

# Případ „autentického“ románu

— Klára Kudlová —

Samotný titul tohoto příspěvku v sobě skrývá určitý paradox, či spíše oxymóron. Adjektivum *autentický* odkazuje vždy k něčemu nestylizovanému, nezprostředkovanému, přímo zakotvenému v aktuálním světě a v jeho zakoušení. Naopak román – jako každá narace – je útvarem ricoeurovsky „konfigurovaným“, a navíc literárně stylizovaným; jaksi předem je pro něj tedy uzavřena možnost bezprostředně vycházet z aktuálního světa či k němu nezprostředkovaně odkazovat. Jak na téma literárního zpodobení říká Gérard Genette: „dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc samá“ (Genette 2002: 245).

Přesto se během posledních několika desetiletí vyskytuje na poli českého románu, respektive prózy obecně, tvar, který se z pole referenciality čistě fikční snaží vykročit směrem k oblasti referenciality „autentické“.

Tento krok směrem k „autentické“ referencialitě byl v historii románu něčím relativně běžným a zcela prostým. Zhruba po nástup romantismu postačovalo pro dosažení tohoto účinku, aby ve fikční části textu heterodiegetický vypravěč prohlásil, že předkládá čtenáři zápisky zemřelého přítele nebo nalezený autentický spis, a dílo bylo (zřejmě) skutečně

takto čteno. Vyprávěný příběh dokonce ani nemusel splňovat kritéria psychologické či přírodovědné pravděpodobnosti. V případě současných románů a próz je situace samozřejmě zcela odlišná. Způsob, jakým se ucházejí o vytvoření dojmu „autentické“ referenciality, je mnohem komplikovanější. Významný podíl hraje jednak utvářenost samotného diskurzu, jež například demonstruje podobnost s některými druhy ne-literárních textů (osobní záznamy, myšlenkové črty, zápisky, dopisy či privátní deníkové texty). Další významnou složkou je pak „věrohodnost“, byť samozřejmě jde o znak, který lze jen velmi těžko pozitivně definovat. Oblast, díky níž může být dojem „autentické“ referenciality díla vyvolán zcela jednoznačně, se pak rozprostírá – alespoň podle mého názoru – na prahu vlastního textu: je to oblast genettovských *paratextů*, sekundárně i *metatextů* (srov. Genette 1997: 3–7). Právě prostřednictvím takových nástrojů, jakými jsou podtitul, předmluva, doslov a texty na přebalu knihy, a druhotně také prostřednictvím údajů v recenzích, studiích a odborných člancích může dílo vysílat signály své „autenticity“.

Snad nejslavnějším případem takového textu v moderní literární historii je zástupce amerického nefikčního románu, tzv. „faction“, *Chladnokrevně* (1965) – Trumana Capoteho. Nejen podtitulem (*Pravdivé vylíčení čtyřnásobné vraždy a jejích důsledků*), ale také prostřednictvím ostatních paratextů i metatextů se toto dílo pokouší překlenout magickou hranici mezi románem a „pravdivou zprávou“.

Capoteho investigativně založený a velmi náročný pokus o vytvoření žánru pohybuje se na pomezí reportáže a románu převzalo několik amerických autorů jako model psaní, který byl pak převeden také do (poloironické) podoby „pravdivé zprávy o sobě“. Raný a velmi slavný případ představují *Armády noci* (1968) Normana Mailera. Vyšly v „novinově“ černobílém obalu s palcovými verzálami a s podtitulem *Historie jako román, román jako historie*. Spolu s nakladatelem využil Mailer skutečnosti, že je člověkem, jehož veřejné působení (*osobní emblém*<sup>1</sup>) je dobře známé a nepostrádá navíc jistou dávkou kontroverznosti. *Armády noci* tak těžily z „autentizujícího“ rámce, který představovala jednak kontinuita Mailerovy tvorby a jeho politických postojů, jednak obraz skandálu, který spisovatel ve své opilosti vyvolal při slavném pochodu na Pentagon. Na přebalu a v podtitulu *Armád noci*, ale také uvnitř románu samotného byl – bezpochyby s určitou dávkou

