

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Esther Idris Beshirová

**Narativní postupy literárních reportáží
Wojciecha Tochmana**

Bakalářská práce

Praha 2016

Autor práce: **Esther Idris Beshirová**

Vedoucí práce: **Mgr. Roman Hájek**

Datum obhajoby: **2016**

Bibliografický záznam

BESHIROVÁ IDRIS, Esther. *Narativní postupy literárních reportáží Wojciecha Tochmana*. Praha, 2016. 63 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr . Roman Hájek.

Abstrakt

Tato práce se zabývá třemi literárními reportážemi ze sbírky *Pánbůh zaplat'* polského novináře, spisovatele a představitele polské školy reportáže Wojciecha Tochmana. Jedná se o reportáže *Člověk, který vstal z kolejí*, *Vzteklý pes* a *Mojžíšův keř*. Zaměřuje se na to, jaké narativní postupy Tochman užívá při psaní reportáží, jakou mají v reportážích funkci a jestli užití těchto narativních postupů ovlivňuje důvěryhodnost reportáží. V případových studiích analyzuje každou reportáž pomocí konkrétního narativního postupu. V reportáži *Člověk, který vstal z kolejí* se zaměřuje na místa nedourčenosti, u *Vzteklého psa* sleduje práci s fokalizací a v reportáži *Mojžíšův keř* se věnuje vyprávění přes postavy.

Z literárních analýz vyplývá, že literární postupy Tochmanovi slouží ke zlepšení koherence a větší působivosti textů. Pomáhají autorovi vyjádřit osobní prožívání popisovaných osob a umožňují volnou interpretaci textu čtenářem. Slouží také k odkazování na významné společenské jevy, jejichž prostřednictvím Tochman přináší obecná svědectví.

Práce se zabývá také problémem pravdivosti literárních reportáží, který vede k širší debatě o rozdílu mezi fikcí a ne-fikcí.

Abstract

In this thesis I deal with three literary reportages from the collection *Pánbůh zaplat'* by the Polish journalist and writer Wojciech Tochman who represents the Polish School of Reportage. These are the reportages *Člověk, který vstal z kolejí*, *Vzteklý pes* and *Možšíšův keř*. I focus on what kind of narrative techniques Tochman uses in the process of writing reportages, what kind of function they have and if the usage of these narrative techniques influences the trustworthiness of a literary reportage. In the case studies I analyze every reportage with the help of a one chosen narrative technique. In the reportage *Člověk, který vstal z kolejí* I focus on the narrative gaps, in *Vzteklý pes* I deal with the usage of focalisation and in *Možšíšův keř* is the main focus the storytelling through characters.

Literary analyses show that the narrative techniques are used for better coherence and impresiveness of Tochman's texts. These techniques help to express experiences of described characters and allow an independent interpretation to the reader. They are also used as references to important social phenomena which enable to Tochman to bring universal testimony about the subjects of literary reportages.

The thesis also deals with the problem of the trustworthiness of literary reportages which leads to an extensive debate on the difference between fiction and non-fiction.

Klíčová slova

Literární reportáž, Wojciech Tochman, narativní postupy, polská škola reportáže, fikce, žurnalistika, důvěryhodnost, místa nedourčenosti, fokalizace, postava

Keywords

Literary reportage, Wojciech Tochman, narrative techniques, Polish School of Reportage, fiction, journalism, trustworthiness, narrative gaps, focalisation, character

Rozsah práce: **128 970 znaků**

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 titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 11. 5. 2015

Esther Idris Beshirová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Romanu Hájkovi za cenné rady a zpětnou vazbu, Mariuzsovi Szczygiełovi za zaslání článku *Nie ma reportażu bez wyobraźni* a Michale Benešové za překlad tohoto článku do češtiny. Dále bych ráda poděkovala své rodině za trpělivost a podporu při psaní této bakalářské práce.

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Beshirová Idris Esther	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd</td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">28-05-2015 -1-</td> </tr> <tr> <td>Cj: <i>[přehledně]</i></td> <td>Přijím: _____ Svarcova: _____ Brala: _____</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Přijímáno: _____</td> </tr> </table>	Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	28-05-2015 -1-	Cj: <i>[přehledně]</i>	Přijím: _____ Svarcova: _____ Brala: _____	Přijímáno: _____	
Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		28-05-2015 -1-							
Cj: <i>[přehledně]</i>		Přijím: _____ Svarcova: _____ Brala: _____							
Přijímáno: _____									
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2013/2014									
E-mail diplomantky/diplomanta: besh.idris@gmail.com									
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika, prezenční									
Předpokládaný název práce v češtině: Narativní postupy literárních reportáží Wojciecha Tochmana									
Předpokládaný název práce v angličtině: Narrative methods of literary reportages of Wojciech Tochman									
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013): (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve po dvou semestrech</u> od schválení tezí) LS 2015/2016									
Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků): Novinář a spisovatel Wojciech Tochman patří mezi spoluzakladatele polského Institutu reportáže (2009) a jednoho z předních představitelů polské reportážní školy. Polská škola reportáže je charakteristická užíváním komplikovanějších literárních a rétorických figur (např. metafory či alegorie) pro popis událostí a jejich okolností. Tato tradice vzešla z potřeby obejít komunistickou cenzuru, nejvíce se však rozvinula v uplynulých 20 letech a na poli novinářské reportáže dnes zaujímá zcela ojedinelé místo. Cílem práce bude prozkoumat literární reportáže Wojciecha Tochmana z hlediska jejich narativní stavby a analýzou vybraných narativních postupů (fokalizace, vyprávění přes postavy a místa nedourčenosti) ilustrovat, v čem se literární reportáže Wojciecha Tochmana liší od jiných reportáží, které míru uměleckých prvků spíše eliminují za účelem zachování faktivity a věrohodnosti obsahu. Současně se přitom zaměří na hranici mezi literárním textem – fikcí a reportáží, která vychází z podstaty literatury faktu.									
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): <ol style="list-style-type: none"> 1. Úvod 2. Teorie naratologie (výklad klíčových pojmů a teorií): <ol style="list-style-type: none"> a) Fokalizace (práce s vypravěčem) b) Vyprávění přes postavy c) Místa nedourčenosti 3. Specifika polské školy reportáže: <ol style="list-style-type: none"> a) Definice a stručná historie: návaznost na práci autora literatury faktu Ryszarda Kapuścińskiego b) Srovnání s českou reportáží 4. Wojciech Tochman (život a dílo se zaměřením na tematickou stránku jeho reportáží) 5. Případové studie (rozbory konkrétních reportáží z hlediska vybraných narativních postupů): <ol style="list-style-type: none"> a) Fokalizace v reportáži <i>Vzteklý pes</i> (ukázky z textu, platí pro všechny studie) b) Vyprávění přes postavy v reportáži <i>Možžšův keř</i> c) Místa nedourčenosti v reportáži <i>Člověk, který vstal z kolejí</i> 6. Závěr 									

7. Použitá literatura

8. Přílohy (přeložený text Mariusze Szczygiela o práci Wojciecha Tochmana)

<p>Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy): Reportáže <i>Vzteklý pes</i>, <i>Mojžíšův keř</i> a <i>Člověk, který vstal z kolejí</i> pochází ze souboru Tochmanových reportáží s názvem <i>Pánbůh zaplat'</i>, poprvé vydaném v češtině v nakladatelství Dokořán roku 2013.</p>
<p>Postup (technika) při zpracování materiálu: Literární rešerše, výklad pojmů, naratologická analýza a interpretace narativních postupů. Do práce bych také ráda zařadila rozhovor s W. Tochmanem, pokud se mi ho podaří uskutečnit.</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):</p> <p>COHNOVÁ, Dorrit. <i>Co dělá fikci fikci</i>. Nakladatelství Academia, 2009 Kniha o teorii vyprávění, která se pokouší zodpovědět na otázku, co odlišuje fikční vyprávění (tedy epické umělecké dílo) od běžného vyprávěcího aktu a zda lze na rovině diskursu najít znaky, které by nám bezpečně a s definitivní platností pomohly přičlenit text k jedné z těchto odlišných forem výstavby a verifikace významu.</p> <p>DOLEŽEL, Lubomír. <i>Narativní způsoby v české literatuře</i>. Český spisovatel, 1993 Publikace, ve které autor formuluje pomocí analýzy typů narativních promluv, subjektivizace vyprávění, vypravěčských způsobů a autentifikace fikčních světů teorii narativního textu a aplikuje ji na vybranou českou prózu.</p> <p>HRABAL, Jiří. <i>Fokalizace – Analýza naratologické kategorie</i>. Dauphin, 2011 Naratologická studie zabývající se kategorií fokalizace. Jedná se o scelující výklad o vývoji prvních vymezení fokalizace, který přechází v analýzu komplexních pojetí (Genette, Balová ad.), který v závěru směřuje k návrhům vlastního řešení.</p> <p>CHATMAN, Seymour. <i>Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu</i>. Host, 2008 V této knize autor mapuje a rozvíjí dosavadní produkci francouzského literárněvědného strukturalismu. Jeho cílem je předložit teorii fikčního narativu platnou napříč médii. Určující pro Chatmanovo uvažování je přítom vztah dvou uplynulých třiceti let práce. Kniha je v USA i jinde užívána jako základní naratologická příručka.</p> <p>INGARDEN, Roman.: Umělecké dílo literární, stať z roku 1931 (fragmenty ze stati vybrané Petrem Turkem dostupné z: http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/roman-ingarden-umelecke-dilo-literarni--1330432) Dílo přináší úvahy o specifičnosti a relativní samostatnosti uměleckého tvoření a zejména o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a v čem hledat jejich identitu. Tyto otázky si klade způsobem, v němž se kloubí disciplíny filozofické, logika, ontologie a teorie poznání, s estetikou, uměnovědou a teorií literatury.</p> <p>SZCZYGIEL, Mariusz. <i>20 let nového Polska</i>. Premedia, 2014 Výběr nejzajímavějších, nejkontroverznějších a nejznámějších polských reportáží po pádu komunismu.</p> <p>TOCHMAN, Wojciech. <i>Pánbůh zaplat'</i>. Dokořán, 2013 Výběr reportáží předního polského novináře a reportéra Wojciecha Tochmana. Obsahuje nejen mediálně známé kauzy, ale i zapomenuté osudy jednotlivých lidí z celého Polska a nevyhýbá se přitom ani kontroverzním tématům. Tochman zde s nadhledem spojuje téma široce chápané víry, lidského soucitu a krutosti.</p>

ZAKOPALOVÁ, Lucie. <i>Jak se tu vymočít</i> . Časopis Host, č. 23, 2012 <i>Provazochodci na laně skutečnosti</i> . Časopis Host, č. 5, 2012 Eseje o polské literární reportáži. Autorka je polonistka.
Diplomové 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)
Datum / Podpis studenta/ky <p style="text-align: right;"><i>29. 5. 2015</i> </p>

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:				
Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu: Pro kontextualizaci Tochmanova díla bych doporučoval obeznámit se i s dalšími jeho tituly. Například v angličtině dostupným <i>Like Eating the Stone</i> o válce v Bosně.				
Případné doporučení dalších titulů literatury předeepsané 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 FSV UK vykonávám.				
Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.				
<table style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;"><i>ROHAN HAŽEK</i></td> <td style="text-align: right;"><i>28. 5. 2015</i> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga</td> <td style="text-align: right;">Datum / Podpis pedagožky/pedagoga</td> </tr> </table>	<i>ROHAN HAŽEK</i>	<i>28. 5. 2015</i>	Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga	Datum / Podpis pedagožky/pedagoga
<i>ROHAN HAŽEK</i>	<i>28. 5. 2015</i>			
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 FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.
TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

OBSAH	1
ÚVOD	2
1. POLSKÁ ŠKOLA REPORTÁŽE JAKO TEORETICKÝ POJEM	5
1.1 <i>Definice polské literární reportáže</i>	5
1.2 <i>Počátky polské reportáže v kontextu vývoje polského státu</i>	9
1.3 <i>Zakladatelé moderní polské reportáže</i>	12
2. SROVNÁNÍ POLSKÉ REPORTÁŽNÍ ŠKOLY S ČESKOU REPORTÁŽÍ	15
3. WOJCIECH TOCHMAN A JEHO DÍLO PÁNBŮH ZAPLAŤ	17
4. NARATOLOGIE A NARATOLOGICKÁ ANALÝZA LITERÁRNÍ REPORTÁŽE	19
4.1 <i>Význam fikce ve vztahu k literární reportáži</i>	21
4.2 <i>Místa nedourčenosti</i>	25
4.3 <i>Fokalizace</i>	29
4.4 <i>Vyprávění přes postavy</i>	35
5. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA DĚL WOJCIECHA TOCHMANA	40
5.1 <i>Místa nedourčenosti v reportáži <i>Člověk, který vstal z kolejí</i></i>	40
5.2 <i>Fokalizace v reportáži <i>Vzteklý pes</i></i>	45
5.3 <i>Vyprávění přes postavy v reportáži <i>Mojžíšův keř</i></i>	50
ZÁVĚR	56
SUMMARY	58
POUŽITÁ LITERATURA	60

Úvod

S literární reportáží jsem se poprvé setkala v dílech polského autora Mariusze Szczygiela *Gottland a Udělej si ráj*. V knize *Udělej si ráj* pokládá Szczygiel Čechům, kteří nevěří v Boha, otázku: „Jak se vám žije bez Boha?“ Forma této otázky mě tehdy přiměla položit si otázku opačnou: „Jak se Polákům žije s Bohem?“ Szczygielova díla prohloubila můj zájem o Polsko jako takové, ačkoliv pojednávají o Čechách. Zajímaly mě zejména občanské poměry v Polsku pod vlivem působení katolické církve a svoboda polských médií, a to mě postupem času přivedlo ke sbírce literárních reportáží *Pánbůh zaplat'*, jejímž autorem je mezinárodně uznávaný polský novinář a spisovatel Wojciech Tochman.

Pánbůh zaplat' je souborem reportážních textů, které spojuje téma široce chápané víry, lidského soucitu, krutosti, bolesti a ztráty. Jedná se o zářející příběhy lidí v období od konce komunistického režimu v Polsku do prvního vydání sbírky v originálním znění v roce 2010 pod názvem *Bóg zapłać*. Wojciech Tochman si pro své reportáže vybral témata, o kterých se v médiích často vůbec nepíše; ať už mluvíme o příběhu sedmi sourozenců, kteří utíkali z dětských domovů a skrývali se v lese, jen aby mohli být pohromadě, či o zpovědi homosexuálního kněze. Některá z témat jako by ani svou povahou nebyla reportážní, například text *Leží ve mně mrtvý anděl*, který vypráví o životě a smrti syna polského malíře Zdisława Beksińskiego Tomasz. Všechny tyto reportáže však přinášejí obecná svědectví nejen o polské mentalitě a církvi, ale i o člověku jako takovém.

Žánr literární reportáže představuje nápadité spojení žurnalistiky a literatury, které – je-li uchopeno zodpovědně a s fantazií – patří mezi nejzajímavější publicistické žánry. V případě polské školy reportáže si tento žánr zaslouží o to větší pozornost, že navzdory proměně tradiční žurnalistiky a konvergenci médií – která pod tlakem digitalizace médií a vzhledem k podmínkám internetu způsobuje proměnu žurnalistických žánrů – stále přežívá jako stabilní a rozvíjející se žánr s dlouholetou tradicí a čtenářským publikem.

Polská literární reportáž však zároveň podněcuje otázku, zda je ze své tvůrčí podstaty věrohodným zdrojem informací. Literární reportáž totiž stojí na autorovi, který si na jedné straně nárokuje pravdivost svých textů, na straně druhé však odmítá novinářskou objektivitu a nestrannost v tradičním pojetí, jež známe z anglosaského mediálního prostředí. V Polsku se debata na toto téma naposledy objevila v roce 2010

v souvislosti s osobností Ryszarda Kapuścińskiego, jednoho z hlavních představitelů polské literatury faktu a zakladatele moderní reportáže.

Předmětem zkoumání této práce jsou tři literární reportáže Wojciecha Tochmana z uvedené sbírky – *Člověk, který vstal z kolejí*, *Vzteklý pes* a *Mojžíšův keř*. Zajímalo mě, v čem se svou narativní strukturou tyto reportáže liší od reportáží klasických (usilujících o objektivitu a nestrannost) a zdali užíváním konkrétních narativních postupů umocňují dojem ze sdělovaného příběhu.

Zaměřila jsem se na to, jaké narativní postupy užívá Tochman při psaní reportáží, jakou mají v reportážích funkci a jestli užití těchto narativních postupů ovlivňuje důvěryhodnost reportáží. U každé reportáže jsem se proto soustředila na jeden konkrétní narativní postup – práci s místy nedourčenosti v reportáži *Člověk, který vstal z kolejí*, užití fokalizace v reportáži *Vzteklý pes* a vyprávění přes postavy v reportáži *Mojžíšův keř*. Všechny tyto postupy se běžně užívají v literatuře a na příkladech beletrie jsou také zkoumány. Adaptovala jsem je na prostředí žurnalistiky a ukázala, jak se zvolenou formou Tochman pracuje a v čem tyto postupy jeho texty obohacují.

Vycházím přitom z přesvědčení, že literární reportáže (nejen) Wojciecha Tochmana jsou působivými a originálními texty právě díky užívání sofistikovaných literárních postupů a rétorických figur a že s pomocí těchto prostředků mohou autoři literárních reportáží výstižněji popsat konkrétní událost, aniž by ji ochuzovali o důležité významy pro člověka a společnost.

Jelikož se s předmětem literární reportáže pojí také otázka poměru reality a fikce, zaměřím se také na hranici mezi literárním textem-fikcí a literární reportáží s ohledem na její pravdivost. Zde ukazuji, že literární reportáž nelze považovat za fikci, poněvadž pracuje se skutečnými osobami, které literárnímu novináři poskytují (mnohdy velmi citlivé) informace, jež autor subjektivně zpracovává literárním způsobem. Už samotné spojení „literární reportáž“ implikuje jistou míru autorské svobody, která reportérovi umožňuje rozhodovat o celkovém vyznění reportáže, a toto vyznění či hlavní dojem, který reportáž zanechává ve svém čtenáři, nelze jednoduše označit jako nepravdivé.

V první kapitole se zaměřuji na polskou školu reportáže jako teoretický pojem. Nejprve uvádím definici polské literární reportáže tak, jak ji chápe literární teoretička Diana Kuprelová (2004), která formulovala šest základních rysů literární reportáže na základě práce Ryszarda Kapuścińskiego. Povahu polské školy reportáže posléze uvádím do souvislostí s vývojem polského státu a zakladateli moderní reportáže (tzv. třemi ká).

Ve druhé kapitole nabízím stručné srovnání české reportáže s polskou reportáží s ohledem na existenci platforem, které pomáhají rozvíjet žánr literární reportáže. V rámci třetí kapitoly pojednávám o životě Wojciecha Tochmana se zaměřením na tematickou stránku jeho reportáží a o díle *Pánbůh zaplat'*.

Ve čtvrté kapitole pak představuji metodu naratologické analýzy. Nejprve uvádím základní informace z oblasti naratologie, o které se tato metoda opírá, a poté pojednávám o problematice poměru reality a fikce v literární reportáži. V další části této kapitoly se věnuji výkladům jednotlivých narativních postupů: místům nedourčenosti, fokalizaci a vyprávění přes postavy.

V páté kapitole se věnuji praktické části této práce, a sice naratologické analýze jednotlivých reportáží Wojciecha Tochmana. Jako první rozebírám reportáž *Člověk, který vstal z kolejí* s využitím konceptu místa nedourčenosti, poté se věnuji užití fokalizace v reportáži *Vzteklý pes*, a nakonec na reportáži *Možšíšův keř* ilustruji Tochmanovu práci s postavami.

Od předpokládané struktury práce v tezích jsem se odchýlila v uspořádání kapitol. Kvůli koherenci textu a systematické návaznosti jednotlivých kapitol jsem zařadila kapitolu o naratologii (spolu s výkladem klíčových pojmů a pojednáním o vztahu fikce a literární reportáže) až po definici polské školy reportáže a kapitole o životě Wojciecha Tochmana a díle *Pánbůh zaplat'*. Také pořadí případových studií je pozměněné v návaznosti na zpracování vybraných tří narativních postupů.

1. Polská škola reportáže jako teoretický pojem

„Reportáž – to v Polsku znamená něco víc než obyčejný novinový článek. Je to spojení faktů a krásy. Je to pravda, nejčastěji vyprávěná podle literárních pravidel.“ (Szczygiel, 2014, s. 9)

Vzhledem k literárně-žurnalistické povaze polské školy reportáže nelze stanovit pevnou definici tohoto žánru, jenž se nachází *„na pomezí esejistiky, publicistiky a deníkové literatury“* (Zakopalová, 2012b).

U literárních děl vždy záleží na kontextové situaci, v níž jsou čtena, a která znemožňuje jejich jednotný a neměnný výklad. Proměnlivosti interpretace podléhají i texty výlučně žurnalistické (zpravodajské), jejichž obsah mohou v závislosti na čase a společensko-politickém dění provázet odlišné konotace. Spojením literatury a žurnalistiky tak vzniká sporná oblast, ve které se setkávají a protínají různé žánry, odlišné tradice a způsoby psaní; včetně dynamického tvůrčího vývoje samotných autorů.

