

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Milada Čujanová

Obraz sametové revoluce v české próze
Representations of the Velvet Revolution in Czech Prose-Fiction

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.
Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

1. Úvod.....	4
2. Literatura a sociologie	6
3. Literatura a historiografie.....	7
4. Literatura a její interpretace	8
5. Česká próza zobrazující „listopad“	9
5.1 Tereza Boučková – Krákorám	12
5.2 Tereza Boučková – Indiánský běh.....	17
5.3 Bohumil Hrabal – Listopadový uragán.....	19
5.4 Jan Novák – Samet a pára	22
5.5 Ivan Klíma – Čekání na tmou, čekání na světlo	24
5.6 Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou	28
5.7 Martin C. Putna – Kniha Kraft	30
5.8 Jiří Hájíček – Dobrodruzi hlavního proudu	32
6. Analýza a komparace zobrazení mikrosituace sametová revoluce	35
6.1 Distinktivní rysy	35
6.2 Narativ.....	38
6.3 Textové a vněttextové subjekty	45
6.4 Emblémy demonstrace 17. listopadu 1989.....	56
6.5 Prostor – zobrazení prostoru, pohyb dovnitř/ven	59
7. Závěr.....	62
SEZNAM LITERATURY	64

1. Úvod

Ve své práci se soustředím na vybraná díla české literatury, pro něž je společná tematizace sametové revoluce. Těmito díly jsou Tereza Boučková – Krákorám a Indiánský běh, Bohumil Hrabal – Listopadový uragán, Jan Novák – Samet a pára, Ivan Klíma – Čekání na tmou, čekání na světlo, Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou, Martin C. Putna – Kniha Kraft a Jiří Hájíček – Dobrodruzi hlavního proudu. Výběr určila následující kritéria:

1) generační rozmanitost

Nejstarší generaci představují Bohumil Hrabal (1914) a Ivan Klíma (1931). Tato generace zažila jak okupaci a Únor, tak pražské jaro a normalizaci. K mladší generaci se řadí Vlastimil Třešňák (1950), Jan Novák (1953) a Tereza Boučková (1957). Ti zažili pražské jaro a normalizaci. Nejmladší generací je Jiří Hájíček (1967) a Martin C. Putna (1968). V době sametové revoluce byli studenty.

2) žánrová rozmanitost

Krákorám a Indiánský běh jsou novely, Listopadový uragán je psán formou dopisu, Čekání na tmou, čekání na světlo a Klíč je pod rohožkou jsou romány, Kniha Kraft je vývojovým románem¹ – ale události následující bezprostředně po demonstraci 17. listopadu jsou popsány formou deníkového záznamu –, Samet a pára představuje reportážní prózu.

3) autor v kánonu „uznávaných autorů“

¹ Kniha nese podtitul „Ein Bildungsroman“, tedy „vývojový román“ či „román formování“. Slovník literární teorie jej definuje jako „*druh románové tvorby, jehož specifická spočívá v sledování růstu a vyžívání osobnosti hrdiny v průběhu jeho života*“ [Vlašín, ed. 1977; 412]. Je novější obměnou výchovného románu 17. a 18. století, od kterého se liší opuštěním pedagogických zřetelů a poučujících prvků a širším záběrem dobového kulturního života. Jde o žánr hojně uplatňovaný v německé literatuře, v české se příliš nerozvinul.

Vybrání byli autoři, kteří jsou známi laické veřejnosti a které odborná veřejnost považuje za tvůrce hodnotné literatury².

Práce má interpretační a komparační charakter – v první části analyzuji zobrazení sametové revoluce v jednotlivých dílech, v druhé části tyto texty komparuji na základě kategorií, jako je euforie, patos, ironie, pocit sounáležitosti, revoluce východiskem/vyústěním děje, hrdina aktivní účastník revolučního dění atd. Tyto distinktivní rysy poukazují na shody a rozdíly v analyzovaných dílech, ať už v rovině textových subjektů – z vedlejších postav zaujímá moji pozornost především postava Václava Havla – či zobrazení prostoru. Zvláštní kapitola je věnována otázce emblémů ve zobrazení demonstrace 17. listopadu, která odstartovala sametovou revoluci. Zajímá mě, zda najdeme ve všech dílech tytéž emblémy a zda se shodují s emblémy, jež má generace této události přisuzuje. Tuto informaci jsem získala na základě ankety, v níž jsem 15 respondentům položila otázku: Jaké symboly se Vám vybaví ve spojení s datem 17. listopad 1989? Respondenty tvořila generace narozená v letech 1978–1982, tedy tací, kteří tuto událost zažili v mladším školním věku, 9 z tázaných bylo ženského pohlaví, 6 respondentů pohlaví mužského. Anketa mi poskytla následující údaje: Nejčastějším emblémem – vyskytoval se v 6 případech – byla lokalizace události, tedy Národní třída. Symbol zvonění klíči zmínilo 5 respondentů, trikoloru respondenti 4. Dalším emblémem bylo násilí policistů (ve 4 případech), dále svíčky (ve 3 případech), vlajka (ve 2), pendrek (ve 2) a Jan Opletal (ve 2). 2 respondenti uvedli revoluční hesla, nikoli však tatáž (Jakeše do koše! Máme holé ruce! Už je to tady!).

² Tereza Boučková získala za Indiánský běh v roce 1990 Cenu Jiřího Ortena, Jiří Hájiček je nositelem ceny Magnesia litera 2006 za prózu Selský baroko, Jan Novák získává v roce 2005 tutéž cenu za knihu Zatím dobrý o bratřech Mašinových, Martin C. Putna je veřejnosti znám jako literární kritik, historik a překladatel.

2. Literatura a sociologie

Josef Alan a Miloslav Petrussek vydávají v roce 1996 soubor textů, které spojuje téma vztahu sociologie, literatury a politiky. V úvodu knihy vyjadřují svůj postoj k literárnímu dílu jako k prameni, na základě něhož můžeme pomocí interpretace postihnout povahu společenské reality. Skutečný svět k nám – podle Alana a Petruska – doléhá v „protokolované podobě“. Autoři rozlišují tři druhy takových protokolů. Prvním je kognitivní styl praktického jednání, který zakládá naši každodennost. Jde o žitý svět, v němž však stále existuje napětí mezi tím, jak je tento svět jeho účastníky konstruován, a tím, jaký skutečně je. Druhým protokolem je kognitivní styl teoretického jednání – pochybujeme o samozřejmostech, hledáme pravdu, která je skryta za praktickým jednáním. Umění – tedy i literatura – je třetím protokolem. Je to prezentace kognitivní konstrukce světa, která je zbavena tlaku praktického jednání a nástrojů teoretického jednání. Je však vystavena jiným tlakům, jako například vývoji estetických hodnot a norem či osobnosti spisovatele. *„Do estetického objektu vstupují protokoly praktického i teoretického jednání, ale současně se podřizují konkrétní intuitivní syntéze, individualizaci, konkretizaci, izolaci a završení, které garantuje talent spisovatele. Autor zůstává vně konstruovaného světa, nesměřuje k teoretickému výkladu skutečnosti, k pravdě, ale zmocňuje se jí a tvaruje ji v díle jako estetickém objektu“* [Alan, Petrussek 1996; 8].

Bude nás zajímat struktura protokolu vybraných děl české literatury, a to z hlediska zobrazení konkrétní historické události.

3. Literatura a historiografie

Problematikou vztahu mezi historiografií a literaturou se zabývá Hayden White ve své studii *Literární postupy při reprezentaci faktů*, která vyšla v souboru nazvaném *Nový historismus/New Historicism*. Podle Whitea spojuje historika a romanopisce snaha poskytnout verbální obraz reality – historiografie je podle něj formou beletristické tvorby. „*Historie není nic jiného než určitá forma beletrie, stejně jako román je jen určitou formou historického zobrazení*“ [White 2007; 28]. White vysvětluje, že jde o tvrzení, které bylo platné v období před Francouzskou revolucí, od 19. století je však beletrie chápána jako opak pravdy – historie reprezentuje „skutečné“, zatímco román zobrazuje pouze „možné“ nebo „představitelné“. White se s tímto názorem neztotožňuje: fakta přece nehovoří sama za sebe, hovoří za ně historik a proces spojování událostí do srozumitelné úplnosti je literárním procesem.

Pokud bychom souhlasili s Whiteovou tezí, v případě, že bychom se zabývali tématem sametové revoluce jako historici, právoplatným pramenem by pro nás byla nejen díla historiografického charakteru jako například Horáčkova kniha *Jak pukaly ledy*, Bartuškov *Polojasno* či Sukovo dílo *Labyrintem revoluce*, ale stejně tak beletristická díla analyzovaná v této práci. A naopak – a to je náš případ – přistupujeme-li k tomuto tématu jako k dějinné události, jejíž zobrazení je středem našeho zájmu, měli bychom věnovat svou pozornost nejen dílům umístěným do škatulky „krásná literatura“, ale i dílům majícím charakter historiografického textu. V této práci však nejde o „výčet možností“, tedy o jakýsi soupis beletristických postupů při zobrazení tohoto historického faktu, ale o postižení několika typů narativů, které spojuje tato re-prezentace.

4. Literatura a její interpretace

Naše práce s vybranými texty je založena na jejich interpretaci. Všimněme si, jakým způsobem pojednává o interpretaci francouzský filozof Paul Ricoeur.

Paul Ricoeur představuje svou teorii interpretace v knize *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. V kapitole *Vysvetlenie a chápanie* se zabývá konfrontací čtenáře s textem a popisuje interpretaci jako proces stávající ze tří fází: Na začátku naší práce s textem je vždy jeho chápání odhadováním. Mezi textem a čtenářem existuje asymetrický vztah – jen jeden partner hovoří za oba. Text je tedy cosi jako partitura a čtenář dirigent, který se řídí notovým zápisem. Význam textu odhadujeme, protože autorova intence je mimo náš dosah. Proto také můžeme text vyložit různými způsoby. Každý takový výklad je však třeba tzv. *validovat*, tj. potvrdit jeho platnost. Podle Ricoeura totiž nejsou všechny interpretace rovnocenné a proces *validace* by měl „vygenerovat“ nejpravděpodobnější interpretaci. Tento proces je částí druhé fáze interpretace, totiž přechodu od odhadování k vysvětlení. Třetí fáze je pohybem od vysvětlení k porozumění. Jako čtenáři můžeme buď přijmout zrušení jakéhokoli druhu reference o realitě, nebo vytvořit novou referenci textu v nové situaci, totiž v situaci čtenáře. První přístup je charakteristický pro strukturální školy literární kritiky a je založen na přerušení spojení se subjektivní intencí autora. Text má pak pouze „vnitřek“, nikoli „zevnějšek“; je to tedy uzavřený znakový systém analogický Saussurovu *langue*³.

Podle Ricoeura nejde při práci s textem o to pochopit původní situaci diskurzu, ale to, co poukazuje na možný svět díky referenci samotného textu. „Chápání textu“ nemá co do činění s autorem a jeho situací, „pochopit text“ znamená sledovat jeho pohyb od smyslu

³ Švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure roku 1916 ve svém *Kurzu obecné lingvistiky* rozlišuje *langue* jako abstraktní systém znaků a pravidel a *parole* jako konkrétní realizaci jazyka. *Langue* má nadindividuální platnost, ale ukazuje se pouze v *parole*, tj. v konkrétních mluvených a psaných promluvách, realizovaných na základě *langue* [Karlík, ed. 2002; 314].

k referenci, tedy od toho, co říká, k tomu, o čem to říká. Text mluví o možném světě a možném způsobu, jak se v něm orientovat. Takovým způsobem přistupujeme i k našim textům.

5. Česká próza zobrazující „listopad“

V českých dějinách najdeme řadu mezníků, „momentů zlomů“, které reflektovala široká veřejnost různým způsobem. Hudební skladatelé vyjadřovali atmosféru doby ve svých hudebních opusech⁴, výtvarníci svými obrazy, plastikami a kolážemi a podobně i spisovatelé v básních, novelách, románech⁵.

V pounorovém vývoji byly takovými mezníky bezesporu roky 1956, kdy vystoupil Nikita Sergejevič Chruščov s kritikou kultu osobnosti a myšlenkami odsuzujícími některé aspekty stalinské politiky⁶, „pražské jaro“ – tedy rok 1968 – a samozřejmě a především rok 1989. Ten se od předchozích mezníků liší tím, že na rozdíl od nich neskončil „porážkou demokracie, ale jejím vítězstvím“ [Holý 1998; 918].

A to je důležitým faktorem, který ovlivňuje další vývoj české literatury: Dochází ke sjednocení všech tří proudů česky psané literatury, totiž literatury oficiální, samizdatové a

⁴ Například Janáčkovy Hradčanské písničky zpodobují autorovu lásku k Praze, zároveň však její ohrožení válkou.

⁵ Například za okupace vznikají díla napřimující národní sebevědomí jako Patočkova Česká vzdělanost v Evropě (1939) či Mathesiova kniha Co daly naše země Evropě a lidstvu (1939), připomínají se klasikové 19. století: Na podzim roku 1938 jsou převezeny ostatky Karla Hynka Máchy ze zabraných Litoměřic do Prahy, v souvislosti s tím vzniká Holanova báseň Návrat Máchův a Nezvalova Óda na návrat Karla Hynka Máchy; František Hrubín ve sbírce Země sudička (1941) a František Halas ve svém Ladění (1942) připomínají odkaz Aloise Jiráska a Jana Nerudy, Jaroslav Seifert vydává sbírku Vějíř Boženy Němcové (1940), František Halas Naše paní Božena Němcová (1940). Rok 1945 přináší oslavné básně tematizující rudou armádu či pražské květnové povstání (Holanova sbírka Rudoarmějci, 1947; Seifertova Přílba hlíny, 1945) [Holý 1998].

⁶ V témže roce na II. sjezdu Svazu spisovatelů kritizuje František Hrubín a Jaroslav Seifert kulturní politiku. Vyjadřují názor, že literatura se má stát svědomím národa a zmiňují osudy vězňů a perzekvovaných spisovatelů. Slovenský spisovatel Dominik Tatarka vydává spisek Démon súhlasu, v němž analyzuje rozvrat morálky a svědomí po Únoru, literární kritik Jan Grossman hovoří o krizi v literatuře, o potlačení osobitosti a černobílých formulacích [Holý 1998].

exilové. Oficiální autoři nejsou nuceni řídit se „oficiálními směrnici“, historické události mohou zobrazovat zcela svobodně, což dříve nebylo možné. Předválečné, válečné a únorové události musely být interpretovány podle ověřených vzorců a totéž platí o zobrazení „pražského jara“, kde byly uplatňovány tři modely: 1) budovatelský přístup prosazující komunistické ideály (např. Jiří Procházka – Lišky mění srst); 2) spojení „poblouznění“ kultem osobnosti s „poblouzněním“ 60. let (např. Ladislav Pecháček – Červená rozeta); 3) přiznání tehdejších chyb, ale předpokládá se snaha o jejich nápravu (např. František Kopecký – Svědomí) [Šporková 2005; 310].

Literárních děl, která zobrazují sametovou revoluci, je celá řada – Pavel Janáček rozlišuje jakési tři stupně vývoje „listopadové literatury“: První představuje tzv. literatura publika. Jde především o básně, které se šířily přímo v listopadových a prosincových dnech roku 1989 díky letákům, plakátům, novinám a veřejným přednesům – např. při diskuzích probíhajících na půdě divadel, škol a závodů. Jejich autoři obvykle nebyli veřejnosti známi a mladými literáty byli odmítnuti⁷. Souběžně s literaturou publika vzniká Hrabalův Listopadový uragán, v němž autor řadí sametovou revoluci po bok významným světovým revolucím typu Velké francouzské revoluce a vidí v ní počátek nové epochy. Třetí fázi nazývá Janáček „literaturou spisovatelů“. Tady už najdeme jména jako Zdeněk Rotrekl (Sněhem zaváté vinobraní, 1991), Miroslav Florian (Sonetarium aneb Večer v králíkárně, 1995), Zdena Frýbová (Mafie po listopadu, 1992), Zuzana Brabcová (Zlodějina, 1995), Daniela Hodrová (Město vidím..., 1992), Jan Jandourek (Když do pekla, tak na pořádné kobyle, 2000), Jiří Kratochvíl (Avion, 1995, Nesmrtelný příběh, 1997), Karel Sýs (Pět let v mrtvém domě, 1994), Michal Viewegh (Báječná léta pod psa, 1992) a autory, jimiž se podrobněji zabývá tato práce, tedy Ivana Klímu: Čekání na tmou, čekání na světlo (1993), Jana Nováka: Samet a pára

⁷ Například nadšený autor ódy na 17. listopad Václav Hons, který se již dříve „proslavil“ básní holdující událostem Února.

(1992), Martina C. Putnu: *Kniha Kraft* (1996) a Vlastimila Třešňáka: *Klíč je pod rohožkou* (1995) [Janáček 2000; 14–24].

Autorkou, které se tato práce také věnuje, kterou však Janáček ve své studii nezmínil, je Tereza Boučková (*Indiánský běh*, 1992, a *Krákorám*, 1998) a druhým „doplněním“ Janáčkovy seznamu je Jiří Hájíček: *Dobrodruzi hlavního proudu* (2002). Zatímco Janáčkovy studie je zaměřena vývojově, tedy diachronicky, náš přístup je synchronní – zajímají nás komplexní literární obrazy sametové revoluce vystupující v jednotlivých dílech nezávisle na vývojové fázi zobrazení tohoto historického období.