1 Pojmy *osobní* a *autorský emblém* užitý v této práci jsou přežaty z interpretačních seminářů Petra A. Bílka. Východiskem pro pojetí *emblému* jako znaku složeného pouze z „označujícího“ a určitým způsobem sdíleného veřejností jsou přitom *Mytologie* (1957) Rolanda Barthesa.

sebeironie – podtržen jeho dokumentární charakter. Hned v úvodu první kapitoly citoval román v plném rozsahu článek, který vyšel v *The New York Times* 27. října 1967 a který se Mailerovým „skatologickým sólem“ kriticky zabýval; následující narace byla potom poněkud ironicky představena jako jediný pokus zkoumat blíže „našeho protagonistu“ a spolu s ním i pozadí popisované akce.<sup>2</sup>

Nemůže být jistě pochyb o tom, že podstatná část kouzla „autentických“ románů vyrůstá právě z oblasti jejich referenciality. Jakkoli prostřednictvím svých paratextů, respektive i metatextů či dokonce dalších intertextů navozují dojem, že jejich výpověď vyrůstá „přímo“ z dění v aktuálním světě a referenciálně k němu opět směřuje, platí stále, že – jako literární texty – skutečnou schopnost odkazovat k aktuálnímu světu nemají.

Striktně vzato se jedná spíše o zvláštní hru se dvěma obrazovými oblastmi, nebo přesněji o hru se zdvojením obrazu. První, jež „předchází“ fikčnímu textu samotnému a je stále přítomna na jeho pozadí, je oblast nejruznějších ne-fikčních textů, které v aktuálním světě generují obraz autora (autorský emblém) a obrazy různých veřejných osob a událostí, které jsou jako soubor emblémů fixovány ve všeobecném povědomí. Druhou je oblast obrazů vyrůstajících „uvnitř“ fikčního textu, tedy obrazů postav, fikčních událostí a samozřejmě i samotného vyprávěče. „Dění smyslu“ se v tomto typu „autentických“ románů odehrává tak, že se obě skupiny obrazů v průběhu celé narace neustále vzájemně doplňují, vedou spolu pomyslný dialog. Sémantické centrum postav, událostí a dějů je tedy zdvojeno, a právě tak může být zdvojeno sémantické centrum „zapuštěných“ textů (v těle románu „citované“ novinové články atd.).

Ve chvíli završení narace pak dochází ke specifickému významovému posunu: obrazy fikčních postav a dějů, jež se v románu vytvořily, se – s potenciálním indexem „ne zcela zaručená informace“ – včlení do veřejně vlastněných obrazů osob a událostí, tedy do emblémů odkazujících již k aktuálně existujícím lidem a faktům. V tomto smyslu je „autentický“ román nadán zvláštní mocí i statutem. Na jedné straně jde o fikci, tj. literární licence dovoluje autorovi utvářet obraz postav a dějů fakticky libovolným způsobem, na druhé straně jde o „autentické“ dílo, a tedy se obraz románového světa nakonec promítne do světa aktuálního a může v něm mít zcela reálné dopady.

Takovým „autentickým“ románem se zvláštním mechanismem aktuálního dopadu byl v nedávných dějinách české literatury kupříkladu *Český*

2 Podobně i Capoteho román *Chladnokrevně* vznikl jako pokus prozkoumat pozadí velestručného novinového článku, informujícího o čtyřnásobné vraždě na farmě v Kansasu.

*snář* (samizdatově 1981) Ludvíka Vaculíka. Problematika a problematičnost tohoto díla však byly kriticky, interpretačně i teoreticky již detailně prozkoumány. Nedávno se na české literární scéně objevil další text s některými analogickými vlastnostmi, který navíc svou historií upomíná právě na *Armády noci: Rok kohouta* (2008) Terezy Boučkové. Podobně jako Mailerův román využívá *Rok kohouta* pro své významové „ukotvení“ několika podstatných emblémů, které se ve společensko-kulturním povědomí vytvořily dříve, než samotné dílo vyšlo. První představuje autorský emblém spisovatelky Terezy Boučkové; druhý obraz mediální kauzy, kterou spisovatelka vyvolala poskytnutím mimořádně otevřeného rozhovoru pro časopis *Marianne*; třetí okruh emblémů tvoří obrazy textů, jež se na této kauze podílely, respektive ji stvořily.