Ve snaze formulovat obecnou definici polské reportáže proto narážíme na odlišný přístup mediálního teoretika, který na literární reportáži přednostně zkoumá jiné atributy než konkrétní autor z řad polských reportérů. Přesto polská škola reportáže vykazuje několik obecně platných znaků, podle kterých ji lze charakterizovat.

1.1 Definice polské literární reportáže

Ve snaze postihnout nejdůležitější atributy polské literární reportáže jsem si zvolila pojetí literární odbornice a překladatelky děl Ryszarda Kapuścińskiego Diany Kuprelové (2004), podle níž má literární reportáž šest vzájemně souvisejících aspektů:

Prvním aspektem literární reportáže je podle Kuprelové kreativní subjektivita autora, která odporuje přísné ambici novináře být objektivní. To samé tvrdí i Lucie Zakopalová: *„Literární reportáž odmítá novinářský odstup a prakticky nemožnou objektivitu.“* *„(...) Reportéři pracují s živými lidmi, naslouchají jim, a setkávají se s tak různorodými verzemi jedné události. Sledují proměny příběhu v čase, kdy se nevýznamný fakt stává základem nového vyprávění a překrývá to původní. Svědectví události jsou pro ně stejně cenná, protože nehledají pouze ‚tvrdá fakta‘ – kolik lidí*

zemřelo, jak skutečně zmizelo dítě paní M., proč zmizela vesnice v pohraničí, ale pokoušejí se ohledat novodobé mýty a legendy vznikající po genocidě, ztrátě dítěte, změně hranic. Síla a omezení lidské paměti jsou pro reportéra zásadní a proniknout různými vrstvami příběhů a pohybovat se v nich vyžaduje velkou citlivost“. (Zakopalová, 2012b) Ryszard Kapuściński svá díla psal z perspektivy první osoby, která vypráví příběh. Mohl tak hovořit o sobě či sdílet vlastní zkušenosti a snažil se nacházet smysl v událostech, v nichž se ocitl, namísto prostého informování o tom, co viděl. (Sabelli, www.otherness.dk)

Druhým aspektem je nárok autora na pravdivost reportáže. Termín pravda má v tomto kontextu několik významových funkcí: představuje základní motivaci autora, odmítá manipulaci s fakty a charakterizuje ho „*umění rozpoznat podstatu příběhu a najít pro ni adekvátní výraz*“ (Zakopalová, 2012b).

Nárok na pravdu ale současně nastoluje otázku poměru reality a fikce, která se podle Zakopalové v Polsku naposledy otevřela v souvislosti s vydáním kontroverzního životopisu *Kapuściński non-fiction* reportéra Artura Domosławského. Autor upozornil na nepřesnosti a mýtus, které Kapuściński kolem své osoby vytvořil, s úmyslem rozebrat jeho tvorbu s ohledem na její zařazení na poli žurnalistiky a non-fiction literatury. „*Kapuścińského experimenty s reportáží jej dovedly k nádherné literatuře. Na samém počátku své práce si možná nebyl vědom, kam s těmito experimenty dospěje. Ve své knize ho ani z části neobviňuji – to není tón mé knihy a je absolutně špatné užívat toto slovo. Zkrátka jen poukazuji na to, že preferuji řadit některé z jeho skvělých knih spíše do kategorie literatury než žurnalistiky. Tyto knihy stále budou představovat výbornou literaturu, ale nemusí nutně být označovány za příklady žurnalismu.*“ (Mackey, 2010)

Třetím aspektem literární reportáže, jenž úzce souvisí s kreativní subjektivitou autora, je osobní účast autora. Reportér nestojí stranou dění, a tudíž se jeho popis nevztahuje jen na událost, ale i na jeho osobní prožívání. „*Polské reportéry vedla snaha najít způsob, jak popisovat každodennost tak, aby se čtenář stal aktivním účastníkem popisovaných událostí, angažoval se. První impuls vychází od reportéra – představuje předmět své fascinace, který ho přitahuje natolik, že neváhá strávit rok v zákopech, v africké chatrči, krok za krokem navazovat křehké pouto důvěry se svědkem události nebo jejím aktérem. Teprve pak prožitý a promyšlený, ale stále surový materiál začíná skládat do tvaru, který by čtenáři na prostoru několika stránek, v kondenzované formě představil jádro problému. Je to materiál živý: lidské emoce, smrt, radost, zklamané*

naděje, traumata. Reportér není bulvární žurnalista a jeho nejsilnější a nejproblematictější vlastností je citlivost. Hrdina reportáže není fiktivní, je to lidská bytost, která často reportérovi svěřila víc než komukoli jinému – a tato důvěra by neměla být porušena.“ (Zakopalová, 2012a) Jednou z takových technik je ukázat čtenáři příběh bez komentáře. (Keeble a Tulloch, 2012, str. 130)

Zásadní roli má čtenář jakožto čtvrtý aspekt literární reportáže. Podle Kuprelové literární reportáž počítá s publikem. „*S jednou nohou v žurnalistice bývá reportáž psána s předpokladem, že bude čtena co nejširším kruhem lidí a vzývat přitom aktivní část kolektivního vědomí.*“ (Sabelli, www.otherness.dk) V tomto smyslu se literární reportáž snaží přimět publikum k převzetí aktivní role spolutvůrce a ke kritičnosti k dalším předmětům reportáže, o nichž text explicitně nepojednává, nebo subjektům, na kterých záleží podle čtenáře.

Pátým aspektem literární reportáže je tzv. hybridní forma jazyka zahrnující odlišné styly psaní, v němž se mísí literární techniky mnoha žánrů. Některé zdroje na základě odkazu zakladatele řecké bajky Ezopa nazývají tento jazyk ezopským jazykem (*Aesopian Language*). (Keeble a Tulloch, 2012, str. 131)

Posledním aspektem je symboličnost literární reportáže, která funguje na bázi narážky. Kuprelová odkazuje k metaforám a alegoriím, které museli spisovatelé v komunistickém režimu užívat, aby se vyhnuli cenzuře. Aniž by otevřeně kritizovali politickou situaci ve vlastní zemi, někteří spisovatelé jako Kapuściński místo toho informovali o politických systémech a situacích v cizích státech, které čtenáři měli dešifrovat a číst je jako narážku na politickou situaci v Polsku. Sám Kapuściński napsal: „*Každý text čtete jako narážku; každý z nich popisuje situaci, i tu časově a prostorově nejvzdálenější, která je – okamžitě, jako reflex – překládána do situace v Polsku. Proto je každý náš text dvojsmyslný.*“ (tamtéž)

Základní rysy polské literární reportáže

Kreativní subjektivita autora
Nárok autora na pravdivost reportáže
Osobní účast autora
Čtenář v aktivní roli spolutvůrce
Hybridní forma jazyka
Schopnost reportáže odkazovat k univerzálním významům

Narážka, metaforičnost či kamufláž ve druhé polovině 20. století v Polsku tvořily součást literární hry, do níž byl vtažen každý reportér, který se chtěl vymanit z mantinelů komunistické cenzury. Principem této symbolické hry bylo ukryvání univerzálních významů do detailů textu. „*Pakliže bylo zakázáno kritizovat systém jako takový, bylo nezbytné obrátit svou pozornost k osudům jednotlivců.*“ (Gliński, 2014) Tuto skutečnost dále popsal Marek Garzdecki: „*Neřekli byste: ‚Vláda neposkytuje adekvátní vzdělání dětem v malých městech‘, ale mohli jste napsat příběh o jedné konkrétní špatné škole, v konkrétním městě, a potom si čtenáři z jiných míst řekli: ‚takhle to vypadá i v našem městě, takže to takhle musí vypadat v celém Polsku‘.*“ (tamtéž)

Pozornost upřená na život jednotlivců vedla k detailu, který je základní tkání literární reportáže. „*Obecná formulace dokáže reportáž zavraždit.*“ (Szczygiel, 2014, str. 11) Podle Szczygiela detail přitahuje čtenářovu pozornost, a to zejména tím, že odpovídá měřítkům člověka a pomáhá čtenáři zapamatovat si děj. „*Reportéři se museli naučit psát tak, aby přelstili cenzuru, zůstali féroví vůči čtenáři a mohli sami sobě pohlédnout do očí (samozřejmě v zrcadle). Jelikož se tenkrát v Polsku všechno četlo*

mezi řádky, byla polská reportáž o tom, o čem byla, jenže ještě o něčem navíc. Čtenář v ní hledal druhé dno, ale někdy nacházel i sedmé.“ (tamtéž, str. 12)

Uvedené aspekty vystihují povahu polské školy reportáže tak, jak se v Polsku rozvíjela především v sedmdesátých letech. V současnosti se polští reportéři již nemusí vyhýbat cenzuře, jejich práci však ovlivňuje nový problém: přívál informací o lidském utrpení, který je tak obrovský, že se samo utrpení znehodnocuje. „*Vidíme v televizi krev – ale nic to s námi neudělá. Pijeme přitom čaj nebo večeříme.*“ (tamtéž, str. 13)

Ačkoliv se po roce 1989 zdálo, že reportáž zanikne a bude nahrazena tzv. čistou informací, nestalo se tomu tak. V manifestu polské literární reportáže, který sepsal Mariusz Szczygieł spolu s Wojciechem Tochmanem, oba autoři konstatují, že se reportáž změnila vlivem vývoje elektronických médií. „*News nám sice stále poskytuje námět, ale v reportáži je dnes důležitější to, co v news už nenajdeme. Dnes nemůže být reportáž už jen prostou zprávou. Nač psát několik dní po události o něčem, co naši čtenáři už někde četli, slyšeli v rádiu, viděli v televizi? Reportáž by měla dosáhnout tam, kam nedosáhne mikrofon ani kamera dopisovatele, pod povrch událostí. Měla by být prohloubena autorovou osobní emocí a reflexí. Reportáž je vyprávění o tom, co se stalo doopravdy. Ale musí čtenáře přimět k přemýšlení. (To je naše definice.)*“ (tamtéž, str. 13)

1.2 Počátky polské reportáže v kontextu vývoje polského státu

Vznik polské školy reportáže je úzce spjat s dějinami Polska a polského katolicismu. Vliv katolické církve a silná víra v Boha tvoří jedno z hlavních témat reportáží ve sbírce *Panbůh zaplat*.

Rozdělení Polska mezi rakouskou, ruskou a pruskou mocnost v 18. století, existence samostatného polského státu s nestabilními hranicemi po vyhlášení nezávislosti v roce 1918, německá okupace se vznikem židovského ghetta ve Varšavě a nacistických koncentračních táborů v Osvětimi a Treblince i komunistický režim trávající do roku 1989; to vše se v práci polských reportérů, novinářů a spisovatelů odráží.

Kořeny moderní polské reportáže časově spadají zejména do druhé poloviny 20. století. (Keeble, Tulloch, 2012, str. 123 – 127) Brzy po konci druhé světové války byl v Polsku nastolen komunistický režim. V roce 1955 se Polsko stalo zakládajícím členem Varšavské smlouvy, čímž se zařadilo do zemí východního bloku. Polští komunisté působící v Polské sjednocené dělnické straně (PSDS) usilovali o vytvoření laického

státu, ve kterém by církve a náboženství – mající významnou roli v udržování národní soudržnosti už od vzniku státního útvaru v 10. století – ztratily své společenské postavení a postupně zanikly. (Paczkowski, 2000, s. 167–174) K tomu i přes nátlak komunistické strany nedošlo; během komunistického režimu se instituce katolické církve etablovala jako hlavní symbol opozice.

Nátlak na katolickou církev započal již ve čtyřicátých letech 20. století postupnou redukcí zastoupení politického katolicismu v poslanecké sněmovně. Přesto v roce 1948 političtí zástupci katolické církve vystoupili s odmítavým postojem k likvidaci řádových škol a dětských domovů. To mělo za následek potlačení činnosti katolických politických skupin, jež zasáhlo také publikační činnost; zlikvidováno bylo mezi jinými např. katolické periodikum *Tygodnik Warszawski*. Jeho tvůrci byli zatčeni a vsazeni do vězení. (Paczkowski, 2000, s. 167–174)

Později se komunisté rozhodli převzít pravomoc nad dosazováním církevních hodnostářů. Na základě dekretu o obsazování všech funkcí v církvi chtěli převzít kontrolu nad mládežnickými organizacemi a charitou, čímž měli získat možnost „převýchovy obyvatelstva“ a vlivu v místech, kde byla sekularizace tvrdě odmítána. Církev tomu zabránila „zmrazením“ většiny organizací. Posléze však došlo k zákazu výuky náboženství na školách a stavby nových kostelů. Roku 1949 byl vytvořen tzv. Kněžský kroužek se záměrem vytvořit národní církve, do níž by konkrétní kněží vybírala strana. O rok později ale komunisté a církev podepsali Dohodu mezi představiteli Polské republiky a Polského episkopátu; církev uznala důležitost výuky úcty ke státní správě a vláda na oplátku povolila výuku náboženství ve školách, přítomnost duchovních v armádě, vězeních i nemocnicích a provozování duchovních seminářů. Církev takto nabyla podmíněné autonomie, což bylo v zemích východního bloku ojedinělým případem.

V roce 1971 církev dosáhla povolení ke stavbě nových kostelů. A právě ty se staly hlavním místem v Polsku, kde mohla veřejnost vyjadřovat odpor ke komunistickému režimu a které představovalo azyl pro různé opoziční skupiny. Pořádaly se zde tzv. *Týdny křesťanské kultury* podněcující rozvoj národní kultury bez omezení tvůrčí činnosti. Pobývali zde opoziční umělci, citovaly se tu zakázané verše, a to vše podryvalo autoritu režimu. (Řezník, 2002) Po mohutných stávkách na začátku roku 1989, které vedly k uznání odborové organizace Solidarita v čele s Lechem Wałęsou, došlo k uzavření tzv. Dohod kulatého stolu a vyhlášení svobodných voleb, které se uskutečnily 4. června téhož roku. Komunisté v nich utrpěli porážku a polský

stát se vydal cestou demokratického vývoje, u kterého stála vlivná církev, podpořená osobností Karola Wojtyły, později Jana Pavla II., prvního polského papeže.

V eseji s názvem *Panbíčkáři* polský politolog a publicista Maciej Ruczaj píše, že sílu křesťanské identity, jež charakterizuje povahu polského národa, dokládá skutečnost, že od křtu knížete Měška I. v 10. století žádné z ideologií nebo mód přicházejících z Evropy nepůsobily v Polsku jako revoluční alternativy. Nové ideologie a myšlenkové směry měly v Polsku šanci jedině tehdy, pokud se pokusily alespoň „*povrchně vepsat do křesťanského univerza*“ (Ruczaj, 2016). Byli to kněží, kdo se stali nositeli reformem v dobách, kdy Evropou prostupoval renesanční humanismus spolu s osvícenstvím. „*Katolicismus není jen náhodný přídavek k polskosti: Je její integrální součástí. Odtrhnout národ od náboženství by znamenalo zničit národ jako takový.*“ (tamtéž)

Podle Ruczaje u polského národa panuje přesvědčení, že svoboda je darem pocházejícím od Nejvyššího, nikoli výsledkem dohody s pozemskými vládci. Toto přesvědčení se v myšlení Poláků přetavilo do jistoty, že jim žádný panovník nemůže svobodu omezit či vzít. V této souvislosti Ruczaj upozorňuje i na nesprávnost označení Polska za konzervativní. „*Hovořit o konzervatismu polské společnosti je nesmysl. Konzervatismus věří na elity, instituce a tradici. Naši jedinou tradicí je tradice diskontinuity, naše dějiny jsou cyklem revolucí a katastrof. Jediným subtilním a trvalým elementem v tom všem je katolicismus. Ale s konzervatismem to nemá nic společného.*“ (tamtéž) Podobně je podle něj chybná i představa mocného katolického národa sjednoceného v boji režimu¹.

Odolnost církve po roce 1989 je daná jejím silným prolnutím se společností, nikoliv státem. Ruczaj tvrdí, že polská katolická církev je názorově pestrá a spojená s organizacemi, které pomáhají lidem v nouzi². Během dekády od úmrtí Jana Pavla II. (2005) však v Polsku výrazně klesl počet praktikujících katolíků a lidí hlásících se k víře. Příčinu spatřuje v přístupu církve, která „*si vybírá ty součásti učení církve, které jednotlivcům více vyhovují,*“ (tamtéž) a také v pevném ukotvení církve v mocenském

¹ Ruczaj v eseji uvádí, že na konci 19. století v Polsku proběhly pogromy mezi malopolskými sedláky a polskou šlechtou a že potomci těchto sedláků jsou dnes považováni za ztělesnění ideálu Poláka-katolíka. Nebylo tomu tak ale vždy. Ve druhé polovině 20. století katolická církev i režim podporovaly nacionalizaci národa, ale každá strana se jí snažila vtisknout jiný obsah. Slovy Ruczaje mezi církví a režimem šlo o boj o vládu nad dušemi Poláků, ve kterém zvítězila církev – v čele se Stefanem Wyszyńským, hlavou polské církve v letech 1949 – 1981. (Ruczaj, 2016)

² Příkladem může být organizace Karan, která se snaží vrátit problémovou mládež, drogově závislé a delikventy do normálního života. (Ruczaj, 2016)

systemu státu, které naráží na přirozený odpor Poláků k vrchnostem. Tyto skutečnosti ovlivňují nejen texty polských reportérů, ale i všechny žánry polského umění.

Po nástupu komunismu k moci Polsko přijalo sovětskou doktrínu socialistického realismu stanovující základní ideologická omezení a – stejně jako v Československu – zakazující spisovatelům i novinářům otevřeně kritizovat režim vládnoucí strany. Polská reportáž se navzdory těmto podmínkám později začala vyvíjet v subverzivnější žánr. Marek Garzdecki, novinář a diplomat zastupující hnutí Solidarita v osmdesátých letech v Londýně, upozorňuje na to, že reportáž byla vždy považována za jednu z nejvyšších forem žurnalistiky a že v subtilní nástroj kritiky se začala měnit po roce 1955. (Keeble a Tulloch, 2012, str. 124)

Zásadní vliv na tvorbu novinářů v té době měl studentský týdeník *Po Prostu* (Jak to je), existující od roku 1947 a zakázaný vedoucím PSDS Wladislawem Gomulkou o deset let později v roce 1957. Zrušení týdeníku tehdy vyvolalo bouřlivé nepokoje a vyústilo v zatýkání studentů, o němž na titulních stranách referovaly noviny po celém světě. Atributy tohoto periodika si posléze osvojil týdeník *Polityka*, který se stal jedním z nejvlivnějších periodik v komunistickém bloku. *Polityka* získala status mírně kritické novinařiny; podporovala ekonomický způsob uvažování v mezích ideologických omezení. (tamtéž, str. 125)

K dalším kritičtějším platformám patřil časopis *Przekrój* (Průřez), nejstarší polský týdeník, vydávaný od roku 1945 v Krakově. Po roce 1980 vznikl *Tygodnik Solidarność*, týdeník odborového hnutí Solidarita, založený novinářem Kazimierzem Dziwanovským. (Keeble a Tulloch, 2012) Podle redaktora polského kulturního serveru *Culture.pl* Mikołaje Glińskiego mělo Polsko v těchto dobách nejotevřenější mediální systém napříč zeměmi východního bloku. (Gliński, 2014)

1.3 Zakladatelé moderní polské reportáže

Již ve druhé polovině 19. století publikovali polští novináři Władysław Reymont a Bolesław Prus články, které jsou považovány za rané reportážní texty. (Gliński, 2014) „*První polskou reportáž napsal autor, jemuž bylo dvacet sedm let. Pouť na Jasnou Horu Władysława Reymonta z roku 1895 je uznávána nejen za první polský moderní reportážní text, ale i za první Reymontovo dílo, v němž se projeví hlavní známky*

talentu budoucího nositele Nobelovy ceny. Kritici tvrdili, že tento text je ‚bohatstvím světa zapsaným s neuvěřitelně jemnou pozorovací schopností‘. “ (Szczygieł, 2014, s. 9)

Autor *Pouti na Jasnou Horu* tehdy popsal chování více než čtyř tisíc poutníků. Snažil se zachytit něco, co by mohl zobecnit natolik, aby se jeho reportáž stala reportáží o Polsku jako takovém. Podle Szczygieła tak Reymont představil základní přístup polských reportérů k událostem a lidem, o kterých píše, jenž spočívá ve snaze pochopit. „*Pochopit, proč se líčený člověk chová tak, a ne jinak. Nehodnotit, nekopat, nechválit nesoudit, nepřibarvovat, ale pochopit.*“ (tamtéž, s. 10)

V souvislosti s počátky polské školy reportáže uvádí většina zdrojů slavná jména Ryszarda Kapuścińskiego a Hanny Krallové (mimo jiné dopisovatelky týdeníku *Polityka*). Kapuściński, reportér, zahraniční korespondent a publicista, je v současnosti nejpřekládanějším polským autorem žánru non-fiction neboli literatury faktu. Publikoval množství knih, např. reportážní cestopis *Na dvoře krále králů* z Etiopie v době politické revoluce a *Na dvoře šáha šáhů*, kde přibližuje vývoj íránské společnosti až do začátku Islámské revoluce, či rozsáhlé dílo *Impérium*, v němž líčí rozpad Sovětského svazu. (www.cbdb.cz)

V osobě Ryszarda Kapuścińskiego se odráží zájem polských reportérů o cizí země a osudy, který opět souvisí s polskými dějinami a geopolitickým směřováním. V této souvislosti zmiňuje polonistka Lucie Zakopalová Rzeczospolitu mnoha národů³, kavkazské národy jako tradiční sousedy Poláků a také dlouhé období, kdy „*Polsko zmizelo z mapy Evropy,*“ což způsobilo, „*že se polští exulanti, dobrodruzi ale i političtí vězni ocitali v místech jako Madagaskar, Chile nebo Sibiř a přinášeli odtud první zprávy*“. (Zakopalová, 2012a) A dodává, že význam početné polské emigrace, ať už v Severní a Jižní Americe nebo v dalších státech, činí Polákům problémy jiných kontinentů bližší už jen proto, že tam často žije silná polská komunita. (Na tuto tradici navazuje i současná generace polských reportérů: Jacek Hugo-Bader s reportážemi z Ruska, Paweł Smoleński se zaměřením na Izrael, Wojciech Tochman se zprávami o válce na Balkáně a další.)