5.1 Tereza Boučková – Krákorám

Téma sametové revoluce se v novele Krákorám objevuje ve čtvrté kapitole, nazvané Počtvrté (s. 29–34). V prvních dvou kapitolách se příběh vypráví v er-formě, pro třetí a čtvrtou kapitolu je charakteristická ich-forma. Zmíněná čtvrtá kapitola začíná naprosto „nevinnou“ zmínkou o tom, jaké je počasí a jaké počasí má být. Předpověď počítala s déletrvajícimi mrazy. Podle účastníků sametové revoluce bylo 17. listopadu skutečně velmi mrazivo, ale v daném kontextu bychom měli zmínku o počasí chápat jako narážku na politickou situaci: „*Všechno nasvědčovalo tomu, že listopad bude, jako obvykle, nástupem déletrvajících mrazů*“ [Boučková 1998; 29]. 17. listopadu – v „den studentstva“ – se obvykle konaly demonstrace, které byly vždy tvrdě potlačeny. Text předstírající, že je zájem soustředěn skutečně na počasí, pokračuje v podobném duchu: „*Čtyři dny nato byly na Národní třídě vydatné srážky, ovšem nikoli ve formě deště nebo sněhu. Na hlavy spoluobčanů padaly pendreký!*“ [Boučková 1998; 29]. Vypravěč si zde pohrává s dvojitým významem slova „srážka“, a v tom dále pokračuje: říká, že se zdálo, že tato přírodní anomálie bude jako již několikrát v tomto roce pouze epizodou v pravidelném koloběhu ročních období, ale „*Podzim Léta Páně 1989 byl srážkově naprosto výjimečný*“ [Boučková 1998; 29]. Zde text připomíná nějakou kroniku či anály, kde se vždy uvádělo, k jaké významné události tehdy a tehdy došlo. I v tom je vidět výjimečnost této situace, vypravěč jasně naznačuje, že se tento den „zapíše do dějin“. V této ukázce také stojí za povšimnutí narážka na to, že toho roku docházelo k různým demonstracím stále (v lednu „Palachův týden“, v srpnu výročí okupace).

Vypravěč pokračuje ve stylu, který evokuje biologickou příručku: „*Lid se probudil! A to navzdory skutečnosti, že tou dobou má být vegetační klid a stav spánku nejhlubší*“ [Boučková 1998; 29]. Všimněme si výrazu „*má být*“ – vedoucí funkcionáři si jistě přejí, aby

k žádným demonstracím nedocházelo. Vypravěč se zmiňuje o tisícíhlavém davu, který skandoval NA ŠTĚPÁNA BEZ ŠTĚPÁNA, pokračuje o tom, že se přidávali další a další občané („*Kde se vzaly, tu se vzaly desetitisíce, statisíce občanů vyšly na náměstí...*“ – jako by šlo o nějakou pohádku, zdůrazňuje se výjimečnost, nadpřirozenost situace), kteří zvonili klíči. To už se demonstrace objevily i v jiných městech a „*celá země vřela*“ [Boučková 1998; 30].

Tak tedy začíná čtvrtá kapitola knihy. Tento úvod jako by byl scénickou poznámkou popisující, jak má „jeviště“ vypadat a jaký děj má být v pozadí⁸. V tomto „připraveném“ prostoru se pak najednou zjevuje vedlejší postava, totiž Mojmír Abcdefgh (manžel Manuely, která se stává vypravěčem, „já“, už ve třetí kapitole) – původně nadstrážmistr VB, který je později kvůli umělecké činnosti své ženy (složila skladbu, o níž si vyšetřovatel Státní bezpečnosti myslel, že je to šifra, protože byla zavřena) z VB vyhozen a stává se bagristou. Mává praporem a spolu s miliony dalších zpívá píseň „*Ach synku...*“, „*a socialismus praskal ve švech. Ten řád neřád byl na spadnutí bez jediného výstřelu. Ještě dvě sloky – a bude to!*“ [Boučková 1998; 30]. Zde je velmi dobře vyjádřen onen rys „sametovosti“ revoluce: režim padne, protože je ztrouchnivělý, nefunkční. Stačí zazpívat píseň a celý se zhroutí. Není potřeba zbraní.

Vypravěč přirovnává situaci k prasknutí jakéhosi boláku, vředu. Dalo se to očekávat – bolák dozrál a praskl: „*Už je to tady, ano, už to dozrálo, už to prasklo, ano, lid se probudil, vlastně ne, on nespál, on jenom trpělivě čekal, až to bude bezpečné, až to nikomu neublíží, až to bude sametové a bude to na osm písmen*“ [Boučková 1998; 30].

A pokračuje: „*A bylo! Až na těch pár rozbitých kokosů nosů, vyražených zubů a rozkopaných zadků.*“

Kromě toho stále zdůrazňuje nadpřirozenost toho, co se děje (již výše), stejně tak jako se hojně užívá zájmeno „se“ – kdo to vlastně dělal? Kdo to řídil? Jako by se vše událo úplně

⁸ O rysu filmovosti ve stylu Boučkové se zmiňuje jak Vohryzek [Vohryzek 1992; 4], tak Rhounek [Rhounek 2000; 20].

samo: „*Ó, jak to šlo hladce. Armáda z neznámých důvodů nezasáhla, milice z neznámých důvodů nezasáhly*“ [Boučková 1998; 33].

V souvislosti s novým prezidentem se v textu objevují výrazy jako „panovník“, „trůn“, které opět evokují kroniky, anály, ačkoliv zde jde o výraznou ironickou složku. Vypravěč není nové hlavě státu příliš nakloněn⁹.

Vypravěčský styl čtenáři vnukne dojem, jako by najednou „mluvil“ někdo jiný – ani Manuela, vyšedší právě z vězení, ani její Mojmír –, ale někdo další, kdo tam také byl (a kdo viděl Mojmíra). Další rys, který styl zachycení událostí charakterizuje, je odstup. „Vypravěč“ promlouvá až po delší době, ví už, že to dobře dopadlo, z jeho promluvy je cítit nadhled; a také všudypřítomná ironie (ta jej s „vypravěčkou“ Manuelou spojuje), opakovaně se vysmívající hladkému průběhu revoluce, stejně tak jako euforii a nadšení, které dění provázely. Pro tento úsek je charakteristický výrazný výskyt zvolacích a jednočlenných vět. Zvolací věty ironizují „sametové nadšení“ a jednočlenné věty vyjadřují odstup od aktérů dění, postavení někde „mimo“ či „na opačné straně barikády“.

Až v posledních čtyřech odstavcích k čtenáři opět promlouvá Manuela: „*Domů jsem se dostala... Přesně ve dvanáct k nám ze všech stran dolehlo houkání a troubení a zvonění. Znělo to jako všechny zvony a klaksony světa*“ [Boučková 1998; 34]. A protože až dosud nevyjádřila vypravěčka svou sounáležitost s právě probíhajícími událostmi, rozhodne se ji vyjádřit, samozřejmě opět s notnou dávkou ironie, v závěru kapitoly: „*Náš pes začal výt. K němu se přidal výstražným kokrháním kohout, slepice zděšeně kdákaly, kakaový chlapeček se rozbrečel a manžel statečně zamával praporem a zanotoval naši hymnu...Ale já, já jsem samým dojetím zpívat nemohla*“ [Boučková 1998; 34].

⁹ Viz níže.

V další kapitole se Manuela poté, co popíše geologickou polohu svého bydliště, místní faunu a flóru, vrací k sametové revoluci (s. 37–40). Očekává velkou změnu, že bude moci realizovat operu, přihlásila se do nově ustavené Obce skladatelů. „*S velikým napětím jsem čekala, co bude po listopadu? A po listopadu byl prosinec. A po prosinci leden a po lednu únor*“ [Boučková 1998; 37]. Vypravěčka se opět vrací ke stylu, jakým popisovala události 17. listopadu – tehdy byla zima, přšelo, i zde stojí v popředí příroda – po listopadu je prosinec. Nic se nezměnilo.

Pak opět přestává vyprávět o sobě a jakoby očima televizní kamery sledujeme, jak na změnu reagují „spoluobčané“. I tato „kamera“ však má ironický nádech: „*Mnoho z nich muselo léta trpět v mimikry milicionáře, brigádníka socialistické práce, nositele řádu Klementa Gottwalda, zasloužilého umělce, držitele odznaku Státní bezpečnosti...ó, jak strašně těžké bylo neprozradit svou pravou, pravicovou tvář!*“ [Boučková 1998; 38].

Tady autorka kritizuje tradiční „převlékání kabátů“, v další části textu pak ty, kteří se snaží zbavit viny – tvrdí, že jen vykonávali rozkazy anonymních (!) nadřízených. Kapitola končí popěvkem: „*Komunistické jho se nadobro zmařilo! (Jeho duch však kráčí dál, glóry, glóry, haleluja...glo...glo..glo.)*“ [Boučková 1998; 40]. I když se politický režim změnil, socialismus byl nahrazen kapitalismem, lidé zůstali stejní a jen těžko se vyrovnávají s novou situací¹⁰.

V šesté kapitole získává Manuela cenu za nejlepší neprovedený debut. Zdůrazňuje, že v porotě neseděl nikdo spjatý s režimem. Také si všímá změn, které byly asi nejviditelnější a kterých si všiml každý řadový občan: že prezident měl na inauguraci krátké kalhoty, jeho poradci culíky, hradní stráž střapce. Jsou snad tohle jediné změny, které nový režim přinesl? Nikoliv. Mojmír přichází kvůli privatizaci podniku o práci a Manuela si posteskuje: „*Však ona ta demokracie zase tak dlouho nepotrvá!*“ [Boučková 1998; 47].

¹⁰ Vyjádření snahy odtrhnout se od minulosti a přestat se k ní vztahovat je rysem, který Rhounek považuje za jediný pozitivní aspekt této novely [Rhounek 2000; 20].

Hlavním tématem sedmé kapitoly jsou problémy, které přináší život na vesnici, kde žijí – např. 40 let staré elektrické transformátory, které přetěžuje dynamická modernizace domácností. Starosta – opět ironie – je „*rodilý sociální demokrat (s dlouhým, okolnostmi vynuceným komunistickým intermezem)*“ [Boučková 1998; 51]. I on dokázal převlékat kabáty, jak se mu právě hodilo. S transformátory si však nevěděl rady.

Manuela si stýská nad novou dobou – je zmatená, neví, kam se zařadit, vidí, že nová generace vnímá svět úplně jinak: „*Pocházet z reálného socialismu znamená mít prostě jiný žebříček hodnot a priorit, než má ten, kdo je formovaný necentralizovaně a individuálně, svobodným trhem. Vůbec nechápat, jak je možné, že hodiny, které jsou vyrobené z tolika maličkých ozubených koleček a šroubků a představují spoustu jemné, specifické práce, mohou být mnohem levnější než bavlněné tričko...A co je najednou pořád dokola omílané nouhau, jež má být úplně nezaplacitelné...Můj manžel i já, oba jsme byli zmateni*“ [Boučková 1998; 52].

Osmá kapitola končí oblíbenou ironickou větou: „*Všechno se dařilo.*“ Bohužel však jen navenek [Boučková 1998; 63]. V deváté kapitole Mojmir nastupuje k policii, „*jejíž nová demokratická podoba nám prostě učarovala*“ [Boučková 1998; 68] – absolvoval rychlokurz orální bezúhonnosti a „půjčili“ mu hodnost kapitána. V předposlední, desáté kapitole se objevuje ono neosobní „se“ asi nejvýrazněji: „*Všechno se dařilo. Privatizace se naplno rozběhla. Transformace úspěšně pokračovala, vznikl kapitálový trh, i když bez dozoru*“ [Boučková 1998; 74]. Vyjadřuje to, co je vidět, jak to vnímají čelní představitelé státu, ale bohužel ne jak to vnímají řadoví občané – ti nemají pocit, že se JIM daří. Všechno SE daří – jich jako by se to netýkalo. Neustále jsou zdůrazňovány negativní důsledky nové doby: děti už skoro neví, kdo byl Stalin, Jan Palach, důraz se klade na to, aby správně napsaly PREZIDENT, GYMNÁZIUM, střídají se vlády, politici přecházejí z jedné strany na druhou, jak se jim to zrovna hodí, stupňují se sociální rozdíly. V závěrečné kapitole se k tomu přidává korupce a byrokratická zvůle. „*Země byla v strašném stavu, i když tak na první pohled*

nevypadala“ [Boučková 1998; 47] – Potěmkinova vesnice: zdá se, že se vše daří, ale jen na první pohled. (I na druhý, dodává vypravěčka.) Už se nebojí otevřené kritiky: „...jenže nás opili rohlíkem. Kde jsou ty zprivatizované miliony? Miliardy? Kdo je má v kapse? Proč nejsme bohatí všichni? Proč jenom někteří? Kteří? Copak zkorumpovaný trh je ta oslavovaná svoboda, demokracie? A co morálka, he?! Ne, ne, ne, takhle jsme si to nepředstavovali! Ne, ne, za tohle jsme praporem nemávali! Ne, kvůli tomuhle jsme určitě klíči nezvonili, život nenasazovali! Nebo nasazovali? Nenasazovali!“ [Boučková 1998; 79].

Chválí předchozí režim a doufá, že se zase vrátí: „Žili jsme si kdysi tak pěkně spokojeně, hýčkáni životními jistotami – prací pro každého, zdravotní péčí zdarma a posléze důchodem, sice nízkým, ale pravidelným. Všichni jsme na tom byli stejně, všichni jsme táhli, jak se říká, za jeden provaz. A bohdá za něj zase potáhneme!“ [Boučková 1998; 79].

Próza Krákorám je charakteristická svým ironickým nádechem, který se plně uplatňuje i ve zobrazení sametové revoluce. Hrdinka není „sametovým událostem“ příliš nakloněna, všimá si zejména negativních aspektů nové doby. Události konce roku 1989 jsou prezentovány jako odcizený proces – nebyla to revoluce NAŠE, ale JEJICH.

5.2 Tereza Boučková – Indiánský běh

Povídka Indiánský běh vyšla poprvé v samizdatové Edici Expedice roku 1988. Později byla rozšířena o povídky Žena z okolí Týru a Krok, sun, krok, v roce 1992 pak ještě o povídku Končiny štěstí, končiny ticha¹¹.

V povídce Končiny štěstí, končiny ticha, psané v er-formě, vystupuje matka vyprávějícího subjektu z Indiánského běhu Alfa. Sametové revoluci je věnována pouze jedna

¹¹ Rhounek sleduje rozdílný styl jednotlivých částí [Rhounek 2000; 20].

strana textu – Alfa nejprve ve Švýcarsku dojetím pláče nad pádem Berlínské zdi, pak vyjadřuje své emoce tímž způsobem u syna v Rakousku, tentokrát dojata událostmi v Československu. Dívá se spolu se synem na televizi, poslouchá Svobodnou Evropu a cítí velkou sounáležitost se svými spoluobčany: „*a pak pochopila, že musí jet domů, aby zase viděla, aby to všechno viděla. Krásné je žít!*“ [Boučková 1992; 132]. Alfin patos zde vyznívá poněkud směšně. Představuje „pohled z dálky, zvnějšku“. Naopak „pohled zblízka“ na tuto událost přináší Krok, sun, krok. Banalita monotónního života je narušena momentem zásadního zlomu: „*a když jsme začali zvenku otloukat dům polystyrénovou izolací, bylo sedmnáctého listopadu a na Národní třídě pendreky a obrněné transportéry, nechceme násilí! Davide! Davide! Nechceme násilí! Na Národní třídě krev*“ [Boučková 1992; 145]. Už v tomto prvním úseku, který uvozuje téma sametové revoluce, se objevují věty bez sloves, evokující názvy novinových článků; vypravěč se vyhýbá podmětům vět, užívá neosobní slovesa a „se“, které je příznačné i pro pozdější prózu Boučkové - Krákorám (viz výše). Všimněme si téhož v následujícím úryvku: „*V neděli ráno už se to ví. U svatého Ignáce mše za Martina Šmída. Prý se to stalo v podloubí u jazykové školy. Tam u krvavé skvrny hoří několik svíček*“ [Boučková 1992; 146]. V následující pasáži už ale dochází ke zlomu – najednou se zde objeví „já“, a to velmi aktivně: „*A když se v hloučku překvapených plačících lidí objeví tlustí arogantní příslušníci Bezpečnosti, křičím: „Vrazi! Vrazi! Vrazi! Vrazi!*“ [Boučková 1992; 146]. „Já“ pokračuje: „*Nesebrali mě. Jezdili jsme demonstrovat, dokud nedostal Párek čtyřicítky. A pak rádio, televize, noviny, rádio, televize, noviny*“ [Boučková 1992; 146].

I zde autorka kritizuje „výměnu kabátů“ – šéf jejího muže Valčíka byl ještě před měsícem prorežimní, a teď už je „revolučně naladěný“. Ironii, která je základním stavebním kamenem prózy Krákorám, tu můžeme také objevit, ovšem v mnohem menší míře: „*„At' žije babička!*“ volá průvod pod okny stařenky“ [Boučková 1992; 146].

Podobně jako v Krákorám autorka zdůrazňuje nenásilnost revoluce a všímá si zbavování se viny („pouze jsme plnili rozkazy“) nebo pocitu kolektivní viny („nikdo z nás nemá čisté ruce, odpusťme si“).

Také v této próze Terezy Boučkové najdeme stopy ironie, nikoli však v takové míře jako v případě Krákorám. Naopak výrazněji zde vystupuje patos, a to jak v případě „pohledu zvnějšku“ (Alfa sledující události v Praze v televizi), tak „zblízka“ (vypravěčka se aktivně účastní demonstrací, dokud jí v tom nezabrání „rodinné důvody“).

5.3 Bohumil Hrabal – Listopadový uragán

Sedmnáctistránková povídka Listopadový uragán (s. 89–106) je umístěna do povídkového cyklu, na kterém autor pracoval v průběhu roku 1989. Samotná povídka Listopadový uragán, jež je psána formou dopisu a dává celému cyklu název, vyšla poprvé 29.11. 1989 v edici Pražská imaginace – tedy pár dní po propuknutí sametové revoluce.