Věnujme nyní bližší pozornost autorskému emblému Terezy Boučkové. Jedná se o emblém zvláštním způsobem „dvoudomý“. Na pozadí autorčiných děl, zčásti explicitně „autentických“, ale též na pozadí nejrůznějších jejich paratextů a metatextů se vytvořil obraz složený na jedné straně z aspektů až nečekaně osobních (ambivalentní vztah k veřejně dobře známému otci, dočasná neplodnost, rozhodnutí k rodičovství formou adopcí), jednak z aspektů společenských či politických (přináležitost k okruhu Charty 77, záměrná demytizace konkrétních figur tohoto hnutí prostřednictvím umělecké tvorby, boj proti mocenským „zlovykům“ demokratického režimu, veřejná spojenost s tématem adopcí a problematikou české xenofobie, specifický typ spisovatelství a filmové scenáristiky atd.).

Obraz mediální kauzy, jež se rozhořela po autorčině rozhovoru o zkušenostech s výchovou adoptovaných romských synů, je neméně ambivalentní, navíc o poznání složitější. Názorová polemika byla vedena jednak institucionálně (přes Syndikát novinářů), jednak publicisticky (zejména přes týdeník *Respekt*, časopis *Marianne*, ale též další média) a dotýkala se navýsost emotivního tématu. Pro zběžného vnímatele bylo bojiště – stejně jako předmět sporu – poněkud nepřehledné: jádro polemik se smýkalo od otázek týkajících se „necenzurovaného“ vyjádření osobní zkušenosti k boji o jednotlivé formulace, respektive jejich reprodukci, a zpět k tématu adopcí, xenofobie a společenského dopadu spisovatelčina rozhovoru. Obraz celé kauzy se proto v posledku rozpadá do několika separátních argumentů (spisovatelka hovořila o negativní zkušenosti s adopcí, rozhovor měl dopad na mínění české veřejnosti, zčásti bylo vystoupení napadáno jako příliš jednostranné, zčásti akceptováno jako otevřené a subjektivně pravdivé), k nimž si znaménka plus či minus lze přičinit jedině v závislosti na osobním pohledu na meritum věci.

V průběhu kauzy se samozřejmě vytvořily také emblémy klíčových textů, které spor vymezovaly. Pro ty, kdo dané texty četli i nečetli,<sup>3</sup> tak vznikl určitý obraz sumarizující jádro celého sporu.

*Rok kohouta* vstupoval tedy ve chvíli své publikace do velmi nasyceného sémantického pole a řadou svých rysů se navíc „hlásil“ k tomu, vést s těmito významy záměrný dialog.

Románové vyprávění je založeno na půdorysu deníkových záznamů, časově vymezených datem 1. srpna 2005 až 2006. Text „deníku“ je psán v ich-formě, vypravěčkou je žena: pouze na jediném místě v textu oslovená, a tím pro čtenáře označená jménem – „Terezka“. Její životní okolnosti jsou přítom v samotném textu i v příslušných paratextech explicitně představeny jako odkaz k autorskému emblému Terezy Boučkové. Efekt této identifikace je dvojitý: jednak je Terezka jako postava někým „odehrávajícím se“ v neustálém dialogu s veřejně vlastněným obrazem Terezy Boučkové, a má tedy na svém významovém podkladu určitým způsobem aktivní obraz Gumy z *Indiánského běhu* (1991) či Moniky z filmu *Smradi* (2002, režie Zdeněk Tyc), jednak se prostřednictvím emblému Terezy Boučkové aktivuje v románovém diskurzu soubor dalších, návazných obrazů. Jedná se zejména o emblémy „neveřejných“ osob: spisovatelčiny matky, manžela a dětí, tedy o emblémy utvořené zejména na pozadí autorčiných děl a jejich paratextů.