Hanna Krallová spolu s třetím zakladatelem moderní reportáže Krysztofem Kąkolewským (dohromady s Kapuścińským tvoří tzv. tři ká) oproti tomu představují autory, kteří se namísto globálních politických konfliktů věnovali polské minulosti a její reflexi. Jejich tématem se stala druhá světová válka, vyhlazování židovských občanů a

³ Tzn. společný polsko-litevský stát, který v 17. století sahal téměř až k Černému moři.

osudy obviněných válečných zločinců, kteří přežili. Kąkolewského knihu *Co u pana slychać?* tvoří rozhovory s německými válečnými kriminálníky o jejich dalším životě po skončení války. (Gliński, 2014)

Kapuściński, Krallová i Kąkolewski vycházeli z přístupu polského reportéra Melchiora Wańkowicze. Wańkowicz rozvinul tzv. mozaikovou teorii, v níž přirovnával přípravu literární reportáže k vytváření „slepence z faktických komponent“. Reportér si nemůže reportážní materiál vymyslet, může pouze „kombinovat“ fakta a osoby, které pozoroval či potkal. Do literární výstavby některých charakterů se podle Wańkowicze promítají i prvky z životů dalších osob, včetně jeho samého. Reportér může poskládat různé prvky reportážního materiálu tak, aby čtenářům ukázal „základní pravdu“ doby – odlišnou od „pravdy dokumentární“. Wańkowicz také jako první definoval uznávanou zásadu literárních reportáží, a sice že by reportér měl být svědkem jím popisovaných událostí. Sám se toho úplně nedržel – své reportáže z Westterplatte či okupované Varšavy napsal navzdory tomu, že většinu času v době druhé světové války strávil mimo zemi, kam se vrátil až v roce 1958. (tamtéž)

Své nejznámější texty začala „tři ká“ publikovat ke konci šedesátých let a v letech sedmdesátých. V té době se na polské kulturní scéně ke slovu dostalo také básnické hnutí Nová vlna a po vydání manifestu Anrzeje Wajdy a Krzysztofa Zanussiho v roce 1975 se zahájila také éra Kina morálního neklidu. Nejen polští reportéři, ale i básníci a režiséři požadovali totéž: „*svobodně si zvolit a popsat témata a problémy, které považovali za důležité*“ (Zakopalová, 2012a). Komunistický režim v Polsku tuto volbu přímo neumožňoval. Cenzura, která nutila autory užívat pro popis okolní reality komplikovanější literární a rétorické figury jako metaforu nebo alegorii, byla podle Szczygiela jedním z hlavních impulsů, které ovlivnily formu polské školy reportáže. (tamtéž)

2. Srovnání polské reportážní školy s českou reportáží

V dalším rozvoji polské literární reportáže po roce 1989 sehrál zásadní roli liberální deník *Gazeta Wyborcza*, který vznikl v témže roce a jehož šéfredaktorem se stal disident Adam Michnik. *Gazeta* poskytla polským reportérům stabilní zázemí – od roku 1993 deník obsahoval přílohu *Magazyn*, v němž působila jako editorka Hanna Krallová. Příloha, v níž vycházely kvalitní reportážní texty o životě Poláků, polské kultuře a historii, se později přejmenovala na *Duży Format* a její editorkou se stala Małgorzata Szejnertová. (Keeble a Tulloch, 2012, str. 126) Velká část dnešních reportérů a spisovatelů od Szczygiela, přes Tochmana, Hugo-Badera, Wojciecha Jagielského, až po B. Pawlaka či Lidii Ostalowskou, se tu naučila svému řemeslu během devadesátých let. Knižní výběry složené z publikovaných i nově zredigovaných reportážních textů v Polsku vycházejí nejčastěji v nakladatelství W. A. B či ve stálých edicích nakladatelství Czarne Andrzeje Stasiuka. Vedle Institutu reportáže je také důležitou událostí předávání Ceny Ryszarda Kapuścińskiego pro nejlepší reportážní knihy roku, která upevňuje význam této tradice. (Zakopalová, 2012a)

Na české mediální scéně tento institucionální základ schází. Česko nemá srovnatelnou tradici literární reportáže, ačkoliv v historii české žurnalistiky figuruje několik významných literárně orientovaných novinářských osobností, jejichž texty slouží studentům žurnalistiky jako vzory kvalitních reportáží. Například pražský německy píšící „zuřivý reportér“ Egon Erwin Kisch je podle Diany Kuprelové ekvivalentem Kapuścińskiego. Po něm však reportážní žánr jako komplexní forma referování o skutečnosti s využitím literárních figur vyšel ve většině středoevropských zemí z módy. (Keeble a Tulloch, 2012, str. 137) Reportáže na hranici literatury psali například Karel Čapek, Eduard Bass či Ivan Klíma (*Mezi třemi hranicemi*); tento žánr se zde však nevyvíjel systematicky a neměl takový prostor pro publikování.

Zakopalová v souvislosti s podmínkami pro vznik literárních reportáží upozorňuje na finanční stránku reportérské práce. „Kvalitní reportáže jsou nejen pracné, ale také drahé. Autoři samozřejmě často působí zároveň jako zahraniční korespondenti, ale pro zpracování tématu pro reportáž potřebují delší čas, než jaký je nutný k sepsání krátké zprávy.“ (Zakopalová, 2012a) Polsko se v souvislosti s krizí žurnalistiky, stejně jako Česko a jiné státy, potýká s proměnami mediální kultury, která novináře tlačí k publikaci krátkých, úderných a senzačních zpráv namísto dlouhých

problematizujících textů. Zakopalová tvrdí, že tato informační zahlcenost je jednou z příčin rostoucí popularity reportáže mezi čtenáři.

Z českých novinářů, kteří více užívají literární figury ve svých člancích či reportážích, lze uvést například Petra Třešňáka, zástupce šéfredaktora týdeníku Respekt. Třešňák je v současnosti asi jediným českým autorem, který se svým způsobem práce přibližuje k tvorbě Wojciecha Tochmana. Spojují je zejména témata sociálního prostředí, vnímání společenských jevů a odchylek.

Respekt vydal v roce 2015 samostatné speciální vydání Třešňákových textů s názvem *Neviditelní – Příběhy lidí, kteří se ocitli v mezních životních situacích*. Šéfredaktor Respektu Erik Tabery o Třešňákových textech napsal: „*Píše o těžkých tématech s přirozenou lehkostí, takže je přijímáme taková, jaká mají být, tedy jako součást našich životů. Je jedno, jestli je oním tématem umírání, láska či psychická nemoc, dozvídáme se toho o sobě tolik a přitom se ani na chvíli necítíme být citově vydíraní. Emoce nevkládá do přívlastků, nechává působit samotné příběhy, které nám vypráví. Kolega Petr Třešňák se rozhodl psát o lidech, jež většinou média nechávají stranou, protože se jim zdá, že by nikoho nezajímali. Přesto či spíše právě proto se jeho texty často stávají událostí, o které lidé dlouze mluví*“ (Tabery, Erik. 2015. Editorial. *Neviditelní – Respekt speciál*) Jeho komentář naznačuje, že se Třešňák při své práci řídí podobnými principy, které Mariusz Szczygieł pokládá za charakteristické pro polského reportéra. Jeho způsob psaní je nicméně od textů polských reportérů odlišný; ačkoliv Třešňák užívá metafory, jeho reportáže více kopírují model objektivního novinářského odstupu a z hlediska formy se Třešňák nedopouští podobných experimentů jako Tochman ve své reportáži *Vzteklý pes* vyprávěné ve formě fiktivního kázání.

3. Wojciech Tochman a jeho dílo Pánbůh zaplat'

Wojciech Tochman se narodil v Krakově roku 1969. Debutoval již na střední škole reportáží ze školní šatny publikované v týdeníku *Na przelaj* v roce 1987. (Szczygieł, *Nie ma reportażu bez wyobraźni*, nepublikováno) V redakci tohoto týdeníku působil ještě před dokončením studií žurnalistiky na Varšavské univerzitě, kde později dva roky přednášel.

V letech 1990–2004 pracoval jako reportér v deníku *Gazeta Wyborcza*, kde se spolu s Szczygiełem učili řemeslu u Hanny Krallové, a později u Małgorzaty Szejnertové. Sedm let vedl ve veřejnoprávní televizi na kanále TVP1 (*Telewizja Polska* „Jedynka“) pořad s názvem *Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie* (Kdokoli viděl, kdokoli zná), ve kterém pomáhal rodinám nalézt jejich ztracené příbuzné. (Tochman, 2013) V jednom díle pořadu se jeho tvůrci zabývali osudy 6 až 14 pohřešovaných, přičemž si do studia zvali odborníky z řad psychologů, lékařů, policistů, pedagogů či pečovatelů o lidi bez domova. (http://www.ktokolwiekwidzial.pl/historia_programu.html)

O totéž se snaží i Nadace Itaka – Středisko pro hledání pohřešovaných osob, kterou Tochman založil v roce 1999 a v níž působil do roku 2009 jako dobrovolník. Společně s Mariuszem Szczygiełem a Pawłem Goźlińským založil ve Varšavě v roce 2009 Institut reportáže se školou psaní, knihkupectvím a literární kavárnou, kde působí dodnes. (Tochman, 2013)

Tochman je autorem několika reportážních knih, například *Schódow się nie pali* (Schody se nepálí, 2000, 2006), *Wściekły pies* (Vzteklý pes, 2007) či románu *Córeńka* (Dcerunka, 2005), příběhu o novinářce pohřešované po teroristickém útoku na Bali. Největší pozornosti se dostalo románovému svědectví o válkách v bývalé Jugoslávii *Jakbyś kamień jadła* (Jako bys jedla kámen, 2002, 2005, 2008), za něž byl nominován na literární cenu Nike. V roce 1998 obdržel cenu deníku *Gazeta Wyborcza* Reportér roku a v roce 2004 byl finalistou prestižní ceny Prix RFI *Témoín du Monde*. Jeho reportáže jsou překládány do řady světových jazyků: do angličtiny, francouzštiny, švédštiny, finštiny, ruštiny, holandštiny a bosenštiny. (www.tochman.eu)

Gliński považuje Wojciecha Tochmana spolu s Wojciechem Jagielským za jednoho z nejvýznamnějších představitelů tradice Kapuścińského politicky angažovaných reportáží. Uvádí, že před začátkem Tochmanových zahraničních výprav autor publikoval dvě reportážní knihy, v nichž popsal prostředí polské země s těžkým obviněním katolické morálky, a poté obrátil svůj zrak k problémům celého světa,

k tématům znásilnění a popisu tragických válek minulých desetiletí. V dílech o důsledcích války na Balkáně, o genocidě ve Rwandě či chudobě hlavního města Filipín Manile podle něj Tochman popisuje největší problémy současného světa. Podotýká, že zatímco svá raná díla psal dva až tři roky, nyní se Tochman snaží psát rychleji s využitím spolupráce svých bývalých studentů; výsledkem je například dílo *Kontener* (Kontejner) publikované v roce 2014, které napsal během necelého roku a jež dnes čtenáři mohou číst jako aktuální vyprávění doprovázející stále trvajícím konflikt v Sýrii. (Gliński, 2014)

Gliński tak na Tochmanově příkladu poukazuje na tendenci polských reportérů včetně Tochmana samého zajímat se spíše o světové problémy než o ty domácí, a hovoří o ní jako o trendu u nejmladší generace polských reportérů. Jako důkaz této tendence cituje Tochmana: *„Většina z nás psala o Polsku mnoho, mnoho let. Tyto knihy jsme publikovali. Polsko je v mé poslední knize o něm plné komplexů, pokrytectví, strachu z vetřelců a druhých. Změnilo se něco od té doby? Změnili jsme se my? Nemyslím si. Tak proč opakovat ty samé věci pořád dokola? Raději pracuji někde jinde, stejně jako většina mých kolegů. Z hlediska naší profese se svět za hranicemi Polska zdá být mnohem zajímavější. Možná bychom měli být šťastní, že žijeme v zemi, která není tak nepříjemná, ale pořád zůstává nudná. Kraje, kde se odehrává něco významného většinou nejsou mírumilovné a lidé v nich trpí. A reportáž živí lidské utrpení, nikoliv dobro“.* (tamtéž)

Mariusz Szczygieł si však na Tochmanově práci cení něčeho jiného: *„Nedávno jsem narazil na větu: ‚Než začal Wojciech Tochman psát o světě (Balkánský poloostrov, Rwanda, Filipíny), věnoval se polským tématům.‘ Nemohu s ní souhlasit. Spojení ‚polská témata‘ naznačuje, že se zabýval problematikou transformace či polského venkova. Tochman však ve druhé polovině 90. let psal vynikající reportáže o lidech, kteří se ocitli v těch nejsložitějších situacích. Byly to univerzální a nadčasové příběhy, které v tehdejší polské reportáži neměly – s výjimkou Hanny Krallové – konkurenci. Není podstatné, že se odehrávaly v Polsku. Důležité je, že ve čtenářích vyvolávaly silné emoce“.* (Szczygieł, *Nie ma reportażu bez wyobraźni*, nepublikováno)

Ani ne tak bezesporu důležitá volba témat, ale zejména Tochmanův autorský rukopis je proto pro Szczygieła určujícím vodítkem k jeho práci. Způsob Tochmanova psaní přitom popsal jako „psaní žiletkou“. Ryszard Kapuściński, k jehož odkazu se Tochman hlásí (v roce 2011 Tochman uvedl, že polští reportéři jsou dětmi Kapuścińského a Krallové, protože díky nim mají vědomí toho, že v prvé řadě jsou

lidskými bytostmi a až v druhé autory), o knize *Schody se nepálí* řekl: „*V jeho příbězích najdeme skrytá tajemství, která se autor pokouší odhalit*“. (tamtéž) Zmíněný text vznikl v rámci Mezinárodního workshopu Ryszarda Kapuścińskiego, který organizoval Open Society Institute. Tochman byl tehdy jeho jediným polským stipendistou. (tamtéž)

Pánbůh zaplat' je sbírka čtrnácti samostatných reportáží (výjimku tvoří *Mojžíšův keř* a *Amen*, které se týkají stejné události), kterou vydalo v roce 2013 nakladatelství Dokořán.

Všechny reportáže pojí téma víry v Boha. Silná přítomnost katolicismu v polském prostředí se v knize promítá jednou jako „ohnisko“ reportáže a jindy jako výmluvná kulisa. (Alexa, 2013) Tichá či exaltovaná zbožnost a otázka po přítomnosti, nespravedlivosti či přezíravosti Boha, pevně zakořeněného ve struktuře polské mentality, jsou v některých textech konfrontovány s mnohdy krutou povahou popisovaných událostí.

Tochman se v knize věnuje mediálně známým kauzám i zapomenutým osudům jednotlivých lidí z celého Polska. Nevyhýbá se přitom ani kontroverzním tématům jako je zpověď HIV pozitivního kněze, spor o zodpovědnost za tragickou smrt, vyprávění o pokrytectví a sobectví vesnického společenství nebo problém zneužívání dětí. Nepokouší se hledat senzaci, ale snaží se poukázat na to, jak se polská společnost na přelomu 20. a 21. století vyrovnává s moderními a postmoderními problémy.

Ve sbírce se objevuje hned několik žánrových variant reportáže: životopisná reportáž, kritická reportáž, investigativní reportáž, reportáž formou fiktivního rozhovoru či fiktivního kázání. (Alexa, 2013)

4. Naratologie a naratologická analýza literární reportáže

Naratologie představuje obor literární teorie, který zkoumá strukturu narativu neboli vyprávění. (Chatman, 2008, str. 9)

Narativ je esenciální složkou příběhu. Ve svém základním významu označuje *způsob vyprávění* příběhu – něčeho, co se stalo.⁴ Pakliže příběh sestává ze sekvence

⁴ Tento význam odpovídá principu lidského vnímání zkušeností, z nichž si vytváříme obraz světa i sebe samých; jednotlivec formuluje popis svých životních zkušeností jako příběh, aby je mohl sdílet s dalšími lidmi – například prostřednictvím anekdot či krátkých historek vyprávějících o životních zkušenostech. Přestože příběhy mohou být obrazem historie, lidská imaginace je původcem i falešných příběhů či fikce.

událostí, jednou z funkcí narativu je například vyličení příběhu s vypuštěním některých událostí a současně zdůrazněním jiných detailů za účelem předání autentické zkušenosti – tzn., že narativ je vázán ke struktuře příběhu. Pojem narativu lze užívat pro analýzu nejen literárních, ale i historických, divadelních, filmových či dokonce výtvarných děl. V literárněvědném kontextu jej německá literární teoretička Dorrit Cohnová vykládá jako „řadu výpovědí, které pojednávají o příčinně spojeném sledu událostí týkajících se lidských (nebo antropomorfních) bytostí“ (Cohnová, 2009, str. 26).

Naratologie se pak zabývá problematikou vyprávění a ustanovuje základní naratologické kategorie, do nichž spadá problematika času a prostoru ve vyprávění, povaha a funkce jednotlivých komponentů narativního diskurzu, koncepce fikčních světů, vypravěč, fokalizace a další. (<http://www.akropolis.info/kniha/1486/Uvod-do-teorie-vypraveni>) Zpočátku se tato oblast literární vědy zabírala výhradně literárními texty, postupně se však ohnisko zájmu rozšířilo i na texty jiné povahy či na filmovou oblast (Seymour Chatman) a jejich vzájemné srovnání.

Cílem této práce je prozkoumat literární reportáže Wojciecha Tochmana z hlediska narativních postupů, které do jisté míry odpovídají narativním postupům u literárních děl (románů, povídek apod.) a jejich funkčnosti. Jelikož se s polskou školou reportáže pojí otázka důvěryhodnosti polských reportérů, součástí této práce je i přihlídnutí k problematice fikce. Fikce je v naratologickém kontextu primárně přisuzována literárním textům – především románům –, proto zde vyvstává otázka, jaký existuje vztah mezi fikcí a literárním žurnalismem, jež se pohybuje na hranici románové literatury a žurnalistické reprezentace skutečných událostí v konkrétním čase.

Pro upřesnění povahy zkoumaného jevu zde uvádím definici reportáže z *Praktické encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace* (2010):

„Reportáž je publicistický žánr, svědecká výpověď konkrétního zážitku v písemné, slyšené či vizuální podobě. Zobrazuje skutečnost na základě přesných, dokumentárních faktů, při použití mnohotvárných stylistických a kompozičních postupů. Vpsaní reportáže se stýkají stránka zpravodajská (aktuální informace, fakta) i publicistická (osobní pohled, komentování, hledání příčin a souvislostí), mísí se použití různých jazykových rovin. Podstatným znakem je věcnost, důraz na detail, přesný, nezaujatý popis skutečnosti, včetně použití ich-formy. V tomto pojetí má být reportér zástupcem čtenářů, vidět a vypovědět, co se děje. Reportáž spojuje aktuální a

informační složku, vychází z bezprostředně nezvyklé situace, jíž byl autor většinou osobně přítomen. Reportér pozoruje a popisuje, hledá souvislosti příběhu, děj ztvárňuje prostřednictvím osob.“ (Osvaldová a Halada, 2007, str. 173)

Jako metodu ke zkoumání Tochmanových reportáží jsem si zvolila naratologickou analýzu s pomocí vybraných narativních pojmů. Naratologická (či narativní) analýza slouží jako nástroj ke zkoumání toho, jakým způsobem nám média vyprávějí příběhy. Přitom si všímá formy a struktury vyprávění, včetně postavení vypravěče, subjektivity vyprávění a dalších aspektů. Tato metoda zároveň umožňuje vnímat mediální sdělení jako „aktualizovanou podobu archetypálních příběhů“ či „mýtů udržujících základní hodnoty dané kultury“ (Trampota a Vojtěchovská, 2010, str. 141). Vybrala jsem si proto tři specifické narativní jevy, které představím v následujících kapitolách: místa nedourčenosti, fokalizaci a vyprávění přes postavy.