Próza začíná přesným časovým určením: „je večer sedmnáctého listopadu“, autobiografický vypravěč¹² se dívá na nebe a cítí, že nevěstí nic dobrého. Podobně jako Boučková spojuje přírodu s politickým děním a naznačuje jakousi nadpřirozenou spojitost s událostmi. Pak píše o demonstraci, jako by byl na ní přítomen, jako by se nějakou nadpřirozenou mocí přenesl nad Prahu a sledoval, co se tam děje: „*a věděl jsem, že v Praze je povolena tichá demonstrace se svíčkami, průvod, který vyjde z kaple na Albertově a půjde tou cestou, kterou byla nesena rakev s pozůstatky studenta Jana Opletala, který byl zastřelen osmadvacátého října 1939 v Praze německými okupanty*“ [Hrabal 1990; 89]. Výročí smrti Jana Opletala mu evokuje vzpomínky na to, jak šel před padesáti lety na jeho pohřeb, ale

¹² K tomuto označení více viz kapitola Narativ.

nakonec skončil v hospodě. Jasně dává najevo, že není typem člověka, který se rád účastní demonstrací, připomíná, že tehdy bylo 12 studentů popraveno a 1200 deportováno do koncentračního tábora. Ze vzpomínek se záhy vrací k současnosti: „*A dneska je sedmnáctý listopad a v Praze jde už průvod studentů, který se svíčkami se vydal od patologického ústavu na Albertově, odkud před padesáti lety se vydal pohřební průvod s ostatky Jana Opletala*“ [Hrabal 1990; 92]. Myslí na průvod a má strach, jak to dopadne, má tušení – spojení s nadpřirozeným –, že špatně. „*A já se, Dubenko, bojím, že to bude trochu jinak, protože tam podle celého komplexu budov na Karlově stojí těžká mechanika ministerstva vnitra a v přilehlých ulicích už stojí auta, takové klece na převoz vězňů anebo lidí, pochytaných při posledních pražských demonstracích*“ [Hrabal 1990; 92]. Stále je na demonstraci přítomen, jakoby shora sleduje, co se děje.

Sametová revoluce autobiografickému vypravěči asociuje další paralelu – rok 1897, kdy vzrostl anitisemitismus, se kterým se potýkal např. Franz Kafka. Nazývá jej „prosincovým uragánem“: „*Jak vidíte, Dubenko, to, co se děje v Praze teď, dělo se tady rytmicky, ale napořád, vždycky jen timeout, oddychový čas, a „L'uragan de décembre“, prosincový uragán, v tom roce osmnáct set devadesát sedm zasáhl mladého Kafku zrovna tak, jako nás události tohoto roku*“ [Hrabal 1990; 93]. Má pocit, že v Praze probíhají neustále nějaké demonstrace, uragány, zvraty.

Označení „uragán“ stojí za povšimnutí. Dle Slovníku cizích slov je to „silný vítr s ničivými účinky“. Uragán nepřináší nic dobrého, zanechává za sebou škodu. Hrabal vnímá všechna revoluční hnutí z hlediska jejich negativních aspektů, stejně tak i sametovou revoluci, kterou tím pádem vůbec nevnímá „sametově“, neboť co je na uragánu sametového? Motiv uragánu je však blízký Boučkové Krákorám – tam je revoluce také spojena s přírodou (prší obušky; zde uragán) a nadpřirozenem (vše se děje jakoby samo; zde zvláštní barva nebe).

Dalším uragánem, o kterém se autobiografický vypravěč zmiňuje a který už není spjat s Prahou, je „detroitský uragán“ – revoluce v Detroitu. Revoluce–uragán je změnou stávajících poměrů, novým začátkem – „...*máme potíže s dějinami, je to pořád odsunovaný začátek a současně i konec...*“ [Hrabal 1990; 94]¹³. Paralelu k 17. listopadu nachází také ve Velkém pátku, tedy ve dni ukřižování, po kterém ale nebude následovat Bílá sobota ani Vzkříšení.

Až do první třetiny textu „sleduje“ autobiografický vypravěč vše jakoby na „vlastní oči“, ve druhé třetině však nastává zlom – jde domů a pouští si televizi: „...*a byl tam průvod studentů, vedených samotným Vasilem Mohoritou, kráčeli vážně naznačenou svíčkovou trasou od prosektury, odkud byly ostatky Jana Opletala před padesáti lety nesený, ale tenhle průvod se svíčkami krácel až na Slavín a tam kolem pamětní desky básníka Karla Hynka Máchy dokonce sám Vasil Mohorita položil svíčku s několika studenty...ale těm hodným studentům šel vstříc ještě větší průvod sice studentů, ale nekalých žvlů, jak řekl komentátor...*“ [Hrabal 1990; 100]. Poté jde spát „*s pocitem, že konečně se něco v Praze děje s povolením místního národního výboru...*“ [Hrabal 1990; 100]. Následujícího rána jako by si povolával „svědka“ událostí – přijíždí kamarád, který to zažil na vlastní kůži, – jako by televize nebyla věrohodným zdrojem informací, potřebuje potvrzení. „Svědka“ vypráví, jak na nevinné lidi zaútočily „bílé helmy“, vypráví to velmi procítěně (narozdíl od dikce televizních zpráv), zdůrazňuje onu zvláštní atmosféru, kdy mladí lidé kladou na místa, která jsou zbarvena krví zbitých, svíčky. Autobiografický vypravěč opět připomíná všechny národnostní rvačky a konflikty, antisemitské výpady, vypálený Detroit, kde všude platí pravidlo, že určující silou je lid, je dojat a cítí, že MUSÍ jet do Prahy¹⁴ „*A teď už zase jedu nazpátek do Prahy, je pondělí a už to tam je, už posmrkávám, už to vidím, už vidím tu krásu Prahy, ta krásná děvčata, ty*

¹³ Mircea Eliade ve svém Mýtu o věčném návratu tematizuje tuto problematiku poukazem na archaické společnosti opakující věčný návrat in illud tempus znovuzavedením kosmu do chaosu a očištěním pomocí různých rituálů.

¹⁴ Podobně Alfa v Indiánském běhu, když to vidí v televizi – viz výše.

mladíky, ty studenty, jak kráčeji pyšní a vážní nad tím, že osud nejde mimo ně, ale že jde s nimi a jimi, že oni jsou, kteří rýhu do diamantu naší společnosti mohou udělat si pouze sami...“ [Hrabal 1990; 102]. Studenti stávkují, divadla nehrají, „*a já jsem rád, že jsem se dočkal toho, co vidím.*“, studentky jako by se vdávaly „*za příjmení a lidské nekonečno, jimi nastala a počala podstata, jimi nastal teprve teď ten diktát bytí*“ [Hrabal 1990; 103]. Zde se opět opakuje představa revoluce jako nového začátku, uragánu, který smete vše staré, v jehož čele stojí mladí lidé, krásní, plní energie a nadšení. Do popředí výrazně vystupuje pocit sounáležitosti s manifestujícími, jako by byli jedna rodina: „*...já vím, já děti mám, mám jich zrovna tolik, kolik jsem jich potkal, a mé děti jsou i všichni ti, kteří jdou a kráčeji po ulicích a chodnicích a vědí, že na ně myslím...*“ [Hrabal 1990; 104].

Hrabalův autobiografický vypravěč soustředí pozornost především na události 17. listopadu a demonstrace, které následovaly bezprostředně po tomto datu. Přestože cítí sounáležitost s manifestujícími, uvědomuje si, že nová doba není pro něj, on patří té staré. Když ho studentka ze stávkového výboru prosí, aby se zúčastnil diskuze, odmítá a namísto toho nabízí své texty.

5.4 Jan Novák – Samet a pára

Novákův Samet a pára se od předchozích děl liší jednak žánrově – jde o reportážní prózu¹⁵ – a pak tím, že byl napsán anglicky a poté přeložen do češtiny¹⁶.

¹⁵ Slovník literární teorie v hesle Reportáž [Vlašín, ed. 1977; 319] tento útvar charakterizuje jako žánr stojící na pomezí uměleckého stylu a stylu publicistického. Slovník literární teorie rozlišuje různé typy reportáže, Novákův text je reportáží s převahou beletristických prostředků – vychází z faktů, ale důraz je kladen na osobní hodnocení a dějovou pointu (podobně Fučíkova Reportáž psaná na oprátce). Otázku „nevyhraněnosti“ tohoto žánru tematizuje Novák už v prvním odstavci své knihy: „*Existují dva druhy psaní. První čerpá ze zkušenosti ve službách fantazie, a tomu se říká krásná literatura. Druhý čerpá ze zkušenosti ve službách paměti, a tomu se říká literatura faktu. Při psaní této knihy*

Vypravěč užívá ich-formy, kniha začíná jakýmsi úvodem, kde se dozvíme, že žije v Chicagu a chce psát o 3 dnech strávených v revoluční Praze. Podle něj odstartovala revoluci smrt Martina Šmída, ale 17. listopadu vypravěč ještě pobýval v Mnichově, události tedy neviděl na vlastní oči, vše pouze sledoval v televizi – podobně jako Alfa v Indiánském běhu. Stejně jako ona toužil být s těmi skandujícími lidmi, vyjadřuje to však bez onoho směšného patosu, tolik charakteristického pro postavu Alfy. Druhého prosince 1989 tedy jede do Prahy a podrobně popisuje atmosféru v zemi probuzené sametovou revolucí. Stejně tak jako Hrabal i on si povolává „svědka událostí“, a to v podobě taxikáře, který nadšeně vypráví o všech demonstracích, ke kterým od 17. listopadu došlo.

Po příjezdu do Prahy se autorský vypravěč schází s malířem Joskou Skalníkem, který jej následně doprovází celou knihou. Všimá si toho, že se sametové revoluci přezdívá „ráčkující revoluce“, samozřejmě kvůli vůdčí postavě „sametových“ aktivit Václavu Havlovi – jako by bylo ráčkování znakem inteligence a sametová revoluce představovala vzpouru inteligence. Společně s Joskou Skalníkem jde do redakce revolučního věstníku, kde se s „ráčkujícím revolucionářem“ setkávají. Autorský vypravěč se tedy dostává „do centra dění“, vidí revoluci zevnitř a snaží se co nejpřesněji vystihnout revoluční atmosféru. Patrné je také to, že kniha je určena americkému publiku, které nemá žádnou představu o tom, jak Praha vypadá, pročež topoi notoricky známá všem Čechům – jako například Václavské náměstí – popisuje s trpělivou pečlivostí s důrazem na historický kontext¹⁷.

Podobně jako Boučková naznačuje samovolný průběh revolučního dění, ale narozdíl od ní volí rafinovanější způsob. Zatímco Boučková využívala jednočlenných vět, neosobních sloves a zájmena „se“, Novák staví do pozice větného podmětu samotnou revoluci:

jsem si dodával odvahy tím, že jsem si říkal, že paměť je stejně svým způsobem druh fantazie“ [Novák 1990; 7].

¹⁶ Přeložili Jarka a Tomáš Vrbovi ve spolupráci s Janem Novákem.

¹⁷ Novákův text si vytváří „modelového čtenáře“ [Eco 1997; 16] – tedy ideálního čtenáře, jemuž je text určen – v podobě osoby, která nikdy nenavštívila Prahu a ani jí nejsou známy reálie tohoto města.

„*Sametová revoluce šlapala jako švýcarské hodiny, a tak v půl osmé začala v hledišti Laterny oslava jejího ukončení...*“ [Novák 1990; 61].

Zatímco Boučková dávala postavám nová alegorická jména¹⁸, Novák se nebojí říci jména naplno: Radim Hladík, Eva Kantůrková, Jiří Bartoška, Arnošt Goldflam a další. Jsou však tato jména americkému publiku známa? Anebo právě proto, že jim známa nejsou, rozhodne se je autor v textu použít?

Autorský vypravěč se účastní schůze nového svazu spisovatelů, diskuze v Činoherním klubu, demonstrace na Václavském náměstí. Dalo by se tedy říci, že je celkem aktivní. On však o svém přínosu revoluci pochybuje. Cítí, že pro ni nic neudělal, přijel, až když bylo vše rozhodnuto – s křížkem po funuse.

Novákův *Samet a pára* je reportáží snažící se proniknout do centra dění, vyjádřit euforickou atmosféru doby převratu a postihnout celonárodní nadšení pro „budování“ demokracie. Autorský vypravěč se jako reportér nebojí uvést přesná jména „vystupujících postav“, mezi nimiž vyniká především postava Václava Havla.

5.5 Ivan Klíma – Čekání na tmou, čekání na světlo

K tématu sametové revoluce se autor dostává až ve třetí kapitole. Za zmínku ale stojí, že i předchozí dvě kapitoly začínají popisem nějaké demonstrace. Důvodem je, že hlavním hrdinou – autor užívá *er-formy* – je kameraman, který právě tyto demonstrace natáčí. Demonstrace jsou pro něj „denním chlebem“, a proto ho ani ta sametová nemůže vyvést z míry. Popisuje ji tedy jako každou jinou: „*Světce na koni ověsili prapory, obložili květy a*

¹⁸ Podle Rhounka to vypovídá o tom, z jak silných přetlaků a citových úrazů kniha vznikala. Autorka nás tím také nabádá k tomu, abychom k nim (nebo alespoň k některým z nich) hledaly reálné protějšky [Rhounek 2000; 20].

hořícími svícemi...“ [Klíma 1993; 121]. Povšimněme si v této ukázce dvou aspektů: Nejprve slovesných tvarů „ověsili“ a „obložili“. Zase jde o neurčitý podmět, ale navíc je zde vyjádřena také určitá distance: ONI to udělali, nikoli MY – on-kameraman k nim nepatří, on to pouze natáčí. Druhý aspekt se týká oněch výše zmíněných známých topoi: českému publiku je jasné, co znamená „světec na koni“ a kde ho najdeme. Klíma tedy narozdíl od Nováka není nucen vysvětlovat, že jde o svatého Václava a Václavské náměstí.

Přestože hrdina-kameraman se od toho, co natáčí, zcela distancuje, po chvíli cítí, že tato demonstrace je jiná než předchozí. Vypisuje požadavky demonstrujících a zdůrazňuje, že *„ani jeden z těchto požadavků by se ještě před několika dny nikdo neodvážil vyslovit, natož napsat a veřejně vylepit na místě, které se dalo považovat za střed města, a i kdyby se snad přece jen odvážil a uspěl, ten nápis by byl odstraněn rychleji, než by si jej kdokoliv stačil přečíst“* [Klíma 1993; 121]. Přesto však stále popisuje situaci velmi „kameramansky“, odtažitě: demonstrace trvají už několik dnů, na té první policie brutálně zbilá studentský průvod, studenti vyhlásili stávkou, herci se připojili.

Dalším důkazem, že tato revoluce je jiná, je to, že se připojili i tací, kteří doposud mlčeli (už znal lidi, kteří se účastnili takových demonstrací), a v jejich tvářích se objevuje vytržení, *„které v nich obvykle postrádal“* [Klíma 1993; 122]¹⁹.

Odtažitost a profesionální zaujetí, které se však postupně začíná proměňovat v osobní zájem a prožitek, je cítit například z následujícího úryvku: *„Sledoval s úžasem anebo ještě spíše s nedůvěrou tu podivnou proměnu, která ty donedávna bité a polévané proudy vod z kropicích vozů teď stavěla k mikrofonům, z nichž oslovovali shromážděné zástupy, a která těm donedávna mlčícím a přikrčeným dovolovala jásat, zatínat pěsti anebo zdvihat dva prsty a zvonit klíči na znamení očekávaného vítězství“* [Klíma 1993; 122]. Nazývá pád režimu vítězstvím, záhy však toto „vítězství“ zpochybňuje: *„Co to je vítězství? Klamná naděje*

¹⁹ Můžeme se ptát: Jako kameraman, nebo jako občan?

v trvání snu. *Šílený tanec těch, kdo teprve zemřou. Je to stav, kdy v radostném ryku zaniká pláč a nářek obětí*“ [Klíma 1993; 122]. Každé vítězství má nějaké oběti – kdo bude asi obětí této revoluce? Novák by odpověděl, že Martin Šmíd.

A najednou přichází zlom, už cítí, že se ho to týká, že k nim patří, ale má dojem, že na emoce nemá právo, že je tam přece „pracovně“: *„Byli to cizí lidé, ale přesto ho jejich vzrušení natolik prostupovalo, že musel sám sebe napomínat: byl tu přece proto, aby podal svědectví, ne aby se připojoval k davu“* [Klíma 1993; 122]. V jeho vnitřním boji vyhrává absolutní potlačení pocitu sounáležitosti a distance od událostí. To je vyjádřeno v následujícím dialogu, probíhajícím mezi ním a kamarádkou Alicí:

„Myslíš, že teď svítá?“

„Ty si to nemyslíš?“

Pokrčil rameny. „Nemám teď skoro čas myslet, točíme od rána do noci. Vlastně jsem od snídaně nejedl“ [Klíma 1993; 122].

Přesto se však v textu hrdinova rozpolcenost stále znovu připomíná, např. ve chvíli, kdy jede s kolegou natáčet zasedání studentského štábu: *„Připomnělo mu to na okamžik noc v dávné cele, jenom dívka vedle něho se do ní nehodila. A také ta zvláštní, skoro povznesená nálada, která všechny včetně něho navzájem sblížovala. Ten pocit blízkosti ho téměř zaskočil, nebyl mu zvyklý a vždy se mu bránil“* [Klíma 1993; 130].

Podobně jako u Boučkové, Nováka a Hrabala má hrdina příležitost podívat se na revoluční dění prostřednictvím média – televize²⁰.

Vypravěč se vysmívá frázím a velkým, ale „vyprázdněným“ slovům, která revoluční dění provází. Na zasedání studentského štábu mluví student o „historické příležitosti, která právě nadešla a v níž bychom měli obstát.“ Vypravěč se ptá: *„Co to je historická příležitost?“*

²⁰ Tohoto aspektu, který je pro „sametovou literaturu“ příznačný, si všímá už Janáček [Janáček 2000; 21–22].

Jen okamžik, kdy se lidé domnívají, že se jim podařilo přetrhnout plynulost dějin a tím si otevřít nové prostory. Zda se prostory opravdu otevřely, anebo naopak uzavřely, obvykle neposoudí oni sami, udělá to až historie“ [Klíma 1993; 130].

Dochází k řadě změn. Hrdina je však vnímá veskrze negativně: Lidé se vrací na svá bývalá místa, nikoho nezná, jen „*strážný ve vrátnici mu pokynul, aspoň toho ještě nevyměnili. Zatím“* [Klíma 1993; 145]. Po celé republice se demonstruje, sundávají se symboly předchozího režimu, vyvěšují prapory s hesly, jeho novým nadřízeným se stává kamarád Petr. „*Jeho život se na povrchu málo změnil, ale vytratila se z něho jistota“* [Klíma 1993; 146].