Terezka je v rámci souboru „vlastních obrazů“ generovaných z autorčiných děl postavou s přelomovým charakterem. Do relativně návazné linie obrazů Gumy z *Indiánského běhu*, Manuely z prózy *Krákorám* (1998) a Moniky ze *Smradů* vnáší zlom, dotýkající se jednak postoje k adoptivnímu rodičovství, jednak spisovatelského sebevědomí a „odvahy do života“ vůbec, zlom místy podrobně explikovaný, místy pouze konstatovaný: „Vzpomněla jsem si, jak jsem taky bývala docela statečná – a teď je ze mě unavená troska...“ (Boučková 2008: 313).

Terezka už není kritickou a sebevědomou zapisovatelkou rodinné historie ani odvážnou matkou, bijící se za své rozhodnutí k adopci. Naopak na mnoha rovinách pochybuje a na jiných (rodičovství) dokonce explicitně prohrává.

Nejhlubší krizi prožívá Terezka v soukromé oblasti, utvářené jednak osobními vztahy, jednak snahou o smysluplnou tvorbu. Jako spisovatelka a dramatická umělkyně stále znovu tápe. Doplňuje si jako samouk

---

3 Těžiště rozhovoru v časopise *Marianne* 2/2006, jádro článku Jáchyma Topola v *Respektu* 15/2006 či stanovisko Syndikátu novinářů, shrnující dvojnásobné vyjádření Etické komise Syndikátu ze 17. 5. 2006.

vzdělání ve filmové režii, pokouší se o dramatizace literárních textů, snaží se v četbě odhalit nový impuls k tvorbě a s ním i cestu vpřed, a paradoxně tím jediným, co skutečně a soustavně píše, je deník. Podobně hledající a nenaplněná je také jako matka. Tváří v tvář pubertě svých (romských) synů a excesům, které ji doprovázejí, není schopna projevovat rodičovskou lásku ani vytvořit skutečný řád. Nechává se unášet momentálními emocemi a dopouští se chyb, které jsou až bizarní.<sup>4</sup> Své chyby nedokáže analyzovat, a tudíž ani „zužitkovat“, nechává se jakoby fascinovat a vyčerpávat tím, čeho jsou její synové schopni a čeho naopak ne, a má přitom silný pocit, že po množství vynaložené energie by zkrátka měla přijít „odměna“. (Tereзка jako adoptivní rodič zpodoběný v současné próze stojí přitom v jednom velmi významném sousedství: postavou doslova vyzývající ke komparativní interpretaci je Maceška, vypravěčka „autentické“ prózy *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (Zezulová 2006).<sup>5</sup>

Vedle privátní oblasti tvoří významnou součást deníkových zápisků sféra společenského uplatnění a prezentace. Pro Terezku znamená pracný a zdoluhavý boj: ztěžka hledá vhodného režiséra a producenta pro scénář ke druhému filmu, pokouší se uplatnit svůj scénář v soutěži, ale nedaří se jí to, je zaskočena nečekaným ukončením spolupráce s periodikem, do něhož zaslala fejetony, atd. Jako spisovatelka přitom doslova žízni po úspěchu a ocenění své tvorby, „závidí“ blízkému kamarádovi Státní cenu za literaturu, nelehce zpracovává prohru ve scénaristické soutěži... Zároveň však právě v oblasti společenského uplatnění dochází i dílčích úspěchů, a ty jí dávají jakoby vydechnout z marnosti ostatního snažení (hudebně-literární vystoupení s písničkářem Olinem a souborem Mišpacha, uznání její tvorby od uměleckého „guru“, označeného jako AJL, příslib realizace její adaptace Felliniho *Silnice*).