4.1 Význam fikce ve vztahu k literární reportáži

Výzkum literárního žurnalismu ukazuje, že zakotvená multimediální platforma se silným tiskovým a časopiseckým sektorem, rozvinutou diverzitou ve vlastnictví a různé formy ochrany svobody projevu představují obecně nezbytné podmínky jeho existence. Z toho důvodu se v některých státech (Čína, Afrika, Rusko, Pákistán a Indie) literární žurnalismus nerozvíjí tak jako v jiných. (Keeble a Tulloch, 2012, str. 2)

Autoři John Tulloch a Richard Lence Keeble v úvodní kapitole k publikaci *Global literary journalism: exploring the journalistic imagination* v úvaze nad termínem „literární žurnalismus“ poukazují na rozšíření novinářského sdělení o „*formy vyjádření, které se staly součástí kulturního kánonu*“ a na to, že „*tato forma má širší účel než publikace zaměřené na různá publika s cílem vydělat*“ (tamtéž, str. 4–5). Tento účel podle nich zahrnuje utváření národního vědomí a identity, oslavu univerzálních hodnot, originální a inovativní výrazy, které osvěžují jazykové proudy, jelikož v literatuře probíhá ukotvení významného a vlivného objemu kulturní produkce a následné narušení a kreativní destrukce zavedených idejí a systému uvažování.

Literární novináře podle teoretika Marka Kramera spojuje sdílená hodnota pravdivosti vlastních textů, kterou opírají o ověřitelnost zkušeností a přesnost. Ta implikuje spolehlivost textů; autor se snaží postihnout každý detail, který by mohl být

určující pro interpretaci příběhu či události (jejich význam určuje na základě rešerše, která by měla být rovnocenná rešerši odborných historiků). Z toho Kramer vyvozuje, co odlišuje texty literárních novinářů od fikce, a sice přítomnost autora. Nejedná se přitom pouze o fyzickou přítomnost autora v místě události: „*Definujícím znakem literárního žurnalistu je osobnost spisovatele, individuální a intimní hlas upřímné a nearanžované osoby*“. (tamtéž, str. 10) V tomto smyslu literární novináři sdílí podobné pracovní zásady jako tvůrci filmových dokumentů: mohou si opětovně ověřit zdroje, znovu navštívit konkrétní místa, ale autenticita díla vychází především z ucelenosti detailu a charakteru vypravěčova „hlasu“, který by čtenář měl vnímat jako upřímný.

Všichni literární novináři se však uvedených principů takto striktně nedrží. Například Wojciech Jagielski v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińską v knize Reportéři bez fikce (2011), kde zmiňuje svou knihu věnovanou vojákům z Armády Božího odporu – jejíž hlavní hrdinové jsou fiktivní – tvrdí: „*Reportáž má – stejně jako cokoli jiného – svá omezení. Po zkušenostech s touto knihou si myslím, že vyprávění s fiktivními prvky bývá často pravdivější, než kdyby byla všechna popsána fakta od začátku do konce pravdivá. Kdybych byl v tomto případě věrný reportérskému kánonu, mohl bych z několika desítek dětských vojáků, jejichž příběhy jsem poznal, vybrat čtyři. Kdybych totiž popisoval dvacet dětí, nebylo by to stravitelné. Takže bych patnáct z nich musel umlčet, rezignovat na popis toho, co se jim stalo. S kritickým odstupem od vlastní osoby i práce si myslím, že z takto pojaté knihy se dozvíte o dětech z Armády Božího odporu víc*“. (Zakopalová, 2012a) Každý literární novinář proto zpracovává aspekty literárně-novinářské práce svými narativními postupy.

Pojem fikce se na úrovni běžné komunikace většinou užívá jako označení pro něco *smyšleného*. To způsobuje, že při posuzování důvěryhodnosti polské literární reportáže může užití pojmu fikce evokovat nepravdivost, smyšlenky, neautentičnosti či záměrné zkreslování jednotlivých složek příběhu jakožto negativních vlastností textu. Literární teoretička Dorrit Cohnová říká: „*když v našem denním životě obviníme novináře nebo pomlouváče z toho, že napsali nebo řekli ‚fikci‘, užíváme tento termín hanlivě ve smyslu pochybného nebo nepravdivého výroku – přičemž jej vysvětlujeme jako buďto vědomé klamání nebo jako projev špatné paměti či jako dezinformaci*“. (Cohnová, 2009, str. 24) Takový výklad však nebere v potaz další významy fikce, které jsou zcela určující i pro interpretaci polských reportáží.

Mnohovýznamové slovo „fikce“ pochází z latinského *fingere* , jež znamená „vytvořit“ či „vyrobit“, a jedním z jeho možných výkladů je, že označuje příběh složený z vymyšlených událostí, které se nijak nevážou k realitě a nesnaží se o ní vynášet žádné soudy. Provází jej však řada dalších významů a pojetí. Za fikce byly například označovány romány do doby, než se z tohoto žánru stala zavedená, vysoce vážená literární forma. Ve filosofii slovo fikce referuje k pojmu či ideji a nesouvisí přitom s literaturou nebo narativem. Dále se tento termín užívá pro literaturu v jejím nejširším pojetí (včetně historických a esejistických děl i poezie) či jako označení narativního diskurzu vůbec – historického, žurnalistického a autobiografického stejně jako imaginativního.

Na základě posledního zmíněného významu fikce Cohnová postuluje definici fikce jako „nereferenčního narativu“. Vychází přitom z existence podstatných rozdílů mezi narativem v historii (který odkazuje ke skutečné události či osobě, např. historické pojednání o bitvě či profil Napoleona) a literárním narativem (který vytváří pro čtenáře „imaginární světy“).

Adjektivum „nereferenční“ v pojetí Cohnové neznamena, že fikce nikdy nerefereje k reálnému světu mimo text, nýbrž že k němu fikce referovat *nemusí* . (Cohnová, 2009, str. 26) Toto pojetí fikce pak umožňuje rozlišovat mezi dvěma odlišnými typy narativu, podle toho, zda pojednávají o skutečných, nebo o imaginárních událostech a osobách. Konstatuje, že pouze narativy prvního typu, mezi něž patří historická díla, novinové reportáže a autobiografie podléhají posouzení ohledně své pravdivosti či nepravdivosti.

Na vztah polské literární reportáže a fikce lze nahlížet s využitím pojmu tzv. fikčních světů. Fikční světy literatury, jakožto zvláštní druh možných světů, stojí mimo náš aktuální svět a jsou to „soubory nerealizovaných možných stavů věcí“. Tento pohled vychází z teorie možných světů, která chápe skutečnost jako modální systém, který se skládá z možných světů. (Nünnig, 2006, str. 800) V rámci této teorie vzniklo rozdělení na reálný (aktuální, skutečný) svět a možné alternativní světy. (Juriga, 2008, str. 17) „*Na konci 70. let 20. století převzali tento model Lubomír Doležel, Thomas Pavel a Umberto Eco, kteří teorii možných světů aplikovali na popsání světů vytvářených fikčními texty. Světy literární fikce, podle teorie fikčních světů, nenapodobují jednoduše skutečnost, ale vytvářejí světy paralelní ke světu aktuálnímu s vlastními zákonitostmi.*“ (tamtéž)

Podle sémantiky fikčních světů se existence a vlastnosti fikčních jednotlivců neodvozují od skutečných prototypů, a to ani i v případě, že fikční jednotliviny (například postavy, místa) mají své skutečné či historické protějšky. „*Nejde o totožné entity. (...) Tím, že se entity skutečného světa staly součástí fikčního světa, nabyly ontologický status ‚neaktualizovaných možností‘ a existují pouze ‚skrze médium fikčního textu‘.*” (Běhalová, 2006, str. 10) Podle literárního teoretika Lubomíra Doležela „*jsou fikční světy literatury vytvářeny autorem, který čerpá materiál ze skutečnosti*“ a tento materiál ze skutečného světa před vstupem do fikčního světa musí projít zásadní transformací: „*entity skutečného světa musí být proměněny v entity možné*“ (tamtéž).

Lubomír Doležel přitom tvrdí, že „literatura faktu“, „dokumentární fikce“ či „nefikční román“ jsou termíny označující tzv. faktuální narativ, tedy jeden z projevů otevřené hranice mezi světy fikčními a světy historickými. Faktuální narativ se staví do pozice historického narativu a deklaruje, že poskytuje přesný a dokumentovaný obraz. Podle Doležela ale na rozdíl od historického narativu zobrazuje současnost nebo minulé události, které si „*interpretuje manipulativně po svém*“ (Juriga, 2008, str. 26). Je však otázkou, zdali autor literární reportáže, který otevřeně odmítá novinářskou objektivitu, skutečně manipuluje zobrazovanou událostí.

Thomas Pavel se ve své publikaci *Fikční světy* zabývá úvahou nad povahou jazyka a jeho vztahu ke skutečnosti, jež tvoří implicitní složku úvah o fiktivnosti literárních děl. Tvrdí, že „*existence může být připsána pouze předmětům aktuálně existujícího světa. Jelikož lidská jazyková praxe nabízí tolik příkladů k odkazování k imaginárním předmětům, od mýtů po romány a od mylných vědeckých hypotéz po rozvláčné filosofické konstrukce, musí být něco špatně s naším jazykem, který připouští nekonečnou proliferaci mentálních předmětů. Bližší pohled na nonreferenční výrazy ukazuje, že nemohou být gramaticky odlišeny od plně referenčních výrazů*“ (Pavel, 2012, str. 31–32).

Na tomto tvrzení Pavel ukazuje, že z hlediska jazykové stránky textu nelze zcela odlišit jazykové výrazy, které nás jako čtenáře zjednodušeně řečeno k ničemu neodkazují, a že tato vlastnost se netýká pouze textů literárních, ale může se objevovat i u daleko širšího spektra textů ne-literárních. Pokud na žurnalistiku nahlížíme perspektivou literární teorie, pak v návaznosti na teorii možných světů a teze Thomase Pavla a Dorrit Cohnové do jisté míry platí, že „každý text je možnou konstrukcí možného alternativního světa“. A vzhledem k tomu, že fikční texty jsou považovány za sémiotické mechanismy určené ke konstruování alternativních světů, do jisté míry platí

také další dvě tvrzení, a sice že „každý text je možnou konstrukcí fikčního světa“ a „každé literární dílo je konstrukcí možného světa“. Tato tvrzení nastolují perspektivu, která v této práci umožňuje adaptovat narativní postupy na Tochmanovy reportážní texty, a zároveň vytváří nezátížený prostor pro posouzení těchto reportáží z hlediska jejich pravdivosti.

4.2 Místa nedourčenosti

Místa nedourčenosti si můžeme představit jako „prázdná místa“ v textu, informace, které v něm chybí a které při interpretaci doplňuje čtenář.

Koncept nedourčenosti, resp. míst nedourčenosti v literárním díle je výsledkem teoretických zkoumání literárních teoretiků a tvůrců recepční estetiky⁵. Vznik tohoto konceptu je spjat s fenomenologickou filosofií, jež měla zásadní vliv na odborná zkoumání míst nedourčenosti u polského filosofa a estetika Romana Ingardena a německého literárního teoretika Wolfganga Isera, který rozšířil původní Ingardenův koncept o další možnosti, jež text čtenáři v procesu čtení poskytuje. (Benešová, 2007)

Iser přišel s tezí, že „*skutečně zajímavé jsou ty nenapsané části románu*“ (Iser, 2001, str. 56), ze které vyvozuje, že román zamlčuje základ svého konstituování a že napsaný text by pak měl být chápán jako stínový obraz tohoto nevyjádřeného základu (ústřední intence). To znamená, že v místech, kde k tomuto dochází, autor nemobilizuje čtenáře proto, aby je přinutil k větší kritičnosti nejen k textu, ale i k sobě samému. Naráží tím na skutečnost, že čtenář často při čtení zjišťuje, že místo toho, aby kritizoval například společnost, stává se předmětem kritiky i on sám. Nedourčenost čtenáře vyzývá k tomu, aby hledal smysl textu a místo pro záměr textu tak přenáší do čtenářovy obrazotvornosti. Zde se objevuje zásadní rozdíl mezi literárními texty a texty, které formulují význam nebo dokonce nějakou pravdu. Význam nebo pravda zformulované v literárních textech existují i mimo jejich zformulování. Pakliže ale nejdůležitějším prvkem struktury textu je být čten, musí text i v takových místech, kde zamýšlí vyslovovat pravdu, přenechat jeho interpretaci čtenáři. Fiktivní texty jsou v tomto smyslu podle Isera mnohem otevřenější, a protože literární text „*nemá svou realitu ve světě objektů, nýbrž v obrazotvornosti svých čtenářů, získává výhodu nad ostatními texty, které chtějí vypovídat o významu nebo pravdě*“ (tamtéž).

⁵ Tj. recepční teorie, podle které je odesílatel sdělení stejně důležitý jako jeho recipient a podle níž literární dílo nabývá významu teprve tehdy, kdy se objevuje ve čtenářově mysli.

Ústřední myšlenkou konceptu nedourčenosti je, že „*text nikdy nedeterminuje a nenormuje jeden jediný, závazně platný, neměnný a jedineč „správný“ význam*“, jelikož „*text sám o sobě obsahuje množství potencialit, možných výkladů, úhlů pohledu či perspektiv*“ (Benešová, 2007).

Wolfgang Iser ve svém konceptu stanovil základní teze, na nichž tato úvaha stojí. První z nich je tvrzení, že každé literární dílo je výsledkem konvergence textu a čtenáře. Druhá předpokládá, že literární dílo není pouze text sám, ale stává se jím až v průběhu dynamické interakce se čtenářem, který disponuje „horizontem očekávání“, kterým Wolfgang Iser míní soubor očekávání, (nejen literárních) zkušeností a předpokladů, s nimiž čtenář přistupuje k textu a které významně ovlivňují to, jakým způsobem textu rozumí a jak jej interpretuje. S tím souvisí třetí teze, podle které teprve čtenář (nikoliv autor literárního díla) odkrývá veškeré potenciality, skryté aspekty a souvislosti textu. (tamtéž)

Roman Ingarden i Wolfgang Iser svá odlišná pojetí míst nedourčenosti formulovali na základě specifického charakteru literárních textů, které stojí v kontrastu k textům tzv. neliterárním. Východisko pro definování povahy míst nedourčenosti u obou teoretiků spočívá v rozlišování předmětů a věcí, které nám zobrazují literární díla, a předmětů reálně existujících ve světě kolem nás, nezávisle na textu. Shodují se v tom, že literární texty nám nezobrazují „skutečnou realitu“. ⁶ (tamtéž) Iser přitom pojednává o literárních textech jako o fikci. Literární texty své předměty nejprve vytvářejí z prvků vyskytujících se v životní realitě a současně v této životní realitě nemají žádný přesný ekvivalent⁷. Ingarden v tomto smyslu upozorňoval na specifickou povahu jazykových prostředků, z nichž je text vystavěn a které limitují možnost fikce v zobrazení (či úplného přenesení) reálného světa do literárního textu. (tamtéž)

Místa nedourčenosti v Ingardenově koncepci souvisí více s textem než s rolí čtenáře v procesu čtení a interpretace literárního díla, což je klíčový rozdíl v Iserově a

⁶ „Skutečná realita“ je podle slov Benešové „poněkud efemérní, snad lehce ironická formulace“. Benešová zde bezpochyby pravděpodobně upozorňuje na vágnost označení světa, v němž „pobýváme s texty i bez textů“, jako „skutečného“. Lze totiž uvést námitku, že literární texty a recepce těchto textů, jež mohou ovlivňovat toto vnímání, jsou přirozenou součástí lidského života, a tím pádem je problematické jejich vyčleňování jako „neskutečných“. Vycházíme zde z odlišení skutečného a fikčního světa ve smyslu, jak jej chápe Lubomír Doležel a jenž uvádíme v kapitole o teorii naratologie.

⁷ Literární text v Iserově pojetí na rozdíl například od textů zákonů nedovede vytvořit stavy věcí (v případě zákonných norem označuje za stavy věcí regulativy chování). Literární texty považuje za fikci, neboť nabízí postoje ke světu, který konstituují pro nás zdánlivě známý svět ve formě, jež se odchyluje od našich zvyklostí.

Ingardenově uvažování. Ingarden na rozdíl od Isera uvažuje o textu v rozměru jedné ze tří základních složek komunikačního modelu autor – text – recipient, zatímco Iser bere v úvahu širší působnost a dosah textového útvaru. Ingarden v zásadě rozlišoval mezi správnou a nesprávnou interpretací a místa nedourčenosti dle něj vymezovala spíše rozdíl mezi realitou a jejím schematickým zobrazením v textu⁸, zatímco Iser v této souvislosti považoval prázdná místa za zdroj polysémantičnosti (mnohovýznamovosti) textu. (tamtéž)

Iser se vůči Ingardenovi vymezuje v možnostech, které místa nedourčenosti čtenáři v procesu čtení a interpretace nabízejí. Podle Isera „prázdná místa“ či „mezery“ obsažené v textu vyvolávají nejen nutnost je vyplnit či doplnit, ale také na vynechaná místa určitým způsobem navázat. Iserovo pojetí textu nabízí více možných zmíněných výkladů a činí tak literární dílo vnitřně dynamičtější. Iserova koncepce je pro účely této práce vhodnější než pojetí Ingardenovo, jelikož poskytuje větší prostor pro analýzu a interpretace vybrané reportáže, jež nejsou svou povahou čistě uměleckým dílem. (tamtéž)

V první řadě je třeba zde zopakovat premisu, že „každé dílo je výsledkem textu a čtenáře“⁹, do něhož se promítá zmíněný „horizont očekávání“. Wolfgang Iser při svých úvahách odmítl tehdejší snahy teoretiků o umění interpretace, které jsou omezeny schematickými teoretickými koncepty. Zajímal se o to, jak popsat něco vzrušujícího, aniž by šlo o pouhé spekulace. Dle jeho slov význam díla není skryt v textu samém (tedy v tom, co je explicitně řečeno), protože to by znamenalo, že je text redukovatelný na svůj předem daný význam; tzn., že literární dílo by v takovém případě bylo ilustrací svého předem daného významu a bylo by čteno například jako duch doby, výraz neuróz autora apod. Důležitá je proto aktualizace textu v procesu čtení, v jejímž rámci mají místa nedourčenosti zásadní roli – koncept nedourčenosti podle Isera vychází z předpokladu, že nejdůležitější prvek textu bývá nevysloven a nedourčenost tak aktivizuje čtenáře ke spolurealizování intence¹⁰ vložené do textu. (Iser, 2001, str. 40–41)

Tuto roli míst nedourčenosti Iser dokládá na příkladu tzv. románů na pokračování, které vycházely v 19. století. Romány na pokračování tehdy vycházely

⁸ Ingarden o vyplňování prázdných míst nedourčenosti čtenářem, uvažuje jen v „mezích toho, co text sugeruje nebo připouští“. To určuje například počet vět, které v literárním textu vstupují do hry.

⁹ Tato premisa platí pro literární i neliterární díla a vychází z empirického poznatku, že čtenář obsah textu poznává až tehdy, kdy jej v procesu čtení aktualizuje a zpřítomňuje.

¹⁰ Intencí textu Iser míní nejen záměr autora ale i celkové vyznění textu.

v pravidelných intervalech v daných časopisech. V každém časopise byla tehdy publikována jen omezená část románového příběhu, která v čtenáři vzbuzovala otázku: „Jak to bude dál?“ Tuto techniku postupného odhalování děje Iser nazývá „technikou stříhů“. „*Jednotlivými stříhy se bezprostředně uvádějí nové osoby, dokonce začínají úplně nové děje, takže se vnucuje otázka po vztazích mezi doposud známým příběhem a novými nepředvídatelnými situacemi.*“ (tamtéž, str. 48–49) Román na pokračování čtenáři vnucuje určitou formu čtení, poněvadž dané pauzy jej nutí představit si vždycky trochu více, než obvykle činí při průběžné četbě. Nedourčenost, která se podle Isera v literárních textech od 18. století objevuje v čím dál větší míře, tak vytváří nutný stupeň svobody, který „*musí být čtenáři v komunikačním aktu zaručen, aby mohlo být ‚poselství‘ přiměřeně přijato a zpracováno*“ (tamtéž).