V textu je také tematizováno (podobně jako u Boučkové) „převlékání kabátů“: např. bývalý šéf Halama vlastní soukromou rozhlasovou stanici, která vysílá šlágry, jež on sám dříve zakazoval.

Tématem čtvrté kapitoly je vyrovnání se s „novou dobou“. „*Poslední dobou ho napadalo, že aniž opustil zemi, stal se v ní cizincem. Ne že by zmizely všechny známé tváře, ale pod těmi tvářemi se objevili jiní lidé. Motýli vylétli ze svých nevhledných kukel a s narůstajícím obdivem ke své nové podobě se rozhlíželi, kde by se usadili. Dokonce i v reklamní společnosti, jejímž spolujeditelem se stal, se kromě Sokola objevili takovíto cizinci. Usmívali se na něho a mluvili o tom, co budou společně podnikat. Vyjadřovali důvěru v jeho dovednost a v jeho nápady, ačkoliv nejspíš nikdy neviděli ani jeden jeho film, jen tušili dobrý obchod...Byl cizincem. Jeden mezi mnoha, kdo se tu teď objevili, buď aby loupili, podnikali, anebo jen jako diváci zaplňovali pohyblivé hlediště. Dokonce i kamera, kterou s sebou většinou vláčel, byla znakem jeho cizineckého diváctví, jež nerozlišovalo podstatné od nepodstatného...“* [Klíma 1993; 184–185].

Hrdina sleduje řečníka, který na demonstraci hovoří o tom, jak byl na základě smyšleného obvinění odsouzen soudce, který dodnes soudí, a ptá se, jakou nápravu přinese

tato nová doba, když ti, kteří měli podíl na zločinech minulého režimu, zůstávají u moci. Jeho odpověď je trpkým vyjádřením tristní skutečnosti: „*Revoluce není za námi, je teprve před námi a nebude dokončena, dokud si společnost nedokáže vyříznout ze svého těla vředy, které je rozežirají...*“ [Klíma 1993; 186].

Slovy řečníka promlouvá vypravěč. Nová doba je jen novým druhem staré války. Války o to, kdo se udrží, kdo ne, kdo urve víc, kdo méně.

Klímův hrdina je spíše antihrdinou. Zaujímá k sametové revoluci velmi chladný postoj. Ačkoliv i přátelé z jeho nejbližšího okolí vítají s euforií „sametové změny“, on sám zůstává apatický. Stejně jako před revolucí pracuje se svou kamerou a ani teď – v nové době – v tom nenachází uspokojení.

5.6 Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou

Hrdinové Třešňákova románu pan Moritz a pan Prag jsou v New Yorku, a co se děje v Československu, sledují v televizi. V textu se neustále opakuje „je podzim roku 1989“, ale až od 9. 11. (výročí křišťálové noci) se objevují konkrétní data. 18. 11. vede pan Moritz s panem Pragem rozhovor o tom, co viděl pan Moritz předešlého dne ve Zprávách. Připodobňuje průvod 17. listopadu k dětské křížové výpravě. „*Děti. Průvod dětí, taková na hlavu postavená dětská devátá křížová výprava...Děti, školáci, gymnazisti, studenti. Už se stmívalo, nenesli nic než svíčky a kytky, byl to jejich den...Před padesáti lety a včera...*“ [Třešňák 1995; 248].

Děti symbolizují nevinnost, čistotu a především nenásilnost. Naopak hrubé policisty přirovnává pan Moritz k halloweenským maskám majícím místo mozku „patnáctiwattovou tmou“ – „*...chvíli tam proti sobě stáli, mezi Domem dětské knihy a místem, kde se pořádají*

maškarní bály. Z jedné strany květiny a zapálené svíčky, z druhé strany napřážené gumové obušky a za plexisklovými štíty vydlabané dýně s pohaslýma očima...Děti postavily hořící svíčky na dláždění, mezi tramvajové koleje, a květiny podaly tomu vydlabanému kordónu obušků a dýní proti sobě. Zvedly ruce nad hlavu a volaly: Máme holé ruce! Máme holé ruce! A pak už bylo z podloubí, kam je dýně natlačily, slyšet pouze „rup“ a „rup“ a nadávky a nářek a prosby...“ [Třešňák 1995; 248]. V ten moment se mezi panem Pragem a panem Moritzem spustí hádka: vzájemně si vyčítají, že v Praze je masakr, a oni proti tomu nic nedělají. Události toho dne označují jako „porážku“²¹.

Televize je jediným „informátorem“ o událostech v Praze. Narozdíl od Hrabala si hrdina nepřivolá žádného očitého svědka událostí, se sděleními médií si vystačí. Díky nim se záhy dozví, že v Praze probíhá sametová revoluce – tato informace jej však nechává zcela chladným, podobně jako noviny, které píší o dění v Československu. Oproti Boučkové a Novákovi tady tedy nenajdeme onen pocit sounáležitosti se spoluobčany, touhu být s nimi a bojovat jim po boku. Pan Prag necítí, že by jej jeho „domov“ povolával k nějaké aktivitě, v podstatě ani nemůže říct, že pro něj Československo domovem je. To je zřetelně vyjádřeno v následujícím dialogu, v němž vystupuje pan Prag a jeho známá slečna Laiwardová:

„A...“ odmlčela se ona, ukázala na East Eiver, přes Atlantik, jakoby k Mekce: „Vrátíte se domů?“

„Domů?“ zeptal se i pan Prag a pokrčil rameny: Víte, já teď žiji ve čtvrtém patře rohového domu na Stanton Street.“

„Ano,“ usmála se, „já vím.“

„Tam, doma,“ ukázal pan Prag přes oceán, kamsi ke čtyřhvězdičkové periferní čtvrti, a lep cigaretového papírku olízl, „tam jsem nechal jen několik přátel a klíč pod rohožkou“

[Třešňák 1995; 325–326].

²¹ Klíma naproti tomu označuje revoluci už od samého počátku jako „vítězství“, byť s poukazem na jeho oběti (viz výše).

Přesto se rozhodne do Prahy vrátit. Ne však proto, aby se účastnil demonstrací, diskuzí a stávek. Přijíždí až rok po revoluci za účelem sehnat pro třetí svět humanitární pomoc.

U Třešňáka je sametová revoluce vedlejším motivem. Hlavní postava se v době převratu nachází mimo Československo, a tak události sledujeme pomocí médií – televize a novin. Do vlasti se vrací až rok po revolučním dění a s motivací zcela odlišnou, než najdeme u Nováka či Boučkové.

5.7 Martin C. Putna – Kniha Kraft

Revoluce je výrazným motivem druhé části knihy – Knihy Rudolfa Taussiga. Začíná kapitolou nazvanou Deník revoluce: *„Den vojenské katedry, četa se sbírá jako jeden muž a rovnou z Motola, mundúry a bagančata v báglech na zádech, jedeme na Albertov...“* [Putna 1996; 81]. Už v této první větě je vidět, že hrdina je aktivní účastník revolučního dění, a to jakožto součást celku – MY. Po krátkém uvedení přichází na řadu cosi jako reportáž: Určení místa: Albertov, a času: 16:00, po něm následuje soupis 72 revolučních hesel, většinou bez komentáře, pouze u hesla „Pravdy každému přejte“ najdeme poznámku *„transparent naší fakulty! Ovšem, kdo jiný by měl být autorem husovského hesla než Honzík Dus“* [Putna 1996; 81]. U některých jiných hesel autor komentářem vysvětluje kontext okamžiku, kdy bylo heslo zvoláno. Tyto komentáře vysvětlují, jaký měla demonstrace 17. 11. průběh. Opět se zdůrazňuje nenásilnost demonstrantů – u hesla „Nechceme násilí“ je komentář: *„zástup si sedá na zem, staví před sebe hradbu svíček“* [Putna 1996; 83]. Poslední heslo, které je od ostatních odděleno vynechaným řádkem, už nezní z řad demonstrujících, ale z řad „bělopřílbých“ – „Občané, rozejděte se (není kam)“ [Putna 1996; 83].

Tím končí „obraz“ studentské demonstrace 17. 11. a po něm následují deníkové záznamy – hrdina coby aktivní účastník revolučního dění popisuje den po dni (zdůrazňuje neustále svůj podíl na revoluční činnosti), až do 27. 11., kdy byla vyhlášena generální stávka. Pro tuto část textu je charakteristický výrazný počet slovesných tvarů v první osobě množného čísla – tedy „-me“, stejně tak jako zájmen „my“ a „nás“ . Hrdina je součástí celku, spolu s ostatními „tvoří dějiny“²². A to je zcela nový postup – u Boučkové je zřetelný poukaz na neosobnost, jakési cizí ONI, *všechno SE dařilo*, tedy „o nás bez nás“, u Nováka a Hrabala stojí v popředí autor-vypravěč-JÁ, zatímco u Klímy a Třešňáka najdeme odstup a odtažitost vyjádřené zájmenem ON²³.

Putna také užívá zájmenného označení ONI, narozdíl od Boučkové jsou to však ti, kteří stojí „na druhé straně“, totiž „bělopřílbí“. Velká písmena zdůrazňují kontrast mezi těmito dvěma „tábory“ – mezi MY a ONI: „*Kráčím s těmi zástupy (čihaje očima po stranách, odkud se vynoří ONI) Národní třídou...*“ [Putna 1996; 85]. „*MY jsme přece lidé s čistým štítem*“ [Putna 1996; 91].

Ve druhé kapitole nazvané Čas zakládání, čas verbování hrdina dále představuje své aktivity – je u zakládání Křesťanskodemokratické strany, stává se členem fakultní rehabilitační komise (paradoxně se zasloužilou stalinistkou), plánuje vybudování Křesťanské akademie Praha X. Stejně jako Boučková si však všímá nelehkého údělu lidí přizpůsobit se nové době: „*Ti lidé tam jsou příliš poznamenáni dvaceti, případně čtyřiceti lety ukryvání, a těžko se adaptují na nové poměry*“ [Putna 1996; 91].

Putnův hrdina se aktivně podílí na revolučním dění, a to – narozdíl od hrdinů ostatních děl – od úplného počátku sametové revoluce, tedy od 17. listopadu. Revoluce je zobrazena

²² Bílek soudí, že samolibé a narcisistní „já“ vystupuje do popředí v takové míře, že autor prezentuje sametovou revoluci jako svou osobní iniciaci [Bílek 1996; 21].

²³ Viz níže.

formou deníkového záznamu s výrazným akcentem na důležitost a výjimečnost aktivit hlavního hrdiny.

5.8 Jiří Hájíček – Dobrodruzi hlavního proudu

Téma sametové revoluce se objevuje ve druhé kapitole, nazvané Táta. Vypravěčem je devatenáctiletá dívka Dominika, která žije v Hradci jen se svým otcem. Protože jsou v Hradci, o událostech v Praze se mohou dozvědět pouze pomocí média – tentokrát je to rozhlas, Hlas Ameriky, který poslouchá Dominičin otec. Otec nadšeně komentuje hlasy zpravodajů: *„Poslouchej, Domi, poslouchej, celá země je na nohou, děvenko, dožijeme se něčeho...Nemůžu spát, Domi, mám nervy nadranc...Dominiko, tenhle režim je u konce, hroutí se, komunisti jdou od válu...“* [Hájíček 2002; 35]. Z úryvku je cítit především rozechvělost a napětí. Rádio mluví o demonstracích, Lidových milicích se samopaly, o masakru, policejních kordonách, vodních dělech, zastřeleném studentu. Dominika není nadšená tím, že se hroutí nějaký režim, tento fakt je jí lhostejný. Důležité pro ni je, že v Praze je její Pavel a že o něm nemá už týden žádné zprávy. Její otec se ze samého rozčilení opije (není to poprvé), a tak jej musí odvézt do nemocnice. A najednou střih – už jsou tady Vánoce. Vypravěč nemusí říkat přesné datum, nemusí přesně popisovat události demonstrace 17. listopadu, stačí říci pouze „masakr, vodní děla“ – jakási hesla, která čtenář jasně čte jako „demonstrace 17. listopadu – počátek sametové revoluce“. Každému je známo, co se tehdy na Národní třídě dělo, proto není třeba se o tom podrobněji rozepisovat, ačkoliv se samozřejmě nabízí možnosti „podívat se na místo činu“ skrze Dominičina přítele Pavla, který se revolučního dění aktivně účastní. Zobrazení sametové revoluce, zachycení atmosféry doby, tady ale není dominantní. Dominantní je vyprávěný příběh a ona „hesla“ pomáhají autorovi zasadit děj do konkrétního času.

Dominika jezdí za Pavlem do Prahy – „*tam to bylo vzrušující a hektické*“ [Hájíček 2002; 37] – není zde však žádný prožitek pocitu sounáležitosti, žádná euforie, nadšené a radostné očekávání toho, jak vše bude jiné, nové, svobodné. Pro Dominiku je to „jen“ vzrušující a hektické, něco, co ji vytrhává z monotónní každodennosti, je šťastná, že může do Hradce vozit zprávy o událostech v Praze z „pravé ruky“. Svoji a Pavlovu aktivitu zdůrazňuje neustálým opakováním, jak byli „k smrti vyčerpaní“, nevyspalí a hladoví, jako by snad tohle byl ten nejsilnější dojem, jaký na ně revoluční dění udělalo. Povídají si o tom, jak to teď všechno bude a co je čeká. Ale „*Nikdo toho moc nevěděl. Bylo toho tolik nového. A všechno najednou*“ [Hájíček 2002; 38]. Nadšení z „nové doby“ a ze změn není cítit ani z tohoto úryvku. Jako by „vnější události“ stály v pozadí – to, že padl komunismus, není tak podstatné jako to, že otec musí kvůli pití brát prášky na játra a Pavlův kamarád Martin má hlavu ostříhanou na ježka.

Euforie se objevuje až v následujících odstavcích v souvislosti s otevřením hranic: hrdinové – Dominika, Pavel a jejich kamarádi – nadšeně naskákají do auta a jedou do nejbližší rakouské pohraniční vesnice. „*„Dívej se na svobodný nebe!“ křičel Martin a David se rozhlížel kolem a býval by se dal nejraději do řeči se všemi lidmi ze vsi, jenže neuměl německy ani ceknout, tak jen polykal naprázdno a usmíval se na celé kolo*“ [Hájíček 2002; 41]. Cestou zpátky však zvažní, Pavel si uvědomuje, že mají šanci a snad i povinnost této nově nabyté svobody využít a „něco dokázat“. „*„My budeme ta první generace, co něco dokáže,*“ mluvil tiše a vzrušeně, „*ta první generace v týchle zemi, co už bude úplně jiná, lepší, co něco opravdu změní...Jsme vlastně na začátku, Dominiko, Martine...!*““ [Hájíček 2002; 41]. Tady promlouvá ona mladá generace, kterou s nadšením sleduje Hrabal uvědomuje si, že on k ní nepatří, „*protože psát dopisy Dubence, to ano, ale co říci mladým lidem, když jsem o čtyři generace starší...*“ [Hrabal 1990; 104]. Nová doba patří nové generaci a ona si to plně uvědomuje.

Život v „nové době“ však přináší deziluzi a zklamání nadějí, které jim sametová revoluce přinesla. V kapitole Letadlo to vyjadřuje Pavlův kamarád Martin poté, co je propuštěn z vězení, kam se dostal za své ekologické aktivity. Vězněn byl i za minulého režimu – změnilo se tedy něco? *„Tahle země měla po listopadovým převratu šanci začít jinak, Pavle, na úplně jinejch ideách a ideálech...Je mi z toho na blití, kam jsme se dostali...Vzpomeň si na osmdesátej devátej rok! Vzpomeň si na sebe. Měli jsme plány, jak se to tu všechno změni. Byl jsi v deseti různých spolcích, chtěl jsi společnost bez přetvářky a s morálkou. Chodili jsme na přednášky o Masarykovi a o buddhismu a na koncerty etnický hudby a kupovali jsme krásný knížky a kašlali jsme na prachy, na honění se za všema těma věcma, co chtěj všichni...A kde jsi dneska?“* [Hájíček 2002; 135].

V Hájíčkových Dobrodruzích hlavního proudu je sametová revoluce důležitým zlomem především z hlediska osobního života hlavních hrdinů. Nejvýraznějším rysem nové doby je zde otevření hranic, v jehož důsledku dojde k odcizení dvou hlavních postav – partnerů Dominiky a Pavla. Oba mají své ideály a porevoluční doba jim umožní své sny uskutečnit – v případě Dominiky je to právě vycestování za hranice.

6. Analýza a komparace zobrazení mikrosituace sametová revoluce

6.1 Distinktivní rysy

Abychom mohli porovnat obraz sametové revoluce v jednotlivých prózách, zaměříme svou pozornost na 20 distinktivních znaků. První tři z nich – identita vypravěče a postavy, vypravěč v popředí, vnitřní perspektiva – jsou Stanzelovými kategoriemi osoby, modu a perspektivy, sedmý, osmý a devátý distinktivní rys – revoluce východiskem děje, revoluce předělem mezi „před“ a „potom“, revoluce vyústěním děje – jsou inspirovány Janáčkovou studií [Janáček 2000; 20].

Kladné znaménko v tabulce znamená „Ano, pro tuto prózu to platí“. Záporné znaménko u prvního rysu znamená neidentitu vypravěče a postavy, v druhém sloupci, že v popředí stojí reflektor, ve třetím sloupci vnější perspektivu. „Ich“ a „er“ ve druhém sloupci znamená ich-formu a er-formu.

