	87	88	81	14	9	11	7	10	10	8	7	8	7	9	8	8	12	86%	
Professors	n/a	70	70	79	76	78	77	74	80	77	80	78	79	80	74	n/a	12	12	10	11	10	11	9	10	8	10	9	9	13	77%	
Judges	77	88	72	77	77	78	77	72	75	76	75	78	78	80	72	18	21	19	16	15	15	15	19	10	16	14	14	13	17	75%	
Scientists	n/a	n/a	63	63	63	65	64	65	69	70	72	65	72	70	71	n/a	n/a	22	27	25	22	23	22	19	18	16	22	16	20	13	67%
Clergyman/Priests	85	80	71	80	78	80	71	75	73	75	73	74	71	68	11	13	20	14	16	15	14	20	17	18	17	17	19	20	75%		
The Police	61	63	61	61	60	63	59	64	63	58	61	59	65	60	63	32	26	30	31	33	27	31	26	28	32	29	31	27	31	27	61%
Television news readers	63	72	74	74	73	75	71	66	70	63	66	61	66	63	62	25	18	14	17	18	17	19	24	20	25	21	27	24	27	26	68%
Ordinary man/ woman in the street	57	64	56	60	52	52	54	53	55	56	56	52	60	54	55	27	21	28	28	34	34	31	32	29	31	29	33	27	33	25	56%
Civil Servants	25	37	36	47	47	43	45	46	51	44	48	44	48	44	47	63	50	50	41	40	45	42	41	37	43	37	43	39	43	34	43%
Pollsters	n/a	52	55	49	46	46	47	46	49	50	51	45	48	45	39	n/a	28	28	35	35	34	35	34	30	31	29	32	32	38	37	48%
Trade Union Officials	18	32	27	39	38	39	37	33	39	37	41	38	45	38	34	71	54	56	47	47	46	49	53	44	46	42	45	40	49	46	36%
Business Leaders	25	32	29	28	28	27	25	28	30	24	31	26	30	25	29	65	57	60	60	61	62	60	58	63	56	62	59	68	55	28%	
Journalists	19	10	15	15	15	18	13	18	20	16	19	18	19	22	19	73	84	76	79	78	75	79	75	70	77	72	75	70	72	70	17%
Government Ministers	16	11	12	23	21	20	20	20	23	20	22	22	24	16	17	74	81	80	70	72	73	72	73	70	71	70	71	74	79	74	19%
Politicians generally	18	14	15	23	20	17	19	18	22	20	20	18	21	13	14	75	79	78	72	74	77	73	75	71	73	72	76	73	82	80	18%
AVERAGE	48	52	52	56	54	55	54	53	56	54	56	53	57	54	52	43	38	37	35	36	36	36	33	36	33	36	33	37	35	54%	

Base: c.1,000-2,000 British Adults Aged 15+, most recent fieldwork 10-16 June 2011, base 1,026

source: Ipsos MORI/British Medical Association