Iser vysvětluje další funkci nedourčenosti na případu, kdy nastává tzv. normalizace nedourčenosti, tzn. zmírnění nedourčenosti v textu. K té dochází například tehdy, když autor v příběhu někde něco vysvětlí a rázem znemožňuje čtenáři pátrat po dalších významech. Takto redukuje možnosti čtenářovy interpretace a přestává tvořit literární dílo. S tím souvisí rozličná škála struktur, z nichž v textu vzniká nedourčenost a jež představují způsob, jak řídit čtenářovy reakce. (tamtéž, str.50)

Jednou z nich je autorův *komentář*: jeho úvahy o dění, v nichž je vyjádřeno hodnocení vyprávěných událostí. Autor může v textu odstraňovat prázdná místa za účelem sjednocení vyprávěného. (tamtéž, str.50–51) Mohlo by se zdát, že komentářem autor striktně vymezuje možnosti čtenářovy interpretace zobrazených předmětů, což by znamenalo, že autor čtenáři říká, jak má jeho vyprávění rozumět. Podle Isera však existuje značné množství románů, jež obsahují takové komentující a hodnotící poznámky, aniž by však těmito poznámkami byl interpretován příběh z jednoho určitého a vždy dodržovaného hlediska. Komentář proto v literárním textu působí jako pouhá hypotéza, která v sobě nese možnosti hodnocení zobrazovaného předmětu, a to se liší od těch, jež můžeme bezprostředně vyvodit z vyprávěného dění; provokuje tak rozmanité reakce, kdy nás komentář zaráží, ponouká k odporování, a přece často odhaluje nečekané stránky vyprávění. Z toho vyplývá, že takové komentáře neposkytují závazné hodnocení předkládaných událostí, nýbrž představují *nabídku* hodnocení, která obsahuje možnost volby. Otevřením prostoru pro hodnocení navíc vznikají další prázdná místa; díky tomu, že komentář nabízí možnosti hodnocení, stará se o to, aby místa nedourčenosti nebyla zaplněna libovolně. To umožňuje kontrolu reakcí, z nichž čtenářovo závěrečné hodnocení vychází. Vedle stříhové techniky a komentáře lze ve

výstavbě textu vytvořit místa nedourčenosti také s pomocí montáže či segmentace nebo naopak kontrastu a opozice. (tamtéž)

Při analýze a interpretaci konkrétního textu je důležité zjistit, v jaké textové rovině se místa nedourčenosti vyskytují a v jaké frekvenci. Záleží na tom, jestli se místa nedourčenosti objevují více ve vyprávěcích strategiích nebo v ději či vzájemných vztazích postav; v případě, že zasahují do role, kterou text připisuje čtenáři, budou mít úplně jiné následky. V některých dílech se objevuje mnoho perspektiv, které jsou zhuštěny do krátkého časového úseku (James Joyce – *Odysseus*); takové množství nabízených perspektiv čtenáře nejprve zmate. Pakliže na sebe nabízené perspektivy bezprostředně narážejí, překrývají se a vrství se jedna na druhou, namáhají tak čtenářův pohled (příčemž schází pomocný pokyn autora). Vedle toho je také zapotřebí všimnout si stupně účasti čtenáře na uskutečňování intence textu. V tomto smyslu se například zvýšená účast čtenáře projevuje skrze pocíťování rozporu v ambicích popisovaných postav v textu s komentářem vypravěče. I to je jedna z možností jak otevřít široké panorama hledisek na líčenou společenskou skutečnost. (tamtéž, str. 56–58)

4.3 Fokalizace

Fokalizace určuje, co se má v díle vyprávět, tzn., že omezuje množství informací, které má čtenář k dispozici o fiktivním světě. Slouží k popisu pocitů a myšlenek postav, které nejsou totožné s vypravěčem a skrze něž čtenář vnímá děj příběhu.

Jedná se o teoretický naratologický koncept, s jehož pomocí určujeme *skrze koho (co) se díváme* na obsah vyprávění. Tento koncept pracuje s rozdílem mezi tím, kdo v literárním díle mluví, a tím, kdo vidí. Tím, kdo mluví, bývá v literárním textu vypravěč, který současně nemusí být tím, kdo vidí. Tato rozdílnost plyne z úvah nad vědovností vypravěče, jehož znalost myšlenek a pocitů postav (v případě, že se v literárním textu další postavy objevují), je nutně omezená povahou vyprávění a jenž tyto fenomény obvykle popisuje z pozice sdělovatele¹¹, nikoli pozorovatele. V určité chvíli tak čtenář literárního díla vnímá například tzv. volnou fokalizaci, kdy narativ vstupuje do mysli druhého. Příkladem může být *Otec Goriot* Honoré de Balzaca: „*Večer paní Vaquerová ležela jako na řevavém uhlí, jako koroptev obalená slaninou a*

¹¹ To implikuje omezené pole vědění vypravěče v literárním textu.

rozpalovala se touhou, která ji posedla, aby totiž zanechala vdovského roucha Vaquerů a znovu ožila v manželství s Goriotem“ (Walsh, 2007) U takového díla, v němž figuruje vypravěč v er-formě spolu s dalšími literárními postavami, dochází k situaci, kdy se čtenář dozvídá o vnitřním světě postav, a rázem zaujímá další hledisko k narativnímu ději. Takto se čtenář přesouvá od perspektivy vypravěče k perspektivě literární postavy, skrze kterou vnímá obsah vyprávění, a tento jev postihuje právě fokalizace, jež se v textu projevuje zejména s pomocí technik užívání polopřímé řeči, záznamu myšlenek jednotlivých postav a vnitřního monologu. Zjednodušeně řečeno se tedy fokalizace užívá k postižení jevů, kdy se ohnisko vyprávění neváže pouze na vypravěče a kdy se v literárním díle objevují další možné perspektivy, které mají vliv na celkové vyznění textu.¹²

Tento narativní jev je předmětem zájmu literárních teoretiků již od počátku úvah o stavbě narativu. Podle Jiřího Hrabala se termín fokalizace vyvinul z různých pojmových označení téhož jevu; pojem fokalizace obsahuje škálu jiných pojmů, které s tímto pojmem úzce souvisejí: hledisko, perspektivu, pozici, ohnisko, pohled, pole ad. Tyto pojmy se navzájem překrývají, znejasňují, existují vedle sebe a konkurují fokalizaci, a proto nelze stanovit jednoznačnou a pevnou definici fokalizace. (Hrabal, 2011, str.40)

Jelikož byl termín fokalizace formulován na základě zkoumání literárních děl, i zde narážíme na problematiku fikčního světa a otázku transmediální platnosti různých pojetí fokalizace, která usilují o aplikaci tohoto termínu například i pro analýzu filmu¹³. Jiří Hrabal upozorňuje na to, že pokud chce být fokalizace intermediální disciplínou, musí v první řadě respektovat odlišné diskurzivní možnosti jednotlivých médií. (Hrabal, 2011, str.161) Hrabal v díle *Fokalizace – Analýza naratologické kategorie* přichází s vlastním pojetím fokalizace, které není zatížené konceptuálním schématem, zdvojeným označením téhož narativního jevu či naopak víceznačností pojmu. Vychází

¹² Příkladem rozdílu mezi tím, kdo mluví, a tím, kdo vidí, zde může být také tzv. externí fokalizace, kdy se ohnisko vyprávění nachází mimo jakoukoliv postavu a současně toto ohnisko nelze chápat jako perspektivu samotného vypravěče, byť by byl bezejmenný či snad netělesný. V literárním díle nelze totiž předpokládat nepřírozenou permanentní vypravěčovu mlčenlivost v oblasti myšlenek a pocitů postav, a proto lze externí fokalizaci interpretovat jedině jako výtvar vypravěčovy imaginace, což zpochybňuje výklad vypravěče jako toho, kdo něco „zná“ (Walsh, 2007). Proto je třeba rozlišovat, kdy v textu „mluví“ vypravěč (ten, kdo vypráví čili kdo prezentuje sdělovaný obsah), který disponuje omezenou mírou vědění o zprostředkovaném vyprávění, a fokalizací, kdy se toto tzv. ohnisko vědění přesouvá k jednotlivým literárním postavám či mimo ně.

¹³ O transmediální platnost v tomto smyslu usiluje například Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu*. (Chatman, 2008)

přítom z kritické analýzy různých pojetí fokalizace. Hrabal tvrdí, že vzhledem k tomu, že film sestává z vícero sémiotických kanálů, dosahuje zamýšlených účinků nikoli fokalizací, ale právě kombinací těchto kanálů. Zároveň poukazuje na to, že jev, který nazýváme fokalizací, by měl být identifikovatelný na základě přítomnosti určitých jazykových znaků, nikoli například na základě nějakého vyvolaného vizuálního či psychologického efektu. (Hrabal, 2011, str. 160–161)

V této kapitole budu proto vycházet z Hrabalova pojetí, které je založeno na diferenci, již formuloval francouzský strukturálně zaměřený literární teoretik a historik Gérard Genette zmíněnými otázkami Kdo vidí? a Kdo mluví?. Jiří Hrabal fokalizaci chápe jako „*specifický diskurzivní způsob podání příběhu, který lze identifikovat na základě příslušných distinktivních rysů, jež – jsou-li přítomny – konstituují ‚bezhlasý‘ fokální subjekt*“ (Hrabal, 2011, str.197). A protože fokalizaci odvozuje od pojmů vypravěče a vyprávění, odpovídá nejprve na otázky, co rozumíme pojmem vypravěč a k čemu vypravěč slouží. (Hrabal, 2011, str. 164)

Literární teoretiky podle něj spojuje předpoklad, že vyprávění je způsob „zprostředkování“ nějakého sdělení a ztotožnění narativního aktu s aktem komunikace. To znamená, že podle této teze má mít každá narativní promluva svého narativního vysílatele, tzn., že každý narativ má vlastního vypravěče. Hrabal tento komunikační model nesdílí z toho důvodu, že vypravěč podle něj nikdy nestojí před narativní výpovědí, ale konstituujeme jej až z výpovědi samé, jako její zdroj či mluvčího. (Hrabal, 2011, str. 164) Argument zmíněných teoretiků, že příběh byl vždy vypravován *někým*, nemůže obstát, protože vypravěč žádného narativního textu nám (jako čtenářům) není přístupný před narativem samým. A proto otázka stojí jinak, a sice, „*zdali z každé narativní promluvy, potažmo z celku narativních výpovědí, může být vypravěč konstituován*“. (Hrabal, 2011, str. 165)

Otázka, zda má nebo nemá každý narativ svého vypravěče je důležitá zejména pro vyprávění, ve kterém se postavy uchylují k subjektivním výpovědím. Přítomnost vypravěče totiž působí rozdíl mezi hodnocením pravdivého z hlediska postavy a režimem objektivního vyprávění. V situaci, kdy je postava narativu současně vypravěčem příběhu, je třeba při čtení či interpretaci takového narativu brát v potaz skutečnost, že postava v díle je omezena svými percepčními schopnostmi a že působí v určitém *ted'* a *tady* fikčního světa. (Hrabal, 2011, str. 167)

Hrabal předesílá, že narativní akt je aktem *konstituce fikčního světa* a že slovo *narativní* označuje primárně „vyprávění o něčem“, nikoli „vyprávění někým“ – to už je určitý způsob podání příběhu. (Hrabal, 2011, str.167–171) Narativní text zpravidla nečteme proto, že chceme znát úmysly vysílajícího a ne každý narativ vybízí k tomu, abychom se ptali po vypravěči. V rámci literárních narativů proto Hrabal rozlišuje mezi *fokalizovaným* a *nefokalizovaným* narativem.

Vychází přitom z rozlišení fokálního a narativního subjektu. Fokální subjekt v literárním díle představuje ohnisko vyprávění, tedy subjekt, z jehož hlediska je příběh vypravován a omezen¹⁴. Narativní subjekt oproti tomu představuje tzv. vyprávěcí subjekt, který nemusí být totožný s fokálním. (Hrabal, 2011, str. 163) V případě, že je příběh vypravován v první gramatické osobě, dochází podle Hrabala k totožnosti obou subjektů, a proto takový narativ považuje za nefokalizovaný. „*Jev, který označujeme pojmem fokalizace, nastává, konstituuje-li se v narativní výpovědi fokální subjekt, vyjma první gramatické osoby.*“ (Hrabal, 2011, str. 163)

Text, ve kterém se nekonstituuje vypravěč, představuje podle Hrabala tzv. klasický narativní text, psaný er-formou. Tvrdí, že „objektivní“, tzn. er-formový vypravěč, neexistuje, protože se jedná o protimluv; třetí gramatickou osobou totiž označujeme toho, o kom se vypráví, zatímco vypravěč (tedy ten, kdo nám něco sděluje) není a priori přítomný v textu. Objevuje se až spolu s distinktivními rysy, pomocí kterých se v narativu konstituuje, a to na základě přítomnosti konkrétních jazykových znaků a v určité míře. Jako nejsilnější důkaz nefokalizovaného narativu Hrabal tedy uvádí přítomnost první gramatické osoby, která vyjadřuje subjekt vypovídání; „*Jakmile se v textu objeví ‚já‘, ať už je vyjádřeno vlastním jménem, zájmenem či slovesným tvarem, zdroj vypovídání se stává součástí významové výstavby a čtenář si příběh interpretuje skrze hypotézu, kterou si o vypravěči vytváří v průběhu čtení*“. (Hrabal, 2011, str. 163) Takový ich-formální narativ je nutně narativem s konstituovaným vypravěčem. (Hrabal, 2011, str. 163–164)

Fokalizace se pak konstituuje buď u fokalizovaných, či částečně nefokalizovaných narativů (celý narativ většinou nebývá fokalizovaný, protože fokalizované pasáže se prolínají s narativními způsoby podání, kterými se také vyjadřuje interiorita postavy, např. slovesy myšlení a vnímání a vnitřním monologem postav, které pouze vypovídají o interioritě postavy, ale nemusí omezovat pole vědění.

¹⁴ Tato omezenost se vztahuje k možnostem, skrze které čtenář literárního díla získává informace o fiktivním světě.

Protože fokalizace v narativu omezuje pole vědění, u nefokalizovaných narativů, kde se nekonstituuje vypravěč, nemůžeme zvažovat tzv. vědounost (míru vypravěčova vědění). U literárních děl se teoretici zabývají touto vědouností, kterou rozumí znalost toho, o čem konstituovaný vypravěč vypovídá. V tomto kontextu Hrabal v textu rozlišuje funkci nepřítomnosti určitých informací na: *nepřítomnost informace* – jakožto důsledek neúplnosti fikčního světa – a *nepřítomnost informace* – jakožto součást narativní strategie. Explicitní vědounost vypravěče se objevuje v narativech, v nichž vypravěč výslovně sděluje narativnímu adresátovi (čtenáři), že příběh zná a vypráví ho *ex post*; či pokud sděluje, že zná některé události, které předcházejí narativnímu *tady a teď* či následují až po něm. (Hrabal, 2011, str. 173–177)

Typické rysy narativu vyprávěného tzv. vědouným vypravěčem, jejichž užitím se vypravěč v literárním díle konstituuje, Hrabal definuje následujícím způsobem (Hrabal, 2011, str. 178):

- Situovanost subjektu vypovídání není časově sousledná s časem příběhu.
- Jsou zde přítomny iterativní výpovědi („každých čtrnáct dnů chodíval“ apod.).
- Vypravěč sděluje informace o událostech příběhu, které předcházejí těm, o nichž právě vypráví („teď už nějaký čas se ta ulice jmenovala Herlthgasse“).
- Vypravěč explicitně naznačuje, že později bude vyprávět o něčem, co nyní ví, ale záměrně o tom nevypráví („Později pochopíme, proč zrovna Londýn s Washingtonem, takže se tím teď netrapme.“).

Hlavní funkce fokalizace tedy spočívá ve zprostředkování interiority postavy¹⁵. (Hrabal, 2011, str. 183) Zároveň zde platí zmíněná premisa, že fokální subjekt nemá *hlas*, a proto nemůže být totožný s vypravěčem.

¹⁵ Interioritou rozumíme zvnitřněný svět; vnitřní a niterný stav postavy či vypravěče.

Fokalizaci pak můžeme rozpoznat s pomocí těchto identifikátorů (Hrabal, 2011, str.181 – 183):

1. Lokální lexikátory (sem, kudy).
2. Časové orientátory (teď, zítra, večer).
3. Některá adverbia (vedle, naproti).
4. Citově zabarvená substantiva, hodnotící adjektiva a adverbia, která nelze připsat ke konstituovanému vypravěči a mohou být rovněž považována za signály fokalizace, neboť jsou vyjádřením subjektivního postoje fokální postavy, vzhledem k fikčním postavám a událostem.
5. Pojmenování příbuzných vztahů, která označují příbuzného fokálního subjektu („Co mu řekne? Otec stejně žádné vysvětlení nepřijme.“).
6. Polopřímá řeč.

Pokud narativ obsahuje uvedené jazykové signály, konstituuje se centrum fokalizace. (Hrabal, 2011, str. 181)

Vedle naznačených účelů lze fokalizaci v díle využít i nekonvenčně, například k narativní mystifikaci. *„Fokalizace bývá konvenčně využívána jako způsob důvěryhodného podání interiority postavy a také jako důvěryhodný zdroj narativních informací a je tedy přijímána jako ta, která je pro nás „čitelná“, tedy ta, již rozumíme a chápeme důvody jejího jednání. Z jejího myšlení a jednání pak při konstituci fikčního světa odvozujeme základní stavební jednotky fikčního světa, kauzalitu událostí, motivace jednání postav atd., které považujeme v rámci fikčního světa za pravdivé.“* (Hrabal, 2011, str. 192) K narativní mystifikaci potom dochází například ve chvíli, kdy se přeruší odvíjení děje či vystavování fikčního světa; namísto toho následuje například odvíjení představy, snu či halucinace fokální postavy, aniž by mohly být jako sny, představy či halucinace v narativu rozpoznány. Narativní mystifikace je však možná pouze u děl, jež produkují iluzivní fikční svět. U děl, kde toto možné není, nelze fokální postavu tímto způsobem využít. *„Avšak ani tehdy je-li vypravěčem vrah a nebo psychopat, nemusí to nutně znamenat, že je nespolehlivý vypravěč a rovněž zde nedochází k žádné mystifikaci – vypravěč totiž neskrývá své motivace a otevřeně hovoří o svém jednání.“* (Hrabal, 2011, str.191–196)

4.4 Vyprávění přes postavy

Postava v příběhu je nositelem dynamických a statických událostí¹⁶, které vstupují do vzájemných vztahů a vytvářejí časový rámec děje. Zároveň postava jako taková je myšlenkovým konstruktem, který si čtenář vytváří na základě různých informací z textu. (Píchová, 2011, str. 6) Dále postavu můžeme definovat jako soubor informací, dynamickou složku textu a subjekt druhého¹⁷. Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí, jež se konstituuje ve vztahu k druhým, ke světu a k objektu literárního díla. (Hodrová, 2001, str. 76) Proto je postava také dynamickým znakem, a to bez ohledu na dobu, v níž literární dílo vzniklo. Znakovost a symboličnost postavy jsou v textu přítomné pouze jako potenciální význam, jenž se čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci. (tamtéž, str 75–76) Wojciech Tochman pracuje se skutečnými lidmi, kteří mu svěřují velmi citlivé informace (s důvěrou, která pro novináře není samozřejmostí), a proto záleží na způsobu jejich zpracování. Postavy a jejich výpovědi tvoří hlavní materiál pro Tochmanovy reportáže a jejich specifické využití v narativu je tím, co činí tyto reportáže výjimečnými.

Na rozdíl od fokalizace, která je víc o roli vypravěče, tato kapitola pojednává více o roli postav v narativu. V rámci naratologických zkoumání fenoménu postavy se k postavám ve smyslu jejich textového zakotvení přistupovalo dvěma způsoby. Tím prvním je přístup strukturalistický (sémiotický), který chápe postavu jako čistě textový konstrukt, který existuje jen v textu a skrze něj, a jehož optikou znamená postava především narativní funkci (v utváření děje). Druhý přístup bere v úvahu podobnost literárních postav s jejich reálnými protějšky a pro výzkum postav využívá poznatků z psychologie, estetiky a filosofie¹⁸. (tamtéž, str.6)

Jelikož budu prostřednictvím postav interpretovat obsah literární reportáže, jež vypovídá o osudech skutečných lidí, přikloním se v této kapitole spíše ke druhému přístupu. Během procesu rekonstrukce postavy, k níž dochází v průběhu čtení, využívá každý čtenář svých vlastních zkušeností a znalostí, které vedou k tomu, že k fikčním postavám nepřistupuje jako k omezené textové funkci, ale interpretuje je podobným způsobem jako reálné lidi. (Eco, 2010) Proto nejprve vysvětlím význam existence

¹⁶ Událost je nejmenší stavební jednotka příběhu, kterou definuje změna stavu. Pořadí, v němž osnova narativu uvádí události, přitom nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu. (Chatman, 2008, str. 43)

¹⁷ To znamená, že subjekt postavy je v díle textovou analogií skutečného nebo smyšleného člověka a jako takový bývá vždy tvořen z vnějšku (i v případě, že se jedná o ich-formu nebo monolog) jako někdo *druhý* čili *ne-já*. (Hodrová, 2001, str. 75–76)

¹⁸ Představitelem tohoto přístupu je například Seymour Chatman.

fikčních světů, který představuje východisko pro možnou interpretaci reportéřské práce s postavami, poté se krátce zastavím u fenoménu uzavřených a otevřených postav, jehož autorem je Seymour Chatman, a nakonec uvedu možné způsoby charakterizace postav.