	Identita vypravěče a postavy	Vypravěč v popředí	Vnitřní perspektiva	Euforie	Ironie	Patos	Hrdina stoupenec revoluce	Revoluce východiskem děje	Revoluce předěl mezi „před“ a „potom“	Revoluce vyústěním děje
<u>Krákorám</u>	+	- ich	+	+	+	-	-	-	+	-
<u>Indiánský běh – Alfa</u>	-	+ er	+	+	+	+	+	-	-	-
<u>Indiánský běh – „já“</u>	+	-ich	+	+	+	-	+	-	-	-
<u>Listopadový uragán</u>	+	-ich	+	+	-	+	+	-	-	-
<u>Samet a pára</u>	+	-ich	+	+	-	-	+	+	-	-
<u>Čekání na tmu, čekání na světlo</u>	-	+er	-	+	-	-	+/-	-	+	-
<u>Klíč je pod rohožkou</u>	-	+er	-	-	+	-	+/-	-	-	-
<u>Knihy Kraft</u>	+	-ich	+	+	-	+	+	-	+	-
<u>Dobrodruzi hlavního proudu</u>	+	-ich	+	+	-	-	+/-	-	+	-

	Hrdina aktivní účastník revolučního dění (po 17.11.)	Pocit sounáležitosti	Zvláštní označení revoluce	Konkrétní jména skutečných postav	Po revoluci výrazně kladný vývoj	Václav Havel	Zájmenné vyjádření hrdinova vztahu k událostem	Demonstrace 17. listopadu zobrazena	Hrdina se aktivně účastní demonstrace 17.11.	Hrdinův návrat z ciziny
<u>Krákorám</u>	- neúčastní se revoluce, neb ve vězení („má alibi“)	+	17.11. zvláštní přírodní úkaz – padají pendreký	-	-	+nový pan prezident	SE, ONI	+	-	-
<u>Indiánský běh – Alfa</u>	-	+	-	-	-	+Monolog	já v rámci celku	-	-	+
<u>Indiánský běh – „já“</u>	+	+	-	-	-	+Monolog	já v rámci celku	+	-	-
<u>Listopadový uragán</u>	-	+	+listopadový uragán	+	-	-	JÁ ve vztahu k celku	+	-	-
<u>Samet a pára</u>	+/-	+	+ráčkující revoluce	+	-	+Václav Havel	JÁ	-	-	+
<u>Čekání na tmou, čekání na světlo</u>	-	-	+vítězství	-	-	- (místo něj Gustav Husák)	ON	-	-	-
<u>Klíč je pod rohožkou</u>	-	-	+manifestace 17.11. dětská křížová výprava	-	-	+Muž s knírkem, jehož ráčkování tak rád poslouchal	ON	+	-	+
<u>Kniha Kraft</u>	+	+	-	+	-	+Václav Havel	MY	+	+	-
<u>Dobrodruzi hlavního proudu</u>	+	-	-	-	-	-	já (vyčerpaná)	-	-	-

Tabulka jasně ukazuje následující poznatky:

Ani v jedné ze zkoumaných próz není revoluce vyústěním děje, stejně tak jako ani v jedné není atmosféra doby po revoluci popsána jako výrazně kladná změna poměrů. Ironii, která je tolik příznačná pro prózu Terezy Boučkové, najdeme – ale v mnohem menší míře – také u Třešňáka, patos charakterizuje prózu Putny a Hrabala. Vnější perspektiva je příznačná pro Klímu a Třešňáka, aktivita hrdinů spojuje Indiánský běh a Knihu Kraft. Konkrétní jména skutečných postav najdeme pouze u Hrabala, Nováka a Putny. Václav Havel jako skutečná postava vystupuje ve všech prózách kromě prózy Klímovy, kde se objevuje jeho předchůdce. Havlovo jméno však neříká Boučková ani Třešňák naplno.

V následujících kapitolách se budeme jednotlivými distinktivními rysy zabývat podrobněji.

6.2 Narativ

Zastavme se nejprve u prvních tří kategorií a soustředme se na rozlišení narativních typů. Stanzel rozlišuje 3 typy vyprávěcích situací, které se vymezují na základě kategorie modu, perspektivy a osoby. Modus je založen na opozici vypravěč – reflektor, kteří představují jakési dva póly. Vyprávěcí situace pak má možnost zaujmout určitou pozici mezi těmito dvěma póly, tedy postavit do popředí spíše vypravěče, nebo naopak reflektora. Vypravěč je jakýsi mluvčí, i když se nepředstaví, i když nevystupuje jako „já“, je uchopitelný ve způsobu svého vyprávění, je zprostředkovatelem děje. Reflektor vždy představuje jakési centrum vnímání děje, je, dá se říci, kamerou, která vše „natáčí“, zároveň však také komentuje a hodnotí. Čtenář má pak pocit, že i on sám je součástí děje, sleduje děj a přemýšlí o něm společně s reflektorem.

Kategorie osoby se týká vztahu vypravěče a postav fikčního světa. Základními pojmy této kategorie jsou identita a neidentita existence vypravěče a postav. Ptáme se: je vypravěč identický s některou z postav fikčního světa?

Kategorie perspektivy přináší představu vypravěče, který sedí na jakémsi vyvýšeném místě a sleduje odtud, co se děje dole pod ním. Je to tedy tak, jako kdybychom byli na fotbalovém zápase či na dostizích. Můžeme rozlišit vnitřní a vnější perspektivu, přičemž rozhodující zde je, zda se stanovisko, z něhož se vyprávěné prezentuje, nachází v rámci, nebo vně rámce vyprávěného, tzn. zda je vypravěč „uvnitř dění“, nebo je jen nezúčastněným pozorovatelem, jakýmsi „kronikářem“, který pouze informuje o tom, co se děje. Výše zmíněný fotbalový zápas by tedy představoval vnější perspektivu. Naopak vnitřní perspektiva by charakterizovala autobiografický text, vnitřní monolog apod.

Kategorie modu je tedy produktem vztahů mezi vypravěčem/reflektorem a čtenářem, kategorie osoby je založena na vztazích vypravěče a postav fikčního světa, zatímco kategorie perspektivy vyjadřuje, jakým způsobem nebo z jakého hlediska vnímá čtenář zobrazovanou skutečnost [Stanzel 1988; 64–79].

Stanzel vymezuje jakési abstraktní modely, kterým konkrétní texty odpovídají pouze zčásti. Eicher a Wiemann proto doplňují jeho teorii o tři mezistupně. Prvním mezistupněm je takový typ textu, který má znaky jak personální, tak autorské vyprávěcí situace. Typická je pro něj vnější perspektiva, neidentita existence vypravěče a postav a ústřední postavení reflektoru.

Druhý mezistupeň má znaky ich-formy, ale také autorské vyprávěcí situace. V popředí stojí postava vypravěče, perspektiva je zde vnější a můžeme mluvit o identitě existence postav a vypravěče.

Posledním mezistupněm je případ textu, který má znaky ich-formy a personální vyprávěcí situace. Zde se objevuje vnitřní perspektiva, identita existence vypravěče a postav a v popředí stojí reflektor [Eicher, Wieman 1996].

Nabízí se samozřejmě možnost zkombinovat všechny faktory, a tak doplnit šestici vyprávěcích způsobů, jak ji představili Eicher a Wiemann, o další dvě možnosti. Budeme-li chápat kategorii způsobu, osoby a perspektivy jako dvojice distinktivních rysů, dojdeme k následující tabulce:

	Ich- forma	1.mezi- forma	4.mezi- forma	5.mezi- forma	Autor. VS	Pers. VS	2.mezi- forma	3.mezi- forma
Identita	+	-	+	-	-	-	+	+
Neidentita	-	+	-	+	+	+	-	-
Vypravěč	+	-	-	+	+	-	+	-
Reflektor	-	+	+	-	-	+	-	+
Vnitřní perspektiva	+	-	-	+	-	+	-	+
Vnější perspektiva	-	+	+	-	+	-	+	-

Stanzelovy kategorie doplníme jiným přístupem k „vyprávěcím situacím“, totiž Doleželovými „narativními způsoby“. Zatímco u Stanzela se narativní texty rozlišovaly na základě kategorie modu, perspektivy a osoby (v *autorské vyprávěcí situaci* dominuje vnější perspektiva, ve *vyprávěcí situaci v první osobě* identita vypravěče a postav a v *personální vyprávěcí situaci* reflektor), u Doležela je rozhodující protiklad promluvy postav a promluvy vypravěče, stejně tak jako protiklad subjektivního a objektivního textu.

Doležel rozlišuje dva modely narativního textu, a to model funkční a model textový. Funkční model je založen na opozici funkcí postav a vypravěče. Postavy mají funkci akční (jednají a díky tomu se rozvíjí děj) a interpretační (postavy zaujímají k fikčnímu světu a jeho postavám osobitý postoj). Vypravěč vytváří fikční svět, lépe řečeno je prostředníkem tvůrčího aktu autora, a má tedy funkci konstrukční, ale podstatná je také jeho funkce kontrolní, neboť vypravěč je tím, kdo řídí stavbu narativního textu, promluva postav je včleněna do promluvy vypravěče.

Textový model vychází z Bühlerova trojúhelníku, který vyjadřuje vztah mluvčího, posluchače a předmětu sdělení. Na jeho základě pak můžeme mluvit o třech funkcích promluvy, totiž o funkci expresivní (zaměřena na mluvčího), apelativní (zaměřena na posluchače) a zobrazovací (zaměřena na předmět sdělení). Subjektivní text je charakterizován výskytem všech těchto funkcí, zatímco v objektivním textu se objevuje pouze funkce zobrazovací.

V tradičním narativním textu je promluva postav subjektivním textem a vyskytuje se v přímé řeči. Promluva vypravěče je objektivním vyprávěním ve 3. osobě, neboli *objektivní er-formou*. Moderní narativní text má však obvykle jinou podobu, dochází k subjektivizaci promluvy vypravěče. Vypravěč si osvojuje funkce postav, stává se z něj vypravěč rétorický (přijetím interpretační funkce postavy) nebo akční (přijetím akční funkce postavy). Doležel rozlišuje tři typy subjektivizovaných vypravěčských způsobů:

Rétorická er-forma je prvním z nich. Vypravěč zde nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje a hodnotí. Je však anonymní a stojí mimo fikční svět. Čtenář má v takovém případě tendenci přisoudit rétoriku vyprávění autorovi (ačkoli autora a vypravěče je vždy třeba důsledně rozlišovat).

V *subjektivní er-formě* se objevuje smíšená řeč, fikční svět je relativizován, neboť se na jeho konstrukci podílí určitý fikční subjekt se svým náhledem a hodnocením, přičemž tento subjektivní faktor se maskuje formou vypravěčské promluvy ve 3. osobě.

Ich-forma jako funkční adaptace přímé řeči se objevuje ve třech podobách: *Objektivní ich-forma* potlačuje akční a interpretační funkci vypravěče. Konstruktérem fikčního světa je zde postava, která je zároveň chladným, nezúčastněným pozorovatelem (nezasahuje do příběhu a nehodnotí fikční svět). U *rétorické ich-formy* je vyprávěcí subjekt akčně pasivní, ale výrazně se projevuje jeho interpretační funkce – hodnotí a komentuje. *Osobní ich-forma* představuje vypravěče jako fikční postavu, která se podílí na vyprávěném příběhu, hodnotí fikční svět a jejíž promluva by se dala přirovnat k osobní zpovědi.

Doležel:

	Postavy	Vypravěč
Objektivní er-forma	funkce akční, interpretační	funkce konstrukční, kontrolní
Subjektivní er-forma	funkce konstrukční, interpretační	ve 3. osobě
Rétorická er-forma		funkce interpretační, konstrukční
Objektivní ich-forma	funkce konstrukční	
Osobní ich-forma	postava a vypravěč splývá	
Rétorická ich-forma	funkce interpretační	

Stanzelova autorská vyprávěcí situace přesně odpovídá Doleželově představě o klasickém narativním textu. Pro něj je charakteristické střídání promluvy vypravěče, podané

objektivní er-formou, a promluvy postav, která se tradičně vyjadřuje přímou řečí. Vypravěč užívá především třetí osoby, text má podobu neutrálního sdělení, tj. neobsahuje apelové ani výrazně expresivní prostředky.

Stanzelova personální vypravěčská situace už by se u Doležela řadila k subjektivizovaným vypravěčským způsobům. Odpovídala by Doleželově subjektivní er-formě, kde se hojně užívá smíšené řeči. Třetí Stanzelův typ vyprávěcí situace, totiž ich-forma, je paralelou k Doleželově objektivní ich-formě, kde je postava konstruktérem fikčního světa, zároveň však neúčastným pozorovatelem (nezasahuje do příběhu a nehodnotí jej).

Všechny analyzované texty kromě Čekání na tmou, čekání na světlo, Klíč je pod rohožkou a části Indiánského běhu nazvané Končiny štěstí, končiny ticha jsou ich-formami. V Krákorám, jak vidíme v tabulce, stojí v popředí reflektor, výrazně se zde uplatňuje vnitřní perspektiva a vypravěč je identický s hlavní postavou. V Doleželově terminologii bychom tento text označili jako osobní ich-formu, ve Stanzelově, resp. Eicherově-Wiemannově typologii, jako 3. meziformu. Stejně je tomu v případě Indiánského běhu, Listopadového uragánu, Sametu a páry a Knihy Kraft. V Dobrodruzích hlavního proudu se střídají dva vypravěči – dvě perspektivy. Nikdy však nemůžeme nahlédnout tutéž událost fikčního světa z více perspektiv²⁴. I když se tato možnost nabízí, autor ji neuplatňuje – vystupuje vždy buď vypravěč 1 (Dominika), nebo 2 (Pavel)²⁵. Čekání na tmou, čekání na světlo, Klíč je pod rohožkou a Končiny štěstí, končiny tich z Indiánského běhu jsou er-formami, které se však od sebe navzájem výrazně liší. První odlišností je perspektiva – u Boučkové vnitřní, u Klímy a Třešňáka vnější. Text Boučkové je rétorickou er-formou (ve Stanzelově klasifikaci pátou meziformou), zatímco u Klímy a Třešňáka jde o subjektivní er-formu (u Stanzela autorská

²⁴ Jako je tomu například v Čapkově Obyčejném životě.

²⁵ Kathryn Murphy, bohemistka z univerzity v Glasgow, vyzdvihuje Hájíčkův nevtíravý styl. Staví jej do protikladu k stylu Hrabalovu, kde stojí v popředí jazyk – vychutnáváme si každou větu, každé slovo. Naproti tomu u Hájíčka je „vypravěčský hlas téměř průzračný...*Je to schopnost psát tak, aby čtenář bezprostředně vnímal pouze příběh — jako kouzelnický trik, kde postupy zůstávají skryté*“ [Murphy 2002; 15]. Dle Stanzelových kategorií zde tedy role reflektora potlačuje roli vypravěče.

vyprávěcí situace). U Klímy vystupuje vypravěč do popředí zvláště v úvahových pasážích, v nichž si klade otázku, na kterou sám záhy odpoví. U Třešňáka najdeme vševědoucího vypravěče, který jako by úmyslně, a snad i trochu zlomyslně, nechával čtenáře tápat v neznalosti kontextu – např. až v poslední třetině knihy se dozvíme, proč nazývá majitel baru pana Praga „Murder“.

V případě Putny, Nováka a Hrabala se setkáváme s výraznou autostylizací, knihy mají ráz autobiografického textu – nejen že je postava identická s vypravěčem, ale vypravěč má rysy autora, autor jako by skrze něj sám vystupoval ve svém díle²⁶: u Hrabala úplně jasně a přímo (jde za ním dívka jako za Hrabalem-spisovatelem, on sám k sobě promlouvá oslovuje se „Bohumile Hrabale“), u Nováka také poměrně zřetelně (vypravěč je spisovatelem českého původu žijícím v Chicagu), u Putny evidentně (ačkoliv se nazývá čtyřmi různými způsoby, totiž příběh vypráví čtyři různí vypravěči – poslední němý –, jejich vypravěčský styl je totožný). I recenze těchto knih hodnotí hlavního hrdinu v souvislosti s autorem – Pohorský v recenzi Hrabalovy knihy zdůrazňuje, že autor ji napsal již jako proslulý spisovatel, což jej na jednu stranu těší, na druhou rozčiluje (tento vypravěčův ambivalentní postoj je v knize opravdu tematizován) [Pohorský 1995], Bílek v recenzi Novákovy knihy poukazuje na to, že autorem je člověk, který je spjat s jiným kulturním prostředím, než je to, o kterém referuje (v knize velice zřetelné) [Bílek 1993], a Janoušek svou recenzí jako by říkal: Hrdina Knihy Kraft, to je celý Putna – provokatér, revolucionář [Janoušek 1996].

Tomuto přístupu se však brání Roland Barthes ve studii Smrt autora. Barthes kritizuje zdůrazňování autora, typické pro učebnice dějin literatury, životopisy spisovatelů a časopisecké rozhovory. Říká, že obraz literatury je *tyrantsky* zaměřen na autora, jeho osobnost a záliby a výklad díla vychází z toho, kdo jej vytvořil. To je však chyba, protože – a tady Barthes sdílí názor Mallarmé – není to autor, kdo mluví, ale text. K desakralizaci autora

²⁶ Stanzel by řekl „Já s tělem“, jehož konstituenty jsou „prožívající Já“ a „vyprávějící Já“ [Stanzel 1988; 115].

přispěl podle Barthes nejen surrealismus, ale dokonce i lingvistika, která zdůrazňuje, že „já“ je pouze tím, kdo říká „já“. Řeč tedy zná „subjekt“, nikoli „osobu“. Dosavadní uvažování o literatuře stavělo autora do pozice toho, kdo existuje *před* knihou – Barthesovými slovy *myslí, trpí a žije pro ni*, Barthes je však toho názoru, že se spisovatel rodí ve stejné chvíli jako jeho text; psát je tedy, lingvisticky řečeno, *performativ*²⁷ – tedy TADY a TEDĚ. Jakmile je pak autor odsunut, text nemůžeme „dešifrovat“, pouze „rozmotat“ – „*Prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit.*“ Smrt autora, ale zrození čtenáře – to je to, co se děje v momentě vzniku textu. „*Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují – aniž by se nějaká z nich ztratila – všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno.*“ Jednota textu (který je dle Barthes předivem citací, neboť spisovatel je pouhý imitátor předešlých gest, nikdy nepřináší své, nové, původní) totiž není ve svém původu, ale ve svém určení, a tím je čtenář, člověk bez historie, biografie, psychologie [Barthes 2006].