Tereзка je jako postava velmi společensky aktivní: pravidelně jezdí do divadel, účastní se různých kulturních podniků a potkává se s kolegy literáty, hudebníky a filmaři. K těmto postavám, které ve vyprávění reprezentují „veřejný“ prostor, je přitom velmi kritická: všímá si chyb v jejich jednání a komunikaci, přísně hodnotí jejich tvorbu i způsob sebeprezentace. Většina postav, jimž takto věnuje pozornost, má přitom – nejčastěji

4 Např. prostředního syna, který má zásadní problém s dodržováním domluv a řádů a doma krade, „ačkoliv to nechce“ (ibid.: 79), zkouší k účasti na fotbalových trénincích motivovat předem vyplácenými finančními odměnami, aniž by jeho aktivity zároveň kontrolovala, dovoluje mu, aby jí zcela průhledně manipuloval, hrozí mu sankcemi, které neuskuteční (ku příkladu tím, že ho odveze na protidrogové testy), pohrdá jím pro určitý primitivismus, a tím promrhává momenty, kdy je připraven spolupracovat...

5 Podobně jako Tereзка je i Maceška vzdělaná žena, která žije na vesnici a s manželem přijme do rodiny několik dětí, mj. dcerku, která soustavně podvádí, lže a „krade, i když nechce“ atd.

à clef – jednoznačný protipól ve veřejném emblému známé osobnosti. Tereзка jako vypravěčka stojí jakoby „nad“ těmito emblémy, v tom smyslu, že se nenechá ošálit uznáním, jež daným osobnostem (respektive obrazům o nich) obecně náleží. Tento vypravěčský rys představuje silnou stránku díla, problematické je však to, že postřehy, o něž se čtenář *Roku kohouta* ve vztahu k obrazům „veřejných“ osobností obohacuje, postarádají jakousi *noblesse oblige*, jsou povětšinou vlastně jen skandalizující.<sup>6</sup>

Pro Terezku samotnou je přitom téma jejího vlastního „emblému“ nesmírně citlivé a významné. Reaguje-li velmi zranitelně na hodnocení své tvorby, ještě o stupeň citlivější je vůči tomu, jak je veřejností přijímána a prezentována ona sama jako osobnost. Ve chvíli, kdy publikuje rozhovor pro ženský časopis a „kolega spisovatel“ reaguje svým nesouhlasným a „formulačně nepřesným“ článkem, se Terežčin svět rozdělí na postavy „přátelské“ a „nepřátelské“. Celou svou silou se vrhne do boje za „obhájení svého obrazu“, stráví obrovské množství času telefonováním a e-mailováním a požaduje nejen osobní omluvu, ale také důsledné a formální uvedení věci na pravou míru.

Jak naznačuje už tato předehra, je obraz mediální kauzy v díle vystavěn z úhlu navýsost osobního, emotivního a dokonce intimního.<sup>7</sup> Emotivní perspektiva, podloží celého případu, se samozřejmě promítá také do techniky, jíž je vytvářen obraz tří klíčových textů, které představují „věcnou materii“ celé věci. (Podobně jako románové obrazy „veřejných“ postav odkazují i románové obrazy textů zcela explicitně k emblémům existujícím v aktuálním světě.<sup>8</sup>)

První z textů, který představuje faktický impulz ke vzniku kauzy, tedy rozhovor pro ženský časopis, je ve vyprávění prezentován pouze prostřednictvím škály Terežčiných pocitů spojených s dobou jeho přípravy, s doprovodným fotografováním a s prací na redakci a korekturách. Po obsahové stránce je prezentován pouze jako sdělení Terežčiny

6 Režisér Terežčina prvního filmu se chová hystericky a věrolomně, spisovatel Cyril má problémy s alkoholem, státník Monolog, který měl s Terežčinou matkou dlouhodobě milostný poměr, jí zhruba o patnáct let později neposkytl vzdor prosám pomoc, rodina spisovatele Kohouta spolu stále navzájem nemluví atd.

7 „Zapisuje“ např. to, že se při telefonátu s šéfredaktorem týdeníku rozkrvácela, vypočítává množství prášků na spaní i počet probdělých nocí atd.