Pro pochopení způsobu vytváření literárních (i neliterárních) postav je třeba vrátit se k základům úvah o existenci specifické skutečnosti literárního díla – skutečnosti, která nemusí korespondovat s vnětetovým světem a jež si přesto ponechává svůj nárok na pravdivost. (Cohnová, 2009, str. 220) Pro existenci této specifické skutečnosti se jako první vyslovil řecký filosof Aristoteles, který ji zahrnul pod pojem *mimésis* označující napodobení nebo znázornění skutečného světa¹⁹. Základní tezí *mimésis* je, že fikční entity jsou odvozené ze skutečnosti; tzn., že postavám, místům a událostem v textu odpovídají skutečně žijící osoby, skutečná existující místa a děje, které se skutečně udály. (Dvořák, 2011, str. 7) Úkolem *mimésis* je také nápodoba skutečného fungování světa, jeho řádu a pravidel. Přitom samotné chápání fungování aktuálního světa člověkem představuje komplikovaný filosofický problém. Jan Dvořák ve své diplomové práci na téma *Pojetí postavy v soudobé naratologické teorii* v tomto směru konstatuje, že fikční světy se svým řádem nutně liší od světa aktuálního, neboť právě tato odlišnost umožňuje fikci vytvářet imaginární univerza, jež zdůrazňují poselství obsahující určité normy. (tamtéž, str. 7)

Dvořák dále uvádí, že fikční světy jsou lidskými výtvoři, a tudíž musí být nutně neúplné. Úplný text by totiž pro spisovatele znamenal nekonečné psaní; neúplnost tedy představuje rozdíl mezi fikčním a aktuálním světem. Na rozdíl od aktuálního světa to, co není ve fikčním světě „vyřčeno“, neexistuje. Zároveň čtenář je tím, kdo fikční svět vidí – vidí i jeho mezery, protože to, co se v příběhu zamlčuje, je stejně tak důležité jako to, o čem se vypráví. (tamtéž, str. 9–10)

Neúplnost fikčního světa se projevuje i u každé jednotlivé postavy v literárním díle. Popis postavy, vnitřní nebo vnější, nikdy nemůže být komplexní (hyperrealistický). Postava se jeví jako segmentární či rozsekaná; např. pokud nám vypravěč vylíčí krásku sedící na baru prostřednictvím popisu jejích očí, vlasů či gest, nikdy takto nevyčerpá celou postavu. Konkrétní části postavy mají spíše funkci symbolu; mohou být důležité pro pokračování příběhu, anebo mohou nést jiný, skrytý význam. V tomto smyslu má

¹⁹ Dle Aristotela jsou lidské bytosti mimetické a cítí potřebu vytvářet umění, které odráží aktuální realitu. Umělecká díla pak představují různé způsoby zobrazení této aktuální reality. Literární teoretici se domnívají, že se pojem *mimésis* významově blíží termínu fikce jako nereferenčního narativu. (Cohnová, 2009, str. 24–25)

komplexní zaštiťující funkci pro postavu její jméno, které je jediným celistvým zástupcem jejího těla i jejího charakteru. (tamtéž, str.11)

Podle Dvořáka pracuje autor při popisování postav s abstraktními pojmy, které kvůli úspěšnosti komunikace mezi autorem a čtenářem musí mít týž denotát²⁰ k abstraktním vlastnostem a hodnotám jako ve světě aktuálním. Pro popis osob i postav – jedněch reálných, druhých fikčních – totiž užíváme týž jazyk a týž slovník. Dvořák tím naráží na skutečnost, že neúplnost fikčního světa se neliší od neúplnosti naší recepce světa aktuálního; realita aktuálního světa, kterou označuje jako *pravou*, podle něj slouží jen jako logický konstrukt. Dodává, že pro teorii literatury a fikční světy by bylo přínosem zohlednit poznatky francouzského strukturálního antropologa a filosofa Clauda Lévi-Strausse, který předpokládal, že narativní struktury jsou primární vůči všem ostatním strukturám, včetně myšlení a komunikace, a že svět je podle nich percipován jakožto narativní struktura a jako takový je i zobrazován. (tamtéž, str. 10) Jinými slovy, i když postavy románů neexistují ve smyslu existence v aktuálním světě, jejich vlastnosti jsou naprosto reálné. (tamtéž, str. 11) Tímto způsobem se stírají rozdíly mezi vytvářením a popisováním fikčních a reálných postav. Dvořák přitom tvrdí, že posláním literatury je prezentovat fikční svět z hlediska jeho norem a hodnot; ty se zračí jediné v jednání a smýšlení literárních postav²¹. Současně každá postava je symbolická, neboť „*všechny postavy bez výjimky prezentují (reflektují) filosofii' díla*“. (tamtéž, str. 52)

Seymour Chatman, který rozlišuje dvě základní složky narativu na příběh (to, co je v narativu zobrazeno) a diskurs (jakým způsobem je to zobrazeno), představuje soubor narativních výpovědí jako výsledek diskurzivního zpracování příběhu tvořeného událostmi a existenty (tzn. postavami, složkami prostředí). V díle *Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu* si pak pokládá otázku, zdali jsou postavy otevřené nebo uzavřené konstrukty. Tato otázka souvisí s názorem, že pro fikci je charakteristické, že se na některé věci v souvislosti s ní nelze dost dobře ptát; například je zbytečné se ptát, jaké přednášky navštěvoval Hamlet na univerzitě ve Wittenberku. Chatman však poukazuje na to, že pokud je jedna otázka lichá, neznamená to, že takové

²⁰ Denotát je reálný předmět (objekt), který označujeme určitým pojmem. Denotátem je například slovo "chlapec" označující reálnou osobu. Chlapce však lze nazvat také různými jinými synonymy, jako je kluk, hoch atd. Jeden denotát tedy může mít více pojmenování. (<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>)

²¹ Postavy, do jejichž myslí nahlížíme, však nemusí být nutně „mimetické“ ve smyslu „realistické“. Nejvyšší hodnoty společnosti nejlépe vyjádří postava přímočará, jednoduchá a idealizovaná. (Dvořák, 2011, str. 11)

jsou všechny otázky týkající se postav a odmítá stavět postavy na roveň „pouhým slovům“. (Chatman, 2008, str. 122–123) „*Hamlet a Macbeth pochopitelně nejsou ‚živé bytosti‘; to však v žádném případě neznamená, že jako vytvořená napodobení existují pouze ve slovech a na vytištěné stránce. (...) Některé postavy ve složitých narativních zůstávají otevřenými konstrukty, tak jako někteří lidé ve skutečném světě nám nepřestávají být záhadou, ať je známe sebeděle.*“ (Chatman, 2008, str. 123–124).

Zde je třeba zmínit také Chatmanovu teorii fikčních existentů, která se vymezuje proti textovému redukcionismu (postava = slovo na stránce) a využívá přitom některých pojmů z oblasti psychologie osobnosti. Chatman na příkladu postavy Valmonta z *Nebezpečných známostí* vysvětluje, že se i postava, autorem zprvu prezentovaná jako chladná a nemorální bytost, která se nakonec zachová ctnostně, přesouvá z pouhého aktantu (narativní jednotky nesoucí děj) k vyvolání tušení komplexního lidství. To znamená, že leckterá díla čtenáře přímo vybízejí k úvahám nad dobami, o nichž se narativ nezmiňuje. Chatman tak zkoumá, jak postavy pracují na aktivním zapojení čtenáře do vyprávěného děje. (Chatman, 2008, str. 296)

Postava v textu může být charakterizována různými způsoby. Obecně lze mluvit o přímé a nepřímé charakterizaci postav. První způsob charakterizace přímo pojmenovává povahový rys postavy a jako čtenáři tuto informaci získáváme prostřednictvím promluvy jedné z postav či vypravěče. Přímou charakterizací totiž nazýváme jen to přímé pojmenování určitého rysu nebo vlastnosti postavy, které pochází od hlasu s co největší autoritou v textu. Pokud se v textu objevuje pouze přímá charakterizace postav, text podléhá určité statičnosti, neboť postava je definována „teď a tady“. (Píchová, 2011, str. 6–7)

Nepřímý způsob charakterizace postavy oproti tomu pracuje s postupným odkrýváním implicitních významových složek postavy, kdy nedochází k přímému pojmenování určitého povahového rysu postavy, nýbrž je tento rys prezentován například prostřednictvím řeči postav, jejich jednání, prostředí, v němž se v rámci fikčního světa pohybují a tak podobně. (tamtéž, str. 9)

Specifickou roli v charakterizaci postav má pak jejich promluva, neboť ta slouží k jejich zařazení ve fikčních světech, ve kterých existují. Skrze promluvu získáváme informace podobně jako informace o skutečných lidech; povahové rysy mohou být charakterizovány prostřednictvím formy řeči i obsahu řeči. (tamtéž, str. 10) „*Forma či styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav individualizovaný a odlišený od jazyka vypravěče.*“ (Rimmon-Kenanová, 2001, str. 71)

Dalším prostředkem k charakterizaci postav může být samotné jednání postav. Například opakované jednání, neuskutečněný čin nebo koníček některé z postav nám jako čtenářům pomáhají odkrývat další významy a vlastnosti takových postav. Každý čtenář tyto odkazy pak interpretuje na základě vlastních zkušeností a vědomostí. (Píchová, 2011, str. 31) Vzhled zase slouží k identifikaci a prostředí postav. Okolní prostředí postavy (krajina, místnost, pracovní prostředí, město nebo okolí společenské, například rodina či společenská vrstva, do níž postava náleží) slouží často jako „metonymie konotující povahové rysy“ postav. (tamtéž, str. 35–37)

Jako poslední zde zmíněný prostředek charakterizace postavy je užívání vlastních jmen. Jména postav často uvádějí fikční svět narativu do souvislosti se světem reálným v případech, kdy jméno označuje reálně žijící postavu nebo postavu fikčního světa jiného díla. Intertextové odkazování k postavám jiných děl nebo začleňování skutečných lidí do fikčních světů je charakteristické pro postmoderní literaturu, která mimo jiné i tímto způsobem usiluje o rozostření hranic mezi fikcí a realitou. (tamtéž, str. 40)

5. Naratologická analýza děl Wojciecha Tochmana

5.1 Místa nedourčenosti v reportáži *Člověk, který vstal z kolejí*

Člověk, který vstal z kolejí je zvláštní reportážní text, jenž se svým obsahem i formou výrazně liší od reportáží, na které běžně narážíme v českých médiích. Vypráví o osudu člověka, který se jednoho dne probudil na štěrku vedle kolejí s těžkým zraněním hlavy a zničující ztrátou paměti. Člověka, který neznal své jméno ani datum narození a jenž si nepamatoval, jak se ocitl u kolejí, ani jak vypadal jeho domov či tvář matky. Bez dokladů, peněz a vzpomínek, pouze s jedním zapalovačem a kovovým andílkem v kapse.

Wojciech Tochman v této reportáži líčí příběh neznámého muže, jenž později získal jméno Janek. Tochman jej poznal díky svému působení v nadaci ITAKA, kam Janek zavolal s žádostí o pomoc při hledání své identity. Číslo nadace Janek získal od svého šéfa teprve až po delším časovém úseku od okamžiku, kdy se probudil s bolestí a krvácením a od kterého se vydal na cestu „jen tak za nosem“. Tochman vypráví nejen o Jankově životě do chvíle, než se ozval ve sluchátku jeho kolegy, tehdy ještě studenta psychologie Michała Czyżewského, ale i o dalším pátrání po Jankově identitě a zdravotních vyšetřeních, která společně s Jankem podstoupili.

Ačkoliv tato reportáž přináší především svědectví o Jankově osudu a mezních situacích v jeho „novém“ životě, svým obsahem se dotýká samotné existence člověka a jeho bytí ve společnosti. V textu se objevuje mnoho významových rovin pohybujících se od tělesných omezení lidské bytosti, přes mentalitu polských spoluobčanů a víru v Boha, až po nepřímo vyslovenou znepokojivou otázku, co v očích společnosti činí člověka člověkem. Tochman se přitom nebojí odkrývat špatné i dobré vlastnosti osob, s nimiž se Janek dostal do styku, a stejně tak informuje o materiálních i legislativních okolnostech a podmínkách, které provázejí Jankovu snahu přežít.

Text *Člověk, který vstal z kolejí* ve svém celku sestává z devíti úseků. Prvních osm úseků zaznamenává Jankův příběh – pokaždé se zaměřením na jiný aspekt jeho života – devátý úsek uzavírající reportáž končí emailem od Michała, který Tochmanovi sděluje svůj dojem z Jankova příběhu. Tochman ve výstavbě textu užívá kombinaci retrospektivního a chronologického vyprávění a mezi jednotlivými úseky uplatňuje

techniku stříhu²², kdy opouští jednu dějovou linii, na niž navazuje linií další a jež takto dohromady vytvářejí mnohvrstevný komplexní obraz Jankova putování.

Nedourčenost v této reportáži prostupuje celým vyprávěním v několika podobách. Objevuje se již v samotném názvu reportáže; „*Člověk, který vstal z kolejí*“ je titulek, který nám neprozrazuje nic než to, že kdosi někde vstal z kolejí. Tochman své vyprávění uvádí větou: „*Jedeme s Jankem k moři*“, aniž by čtenář tušil, kdo je Janek. Teprve postupným čtením začíná čtenář odhalovat jednotlivé detaily o Jankově osobě. Díky zmíněné stříhové technice v textu pak vzniká mnoho míst nedourčenosti, jež se nyní pokusím kategorizovat.

Ačkoliv se místa nedourčenosti v textu navzájem prolínají a překrývají, z hlediska jejich umístění v textu a vztahu k osobám, předmětům a událostem, které Tochman v reportáži popisuje, je možné popsat konkrétní situace, ve kterých tato místa vznikají. Takto lze analyzovat reportáž z hlediska autorovy práce s faktickými informacemi, jež získávají působivost právě svým uspořádáním.

V reportáži *Člověk, který vstal z kolejí* Tochman užívá tři typy míst nedourčenosti. První typ nedourčenosti udržuje napětí děje a dynamiku textu. Druhý typ slouží k upoutání pozornosti čtenáře k samotné osobě Janka a třetí autorovi umožňuje předat čtenáři obecnější poselství či společenskou kritiku.

Funkce prvního typu nedourčenosti spočívá ve vyprávěcí strategii celého příběhu. Jedná se o ta místa v textu, jejichž obsah nás uvádí do děje, aniž bychom se dozvěděli pointu příběhu hned na začátku, a jež současně činí text napínavým a nutí čtenáře pokračovat v četbě. Jako ilustrace poslouží první odstavec reportáže:

„Jedeme s Jankem k moři. Chceme, aby mu pohled na něj udělal radost, aby se nohou dotkl rozehřátého písku na pláži, poslouchal vlny, okusil vodu. Na moře se nedá zapomenout a na to skrytě spoléháme; moře si zapamatuje každý. Mijíme předměstí Varšavy, poté Mławu, Olsztynek. Janek neodlepí nos od okýnka, natolik ho zaujaly mazurské lesy, jezera, domy, krajina. Něco málo mu vyprávíme z historie: první světová, druhá, Hitler, Stalin, komunismus, Janek však ta slova slyší poprvé. Bavíme se o autech. Janek si myslí, že po silnicích jezdí odjakživa“. (Tochman, 2013, str. 92)

²² Pojem stříhové techniky zde uvádím v návaznosti na Iserovo pojetí míst nedourčenosti.

V úvodu se dozvídáme, že autor reportáže jede k moři s Jankem, který buďto nikdy neviděl moře, anebo si ho přinejmenším nepamatoval. Tochman hned zkraje textu seznamuje čtenáře s Jankovou zvláštní odlišností: Janek nikdy neslyšel o světových válkách ani diktátorech, dokonce ani o režimu, který panoval v zemi, kde se nachází. Již z prvního odstavce je čtenáři zřejmé, že Janek vykazuje znalostní mezery, které se týkají i tak banálních informací, jako je skutečnost, že silniční infrastruktura spojující města je výsledkem lidského pokroku a dříve tu nebyla. Přitom čtenář stále netuší, co je Janek zač a proč s ním autor reportáže a současně vypravěč jede k moři. Takto se otevírá pole pro postupné doplňování dalších informací. Tato místa nedourčenosti vznikají také na konci jednotlivých pasáží, kde se uplatňuje již zmíněná technika stříhu, či v závěru reportáže:

„Řidiči umožnili Jankovi sednout za volant autobusu Ikarus. Usedl, nastartoval, rozjel se. A jak! Obří harmoniku řídil bez jediného problému, zastavil, zaparkoval, zatáhl brzdu. Věděl, že v autobusech Ikarus je ruční brzda za sedadlem z levé strany, a ne, jako obvykle, napravo. Udělal to automaticky, nikoho se neptal. Důležitá stopa, která nás však nikam nezavedla. Slepá ulička – v MHD Janka nikdo nepoznává“ (tamtéž, str. 99) – konec jednoho úseku,

„Jan by se moc chtěl dozvědět, kdo je, a mít na kříži své jméno, až přijde jeho čas. Smrti se však nebojí. Věří, že smrt neexistuje. Tělo, které umře, je pouhou schránkou duše. Jan stane před Bohem a bude se před ním muset zodpovídat za celý život, ať už se v tom předchozím stalo cokoli“ (tamtéž) – začátek dalšího úseku.

K udržování napětí děje a dynamiky textu slouží také Tochmanovy otázky: *„Kdy to bylo? Kdy vstal Janek z kolejí? Před šesti, nebo osmi lety? Nevíme (...)“*. (tamtéž, str. 94) Tochman v této reportáži nevyužívá autorův komentář jako narativní postup. V souladu s Iserovým konceptem nedourčenosti v případě komentáře dochází ke zmírnění nedourčenosti v textu. Ve chvíli, kdy autor v příběhu něco vysvětlí, znemožňuje tím čtenáři tápat po dalších významech. Tochman namísto komentáře pokládá otázky adresované nejen čtenářům reportáží ale i sobě samému jako autorovi, který otevřeně přiznává svou nevědoucnost.

K prvnímu typu nedourčenosti patří také ta místa, která vycházejí přímo z obsahu svědectví Jankovy výpovědi. Například informace, že Janek měl v kapse jen zapalovač a kovového andílka, je zaznamenáním určité skutečnosti, která při čtení textu vzbuzuje otázku: A proč zrovna tyto předměty a ne jiné? Kovový andílek přitom v textu náhle získává možnou symboliku ve vztahu k víře polského obyvatelstva v Boha. Tento typ míst v případě reportážního textu vychází z vědomí, že popisovaná postava existuje i v reálném (aktuálním) světě.

Druhý typ nedourčenosti, jenž slouží k upnutí pozornosti čtenáře k samotné osobě Janka, se objevuje v popisu vystupujících postav. Postavy v této reportáži s výjimkou Janka Tochman charakterzuje na základě nějakého jednání, chování či děje, většinou ale uvádí jen ty informace, které jsou nezbytné pro pochopení souvislostí v příběhu. Například osobu psychologa Michała Czyżewského, jenž podle informací v reportáži byl prvním, kdo se s Jankem setkal, Tochman popisuje takto:

„U telefonu měl službu Michał Czyżewski, tehdy ještě student psychologie, dnes její absolvent. Michał dokáže trpělivě hovořit s těmi, kteří ze strachu nebo jiných důvodů nedokážou dát dohromady celou větu. Janek Michałovi řekl, že neví, kdo je, a poprosil ho o pomoc“. (tamtéž, str. 93)

Na těchto pár vět Tochman v textu omezuje popis svého kolegy, který se v ději reportáže ještě několikrát ukáže. Podobně nerozvádí popis i u dalších osob:

„Na nádraží přijeli nějací horalé, kteří hledali pomocníky na stavbu. Zeptali se Janka, jak se jmenuje, ale on tehdy ještě žádné jméno neměl. ‚Nevím,‘ odvětil jim. ‚Nevíš?‘ podivil se jeden z nich. ‚Tak budeš třeba Jan‘“ (tamtéž, str. 94),

„Nedaleko odtamtud (a možná to bylo daleko – to si nepamatuje) si majitelé sadů vyhlédli bezdomovce, ukázali prstem na vybrané: ty, ty a ty. Osobní doklady nekontrolovali, na jméno se neptali. Naložili je do nákladního auta a do práce“. (tamtéž, str. 95)

Obě poslední ukázky vypovídají o tom, jak se Janek dostal k práci. Jako čtenáři nevíme, kdo ho zaměstnal, a v případě majitele sadů, ani kdo jej později zneužíval k práci bez výplaty. Tochman v určitých pasážích textu nedořikává některé informace,

kteře bychom patrně v běžné reportáži vyžadovali. Například u obou posledních ukávek netušíme, odkud se vzali zmínění horalové nebo kde sídlili majitelé sadů. Nedourčenost v tomto smyslu odpovídá povaze polské reportáže, která především „vyvolává dojem“. Vše se pak podřizuje logice příběhu, a v té zaměstnavatel není tak důležitý. Toto využití nedourčenosti zároveň navádí čtenáře zpátky k osobě Janka.

Poslední typ nedourčenosti, jenž umožňuje předat čtenáři obecnější poselství či společenskou kritiku, se odvíjí od poznámek k Jankovu příběhu. Tyto poznámky nejsou Tochmanovými domněnkami, nýbrž zprostředkovaným svědectvím Michała Czyżewského. Pocházejí totiž z pasáže, která začíná: „*Z prvního setkání s Janem a mnoha pozdějších, která následovala, Michał vyvozuje: Janek si pamatuje, že procitl vedle kolejí, (...)*“ (tamtéž, str. 93) Tyto mnohdy mimoděčné a nepatrné poznámky jsou totiž tím, co čtenáře v této reportáži upozorňuje na významné společenské jevy. Například skutečnost, že Janka vyhnali z ošetrovny na nádraží a z neznámých důvodů mu nepomohli, odráží skutečnost, že někteří lidé „nepomáhají bližnímu svému“:

„Panebože,“ řekl si pro sebe. S obtížemi vstal. Bolela ho hlava, krvácel na levé straně (v oblasti spánku, temene a zátylku). Dodnes tam má svislou jizvu dlouhou deset centimetrů. Zároveň ho bolelo na prsou, zvláště když dýchal, nejspíš měl zlomená žebra. Pomalu se zvedl a vyrazil rovnou za nosem, nepřemýšlel kam, nepamatuje si, jak dlouho. Došel na nádraží (tehdy ještě nevěděl, že jde o hlavní nádraží ve Varšavě). Zahlédl ošetrovnu a napadlo ho, že by mu tam mohl někdo pomoci, ale mýlil se. Vyhnali ho“. (tamtéž, str. 93)

Podobně také působí poznámka: „*Když měli policisté dobrou náladu, spal v čekárnách,*“ po které si čtenář pokládá otázku, jak je možné, že mu policisté nepomohli pátrat po identitě: nezeptal se jich? Mysleli si o Jankovi, že je opilý bezdomovec? Později se v reportáži dozvídáme, že policie pomohla Jankovi s hledáním identity až poté, co zavolal do nadace ITAKA. Otázky, které ve čtenáři tato zmínka může vyvolat, však zůstanou nezodpovězené.