6.3 Textové a vněttextové subjekty

V rozlišení textových a vněttextových subjektů vycházíme ze studie Aleny Macurové *Subjekty a text*, která vyšla v roce 1994 ve sborníku *Proměny subjektu*. Vněttextové subjekty stojí mimo text – jsou vzhledem k textu externí, zatímco textové subjekty vystupují přímo v textu, jde tedy o subjekty interní. Tato klasifikace je doplněna dalšími úrovněmi rozlišujících kritérií, jak ukazuje tabulka:

²⁷ Termín lingvisty J. L. Austina označující slovesa, která nic nepopisují, nekonstatují, neoznamují, ale jsou-li pronesena za určitých podmínek určitými lidmi, mají moc změnit stav věcí. Austin rozlišuje perlokuční a ilokuční performativa. U perlokučních performativ vzniká efekt v důsledku prohlášení, efekty jsou odlišné od projevu samotného (přesvědčování, odstrašování, ponižování). Perlokutiva tedy fungují prostřednictvím svých účinků, nicméně účinku nemusí být dosaženo. Ilokuční performativa dělají to, co říkají, tím, že to říkají („Slibuji“, „Prohlašuji Vaše manželství za uzavřené“, atd.) [Karlík, ed. 2002; 314].

Subjekty		podávající	přijímající	
vnětextové		AUTOR	VNÍMATEL	
textové	implicitní	PRODUKTOR	RECEPTOR	primární
	explicitní	NARÁTOR	ADRESÁT	
	POSTAVY			sekundární

Kromě těchto subjektů se mohou na textu podílet také další vnětextové subjekty – jako např. redaktor, cenzor nebo překladatel, textovný proces ovlivňují také sociální, etické, stylové a žánrové normy.

V analyzovaných dílech vystupují v mikrosituaci sametová revoluce textové a vnětextové subjekty následujícím způsobem: V žádném z těchto textů nevystupuje explicitní textový subjekt, tedy ani narátor, ani adresát. Textové subjekty podávající i přijímající vystupují v podobě implicitní – tedy jako produktor a receptor. V případě ich-forem, tedy u Boučkové, Hrabala, Nováka, Putny a Hájíčka je produktor totožný s postavou. Novákova kniha je intertextem²⁸ – byla přeložena z angličtiny. Textotvorný proces tedy ovlivnil subjekt překladatele.

Zaměříme svou pozornost na sekundární textové subjekty, tedy na postavy. Ve všech analyzovaných dílech stojí v popředí jedna postava – hlavní hrdina, pouze u Hájíčka jsou hrdiny postavy dvě. Ve vztahu k revolučnímu dění se projevují tyto hrdinové překvapivě velmi pasivně, až na hrdinu Knihy Kraft²⁹. Jak ukazuje tabulka, demonstrace 17. listopadu,

²⁸ Intertextovými vztahy se zabývá Homoláč v knize Intertextualita a utváření smyslu v textu. Vychází z práce H. F. Pletta, který řadí překlady k jazykovým transformacím pretextů. Pretext je označením textu, na nějž odkazuje text jiný. V našem případě je pretextem původní, anglická verze Novákovy knihy.

²⁹ Hrabalův autorský vypravěč má možnost promluvit před studentským štábem, ale odmítá, opilý Novákův hrdina se snaží vyhnout promluvě v divadle.

kteřá odstarkovala sametovou revoluci, se účastní aktivně pouze Putnův hrdina. Putnův Rudolf Taussig spolu s ostatními studenty prochází ulicemi provoláváje revoluční hesla a zdůrazňuje svou přináležitost k celku, zároveň však výjimečné postavení sebe sama uvnitř této masy, když popisuje, kdo všechno se 3 dny po propuknutí revoluce účastnil zasedání fakultního stávkového výboru: „...a jiní a jiné (několik hysterek, které taková situace pochopitelně přitahuje), a ovšem já.“ [Putna 1995; 85]. Všimněme si na tomto úryvku dvou rysů – jednak ono vydělení se z celku (Nabízí se formulace: „bylo tam se mnou také několik hysterek“ – ta by působila zcela neutrálně. „Já“ je ale někdo víc, někdo, kdo stojí mimo všechny kategorie, kdo je prostě a jednoduše jediný, jedinečný „já“) a zároveň pocit nadřazení – degradace „těch ostatních“ stojících vůči „já“ v opozici. Také ono „a ovšem já“ stojí za povšimnutí – jako by říkalo „samozřejmě že Já u ničeho důležitého nemůže chybět.“ Jde tedy o Já v rámci celku, v němž má ovšem výsadní postavení.

Klímův hrdina je hrdinou zcela odlišným. A možná bychom mohli říci antihrdinou. Demonstraci se účastní „pracovně“, nikoli soukromě, ze své vlastní vůle. Jeho pocity jsou tedy nejprve „pracovní“, záhy však začne vnímat situaci s osobním zaujetím. Přesto zůstává pouze kameramanem, který vše natáčí. Putnův hrdina by v takovou chvíli odhodil kameru, chopil se vlajky a provolával revoluční hesla. Ne tak hrdina Klímův. Ten sleduje jásající davy zvonící klíči na znamení očekávaného vítězství přemítaje o prázdnotě provolávaných hesel: „Co to je pravda? Pravda, jak se dosud věří, je to, co se dá najít po kapsách montérek, pod hornickými helmami a pod zástěrami valcírů.“ [Klíma 1993; 123]. Klímův hrdina – „on“ – se nevztahuje k celku, stojí zcela samostatně.

Hrdinka Boučkové – v případě Krákorám – je 17. listopadu propuštěna z vězení, což jsou jakési „alibi“, které jako by ji omlouvaly, že se nezúčastnila této významné historické události. Manuela není na demonstraci přítomna – kdo tady tedy přebírá „vyprávěcí štafetu“?

Kdo je vypravěčem v úseku věnovaném sametové revoluci? Není to žádná jiná postava fikčního světa, ale vševědoucí, a hlavně „vševědoucí“ vypravěč, zachycující dění z vnitřní perspektivy vypravěčským stylem, který je totožný s vypravěčským stylem hlavní postavy – Manuely. Jak jsme viděli výše a jak ukazuje tabulka, tento vypravěč staví do popředí neosobnost – „o nás bez nás“, „revoluci jsem nedělali MY, ale ONI, mající dojem, že vše SE dělá samo.

V ostatních dílech čtenář sleduje demonstraci 17. listopadu pomocí média. V Boučkové Indiánském běhu poslouchá Alfa v Rakousku Svobodnou Evropu a cítí, že musí jet domů, „*aby zase viděla, aby to všechno viděla.*“ [Boučková 1992; 132]. Její projev je plný patosu. Hlavní postavou Indiánského běhu a zároveň vypravěčem je však Alfina dcera, jejíž jméno nám není známo a jež se s nadšením účastní revolučního dění, „*dokud nedostal Párek čtyřicítky. A pak rádio, televize, noviny, rádio, televize, noviny...*“ [Boučková 1992; 146]. Jak vidíme, i v tomto úryvku se zřetelně ukazuje významná role médií. Jak Alfa, tak vypravěč silně pocítují svou sounáležitost s národem – uvědomění si sebe sama jako součásti celku, „všichni za jednoho, jeden za všechny.“

U Třešňáka je tomu úplně jinak. Hlavní postavou je emigrant pan Prag – i on sleduje dění v Československu za pomoci média – televize a novin. Narozdíl od Alfy však necítí potřebu jet do svého rodiště a přiřadit se po bok demonstrujících spoluobčanů. Nevnímá Československo jako svůj domov – události, ke kterým tam dochází, jako by se ho netýkaly. Je tu ON zcela nezávislý na prostoru, ve kterém se pohybuje, žije, ať už je jím Praha, Frankfurt či New York.

Také Hrabalův autorský vypravěč sleduje události 17. listopadu pomocí média, totiž televize. Oproti panu Pragovi však prožívá revoluci velmi citlivě – dokonce se stydí za svůj sentiment, za nějž přikládá vinu svému věku. Stejně jako Alfa cítí, že musí jet do Prahy a připojit se k demonstrujícím. Svou sounáležitost s aktivisty, ale zároveň určitou distancí od

nich vyjadřuje označením sebe sama za otce demonstrujících: „...já vím, já děti mám, mám jich zrovna tolik, kolik jsem jich potkal, a mé děti jsou i všichni ti, kteří už jdou a kráčejí po ulicích a chodnicích a vědí, že na ně myslím, ale že musím dát na sebe trošku pozor, protože já jsem už stár a tak tak že mi tím vším dojetím nepraskne srdce...“ [Hrabal 1990; 104]. Autorský vypravěč je otcem, který podporuje aktivitu svých dětí, to je však to jediné, co jim může dát. Nepřihadí se k nim – revoluce je v jejich rukou, náleží jejich generaci.

Novákova reportážní próza staví do popředí reportéra, který si klade za cíl podat zprávu „o třech smogem zahalených a pamětí poháněných dnech v Praze na konci revoluce.“ [Novák 1992; 7]. Tento zpravodaj je však do událostí osobně zainteresován, s postavami, které v knize vystupují, jej pojí velmi osobní vztah a vše je vyprávěno výrazně subjektivizovanou formou, která dodává textu na zábavnosti a autentičnosti. Hlavní postava opět sleduje demonstraci 17. listopadu v televizi a *vzrušením jí buší srdce*. Cítí potřebu být s nimi – opět podobně jako Alfa nebo Hrabalův hrdina. Po příjezdu do Prahy se účastní několika diskuzí, možnosti sebe prezentace se však narozdíl od Putnova hrdiny vyhýbá³⁰. Její vztah k revolučnímu dění by se mohl vyjádřit jako JÁ A MOJI ZNÁMÍ – nepřispěl sice žádným způsobem k revoluci³¹, měl však možnost se setkat se všemi aktéry revolučního dění, a o tom podává svědectví. Zatímco Putnův hrdina se nadšeně a aktivně vrhá do centra dění, Novákův reportér přijíždí pouze proto, aby vše mohl vidět zblízka. Když odjíždí, je mu líto, že už se nebude moct „dívat“: „Mrzelo mě, že tady nemůžu ještě pár měsíců zůstat a sledovat ty revoluční změny, koukat se, jak se lochneska štěstěny řítí všemi úřady a továrnami a nakladatelstvími...“ [Novák 1992; 159]. Novákův hrdina se tak nejvíce přibližuje Klímově

³⁰ Viz výše.

³¹ A to v závěru knihy vyjadřuje sama postava – snad aby jí to nemohl čtenář vyčítat: „*Nic jsem pro revoluci neudělal, přivandroval jsem do ní, až když už bylo všechno rozhodnuto...*“ [Novák 1992; 152].

hrdinovi – oba jsou pouhými pozorovateli. S Putnovým aktivistou má však společný egocentrismus – JÁ jako centrum vnímání, posuzování a hodnocení³².

U Hájíčka, jak jsme si již řekli, se střídají dva vypravěči. 17. listopadu je vypravěčem Dominika. Opět hrají důležitou roli média – Dominika se demonstrace neúčastní, informace o událostech se k ní dostávají skrze dvě média. Prvním je otec a druhým rádio, které poslouchá. Pro Dominiku neznamena revoluce nějaký zlom, převrat, který by vítala s nadšením a euforií. Revoluce je pro ni zlodějem, který ji okrádá o chvíle strávené po boku přítele Pavla. Několik dní o něm nemá žádnou zprávu – to je nejsilnější dojem, který v ní začátek revoluce zanechává. Později se spolu s Pavlem podílí na revolučních aktivitách, ne však z vlastního přesvědčení a vlastní iniciativy, s nadšením a horlivostí, ale proto, že ji Pavel vtahuje do svého světa, a do něj revoluce patří. Její vnitřní řeč dává čtenáři nahlédnout do pocitů, které v ní tyto aktivity vyvolávají. Do popředí vystupuje nikoli euforie, pocit sounáležitosti, ale únava a vyčerpání: *„Kolikrát jsme jen přišli z ulic, uvařili si horký čaj a padli do mdlob, spali jsme čtyři pět hodin a ráno to začalo nanovo.“* *„Chtělo se mi tak spát.“* *„Dělalo se mi špatně z hladu a z nevyspání.“* *„Pavel...byl k smrti vyčerpáný.“* [Hájíček 2002; 38]. Putnův hrdina si nezasteskl ani jednou.

Sekundární textové subjekty zahrnují kromě hlavní postavy také postavy vedlejší. Bude nás zajímat, jaké vedlejší postavy v dílech vystupují, a to ve vztahu k sametové revoluci. Pro Nováka a Putnu je společné, že vedlejšími postavami jsou osoby z reálného světa, kterým vypravěč ponechává dokonce i skutečná jména. U Nováka jsou to osobnosti, které se aktivně podílí na revolučním dění, jako např. herec Pavel Landovský (kterého

³² Toho si všímá zvláště Bílek ve své recenzi, která vyšla roku 1993 v Labyrint revue. Jako doklad uvádí úryvek z knihy hodnotící projev Václava Havla – „Havel pronesl krátkou, rozumnou řeč,“ říká hlavní postava Novákovy reportážní prózy.

dokonce nazývá familiárně „Land’ák“, aby tak ukázal, jak blízko mu byl³³), zpěvačka Marta Kubišová nebo Arnošt Goldflam, u Putny jde o osobnosti z prostředí křesťanské inteligence a okruhu katolické revue Souvislosti – Tomáše Halíka, Pavla Rejcherta či Jana Jandourka. V obou dílech má sametové revoluce důležité místo – u Nováka je hlavním motivem, u Putny jedním z motivů, ale motivem zásadním. Formuluje ji, jak jsme si již řekli, jako osobní iniciaci, a protože jde – slovy Bílka – o „román o zrodu a dozrávání dalšího narcise“ [Bílek 1996], využívá autor sametovou revoluci jednak jako zlomový bod, tj. okamžik, který znamenal v životě hrdiny zásadní převrat, a jednak jako možnost poukázat na hrdinovu zaangażovanost a aktivní zapojení do věcí veřejných³⁴. Zatímco u Nováka vystupují vedlejší postavy proto, aby posílily autentičnost a čtivost reportáže o sametové revoluci, u Putny mají jinou funkci, kterou jsme naznačili už výše. Putnův hrdina se staví vůči vedlejším postavám povýšeně, nadřazeně – vyjadřuje despekt vůči všemu kromě sebe, zároveň posiluje svou důležitost a jedinečnost tím, že poukazuje na fakt, že si se všemi velkými jmény tyká.

Zatímco u Nováka a Putny náleží vedlejší postavy do veřejného prostoru, v ostatních³⁵ analyzovaných textech patří spíše do prostoru soukromého – u Boučkové do mikroprostředí rodiny, u Hájíčka do mezoprostředí okruhu přátel. Odcizení a osamocení jsou společné pro hrdiny Hrabalova, Klímova a Třešňákova textu. I zde najdeme vedlejší postavy zasahující soukromý prostor, jejich vztah k hlavní postavě a hlavní postavy k nim však funguje na úrovni společenské, spíše než intimní, jež je pro soukromý prostor charakteristická.

³³ Podobně se vyjadřuje Putna o arcibiskupovi Miloslavu Vlčkovi – vždy „Míla Vlk.“

³⁴ „Revoluce roku 1989 byla pro mne, pro nás narozené v roce Brežněvových tanků, vskutku INICIAČNÍM ZÁŽITKEM, oním rozhodujícím krokem Abrahamovým do neznámé země, krokem ničím nepojištěným, krokem, který může učinit jen ten, kdo VĚŘÍ. Po prvním týdnu už bylo všechno jasné, ale ty první dny, kdy jsme opravdu nevěděli, jestli nás nazítrí nepostrčí, změnily všechno. Listopad 1989 vystoupil do našich osobních, intimních příběhů, a ty už bez něho nedávají smysl. Od té doby se čas dělí na PŘED a PO.“ [Putna 1995; 157].

³⁵ U Klímy vystupuje v rámci veřejného prostoru prezident Gustav Husák – viz níže. To je však jediná postava veřejného prostoru, kterou v textu najdeme.

Jen pro zajímavost si všimněme intertextuality – vztahu mezi texty, a to právě v souvislosti s vedlejšími postavami; autor jedné knihy vystupuje v knize jiné jako vedlejší postava: Putnův hrdina na s. 86 zmiňuje, že přišel Bohumil Hrabal s darem sto tisíc korun, Hrabalův hrdina na s. 98 hovoří o svém setkání s Janem Novákem a Novákův reportér vypráví o setkání s Ivanem Klímou.

Podle Hodrové vystupují u postav vzatých jakoby ze skutečnosti zřetelněji hypotetické, relativizující momenty, je u nich ostřeji vnímán jejich modalizující posun [Hodrová 1994]. Všimněme si, jakým způsobem se pracuje s postavou Václava Havla. Tato postava se objevuje, jak jsme si již řekli, ve všech analyzovaných dílech kromě Hrabala, Hájička a Klímy. K přímému kontaktu hlavní postavy s touto vedlejší postavou dochází u Nováka a v Boučkové Indiánském běhu. U Nováka najdeme dialog hrdiny s Václavem Havlem, který je uveden jakousi minirecenzí Havlova díla (jednak proto, aby americký čtenář věděl, že Havel je také spisovatel, jednak proto, aby ukázal, že jeho díla zná, a dokonce některá z nich přeložil). Havel je zabrán do hovoru s hloučkem lidí, „*kteří si skákali do řeči a předháněli se ve snaze upoutat jeho pozornost.*“ [Novák 1992; 48]. Úryvek poukazuje na to, jaké oblibě a zájmu se Havel v době revolučních změn těšil a jak nelehké bylo dostat se do přímého kontaktu s ním. Protože hrdina přichází za Havlem s jeho dobrým přítelem Juskou Skalníkem, Havel využívá možnosti zbavit se dotěrných otázek a uniknout onomu davu a dává jednoznačně přednost hovoru s Juskou. Ten mu představuje hrdinu jako „někoho z Chicaga“.³⁶ Trochu strojený a nepřirozený rozhovor, který spolu vedou, se týká jejich umělecké tvorby, zakončen je však žertovnými poznámkami o tom, že příště už se nejspíš sejdou na Hradě. Po tomto rozhovoru následuje úvahová pasáž o Havlově oběti, neb Havel, jsa jedinou morální autoritou té doby, se rozhodne obětovat své spisovatelské ambice ve prospěch státu. Zatímco Havel se v tomto smyslu obětuje celkem ochotně (protože „*skoro*

³⁶ Autor se vyhýbá přímému pojmenování hrdiny.

každý muž má v sobě malého kluka, který by se rád stal prezidentem...a mně se i na základě Havlových esejů a biografie zdálo, že v hloubi jeho duše odjakživa číhal politik.“ [Novák 1992; 51]), hlavní hrdina by toho schopen nebyl.