8 Zatímco u postav se tak děje zpravidla pomocí význačných biografických atributů („dostal se na Hrad“) nebo jednoznačných odkazů k tvorbě („autor seriálu *Zpět k pramenům*“), u textů se odkazy k emblémům vytvářejí např. uvedením zestručněného bibliografického odkazu („patnácté číslo názorového týdeníku“) nebo názvu shodného s názvy existujících textů („Sedmnáct let s dětmi odjinud“, „Co si počne kočka s pumou“), dále prostřednictvím jednoznačných odkazů k autorům nebo formou „citací“ – ty jsou však, jak bude ještě zdůrazněno, „citacemi“ povětšinou jen fikčními.

zkušenosti s přijatými syny. Na konci vyčerpávajícího procesu redigování se Terežka sama pro sebe „zříká“ zodpovědnosti za jeho podobu: kvůli nutnému krácení a přepisování je výsledný tvar už jaksi mimo její kontrolu a schopnost posouzení (Boučková 2008: 169).

Článek „kolegy spisovatele“ je v románu prezentován velmi podobně: obsahově vlastně není charakterizován, je „zastoupen“ pouze omezeným souborem formulací, jimiž jsou Terežka a její manžel nesmírně zraněn a vůči nimž se chtějí bránit. V románu jde o takové formulace jako „bývalá královna adopcí vyslala do společnosti signál: Černé nebrat!“, „Romové jsou nevychovatelní“ (ibid.: 228).<sup>9</sup>

Právě tak je celý obraz kauzy v románu budován na silně emočním podloží a s „příznanou“ tendenčností: od obsahu a podoby Terežčina rozhovoru zcela odhlíží a je centrován výhradně okolo neadekvátnosti článku z „názorového týdeníku“; své vyústění pak nachází ve zprávě o tom, že „Etická komise Syndikátu novinářů [Terežce] dala v hodnocení článku kolegy spisovatele ve všem za pravdu“ (ibid.: 264). Hrdinka přitom vzápětí hořce konstatuje, že ačkoli ji to potěšilo, „rány byly tak jako tak zasazeny“ (ibid.: 265), a citová perspektiva tedy i v tomto závěru „překrývá“ obsah článků i potenciální úvahu o tom, zda Terežka určitou měrou k bolavosti celé kauzy přispěla, či nikoli.

Pokud se nyní vrátíme ke srovnání Mailerových *Armád noci a Roku kohouta* jako dvou případů „autentických“ románů, jež reagovaly – mimo jiné – na mediální kauzy svých autorů, je nutno konstatovat některé zásadní rozdíly. Mailer demonstrativně a zároveň ironicky usiluje o objektivitu, přičemž ve čtenáři postupně narůstá vědomí, že právě objektivita je jako cíl nemožná. Součástí vypravěčské strategie je věrnost „pravdě“, která je až paradoxní: narace tak nejen v plném rozsahu cituje článek z *The New York Times*, zpodobuje také co nejpodrobněji opileckou řeč „Normana Mailera“ k publiku v divadle *The Ambassador* a s maximální důsledností se zabývá i situacemi, jež románovému pochodu na Pentagon předcházely a po něm následovaly, včetně všech nelichotivých a trapných aspektů (např. momenty, kdy se protagonista netrefí

9 Je přitom zajímavé zaměřit se na interakci mezi obrazem tohoto článku, tak jak vyrůstá z románového textu, a emblémem článku, který Jáchym Topol publikoval v *Respektu* 15/2006. Významové těžiště Topolova článku je založeno na pokusu vyvážit jednostranný pohled na adoptce, který Boučková nabídla ve svém rozhovoru pro *Marianne* 2/2006, na snaze nabídnout také „jiné příběhy“; cílem článku rozhodně není dehonestace spisovatelky, jak by z románového obrazu mohlo vyplývat. (Je přitom příznačné, že také formulace, jež jsou v románu „citovány“, se v článku v citované podobě nebo v naznačeném kontextu nevyskytují – až na jedinou výjimku. Román však samozřejmě nemůže být v tomto ohledu poměřován mimetickým měřítkem, a má na zmíněnou „hru“ rozhodně právo.)



do pisoáru či používá před diváky vulgarismy v marné snaze rozesmát celý sál). Vyprávění je přitom vedeno ve třetí osobě a hlavní postava, pojmenovaná stejně jako autor románu, je nakonec obhájena paradoxně právě tím, že vypravěč důsledně „sledující“ její jednání – jakoby nevědomky – odhaluje před čtenářem zásadní nesoustavnost a iracionalitu lidského jednání jako takového. Ve vztahu k intertextům předcházejícím vydání románu se pak *Armády noci* chovají důsledně „intertextuálně“. Jejich pečlivost v této věci je přitom natolik zbytnělá, že nakonec humorně odkrývá nejen nemožnost „objektivity“ jako takové, ale především cosi z paradoxu přítomného v základu veškerých intertextuálních vazeb.