Reportáž *Člověk, který vstal z kolejí* nevypráví fiktivní příběh, má však hluboký přesah, jenž odpovídá možnostem románového díla. Janek Man (toto příjmení mu na

jeho přání přidělil soud) skutečně existuje²³. V tomto smyslu nelze hledět na tuto reportáž jako na literární dílo, které „*nemá realitu ve světě objektů*“, jak píše Wolfgang Iser. Žánr reportáže má výpovědní charakter a velmi záleží na tématu, které zpracovává. V případě příběhu člověka bez paměti, kterého nikdo nezná, se jedná o téma bolestivé a existenční. Vypráví o situaci, s níž se málokdo v životě setká.

Tochman v reportáži nechává čtenáře, aby si představil Jankovu situaci ve všech etapách jeho cesty k nalezení identity, aniž by dopředu prozrazoval, jak je na tom Janek dnes. Tímto způsobem čtenáři umožňuje, aby si dojmy z jednotlivých úseků textu „zažil“, a posléze s těmito dojmy přistupoval k dalším sdělením o Jankově osudu. A ačkoliv ústředním tématem reportáže je existence člověka, který se podruhé narodil, Tochman zde sofistikovanou prací s místy nedourčenosti mezi řádky vypovídá i o dalších okolnostech: reakcích lidí, ochotě pomoci, postupu úřadů a institucí – a ty se dotýkají všech polských občanů.

5.2 Fokalizace v reportáži *Vzteklý pes*

Vzteklý pes je bezesporu jeden z nejpůsobivějších textů ze sbírky *Pánbůh zaplat'*. Wojciech Tochman v něm přináší anonymní zpověď homosexuálního kněze, který trpí nemocí AIDS. Kněze, jenž je ve svém utrpení zcela osamocen, neboť promluvit veřejně o bolestné pravdě by znamenalo zlomit důvěru věřících Poláků ve svátost církve a přijít o část identity a postavení ve společnosti.

Zpověď tvoří součást svátosti katolické. Odehrát se může dvojitým způsobem: společnou bohoslužbou s individuálním vyznáním hříchů, nebo soukromým vyznáním hříchů Bohu skrze kněze. Zahnuje v sobě několik kroků, na jejichž konci člověk dojde k smíření. Hřešící nejprve zpytuje svědomí. Následuje lítost, předsevzetí, že se daného hříchu člověk znovu nedopustí, vyznání, rozhřešení a poté pokání. Zpovědník nakonec provinilému určí úkol, s pomocí kterého může dojít k rozhřešení: modlitbu, náboženskou pout', náhradu způsobené škody, příkaz přihlásit se na policii či navštívit lékaře.

Nic z toho však nemůže knězi v této reportáži, jež se celá odehrává ve formě kázání, přinést úlevu. Kněz hovoří o svém životě a o pocitech, které ho provázely na cestě k jeho katolické hodnosti. Mluví o své nepřekonatelné touze po sexuálním styku

²³ Důkazy o jeho existenci by měly být v archivech týdeníku *Gazeta Wyborcza*, objevil se i na stránkách nadace ITAKA www.zaginieni.pl (pohřešování).

s muži, pro který si jezdí do gay klubů situovaných v hlavních evropských metropolích a jenž je neukojitelný, zničitelský a v absolutním rozporu s katolickou církví. Vypráví o tom, jaké to je být HIV pozitivní a blízko smrti, kterou se snaží oddalovat s pomocí devastujících léků. Přesto není schopen slíbit, že přestane hřešit (spát s muži bez ochrany) a vstoupí zpět do celibátu.

Nedokáže se ani zpovídat před veřejností – na konci reportáže neznámý kněz přiznává, že tuto homilii dosud neproněs a nikdy nepronese. Sám název reportáže vyjadřuje knězovu bezmoc. Odkazuje totiž ke snu, v němž se objevuje agresivní pes s pěnou u pusy, který se v okamžiku, kdy kněz učiní nějaký pohyb, na snícího vrhá. Proto se kněz nehýbe. A pes, jenž symbolizuje jeho svědomí a pocity viny spojené s neschopností ustat ve svém „hříšném konání“, čeká.

Vzteklého psa tvoří devět úseků, z nichž poslední sestává z již zmíněného závěrečného komentáře: „*Toť vše. Vše, co jsem tu řekl, je pravda: je mi třiatřicet, bydlím v Polsku, jsem kněz, homosexuál, jsem HIV pozitivní. Měl bych odhodit sutanu a odejít. Ale já nikdy neodejdu. A tuto homilii nikdy neproněsu, přestože o ní přemýšlím dennodenně*“ (Tochman, 2013, str. 212–213). Předchozích osm úseků spoluvytváří nezveřejněnou homilii, jejíž časoprostor je vázán na tradiční formu katolického kázání.

V té se prolínají chronologické pasáže odvíjející se od tématu homilie, kterým je v tomto případě nemoc: „*Dnes, drazí bratři a sestry, si připomínáme Světový den nemocných*“ (tamtéž, str. 196), spolu s retrospektivními pasážemi vypovídajícími o knězově životě a promluvami k věřícím. Zároveň text nezačíná ani nekončí uvozovkami navzdory tomu, že některé věty jsou zde psány formou přímé řeči, a proto je čtenář čte jako písemný záznam či přepis mluveného slova.

Jelikož vycházíme z konceptu fokalizace Jiřího Hrabala, je třeba na prvním místě zjistit, zda se v textu *Vzteklý pes* konstituuje vypravěč, a je-li tento narativ plně nefokalizovaný. Na otázku konstituce vypravěče lze odpovědět snadno: kněz vypráví svůj příběh v první gramatické osobě, což je podle Hrabala dokladem situace, kdy se vypravěč konstituuje.

V případě *Vzteklého psa* není však užití první osoby jednoznačné či jednotně užívané ve všech úsecích textu. První gramatická osoba se zde totiž objevuje v jednotném i množném čísle. Zaznamenaná homilie začíná (bez uvozovek) oslovením věřících v první gramatické osobě množného čísla: „*Dnes, drazí bratři a sestry, (...) Dnes myslíme na člověka, který strádá*“ (tamtéž, str. 196) První gramatická osoba

množného čísla zde označuje kněze a jeho anonymní posluchače, věřící, ke kterým v průběhu homilie kněz obrací svou pozornost a pokládá jim otázky. Tochman tak zahrnuje do kněžovy výpovědi i čtenáře, kteří se v průběhu čtení textu dostávají do role svědků, neboť jsou osloveni spolu s ostatními anonymními posluchači homilie. Od první gramatické osoby v množném čísle se pak autor reportáže přesouvá k jednotnému číslu: „*Má dnešní homilie nejspíš bude pro mnohé nepřijatelná. A rozhodně nebude pro děti. Tato homilie je pouze pro dospělé. Prosím, aby děti nyní odešly. Mí žáci též. Ať už o mně později uslyšíte cokoliv, pokuste se za mne v tichosti pomodlit*“ (tamtéž, str. 196) a nechává tak kněze vyprávět svůj příběh: „*Těžko se mi tu dnes před vámi stojí, (...)*“ (tamtéž, str. 197). V souladu s Hrabalovým konceptem fokalizace pak dochází k tomu, že si čtenář příběh interpretuje skrze hypotézu, kterou si o knězi utváří v průběhu čtení.

V této souvislosti dále vyvstává otázka vědoucnosti vypravěče-kněze, která je pro čtenáře reportáže, jež má mít výpovědní, nikoli fiktivní charakter, klíčová. Přítomnost kněze jakožto narativního (vyprávěcího) subjektu nastoluje jednu určitou perspektivu vnímání, jež je omezena percepčními schopnostmi kněze a která se vztahuje k času kázání. V návaznosti na Hrabala lze říct, že se kněz v reportáži vyznačuje tzv. explicitní vědoucností, kdy jako vypravěč sděluje čtenáři, že příběh zná a vypráví ho ex post. To dokazuje například jedna z vět uvozujících kněžovo vyprávění: „*Chci vám říci pravdu a nic než pravdu – zbloudil jsem,*“ či „*Mně se líbí dospělí muži, opálení, vysocí, silní. Takové vyhledávám a potřebuji. A to je malá část pravdy, pro začátek*“. (tamtéž, str. 197–198). Reportáž vykazuje i další rysy tzv. vědouceho vypravěče, ať už je to přítomnost iterativních výpovědí: „*Můj otec žádný deodorant nepoužíval, koupal se zřídka a příliš si mě nevšímal*“ (tamtéž, str. 198) nebo naznačení, že vypravěč bude později vyprávět o něčem, co nyní ví, ale záměrně o tom dosud nevyprávěl: „*Chtěl jsem co nejdéle sloužit Bohu jako kněz. A vám, drazí bratři a sestry. Ale potom, co jsem vám řekl, už nemohu. Tím spíše, že vám musím říci ještě něco*“. (tamtéž, str. 204)

Vzteklý pes přitom není plně nefokalizovaným narativem. Zaprvé vnitřní svět kněze, jakožto konstituovaného vypravěče, není tím jediným, o čem tato reportáž vypovídá. V textu se objevují například pasáže, které vypovídají o interioritě postav znázorňujících lidi s homosexuální i heterosexuální orientací, kteří se navzájem kontaktují prostřednictvím internetového serveru www.interia.pl²⁴:

²⁴ Tyto pasáže odpovídají narativnímu způsobu podání, kterým se také vyjadřuje interiorita postavy – v tomto případě slovesa myšlení a vnímání, které vypovídají o vnitřním světě anonymních postav, ale

„Mí kamarádi mají také rádi rozhovory online: www. interia.pl, chat, randění. (...) Jasně, čeká na tebe kocourku. No tak zapni kameru a nasliň si prst. Ted' nemůžu, je tu manžel. Hm, to je blbý. Moje ženuška je v práci. Takže mám klídek“ (tamtéž, str. 202),

či pasáže o kněžích, kteří naopak dodržují své církevní závazky:

„Ale jsou i tací kněží, kteří v pokoji počítač nemají a neustále se modlí. Takových je většina, drazí bratři a sestry, o tom nepochybují“ (tamtéž, str. 202)

Zadruhé se zde objevuje z hlediska narativní výstavby zajímavý jev, a sice narativní funkce Boha, který v textu tvoří jakousi druhou instanci knězova prožívání. Její existenci lze doložit na funkci Boha jako bezhlasého fokálního subjektu, který není doslovně totožný s vypravěčem, a proto vytváří specifické centrum fokalizace. Vycházím přitom z premisy, že fokalizace v narativu omezuje pole vědění.

Jestliže tedy fokální subjekt v literárním díle představuje ohnisko vyprávění – tedy subjekt, z jehož hlediska je příběh vypravován a omezen –, nelze v tomto smyslu hledisko Boha ignorovat a jednoduše jej zařadit jako součást interiority kněze; Bůh totiž představuje vyšší transcendentální entitu, kterou cítí či znají i ti, ke kterým kněz promlouvá. Z Hrabalem vymezených identifikátorů fokalizace lze pak jako důkaz užít zejména případ citově zabarvených substantiv, hodnotících adjektiv a adverbíí, která nelze připsat ke konstituovanému vypravěči a jež mohou být rovněž považována za signály fokalizace, jelikož jsou vyjádřením subjektivního postoje fokální postavy, vzhledem k fikčním postavám a událostem:

„Ptám se Boha: Proč sis mě vybral?“ (tamtéž, str. 207) Otázka, proč si Bůh vybral kněze a proč mu dle knězových slov uložil tak těžký úkol, vyjadřuje subjektivní postoj Boha jakožto fokální postavy v textu k vypravěči. To se vztahuje i ke knězově promluvě k imaginárním posluchačům, v níž se ujišťuje o spravedlnosti Boha: „Pokud svých hříchů upřímně litujete a chcete-li se polepšit, Bůh vám vše odpustí. Bůh je dobrý a milosrdný“ (tamtéž, str. 198)

neomezují pole vědění. Tzn. že v reportáži není narativním subjektem pouze kněz, a proto ji lze považovat za částečně fokalizovanou.

Dalším rysem konstituce fokalizace je pojmenování příbuzných vztahů, která označují příbuzného fokálního subjektu. Toto pojmenování se v reportáži objevuje hned několikrát:

„Zlo je plechovka piva. A Bůh ji vidí“ (tamtéž, str. 202),

„Mladý člověk, dokonce i dítě si uvědomuje, že každý život je dočasný. Jen jeho ne. Smrt se týká někoho jiného, nemocných a starých. Jeho však ne. On na tomto světě bude žít věčně“ (tamtéž, 2013, str. 204),

„Ale On mě nutí žít!“. (tamtéž, str. 205)

Tímto způsobem využívá Wojciech Tochman fokalizaci k vyjádření síly náboženského přesvědčení, které nestojí jen na přirozené a naučené zbožnosti, ale také na společenském potvrzení a sdílení významu víry v Boha. Díky užití formě fokalizace umožňují literární prostředky Tochmanovi v reportážích přinést obecnější svědectví a zachytit další témata, která se vážou k příběhu. Reportáž *Vzteklý pes* například svědčí o pokrytectví lidí, kteří také hřeší, ale mohou se snadněji zpovídat ze svých hříchů, neboť nenesou břímě zodpovědnosti jako katoličtí duchovní; odhaluje realitu internetových seznamek a přináší kritiku církve.

Využití Boha jakožto fokálního subjektu zde neslouží k mystifikaci čtenáře, nýbrž pomáhá vyjádřit bytostný rozpor mezi autentickými individuálními pocity věřícího, který z lidské přirozenosti občas hřeší, a přísným, mlčenlivým Bohem v roli vlastního svědomí. Navzdory anonymitě zpovídaného se čtenář dovidá i o současných společenských jevech, ať už je to praxe internetových seznamek či gayklubů, a díky kvalitnímu zprostředkování interiority kněze dává Tochman čtenáři pocítit bezmoc a nejistotu, jaká svírá zpovídaného, a již umocňuje právě prací s fokalizací a přenášením perspektivy narativního subjektu z „já“ na „vy“ (posluchače): *„V dalším kázání, jak mě učili v semináři, navážu na evangelium, z něhož jsme si předčítali před chvílí. A nechť tak jest. Nechť je po vašem“*. (tamtéž, str. 213)

5.3 Vyprávění přes postavy v reportáži *Mojžíšův keř*

V biblické knize *Exodus* se nachází vyprávění o hoře Oreb, na níž se v hořícím keři Mojžíšovi zjevil Bůh a sdělil mu své pravé jméno: Jsem, který jsem. Jaký je ale Bůh? Je dobrý? Spravedlivý? Podobné otázky vyvstávají v reportáži o tragické nehodě školního autobusu, který vezl studenty gymnázia na Jasnou Horu a jenž se při předjíždění srazil s protijedoucím kamionem. Při nehodě uhořelo devět studentů gymnázia, dva řidiči autobusu a řidič kamionu.

Tento jímavý, mrazivý a velmi silný text dokazuje Tochmanovu schopnost vytrhnout čtenáře z otupělosti. 30. září v roce 2005 vyrazilo osmnáct autobusů z Běloustoku na náboženskou pouť k Panně Marii Čenstochovské, ikoně polských katolíků. Jedno z vozidel však skončilo v plamenech a k hořícímu autobusu a lidem volajícím o pomoc přiběhl jediný člověk. Tochman toto citlivé, ne však zcela vzácné téma nehody školního autobusu uchoopil jinak, než je běžné: v reportáži přenechává slovo rodičům zemřelých, přeživším, ředitelce gymnázia, ale i knězi, který spolu s učitelkou polštiny cestoval v dalším z autobusů kolem místa nehody a jenž svým studentům nedovolil běžet ostatním na pomoc. Sám tragédii vnímal jako boží zkoušku víry.

Tochman své svědectví neomezuje pouze na nehodu samotnou. Nechává postavy promlouvat o jejich životech před havárií, snech, ambicích a plánech. Nevyhýbá se ani těm nejbolestnějším, téměř naturalistickým popisům situací, v nichž se ocitli studenti a jejich rodiče, s odstupem, který je Tochmanovi vlastní. Ukazuje, jak tato událost na jedné straně hluboce otřásla vírou v Boha, jinde ji však spíše upevnila. Ve sbírce *Pánbůh zaplat'* se pak Tochman k této události s časovým odstupem vrací v reportáži *Amen*.

Stejně jako reportáže *Vzteklý pes* a *Člověk, který vstal z kolejí* i *Mojžíšův keř* je rozčleněn do několika úseků. Těchto úseků je celkem osm. Z hlediska narativní stavby je každý úsek vázán na jednu, dvě či skupinu osob-postav, které podávají svědectví o událostech a životě v čase před srážkou, během srážky a po srážce autobusu s kamionem. Reportáž tedy není vystavěna v chronologickém sledu událostí, tak jak šly ve skutečnosti za sebou – plán cesty školního autobusu se dozvídáme teprve v půlce reportáže a počet mrtvých téměř až na samotném konci.

Narativní stavba textu zároveň sleduje rozesazení lidí v autobuse – od jedné postavy se k další přesouváme podle toho, jak si kdo sedl a jaké vazby měl na ostatní spolucestující. Retrospektivní části textu se velmi často střídají s těmi chronologickými (někdy i po třech, čtyřech větách), které fungují jako přechodníky mezi jednotlivými úseky v rámci postupné rekonstrukce události. Dynamický časoprostor v této reportáži však nelze jednoduše charakterizovat, jelikož je vázán právě na výpovědi jednotlivých postav, hovořících v minulém i přítomném čase. Sám Tochman se jako aktér v reportáži objevuje jen jednou, a to v situaci, kdy popisuje, jak se pokusil oslovit další studenty: „*Sdělím maturantům, že píšu reportáž, dám jim e-mailovou adresu, a pokud by se chtěl kdokoli o cokoli podělit, může napsat. Konec sdělení, na shledanou, spánembohem*“ . (Tochman, 2013, str. 29)

Postavami v této reportáži jsou skuteční lidé. Ze způsobu, jakým Tochman pracuje s těmito osobami-postavami, lze vypočítat tři různé narativní funkce, které tyto postavy v reportáži mají. První funkcí je postava jako zprostředkovatel svědectví a nositel děje sestávajícího z faktických výpovědí. Druhou funkcí je postava jako nástroj k zobrazení odlišného úhlu pohledu na jednu a tu samou událost. Třetí funkcí je postava jako nástroj k odkazování k univerzálním významům.

Postava jako zprostředkovatel svědectví a nositel děje sestávajícího z faktických výpovědí přitom v reportáži vystupuje přímo, nebo nepřímo. Vždy se však jedná o určitou formu promluvy, buďto ve formě přímé, nepřímé anebo polopřímé řeči. Příklad přímého zprostředkování svědectví, které je zároveň dynamickým nositelem děje, je vidět například v této pasáži:

„*Anděličku, můj strážníčku,*“ *tak se modlily, když opouštěly město. „V dobrém i ve zlém, při mně stůj.“ Svítalo. Aleksandra Dawidziuková, absolventka teologie těsně před třicátkou, si vzpomíná, že děti odříkávaly i jiné modlitby*“, (tamtéž, str. 15)

či v popisu situace, v níž se ocitl jeden ze studentů, kteří se po srážce s kamionem probrali v hořícím autobuse:

„*Pohled dozadu. Cíl: musím ven! Dveře uprostřed autobusu? Zablokované. Vzadu už však stihli kamarádi vyrazit sklo. Přiběhl k nim a pochopil, že musí počkat, až na něj přijde řada, počkal a vyskočil*“ . (tamtéž, str. 20)

Nepřímá forma promluvy postavy vyplývá ze specifického ztvárnění výpovědi, jež měl Tochman k dispozici. Nepřímou formou promluvy v této kapitole míníme ty části textu, které se vážou na jednu, dvě či několik osob a které o těchto osobách vypráví v er-formě navzdory tomu, že některé tyto informace musely být Tochmanovi předány v ich-formě. Tyto promluvy jsou tedy potom výsledkem Tochmanových literárních postupů, kdy reportér střídá přímou řeč s nepřímou, avšak stále se jedná o tutéž promluvu. Například:

„Krzyś cítí. Toho rána je Bůh na vteřinu rozdělil. Karolinu poslal na hřbitov a jeho do nemocnice. Rozseklé čelo, lehce popálený nos a uši, nic velkého. Z krku mu sundali přívěsek. Vrátili mu ho po ošetření ran. Už si ho nenavlékl. (...) ‚Život už je jenom čekání,‘ tvrdí Krzyś.“ (tamtéž, str. 21–22)

Skrze promluvy jednotlivých Tochman také přináší popis dalších postav:

„Krzyś v tichosti oplakává svůj sen: Karolina byla chytrá, hezká, upřímná, na nic si nehrála. Jeho první dívka. Vlasy měla nazrzlé, na fotce je to pěkně vidět, Krzyś ji nosí v kapse. V matematice byla nejlepší ve třídě, s látkou pomáhala i jiným spolužákům. Dobrá kamarádka, přívětivá, tajnůstkářka, ne však tichá. Energická, bezstarostná. Žila přítomností, nerada plánovala do budoucna.“ (tamtéž, str. 22)

V této funkci postav Tochman nabízí novou cestu jak být nestranným reportérem: ta nejdůležitější a nejzásadnější fakta nám zprostředkovávají přímo postavy, nikoli on jako novinář. Tím, že i nepříjemné či surové skutečnosti nechává vyslovovat osoby, jichž se tyto skutečnosti přímo dotýkají, upozaduje tak novinářskou tendenci uspořádat fakta dle subjektivního dojmu o jejich významu a nevytrhává je z kontextu situací, ke kterým se tato fakta vztahují.