Na straně 56 se Václav Havel posuzuje jako lidský typ, totiž typ člověka, který by se hodil na předbíhání ve frontě – pro svou laskavou tvář. O několik pasáží dále je pak Havel představen jako star, kterou nadšeně vítá³⁷ celá Laterna magika, on se však chová „nestarově“, totiž nejistě a trochu neohrabaně. Znovu vystupuje postava Václava Havla na straně 113. Pronáší projev u příležitosti undergroundového koncertu a tady už se hlavní postava stává součástí nadšeného davu a spolu s ním vyjadřuje Havlovi svou podporu a důvěru: „...dávno jsem už řval s těmi patnácti tisíci lidí a vřava byla tak obrovská, že jsem se vůbec neslyšel a jenom jsem cítil, jak mi v krku přeskakují hlasivky, a vnímal jsem to vzrušení...“ [Novák 1990; 113-114].

V hrdinově vnímání Václava Havla je tedy zřetelně vidět určitý posun: nejprve k němu přistupuje jako k dramatikovi, má možnost setkat se s ním osobně, tváří v tvář, později jej vnímá jako reportér – všímá si zcela nezaujatě stylu jeho projevu, a nakonec se jím dá ztrhnout – stane se součástí masy, která jej – jak již víme – „zbožňuje“.

U Boučkové vystupuje Václav Havel pod označením Monolog a jako postava je prezentován nikoli z hlediska celospolečenských změn, ale v rovině osobní: „Alfa tehdy prožívala svou životní lásku. Byl jí muž, který ji do té lásky vtáhl géníem slova, a ona, okouzlena vytrvalým obdivným monologem, podlehla šílenému citu...“ [Boučková 1992; 43]. Brzy je zatčen a po propuštění jejich vztah končí. A tím také postava Václava Havla z díla jakoby odchází, dostává se mimo okruh rodiny, jejíž osudy sledujeme, a tedy i mimo ohnisko našeho zájmu.

³⁷ Slovy Nováka „zbožňuje“ – toto sloveso skutečně evokuje vystoupení nějaké světoznámé hvězdy showbyznysu.

V Krákorám se s postavou Václava Havla pracuje zcela jinak – naprosto neosobně a s výraznou dávkou ironie, charakteristické pro celou novelu. V Indiánském běhu jsme sledovali tuto postavu v období před sametovou revolucí, u Nováka v době sametové revoluce, v Krákorám už v porevolučním čase:

„Nový pan prezident byl i nebyl muž z lidu. Pocházel sice z buržoazní rodiny, ale totalitní metody převýchovy z něj zabavením rodinného majetku, odpíráním studia i možnosti svobodně se realizovat hnětly beztvarého proletáře.

Byla to snaha upřímná a dlouhodobá, ale marná. Jsou totiž na světě lidské druhy, které se ani předúkladným hnětením v těsto nepromění.

Těsto – nejlepší materiál staveb socialismu!

Zvláštní znamení: Měl rád moderní hudbu.

Zvláštní znamení: Nepil, nekouřil, vedl spořádaný rodinný život.

Zvláštní znamení: Žil pouze v pravdě.

Zvláštní znamení: Nelhal a nekradl.“

[Boučková 1998; 38].

Ono „zvláštní znamení“, které je uvedeno na druhém místě, se pramálo zakládá na pravdě. Pravdou je dokonce opak. Havlova evidentní nikotinová závislost je tematizována už Novákem: *„Havel už o mně slyšel a potřásl mi rukou a já si na něm všiml zažloutlých prstů silného kuřáka...“* [Novák 1992; 48].

Vypravěč se netají svými antipatiemi k této postavě. Vysmívá se jeho vlastnostem a heslům, která hlásá (Láska a pravda zvítězí nad lží a nenávistí). Ironicky komentuje také první aktivity, které v nové pozici vykonává – ať už vyhlášení amnestie (*„Prezident vyhlásil největší poválečnou amnestii v historii země. Do měst přitáhla armáda zločinců všeho*

kalibru, jsou to taky jenom lidé, taky demokraté.“ [Boučková 1998; 39]) nebo proměnu uniforem hradní stráže.

U Putny má Václav Havel ráz historické postavy. V prvním úseku textu, kde je jako postava zmíněn, vystupuje jako jakýsi prorok: „...a když Václav Havel pravil po letošním 28. říjnu „až vyjde do ulic sto tisíc lidí, režim padne,“ měl pravdu.“ [Putna 1996; 85]. V několika dalších pasážích najdeme Václava Havla jako „jednoho z“, totiž jako jednu z osobností, které měly v době revolučních změn tolik co říct: „Uváděl Václav Malý, mluvili Havel, Dubček a Kocáb, zpívali Kubišová, Merta a Nohavica, dělníci z ČKD se přihlašovali ke stávce.“ [Putna 1996; 88]. Havel nestojí o nic výš než Kocáb nebo Malý. A možná že Malý stojí dokonce výše než on – je uveden jako první a jako jediný i s křestním jménem. Jako duchovní je možná pro Putnu skutečně významnější než ateista Havel.

Třešňákovo označení Václava Havla jako „muž s knírkem, jehož ráčkování tak rád poslouchal“ připomíná indiánská jména, vyzdvihující vždy určitou vlastnost jedince. V tomto případě vystupují do popředí tři rysy – knírek, ráčkování a hrdinův pozitivní vztah k němu. Spolu s „mužem s knírkem“ měl pan Prag tu čest podílet se na protirežimních aktivitách, za což pak byli oba dva – nezávisle na sobě – potrestáni vazbou. Ve dnech revoluce jej může spatřit už pouze zprostředkovaně – díky televizi, rádiu či novinám. Jeho ráčkování však poslouchá rád i nadále.

Jak jsme si již řekli, v Klímově textu Václav Havel nevystupuje. Jednou ze tří postav stojících v popředí tohoto románu je však jeho předchůdce – Gustav Husák. Zobrazit sametovou revoluci „očima Václava Havla“, tedy udělat z Václava Havla postavu hlavní, by určitě nebylo méně zajímavé než sledovat události konce „prezidentování“ jeho předchůdce ve vnitřní perspektivě této postavy.

6.4 Emblémy demonstrace 17. listopadu 1989

Sametovou revoluci odstartovala studentská demonstrace u příležitosti výročí smrti Jana Opletala 17. listopadu 1989. Ve všech analyzovaných dílech je tato událost tematizována. Porovnejme, jakým způsobem je zobrazena a jaké emblémy vystupují do popředí, případně jsou-li některé společné pro všechna díla.

Největší záběr zaujímá tato demonstrace u Hrabala a Putny, nejmenší u Nováka a Hájíčka. U Hrabala největší proto, že jeho dopis je věnován především a zvláště této události, u Nováka proto, že 17. listopad byl „pouze“ impulzem k tomu, aby se tento reportér vydal na „místo činu.“ Srovnáme-li Hrabala a Putnu, výrazně se liší perspektiva, z jaké je demonstrace nahlížena. Tomu také odpovídá „výběr“ emblémů a jejich prezentace.

Hrabalův text začíná jakousi vizí, ta je pak doplněna, nebo potvrzena, televizním zpravodajstvím a posléze živým svědectvím. Vypravěč přirovnává 17. listopad k Velkému pátku, tedy dni ukřižování, po němž už ale nebude následovat Vzkříšení (viz výše). Pociťuje strach podobně jako Třešňákův pan Prag a Moritz – jako by nevěděli, co bude dál, jak se budou věci vyvíjet. Naproti tomu hrdinové ostatních analyzovaných děl už vědí, že vše dopadne dobře – např. v Hájíčkových Dobrodruzích promlouvá vedlejší postava – Dominičin otec – o konci režimu s naprostou jistotou, i když rádio hlásí informace o krvavě potlačené demonstraci. Hrabalův vypravěč personifikuje Prahu – „*ta Praha už celý tenhle týden byla hysterická a vzrušená*“ [Hrabal 1990; 90]).

Ve vizi vystupuje výrazně jediný emblém, a to svíčky. Ten se potom opakuje také v televizních zprávách a ve svědectví přítele z Prahy už se ke svíčkám přidávají květiny a na opačné straně bílé helmy.

Putnův hrdina, jak již víme, se demonstrace 17. listopadu aktivně účastní. Dostáváme se s ním tedy do centra dění, a dokonce i čas demonstrace jako by byl přítomností – jako by se děl právě teď a za naší přímé účasti. Putnův soupis hesel³⁸ se zdá být zcela vyčerpávající – je důkazem, že hrdina tam opravdu byl a všechna hesla úspěšně zaznamenal. Zde najdeme kromě emblémů vystupujících u Hrabala, tedy svíček, květin a bílých helem, také zvonění klíči.

U Klímy toho o demonstraci 17. listopadu nenajdeme mnoho – pouze pár vět: „*První den policie napadla studentský průvod tak zběsile, že zranila mnoho účastníků a i přihlížejících. Kolik opravdu, nevěděl ani on, ani nikdo jiný, úřední zprávě se nedalo věřit, ostatně mnoho zraněných se bálo vyhledat lékařskou pomoc a také lékaři raději nesdělovali, kolik lidí ošetřili. Surovost policistů buď překročila snesitelnou míru, anebo se čas stávající moci naplnil, aniž si toho ona sama všimla.*“ [Klíma 1993; 121]. Zde vystupuje jediný emblém: násilí policistů. Za povšimnutí však stojí, že pro Klímu a Hrabala je společné zaměření na výraz demonstrujících: U Klímy je to jakési vytržení – výraz, který u nich na předchozích demonstracích neviděl („*V tvářích lidí nacházel vytržení, které v nich obvykle postrádal.*“ [Klíma 1993; 122]), u Hrabala nemrkající oči, „*zbystrěné tím, kam jdou a proč tam jdou*“ [Hrabal 1990; 103]. Ty má už hrdinův přítel, když o tom vypráví: „*A ten můj přítel, který přišel mi tohle říci, měl zsinálý obličej a nemrkající oči...*“ [Hrabal 1990; 100].

³⁸ Všimněme si, jak s hesly pracují ostatní autoři: Putna jich uvádí 72, Hrabalův hrdina říká pouze „...volali hesla...“, až na konci dopisu zmiňuje jediné heslo, které si zapamatoval, totiž Dneska celá Praha, zítra celá země. Klíma nevypisuje jednotlivá hesla, ale stručně shrne, co se požadovalo: „...podstavec pomníku polepili plakáty a výzvami, které žádaly svobodné volby, demokracii, konec vlády jedné strany, dialog, svobodu projevu a informací, zrušení milicí, solidaritu se studenty, generální stávkou, odstoupení vlády a ještě neslýchanější změny.“ [Klíma 1993; 121]. Boučková uvádí v Krákorám velkými písmeny tři hesla. Jako první zmiňuje heslo Na Štěpána bez Štěpána, aby ho mohla vtipně okomentovat: „*Jeden z obou byl velmi neoblíbený stranický kádr přes pendreký, takže ten požadavek byl nejen aktuálně předvánoční, ale také aktuálně politický.*“ [Boučková 1998; 29]. S ironickým nádechem jsou komentována i další dvě hesla – Už je to tady! Svobodu! Ostatní hesla jsou „skryta“ v komentářích a popisech situace („*Už je to tady, ano, už to došlo, už to prasklo...*“ [Boučková 1998; 32]). V Indiánském běhu volá hlavní postava spolu s ostatními Davide! Nechceme násilí!, u Třešňáka je uvedeno jediné heslo: Máme holé ruce! Zajímavé je, že Putna heslo Hrabala (Dneska celá Praha, zítra celá země) a Boučkové (Na Štěpána bez Štěpána) neuvádí. Naopak překvapivě shodně uvádí Boučkové vtipné heslo Ať žije babička!

Ani u Hájíčka není události 17. listopadu věnován velký úsek. Otec Dominiky poslouchá rádio a informace, které slyší, komentuje nadšeným oslavováním pádu režimu. Dominika jeho nadšení nesdílí. Jako emblém zřetelně vystupuje násilí, vodní děla a zastřelený student.

Martina Šmída najdeme jako emblém také v próze Novákové. Podle vypravěče je to jediná oběť sametové revoluce a právě jeho smrt, byť – jak se později zjistilo – fingovaná, odstartovala revoluci. Dalším emblémem je opět násilí policistů.

V Boučkové Indiánském běhu je této události – stejně jako u Klímy – věnováno jen pár vět a emblémy jsou opět násilí, Martin Šmíd a nově pendreky. Ty jsou stěžejním motivem druhé analyzované knihy Terezy Boučkové, totiž Krákorám. Kromě pendreků vystupuje do popředí zvonění klíči, „masarykovská“ píseň Ach synku, synku a vlajky.

U Třešňáka je demonstrace 17. listopadu prezentována zcela odlišným způsobem než v předchozích dílech. Díky dialogu mezi hlavní postavou – panem Pragem a vedlejší postavou – panem Moritzem, který probíhá „den poté“, tedy 18. listopadu, dostáváme představu jakési apokalyptické vize, která dodává této události mytický nádech. Ačkoliv vyprávějící – pan Moritz nebyl na této demonstraci osobně a vypráví tedy pouze to, co viděl v televizi, jeho popis je velmi působivý a snad i magický, je však přerušován popisy obrazů Hieronyma Bosche. Jak již bylo výše řečeno, pan Moritz přirovnává demonstraci 17. listopadu k dětské křížové výpravě. Do popředí vystupují následující emblémy: svíčky, vlajky, květiny, bílé helmy, pendreky, násilí. Třešňák stejně jako Hrabal připomíná v souvislosti s demonstrací 17. listopadu události, k nimž došlo před padesáti lety – tedy smrt Jana Opletala, zastřelení studentů či jejich deportace do koncentračního tábora.

Jak vidíme, ve všech analyzovaných textech nevystupují tytéž emblémy. Nejčastějšími z nich jsou násilí (pětkrát), bílé helmy (tříkrát), svíčky (tříkrát), květiny

(tříkrát) a pendreky (tříkrát), dále vlajky (dvakrát), zvonění klíči (dvakrát), Martin Šmíd (dvakrát) a Jan Opletal (dvakrát).

6.5 Prostor – zobrazení prostoru, pohyb dovnitř/ven

Podívejme se nyní na demonstraci 17. listopadu z hlediska prostorového zobrazení. U Klímy, Nováka ani Hájíčka není tato demonstrace přesněji lokalizována, v ostatních dílech je naopak podrobně popsáno, jakým směrem dav postupoval, u Putny dokonce s přesným rozpisem, kde byla provolávána jaká hesla. Uprostřed mezi těmito dvěma póly stojí Boučková, která v Indiánském běhu i Krákorám zmiňuje jediný prostor, totiž Národní třídu.

Putna naopak Národní třídu neuvádí (jako by předpokládal, že každému je jasné, kde došlo ke střetu s policií). „Jeho“ průvod postupuje z Albertova (zde se schází v 16:00) na Vyšehrad a dále Plaveckou ulicí na Palackého náměstí, odtud pak k Národnímu divadlu a Nové scéně.

Hrabal připomíná, že stejnou cestou, jakou půjde³⁹ průvod se svíčkami, šel kdysi průvod doprovázející rakev Jana Opletala. Kudy přesně tato cesta vedla, se však nedozvíme. Až televize a později očitý svědek – hrdinův přítel – uvádí přesná označení míst, a to Slavín, Plaveckou ulici, Národní divadlo a Národní třídu. Policisté pak útočí ze Spálené ulice. Po masakru přicházejí Mikulandskou a Voršilskou ulicí skupinky mladých lidí položit svíčky na místa, která jsou zbarvena krví.

Jak vidíme, Boučková, Putna ani Hrabal se nebojí přesných názvů ulic a lokalit. Třešňák se tomu naopak vyhýbá, ne však důsledně. Pan Moritz vypráví, jakou cestou průvod šel, nezačíná však Albertovem, ale nábřežím – kolem Mánesa, Hlaholu a Žofína. Jeho projev evokuje projev rodilého Pražáka, který přesně ví, kde co je a jak se to „lidově“ označuje: „A

³⁹ Hrabalova vize je jakousi věštbou – jako by hrdina věděl, co se stane, užívá budoucích slovesných tvarů.

tam, u mostu Prvního máje, u těch veřejných hajzlů, u tyjátru Národ sobě, zabočily do ulice. Do třídy, která je po národu pojmenovaná.“ [Třešňák 1995; 248]. Nenajdeme tu označení „Národní divadlo“ ani „Národní třída“. To by si Novák dovolit nemohl. Každému Čechovi je jasné, ve kterém „tyjátru“ nápis „Národ sobě“ najdeme, v Americe už by to ale nejspíš věděl málokdo.

V další pasáži už se ale mluvčí od popisovaného prostoru distancuje: *„Šli od mostu Prvního máje, kolem obrovské skleněné budovy naštorc naproti od kavárny, kolem baráku, který patří Národu sobě a vypadá jako neprůstřelné terárium. Mají tam prý v druhém patře ještě jedno divadlo a bufet.*“ [Třešňák 1995; 249]. Poslední větou postava dává najevo, že to tam vlastně tak úplně nezná, jako by jen slyšela, jak to tam vypadá. Pokračuje: *„Národ sobě tam má v druhém štoku bufet, mináž. Slané mandle, burské oříšky, bramborové lupínky...“* [Třešňák 1995; 249]. Průvod prochází kolem Klášterní vinárny, kina Metro – tedy lokace naprosto přesná. Viděl-li pan Moritz pouze televizní zpravodajství, není možné, aby o něm referoval s takovou přesností. Jeho popis připomíná Hrabalovu vizi – věštbu. Průvod se podle popisu zastavil na rohu *„ulice nazvané po národu“* a *„ulice nazvané po spáleníšti“*, *„po pravé ruce teď ty děti měly podloubí a hudební klub Reduta, po levé ruce Dům dětské knihy...“* [Třešňák 1995; 251].