*Rok kohouta* je laděn na zcela jiné struně. Cílem románu není předložení objektivní zprávy, ale naopak sdělení palčivé, bolestné „zprávy o mně“. Tomu odpovídá už samotná vyprávěcí situace, ich-narace. S ní nepřímou souvisí jednak jakási neochota zahlédnout nitro druhých či sebestřednost vypravěčky, jednak její „neschopnost dohodnout se se světem“. V obou románech má také velmi odlišnou roli humor. Zatímco vyprávění *Armád noci* ve čtenáři postupně probouzí vědomí jakéhosi úsměvu nad člověkem jako tvorem, *Rok kohouta* je – vzhledem ke klíčovým tématům rozpadu rodiny a tvůrčí krize – většinu času drasticky vážný. Humor je soustředěn do vzácných momentů odlehčení, v nichž se vypravěčka dopracovává vědomí pomíjivosti a komické povahy vlastního bytí a kdy se sardonickou břitkostí konstatuje totéž u druhých. Oba romány však spojuje obrovský cit pro paradox: u Mailera se rozvíjí postupně, rámován vypravěčskou „upovídáností“, u Boučkové je naopak úsečný a sympaticky koncentrovaný. Bylo-li řečeno, že Mailerův „autentický“ román je ve své podstatě ironicky intertextuální, je nutno zachytit též aspekt u Boučkové. Rysy „autenticity“ rozhodně v *Roku kohouta* neslouží k hledání „objektivní pravdy“, cílem je spíše osobní apel: „takto žiji!“. Tato explicitní tendence pak ospravedlňuje i obrovskou dávku emocionality, která fikční realitu nezkoumá, ale spíše různými způsoby „nasměcuje“, nezajímá se o „faktickou podobou věcí“, ale chce sdělit jejich prožívání. Je proto zákonité, že ve vztahu k informačním emblémům funguje román Terezy Boučkové jako hypertext či palimpsest, tedy jako nástroj (emotivního) přepisování.

## **Prameny**

BOUČKOVÁ, Tereza

2008 *Rok kohouta* (Praha: Odeon)

CAPOTE, Truman

1968 *Chladnokrevně*, přel. Stanislav Mareš (Praha: Odeon) [1965]

MAILER, Norman

1995 *Armády noci*, přel. Pavel Růžek (Plzeň: Mustang) [1968]

ZEZULOVÁ, Dagmar

2006 *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (Olomouc: V.U.G.)

## Literatura

BARTHES, Roland

2004 *Mytologie*, přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán) [1957]

GENETTE, Gérard

1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, přel. Channa Newman a Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press) [1982]

2002 „Hranice vyprávění“, přel. Petr Kyloušek, in Kyloušek, Petr (ed.): *Žnak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 240–256 [1969]

## A case of an “authentic” novel

This study presents first of all a theoretical argument, showing that all “authentic” literature is actually based on a double game of images. While the fictional images seemingly refer to the actual world, they can actually refer only to the so-called *emblems*. (These *emblems* are shared images, created in the public consciousness by various non-fictional texts and pieces of information, and there they represent actually existing persons, texts, events, etc.) The second part of the study draws comparisons between two specific cases of an “authentic” novel, namely *The Armies of the Night* (1968) by Norman Mailer and *Rok kohouta* (The Year of the Rooster, 2008) by Tereza Boučková, paying special attention to the latter. It appears that while Mailer’s “authentic” novel behaves as an intertextual one, Boučková’s work functions – especially with respect to the informational emblems – as a “hypertext”.

## Keywords

contemporary Czech fiction, “authentic” novel, paratexts, referentiality, Tereza Boučková