Druhou funkcí postavy je postava jako nástroj k zobrazení odlišného úhlu pohledu na jednu událost. V reportáži se opakuje znázornění shodných okamžiků odehrávajících se v jednom čase, ale pokaždé na ně hledíme novou optikou skrze konkrétní postavu:

„Učitelka náboženství si nic nepamatuje. Pouze to, že se usmála na řidiče: poprvé v životě sedí v autobuse tak blízko u předního skla, všechno je krásně vidět. A usnula.

Učitelka tělocviku si pamatuje, že vyskočila ze sedadla, když viděla, co se děje.

„Co to děláte?“ vykřikla na řidiče. „Nepředjíždějte!“

A potom: „To je konec!“

Učitelka náboženství se ani nepohnula, ani na moment nepohleděla smrti do tváře.

„Bůh mě uvedl do hlubokého spánku.“

Nic neviděla, neslyšela, necítila. Když letěla skrz přední sklo, spala. Zázrakem zachráněna – říkají o ní teď v Bělostoku“ (tamtéž, str. 17),

„Pomoc!“ Učitelka tělesné výchovy si pamatuje svůj vlastní křik. A netečné pohledy řidičů. Na ně křičela. Nějaké auto zastavilo, řidič usedl na kapotu a díval se, další auto přijelo, další řidič vystoupil, další se díval.

Božena Zwoleńská-Małyżzková je ta učitelka, která seděla do uličky na prvním sedadle napravo.

„Dejte s tím pokoj,“ řekla učitelce náboženství, která seděla hned u předního okna a chtěla odříkat růženec.

To ona se zvedla ze sedadla: „Co to děláte?“ vykřikla. „Nepředjíždějte!“

A potom: „To je konec!“

Neví, co předjížděli. Auto? Malé, či velké? Kolo? Policie to dodnes také nejspíš neví“. (tamtéž, str. 24)

První úryvek z reportáže postihuje okamžik těsně před srážkou autobusu očima učitelky náboženství a objevuje se na konci výpovědi jejího manžela, který vypráví o jejich vztahu a o strachu, že o svou ženu přišel. Druhý úryvek zase nabízí hledisko učitelky tělocviku, které uvozuje úsek, v němž Tochman popisuje situaci v místě nehody. Takto nejenže Tochman pracuje s principem kontrastu, ale zároveň odmítá redukovat popisované osoby na anonymní bytosti, s nimiž v případě, že neznáme jejich subjektivní prožívání, těžko můžeme soucítit.

Se schopností vyvolat soucit a zájem o osudy lidí, jež *Mojžíšův keř* zprostředkovává, se pojí i třetí funkce postavy jako nástroje k odkazování k univerzálním významům. Univerzálního poselství celé reportáže Tochman docíluje pomocí reaktivních otázek (souvisejících s konkrétními popisovanými situacemi

v textu), jejichž prostřednictvím oslovuje čtenáře. Využívá přitom například imaginární nekonkrétní osoby:

„Možná někde vstal jako první otec? Udělal dcerce svačinu, jídlo na cestu, pobídl ji, aby dopila teplý čaj, dal jí pusku, zamával z okna? Určitě to tak u někoho doma bylo“ (tamtéž, str. 15)

nebo navazuje na obsah některých pasáží vlastními otázkami:

„Těm, kteří děti nenašli, bychom dnes mohli položit otázku: jak vypadají jejich noci a rána? Jaké sny pochovali v rakvích? Co v jejich životě už nebude, a mělo být? S čím počítali? Mělo být jejich dítě doktorem? Inženýrem? Měla jednou na svět přijít vnoučata? Co teď s učebnicemi, sešity a počítači? S oblečením? Se vztekem na zemřelé, kteří to zavinili? Na ty, co přežili? Na Boha? Co jim popřát k Vánocům? Zbytečné otázky. Sami sebe se ptají“. (tamtéž, str. 21)

Reportáž *Mojžíšův keř* je příkladem kvalitní kombinace faktů a autorovy tvůrčí subjektivity, která se projevuje především v řazení postupně distribuovaných informací o nehodě autobusu. Stejně jako u fokalizace a míst nedourčenosti, i zde postavy umožňují předat čtenářům reportáže obecná svědectví.

Tochman využívá všech vlastností literárních postav: jejich otevřenosti ve smyslu, jak o ní hovoří Chatman (2008), komplexity a neuchopitelnosti (tzn. neschopnosti autora hyperrealisticky ztvárnit každého z popisovaných). Pracuje s přímou i nepřímou charakterizací všemi možnými způsoby, po celou dobu se však drží narativního postupu vyprávění skrze postavy. Skrze postavy se dozvídáme o nehodě. Skrze postavy vnímáme prožívání některých obětí a skrze postavy také zjišťujeme, jaký kdo byl. Takto Tochman nejenže pracuje se čtenářem, který v průběhu čtení získává pocit, že se ho obsah reportáže bytostně týká, ale současně i omezuje svou roli pozorovatele a nesklouzává do role popisovatele subjektivních dojmů. Z hlediska fikčnosti se Tochman vyhýbá možnému nařčení z manipulativnosti a nepravdivosti obsahu reportáže i tím, že čtenář může v textu snadno rozlišit, kdy je výpověď vázaná na konkrétní popisované osoby, a kdy se v textu naopak zamýšlí sám autor:

„Co jim popřát k Vánocům?

Zbytečné otázky. Sami sebe se ptají. I ve zpovědnicích: proč Bůh nezachránil moje dítě?

Proč to chtěl takhle?

„Nevím.“ To jim možná odpoví zpovědník.

Někdo jiný možná hovoří déle a sám si klade otázky: kde je řečeno, že Bůh má spravedlivě zachraňovat? Spravedlivě rozdávat zázraky? A zasloužíme si je vůbec? Má nám Bůh vše vysvětlovat? Že si to přál takhle? To – takže co? Aby děti umíraly v ohni? A ty další se na to dívaly?“. (tamtéž, str. 21)

Závěr

Cílem práce bylo prozkoumat narativní postupy, které užívá Wojciech Tochman ve svých literárních reportážích, se záměrem ukázat, jakou mají v reportážích funkci a jak užívání těchto narativních postupů ovlivňuje důvěryhodnost reportáží u autora, který v souladu se zásadami polské školy reportáže odmítá novinářskou objektivitu a nestrannost v tradičním pojetí anglosaského mediálního prostředí.

Literární prostředky použité v reportážích Wojciecha Tochmana napomáhají udržovat napětí a dynamiku textu, čímž zlepšují jeho koherenci a zvyšují jeho působivost. Jejich prostřednictvím autor vyjadřuje osobní prožívání popisovaných osob, které se hlouběji dotýká vědomých i nevědomých obsahů psychiky čtenáře. Užitím těchto postupů autor také upozaduje svou roli v textu jakožto popisovatele subjektivních dojmů, čímž umožňuje čtenářům volně interpretovat věcný obsah reportáží.

Dále tyto literární prostředky slouží k odkazování na významné společenské jevy, jejichž prostřednictvím Tochman přináší obecná svědectví. Zdrojem výpovědi jsou v Tochmanových reportážích postavy, které mají svůj protějšek v reálném světě, a tyto osoby-postavy slouží k zobrazování odlišných úhlů pohledu na popisovanou událost. Sofistikovaná práce s literárními prostředky zároveň vytváří prostor pro hledání symboliky uložené ve faktických informacích, díky níž může i nezasvěcený čtenář porozumět významům v textu souvisejícím s vírou v Boha, která prostupuje všemi Tochmanovými reportážními texty ve sbírce *Pánbůh zaplat'*. Takto použité literární prostředky v reportážích vedou ke zprostředkování poselství, které dalece přesahuje samotné téma reportáží.

V této práci jsem se zajímala také o hranici mezi fikcí (literárním dílem) a literární reportáží z hlediska její pravdivosti. Nahlížíme-li na žurnalistiku perspektivou literární vědy, umožňuje tato perspektiva posuzovat pravdivost literárních reportáží s využitím pojmu fikční světy. Aplikujeme-li na ně teorii fikčních světů, nelze literární reportáže jednoduše považovat za manipulativní, což dokládá i skutečnost, že literární novináři otevřeně odmítají novinářskou objektivitu a zajímá je právě subjektivita autora. Zároveň se příklady k odkazování k imaginárním předmětům, které nacházíme v mýtech a románech, objevují i v mylných vědeckých hypotézách a rozvláčných filosofických konstrukcích. To znamená, že ani vědecký přístup ke zpracování lidských

zkušeností a poznatků, který by měl být přesný a platný, ve výsledku nemusí být pravdivý, a proto je problematické a priori označovat literaturu faktu za manipulativní.

Důvěryhodnost literárních reportáží vyplývá i z výběru témat, která po zpracování vytvářejí takový obsah, jenž se dotýká množství čtenářů. Nejdůležitější však je, kde a za jakým účelem autor v textu literární reportáže literární prostředky uplatňuje a jestli mají tyto prostředky změnit obsah toho, co se stalo, manipulovat průběhem události či uvádět nebo naopak zamlčovat informace, jež mají zásadní význam pro čtenářovu interpretaci.

Zásadní je také to, co chce autor svou reportáží svému čtenáři sdělit. V případě polské školy reportáže jsou to především univerzální sdělení, která se týkají každého z nás. Autoři literární reportáže neusilují o pravdivost svých textů ve smyslu, že by chtěli čtenáři prezentovat ten jediný a správný výklad události nebo událostí, o jejichž významu pro čtenáře jsou sami přesvědčeni. Svými reportážními texty o citlivých tématech chtějí ve čtenářích především vyvolat silný dojem, který je přinutí o události přemýšlet z jejich hlediska. Odkazují tak čtenáře k univerzálním problémům, s nimiž se potýká lidstvo jako takové. Pravda v tomto pojetí tedy neznamena správný výklad, ale spíše dojem skutečnosti, který může každý čtenář posoudit sám. Z hlediska faktických informací pak je na čtenáři, rozhodne-li se jim uvěřit.

Summary

The aim of the study was to describe what kind of narrative techniques Tochman uses in the process of writing reportages, what kind of function they have and if the usage of these narrative techniques influences the trustworthiness of a literary reportage. First of all, it defines Polish literary reportage and puts it in the context of Polish history. A separate chapter is dedicated to the founders of modern Polish reportage which describes their influence on current Polish literary journalists. The next two chapters consist of a brief comparison of the Polish School of Reportage with Czech reportage and a biography of Wojciech Tochman with the description of the collection *Pánbůh zaplat'*. It continues with a chapter about narratology with the theoretical basis for literary reportage analysis, which consists of definitions of narrative gaps, focalisation and storytelling through characters. In this chapter, this thesis also deals with the importance of fiction in relation to literary reportage.

In the analytical part, the thesis focuses on the way each narrative technique enriches one of the chosen reportages. In the reportage *Člověk, který vstal z kolejí* this thesis focuses on narrative gaps, in *Vzteklý pes* it deals with the usage of focalisation and in *Mojžíšův keř* the main focus is on storytelling through characters. The main finding is that literary analyses show that literary devices used by Wojciech Tochman help to maintain tension and dynamics which improve the coherence and increase the impressiveness of Tochman's texts. These techniques help to express the experiences of described characters, which relate to conscious and unconscious contents of the reader's psyche. By using these techniques, the author reduces his own role in the text and avoids describing his subjective impressions which allows the reader to interpret the text independently.

Furthermore, these literary devices are used as references to important social phenomena which enable Tochman to bring universal testimony about the subjects of literary reportages. The source of testimony in Tochman's reportages comes from real world characters and these characters are used to depict the different points of view on the event which makes the subject of reportage. At the same time, these techniques create space for finding the symbolic hidden in factual information. Because of this fact, the reader can better understand the text meanings related to religious belief which pervades all the reportages from the collection *Pánbůh zaplat'*. It all leads to the mediation of a message which goes beyond the subject of reportage itself.

This thesis also deals with the problem of the trustworthiness of literary reportages which leads to an extensive debate on the difference between fiction and non-fiction. Saying that literary reportages are manipulative is complicated. This thesis shows that if we look at journalism through the prism of literary science, it allows us to consider the trustworthiness of literary reportages using the term *fictional worlds*. If we apply the theory of fictional worlds on literary reportages, we can't simply say that these reportages are manipulative or untruthful. Primarily, literary journalists refuse journalistic objectivity and they are interested in the subjectivity of the author. At the same time, there are many examples of references to imaginary objects which we can find not only in myths and novels but also in wrong scientific hypotheses or vague and indefinite philosophical constructs. Due to the fact that these scientific hypotheses and philosophical constructs are not always accurate and valid, it is problematic to mark literary reportages as manipulative.

In the end, the trustworthiness of literary reportages also depends on which themes reporters choose to pursue. But the most important question is whether or not the author uses literary elements to manipulate facts or omit information crucial to the reader's perception of what happened.

It is important to try to determine what message the author tries to convey. In Polish literary reportage it is usually a universal message that affects people as a whole. The authors do not strive for truthfulness in the sense of presenting the reader with a single true or right account of events. With their reportages concerned with sensitive topics they mainly attempt to make a strong impression on the reader, which will make them think about a topic from their own perspective. They bring up universal problems which concern all of mankind. In this sense, truth does not mean a single correct interpretation, but an impression of reality every reader can judge for themselves. As for factual information, it is the reader's choice to believe or not.

Použitá literatura

ALEXA, Michael. Tochman, Wojciech: Pánbůh zaplat'. *ILiteratura.cz* [online]. 2013, 1 [cit. 2016-01-19]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/32511/tochman-wojciech-panbuh-zaplat>

BALABÁN, Lukáš. Církev v Polsku ztrácí dech. *Blog.iDNES.cz* [online]. 2014, 1 [cit. 2015-06-08]. Dostupné z: <http://balaban.blog.idnes.cz/c/412492/Cirkev-v-Polsku-ztraci-dech.html>

BĚHALOVÁ, Jana. *Fikční světy Vladislava Vančury*. Brno, 2006. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

BENEŠOVÁ, Michala. Iserův koncept nedourčenosti ve vztahu k dílu Romana Ingardena. *Polonistika.cz*[online]. 2007,1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 803-5663. Dostupné z: <http://www.polonistika.cz/index.php?ido=31&idp=409&t=iseruv-koncept-nedourcenosti-ve-vztahu-k-dilu-romana-ingardena>

BÍLEK, A. Petr, KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří. *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. 248 str. ISBN 978-80-7272-592.

BRITAIN, Victoria. Ryszard Kapuscinski. *The Guardian* [online]. 2007, 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/media/2007/jan/25/pressandpublishing.booksobituaris>

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Academia, 2009, 264 s. ISBN 976-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. Praha: Academia, 2008, 160 s. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. Praha: Karolinum, 2003, 312 s. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. 144 str. ISBN 978-80-87855-13-3.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010, 296 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2009, 112 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

GLIŃSKI, Mikołaj. A Foreigner's Guide to Polish Reportage. *Culture.pl: wszystko co chciałbyś wiedzieć o polskiej kulturze* [online]. 2014, 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 1734-0624. Dostupné z: <http://culture.pl/en/article/a-foreigners-guide-to-polish-reportage>

Historia programu. *Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie* [online]. [cit. 2016-05-05]. Dostupné z: http://www.ktokolwiekwidzial.pl/historia_programu.html

- HRABAL, Jiří. *Fokalizace – Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011. 222 str. ISBN 978-80-7272-390-4.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. 328 str. ISBN 978-80-7294-260-2.
- INGARDEN, Roman. Umělecké dílo literární. Praha: Odeon, 1989. 418 str. ISBN 80-207-0104-4.
- INGARDEN, Roman.: Umělecké dílo literární, stať z roku 1931 (fragmenty ze stati vybrané Petrem Turkem dostupné z:http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/roman-ingarden-umelecke-dilo-literarni--1330432)
- JURIGA, Tomáš. *Kontrafaktuální fikce a Urbanova poslední tečka za rukopisy*. Brno, 2008, 49 s. Dostupné také z: https://is.muni.cz/th/145400/ff_b/bc.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D
- KABELKOVÁ, Barbora. *Teorie vyprávění u Jana Mukařovského*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Na dvoře šáha šáhů*. Praha: Panorama, 1981, 160 s.
- KEEBLE, Richard Lance a John TULLOCH (eds.). *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. New York: Peter Lang Publishing, 2012, 409 s. ISBN 978-1-4331-1866-1.
- KOHN, Marek. Ryszard Kapuscinski: A Life By Artur Domoslawski, trans. Antonia Lloyd-Jones. *Independent* [online]. 2012, , 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 0951-9467. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/ryszard-kapuscinski-a-life-by-artur-domoslawski-trans-antonia-lloyd-jones-8053755.htm>
- KOŘÍNEK, Pavel. O čem a jak se vypráví. *A2* [online]. 2008, (28), 1 [cit. 2016-01-19]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/28/o-cem-a-jak-se-vypravi>
- KUBÁT, Michal. *Demokracie v Polsku: Politický systém Polské republiky (1989-2005)*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2005, 184 s. ISBN 80-86429-46-6.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2,.
- MACKEY, Robert. Fact, Fiction and Kapuscinski. *The New York Times* [online]. 2007, 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/03/08/fact-fiction-and-kapuscinski/?_r=1
- Narrative: What is Narrative? *Narrati* [online]. 2006, 1 [cit. 2016-05-05]. Dostupné z: http://www.narrati.com/Narrative/What_is_Narrative.htm

NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008, 264 s. ISBN 978-80-86624-47-1.

NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří, HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. Praha: Libri, 2007, 263 s. ISBN 978-80-7277-266_7.

OSVALDOVÁ, Barbora a Alice TEJKALOVÁ (eds.). *O reportáži, o reportérech*. Praha: Karolinum, 2010, 132 s. ISBN 978-80-246-1781-7.

PACZKOWSKI, Andrzej. *Půl století dějin Polska 1939-1989*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0737-7.

PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012, 226 s. ISBN 978-80-200-2120.

PÍCHOVÁ, Kristýna. *Postavy v rané povídkové tvorbě Bohumila Hrabala*. Olomouc, 2011, 46 s. Dostupné také z:
https://theses.cz/id/fr1hf0/postavy_v_rane_povidkove_tvorbe_bohumila_hrabala.pdf.
 Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

PRICE, Matthew. Casualties of War. *The New York Times* [online]. 2008, , 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 0362-4331. Dostupné z:
http://www.nytimes.com/2008/10/05/books/review/Price-t.html?_r=0

RUCZAJ, Maciej. Pánbíčkáři. *Lidové noviny: Orientace*. Mafra, 2016, , 2. ISSN 1213-1385.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

ŘEZNÍK, Miloš. *Polsko: Stručná historie států*. Libri, 2002, 230 s. ISBN 80-7277-129-9.

SABELLI, Michael. Ryszard Kapuściński's Discourse on the Other: Literary Reportage's Perspective of Reality. *Otherness: Centre For Studies In Otherness* [online]. , 26 [cit. 2016-05-05]. ISSN 1904-6022. Dostupné z:
http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_3.2/Ryszard_Kapuscinski_Discourse_On_the_Other_-_Michael_Sabelli.pdf

SEDMIDUBSKÝ, Miloš, ČERVENKA, Miroslav a BALAŠTÍK, Miroslav. *Čtenář jako výzva: Čtenář jako výzva Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, 340 s. ISBN 80-86055-92-2.

SZCZYGIEL, Mariusz. *20 let nového Polska*. Praha: Premedia, 2014. 406 str. ISBN 978-80-8159-036-8.

SZCZYGIEL, Mariusz. *Nie ma reportażu bez wyobraźni*, nepublikováno. Přeložila Michala Benešová.

TABERY, Erik. 2015. Editorial. *Neviditelní: Příběhy lidí, kteří se ocitli v mezních životních situacích* - Respekt speciál. ISSN 0862-6545.

TOCHMAN, Wojciech. *Akoby si kameň jedla*. Vydavatelství Absynt, 2015, 112 s. Prekliati reportéri. ISBN 978-80-971823-1-1.

TOCHMAN, Wojciech. *Pánbůh zaplat'*. Praha: Dokořán, 2013. 216 str. ISBN 978-80-7363-542-8.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 293 s. ISBN 978-807-3676-834.

Úvod do teorie vyprávění. *Akropolis: Nakladatelství Akropolis* [online]. Praha: Nakladatelství Akropolis Jiřího Tomáše [cit. 2016-05-06]. Dostupné z: <http://www.akropolis.info/kniha/1486/Uvod-do-teorie-vypraveni>

WALSH, Richard. Kdo je vypravěč? *Aluze.cz: Revue pro literaturu, filosofie a jiné* [online]. 2007 (1), 1 [cit. 2016-05-05]. ISSN 1803-3784. Dostupné z: http://aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.php

www.cbdb.cz

www.tochman.eu

ZAKOPALOVÁ, Lucie. *Provazochodci na laně skutečnosti*. Časopis Host, č. 5, 2012a

ZAKOPALOVÁ, Lucie. *Jak se tu vymočít*. Časopis Host, č. 23, 2012b