Přesná lokalizace událostí 17. listopadu podobně jako přesný soupis provolávaných hesel vyvolávají ve čtenáři dojem, že o ní hrdina referuje jako reportér „přímo z místa činu, tady a teď“, a čtenář je navíc vtažen do vyprávěného příběhu takovou měrou, že se mu zdá, jako by i on byl události přítomen.

S problematikou prostoru souvisí motiv návratu či naopak odjezdu, tedy pohyb do vymezeného prostoru nebo naopak z něj. První případ nastává u Nováka, Boučkové a Třešňáka, druhá možnost pak u Hájíčka a Klímy.

Pro hrdiny Boučkové (Alfa) a Nováka je impulsem k návratu do vlasti pocit sounáležitosti, potřeba být se spoluobčany, prožívat vše spolu s nimi. Třešňákova hrdinu však tento pocit zcela mívá. Do míst, kde strávil své dětství a mladá léta, se vrací až rok po propuknutí sametové revoluce a motivací pro něj není touha být zase „doma“, se „svými“, ale donkichotská snaha získat pro třetí svět humanitární pomoc. Stále přemýšlí, jestli vůbec do Československa chce jet, jeho pocity jsou rozpolcené. Naproti tomu Novákův hrdina prožívá svůj návrat v radostné nostalgii: *„...a všechno zářilo tajuplnou krásou, která jenom rozkmitávala ozvuky téhle krajiny v mojí paměti: ano, tady jsem udělal své první krůčky, promluvil svá první slova, ukradl první polibek...“* [Novák 1990; 16]. Zatímco v Novákově hrdinovi vyvolává krajina vzpomínky na zde prožité chvíle, Třešňákův hrdina cítí, jak se vše změnilo – ať už to jsou příhraniční stopařky, z nichž se záhy vyklubou prostitutky, nebo nápisy –, a jak je zde cizí.

Pro Hájičkovy hrdiny a Klímovu hlavní postavu je společná touha okusit svobodu na vlastní kůži – výjezdem za hranice. Hájičkovi hrdinové s euforií oslavují novou dobu, Klímův hrdina místo radosti a nadšení pociťuje trpkou prázdnotu. *„Byl v cizině, byl tam, kam kdysi toužil proniknout, byl tu dokonce v tomhle drahém voze a s milenkou. Měl by teď cítit aspoň trochu zadostiučinění, ale vnímal především bolest v hrudi a prázdnotu nad sebou“* [Klíma 1993; 210].

7. Závěr

Vybrané texty se liší nejen žánrově, ale také způsobem prezentace sametové revoluce. Za povšimnutí stojí jak typologie hlavních hrdinů – vlastně jen Putnův hrdina se plně angažoval v revolučním dění –, tak také prostor (hlavním dějištěm revolučních událostí je Václavské náměstí, které musí Novák svému americkému publiku představit, 17. listopad se však vztahuje také k jiným místům – kromě Národní třídy je to například Albertov; zajímavě pracuje s prostorem Třešňák, a to právě v souvislosti se zobrazením událostí 17. listopadu) nebo čas (u Putny najdeme deníkový záznam, u Třešňáka funguje retrospektiva – o událostech 17. listopadu diskutují hrdinové až den poté).

Václav Havel jako postava vystupuje v šesti z osmi analyzovaných děl a zobrazen je jak v rovině „oficiální“, tak v rovině soukromé. Největší pozornost mu věnuje Novák – jeho kniha je určena americkému publiku, pro něž je Havel velmi zajímavou osobností. Proto Novák do své knihy „vsune“ dokonce i rozhovor s ním; ten však nepůsobí příliš autenticky. Pro Boučkovou je Havel Monologem – novým přítelem hrdinčiny matky, pro Třešňákova hrdinu je Havel „mužem s knírkem, jehož ráčkování tak rád poslouchal“.

Vedlejší postavy u Nováka, Putny a Hrabala pocházejí z reálného světa, autor jim dokonce ponechává skutečná jména. U Boučkové také vystupují reálné postavy, autorka však užívá alegorických jmen.

Euforie je společná pro všechny analyzované texty kromě Třešňáka, ironie pak výrazně vystupuje u Boučkové, naopak patos je společný pro Hrabala a Putnu. Pocit sounáležitosti najdeme u Boučkové, Hrabala, Putny a Nováka, u Klímy, Třešňáka a Hájíčka však nikoli. Revolučním změnám jsou více či méně nakloněni všichni hrdinové kromě hrdinky Boučkové Krákorám, jež pevně doufá v návrat předchozího režimu.

Sametovou revoluci jako východisko děje najdeme pouze u Nováka, výrazným předělem mezi „před“ a „potom“ je v Boučkové Krákorám, v Klímovi, Putnovi a Hájíčkovvi. Vyústěním děje není ani v jednom případě.

Z hlediska typu narativu stojí za povšimnutí, že většina textů je psána ich-formou, er-formu najdeme pouze u Třešňáka a Klímy. Ta je v těchto dvou dílech doplněna vnější perspektivou, zatímco u ostatních děl jde o perspektivu vnitřní.

Demonstrace 17. listopadu je u Boučkové prezentována jako zvláštní přírodní úkaz, kdy z nebe padají místo kapek pendreky, u Hrabala najdeme označení „listopadový uragán“. Novák nazývá sametovou revoluci „revolucí ráčkující“ a Třešňákova postava přirovnává demonstraci 17. listopadu k dětské křížové výpravě.

Emblémy spojené s demonstrací 17. listopadu nejsou pro všechny texty shodné. Nejčastějším symbolem této události je brutalita policistů, dalšími pak bílé helmy, svíčky, květiny, pendreky, vlajky, klíče, Martin Šmíd a Jan Opletal. Srovnáme-li tyto emblémy s emblémy, jež jsme získali na základě ankety⁴⁰, vidíme zde výraznou shodu: násilí, svíčky, vlajky a pendreky najdeme jak v analyzovaných dílech, tak v odpovědích respondentů. Květiny jako symbol už však zmínil jediný respondent, stejně tak jako jméno Martina Šmída. Důvod je evidentní: Dnes již víme, že Martin Šmíd byl fiktivní postavou. Bílé helmy jako symbol, jež výrazně vystupuje v díle Putny, Hrabala a Třešňáka, nevedl žádný z dotázaných. Tento emblém jako by už časem ztrácel na významu a zůstával živým pouze v paměti přímých účastníků této demonstrace.

⁴⁰ Viz Úvod.

SEZNAM LITERATURY:

Primární literatura:

- BOUČKOVÁ, Tereza. Krákorám. Praha: Hynek, 1998.
- BOUČKOVÁ, Tereza. Indiánský běh. Praha: Grafopoint, 1992.
- HÁJÍČEK, Jiří. Dobrodruzi hlavního proudu. Brno: Host, 2002.
- HRABAL, Bohumil. Listopadový uragán. Praha: Delta, 1990.
- KLÍMA, Ivan. Čekání na tmou, čekání na světlo. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- NOVÁK, Jan. Samet a pára. Brno: Atlantis, 1992.
- PUTNA, Martin C. Kniha Kraft. Ein Bildungsroman. Praha: Torst, 1996.
- TŘEŠŇÁK, Vlastimil. Klíč je pod rohožkou. Praha: Torst, 1995.

Sekundární literatura:

- ALAN, Josef; PETRUSEK, Miloslav. Sociologie, literatura a politika. Praha: Karolinum, 1996.
- BACHTIN, Michail Michailovič. Epos a román. O metodologii zkoumání románu. In Bachtin, Michail Michailovič: Román jako dialog. Praha: Odeon, 1980.
- BARTHES, Roland. Efekt reálného. *Aluze*, 2006, roč. 10, č. 3. [z rukopisu]
- BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*, 2006, roč. 10, č. 3. [z rukopisu]
- BÍLEK, Petr A. Dva Bildungsromány. *Tvar*, 1996, roč. 7, č.14, s. 20–21.
- BÍLEK, Petr A. Jan Novák aneb Podvojný koktejl z fikce a reality. *Labyrint revue*, 1993, roč. 3, č. 2, s. 11.
- BREZINA, Ivan. Indiánský běh. *Reflex*, 1992, roč. 3, č. 48, s. 69.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- DUDEK, Petr. Nemá cenu šifrovat banální zprávy. *Literární noviny*, 1993, roč. 4, č. 16, s. 12.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997.
- EICHER, Thomas; WIEMANN, Volker. *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Stuttgart: UTB, 2001.
- FINCK, Almut. Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In Pechlivanos, M. a kol. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 275–279.
- FORMÁNKOVÁ, Eva. Trapnost. *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 46, s. 5.
- HALAŠTOVÁ, Šárka. Ivan Klíma se ve svém posledním románu...*Literární noviny*, 1994, roč. 5, č. 17, s. 7.
- HAMAN, Aleš. Umělecký subjekt jako sociální role. In Hodrová, Daniela, ed.: *Proměny subjektu*. Pardubice: Mlejnek, 1994. [z rukopisu]
- HAMAN, Aleš. Není úniku? *Literární noviny*, 1994, roč. 5, č. 17, s. 7.
- HAMAN, Aleš. Ženy v ofsajdu. *Nové knihy*, 1998, roč. 38, č. 31, s. 4.
- HODROVÁ, Daniela. Postava-definice a postava-hypotéza. In Hodrová, Daniela, ed.: *Proměny subjektu*. Pardubice: Mlejnek, 1994, s.75–108.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996.
- CHUCHMA, Josef. Literatura příliš exportní: Na zajímavý román o porevolučních Čechách se i po novinkách Pavla Kohouta a Ivana Klímy nadále čeká. *Respekt*, 1994, č. 6, s. 15.
- CHUCHMA, Josef. Martin C. Putna řekl přesně tolik, kolik potřeboval. *Mladá fronta*, 1996, roč. 7, č. 126, s. 19.
- CHUCHMA, Josef. Samet, pára, smog a kůže. *Mladý svět*, 1992, roč. 34, č. 51, s. 42.
- CHUCHMA, Josef. Svázán potřebou říci vše. *Mladý svět*, 1994, roč. 36, č. 7, s. 55.

CHUCHMA, Josef. Třešňákův opus přesně zapadá do devadesátých let. *Mladá fronta*, 1995, roč. 6, č. 274, s. 19.

JANÁČEK, Pavel. Hrabal's Listopadový uragán in the Context of the „November Revolution“ as a literary Theme. In Short, David, ed.: Bohumil Hrabal (1914–97): Papers from a Symposium. London: School of Slavonic and East European Studies, University College London, 2004. s. 105–118.

JANÁČEK, Pavel. Revoluce v literatuře devadesátých let. In Jareš, Michal, ed.: Deset let poté. Česká a slovenská literatura po roce 1989. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AVČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava a Slezské zemské muzeum, 2000, s. 11–24.

JANÁČEK, Pavel. Žhavá současnost v hrubých obrysech. *Lidové noviny*, 1993, roč. 6, č. 297, s. 2.

JANÁČEK, Pavel. Život za život. *Lidové noviny*, 1992, roč. 5, č. 79, s. 2.

JANOUSEK, Pavel. Dejte mi pevný bod aneb Za společenský román krásnější! *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 12, s. 3.

JANOUSEK, Pavel. Putna aneb Revolucionářova Kniha navzdory. *Tvar*, 1996, roč. 7, č. 13, s. 7.

JUNGMANN, Milan. Někteřou knihu předběhne...*Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 24, s. 24.

JUNGMANN, Milan. Vyhoštěnec dějin. *Nové knihy*, 1995, č. 37, s. 1.

JŮZL, Jindřich. První a druhá. *Labyrinth revue*, 1994, roč. 1, č. 4, s. 16–17.

KARLÍK, Petr, ed. et al. Encyklopedický slovník češtiny. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

KNAPP, Aleš. Německé vydání románu Ivana Klímy očima literární kritiky. *Labyrinth revue*, 1995, č. 5, s. 3.

- LEHÁR, Jan; STICH, Alexandr; JANÁČKOVÁ, Jaroslava; HOLÝ, Jiří. Česká literatura od počátků k dnešku. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- LUKEŠ, Emil. Mezi tmou a světlem. *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 6, s. 20.
- LUKEŠ, Jan. Striptease listopad. *Lidové noviny*, 1992, roč. 5, č. 260, s. 2.
- MACUROVÁ, Alena. Subjekty a text. In Hodrová, Daniela, ed.: Proměny subjektu. Praha: Ústav české literatury, 1994, s. 31–37.
- MISTROVÁ, Veronika. Kniha Pravd (Ein Humbuckroman). *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 27, s. 7.
- MLEJNEK, Josef. Zpověď dítěte svého věku? *Lidové noviny*, 1996, roč. 9, č. 140, s. 14.
- MURPHY, Kathryn. Zajímavé časy. *Host*, 2002, roč. 18, č. 9, s. 13–15.
- PEŇÁS, Jiří. Pod vlivem měsíce. *Respekt*, 1998, roč. 9, č. 34, s. 18.
- PEŇÁS, Jiří. Odhalení radikálního křesťana. *Respekt*, 1996, roč. 7, č. 25, s. 18–19.
- PEŇÁS, Jiří. Všechno, co mám, nosím s sebou. *Lidové noviny*, 1995, roč. 8, č. 258, s. 14.
- PEŇÁS, Jiří. Zpověď jako konstatování přirozenosti. *Prostor*, 1992, roč. 1, č. 7, s. 8.
- PETŘÍČEK, Miroslav. Bloudění smutného truvéra. *Literární noviny*, 1995, roč. 6, č. 48, s. 4.
- POHORSKÝ, Miloš. Podzimní uragán. *Nové knihy*, 1995, č. 34, s. 1.
- PŘIBÁŇ, Jiří. Pára, jen pára. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 4, s. 10–11.
- RHOUNEK, Emil. Virtuozita z nouze? *Tvar*, 2000, roč. 11, č. 16, s. 20.
- RICOEUR, Paul. Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu. Bratislava: Archa, 1997.
- SEDLÁKOVÁ, Lenka. Putna je chodící svár sentimentu s intelektem. *Nové knihy*, 1996, č. 28, s. 1.
- STANZEL, F. K. Teorie vyprávění. Praha: Odeon, 1988.
- ŠANDA, Zdeněk. Časová struktura románu V. Třešňáka Klíč je pod rohožkou. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 4, s. 441–469.

- ŠKLOVSKIJ, Viktor. Stavba novely a románu. In Šklovskij, Viktor: Teorie prózy. Praha. Melantrich, 1933.
- ŠÍCHA, Jan. Toto není moje planeta, konec světa nás již minul. *Labyrint revue*, 1996, č. 1, s. 20–21.
- ŠLAJCHRT, Viktor. Třešňákovy inventury světa. *Literární noviny*, 1997, roč. 8, č. 12, s. 7.
- ŠPORKOVÁ, Alena. Poučena z krizového vývoje. Obraz „pražského jara“ v „normalizační“ próze. *Soudobé dějiny*, 2005, roč. 12, č. 2, s. 309–333.
- TLUSTÝ, Jan. Román konce století. *Host*, 1999, roč. 15, č. 5, s. 27–29.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Daniela. Mezi alfou a zet. *Iniciály*, 1992, roč. 3, č. 28, s. 68–69.
- VLAŠÍN, Štěpán, ed. Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- VOHRYZEK, Josef. Trýzeň absolutního nároku. *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 23, s. 4–5.
- VOLNÁ, Lenka. Obraz Sametové revoluce v literatuře. Bakalářská práce. Praha: Institut sociologických studií FSV UK, 1999.
- WAGNEROVÁ, Alena. Případ Putna? *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 49, s. 6.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. Teorie literatury. Olomouc: Votobia, 1996.
- WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů. In Bolton, Jonathan, ed.: Nový historismus/New historicism. Brno: Host, 2007, s. 26–31.
- ZÍTKOVÁ, Irena. Umění kondenzace. *Tvar*, 1998, roč. 9, č. 19, s. 22.

RESUMÉ

Práce je analýzou a porovnáním zobrazení sametové revoluce v osmi českých prózách: Boučkové Krákorám a Indiánském běhu, Hrabalově Listopadovém uragánu, Klímově Čekání na tmou, čekání na světlo, Třešňákově Klíč je pod rohožkou, Putnově Knize Kraft a Hájíčkových Dobrodruzích hlavního proudu. Vybrané texty se liší nejen žánrově (Krákorám a Indiánský běh jsou novely, Listopadový uragán je psán formou dopisu, Čekání na tmou, čekání na světlo a Klíč je pod rohožkou jsou romány, Kniha Kraft je vývojovým románem – ale události následující bezprostředně po demonstraci 17. listopadu jsou popsány formou deníkového záznamu –, Samet a pára představuje reportážní prózu), ale také způsobem prezentace této historické události. Za povšimnutí stojí jak typologie hlavních hrdinů – vlastně jen Putnův hrdina se plně angažoval v revolučním dění -, tak také prostor (hlavním dějištěm je Václavské náměstí, které musí Novák svému americkému publiku představit) nebo čas (u Putny najdeme deníkový záznam, u Třešňáka funguje retrospektiva – o událostech 17. listopadu diskutují hrdinové až den poté). Na základě 20 distinktivních rysů (vnitřní/vnější perspektiva, ironie, patos, hrdina aktivní/pasivní účastník revolučního dění, atd.) jsou ukázány rozdíly a shody.

THE ABSTRACT

The essay analyses and compares representations of the historical event that was a very important turning point in Czech history – the Velvet revolution – in the prose-fiction. It deals with 8 texts: Tereza Boučková – Krákorám, Indiánský běh; Bohumil Hrabal – Listopadový uragán; Ivan Klíma – Čekání na tmou, čekání na světlo; Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou; Martin C. Putna – Kniha Kraft and Jiří Hájíček – Dobrodruzi hlavního proudu. The comparison is based on 20 distinctive features such as the inner/outer perspective, irony, pathos, euphoria, solidarity, the revolution as a starting point/end point of the story, the hero is active/passive in the revolutionary events etc.

The essay occupies as well with the emblems that are connected with the events of the 17th of November 1989, the day when the Velvet revolution started, and it is also analysed how the most important personality of the Velvet revolution – Václav Havel – is in these texts represented.