

## Postavy, novinářské texty a jejich emblémy (v psaní Terezy Boučkové)

KLÁRA KUDLOVÁ

Ústav české literatury AV ČR, Praha

### ABSTRAKT

Přítomná studie sestává ze čtyř oddílů. První z nich se otevírá stručnou historií pojmu autentický a specifickým vymezením tohoto konceptu ve vztahu k současné literatuře. V druhém oddílu studie odhaluje aspekty, v nichž se psaní Terezy Boučkové prezentuje/je prezentováno jako „autentické“. Třetí oddíl zkoumá způsob, jakým postavy a zapuštěné novinářské texty v románu *Rok kohouta* (2008) interagují se svými emblematickými protějšky. Čtvrtý oddíl přináší závěry, odhaluje, že postavy a novinářské texty v uvedeném románu prezentují emocionální „palimpsesty“ veřejně sdílených emblémů, a dále zdůrazňuje skutečnost, že tento postup má reálný dopad na podobu příslušných emblémů v aktuálním světě.

### I.

Hybridní tvar označovaný někdy též jako *autofikce* zdomácněl během několika posledních dekad v naší literatuře jaksi navzdory problémům, které představuje jeho teoretické uchopení. V kontextu českých kritických a literárně-vědných reflexí bývá přitom častěji než o *autofikci* řeč o tzv. *autentické* či *autenticitní literatuře*, přičemž rozdíl obou pojmů nemá své těžiště v důrazu na Já, respektive „sebe“ jako předmět literárního svědectví, ale spíše v míře zdůraznění skutečnosti, že toto svědectví sebe a světa je (vždy) fikční, respektive stylizované. Zatímco pojem *autofikce* je pojmem průzračným, příznávajícím oxymóron své podstaty, pojem *autentický* má v evropském myšlení svou spleťtou historii, v níž se teprve postupně dobíral spojení s uměním, respektive s literaturou, a v níž byl spíše položen důraz na vztah k *původci* – *authentés* – v jeho základu.

Určitou předehru pro dnešní pojetí pojmu *autentický* představovaly už v 19. století myšlenky Sorena Kierkegaarda, zejména jeho zdůraznění úlohy, kterou sehrává subjekt při utváření filozofie, a také představa *nabyté bezprostřednosti*, tedy víry.<sup>1</sup> Podobně výrazné gesto, obracející pozornost k subjektu a jeho *pravdivosti/Wahrhaftigkeit*, učinil potom, ve druhé půli téhož století, Friedrich Nietzsche: ten předložil představu *pravdivého Já*, které samo je už uměleckým dílem. Rozpracoval přitom pojetí *pravdivosti* tak, že se – paradoxně – stalo nezávislým na pojmu *pravda*.<sup>2</sup> Další rozpracování pojmů, souvisejících s představou *autenticity* se pak uskutečnilo v Heideggerově *Bytí a čase* (2002),<sup>3</sup> ale také v jeho pojednání *Co je metafyzika?* (2006),<sup>4</sup> a to především v poznámkách týkajících se představy *skutečného/eigentlich*. Další, heidegge-

rovskému pojetí do značné míry protikladné uchopení celého konceptu realizoval potom Jean-Paul Sartre, částečně v *Bytí a nicotě* (2006),<sup>5</sup> dále pak v česky nevydaných *Cahiers pour une morale* (Zápisníky pro etiku, 1983).<sup>6</sup> Heidegger spojuje *autenticitu* s ontologickou výpovědí (literárního) *díla/ergon*, která se projevuje jako *osvětlení bytí/phainesthai*, založené v *neskrytosti/aletheia*, a je nezávislé na subjektivitě *pobytu/Dasein*. Sartre naopak vnímá jako *autentické* to dílo, v němž autor spontánně vysloví *apel*, který se vztahuje k jeho volnému záměru, a v němž dochází k *odhalení*; má se tak ovšem díť bez záměrného směřování k autenticitě nebo k postižení sebe. Tato dvě pojetí autenticity nabídnutá v rámci filozofického existencialismu, prezentují ve své rozdílnosti jádro definičních problémů spojených s pojmem *autentický*. Navozením ústředního napětí mezi nezávislostí na subjektivitě a „nezáměrném“ vyjádření sebe pak problému „autentické“ fikce, řešenému v této studii, poskytují první významnou nápodobu.

V 70. a 80. letech minulého století figuroval pojem *autentický* jako kritérium vzta-hované na literární dílo a jeho tvůrce v úvahách příslušníků české a slovenské neo-ficiální kultury. Mezi zástupci takto orientovaného uvažování je třeba připomenout Václava Havla, především však Jana Lopatku a jeho *Předpoklady tvorby* (1991)<sup>7</sup> a *Šifru lidské existence* (1995).<sup>8</sup>

Lopatka hovořil buďto o *tzv. autenticitě*,<sup>9</sup> nebo o pojmu *neodvozené zkušenosti*, které pro něj reprezentovaly celý soubor vlastností díla. Prostřednictvím těchto i dalších obrátů kladl důraz jednak na skutečnost empirie, jednak na (etickou) *autenticitu* toho, komu tato zkušenost náleží, a konečně i na jakousi nezacílenost sdělení. *Tzv. autenticita*<sup>10</sup> v literárním díle znamenala pro něj odmítnutí služby jakékoliv ideologii a jakýmkoliv „*pravdám*“ či předpokladům, otevřenost „*dennímu zážitku*“. V souvislosti s tím Lopatka ve svých posudcích a kritikách preferoval žánry dříve periferní: deníky, korespondenci, nejrůznější osobní zápisky. Jako *tzv. autentická* vnímal ta díla, která se pokoušejí o nahý dialog s pravdou „*tvrdých faktů*“, a sama se mezi tato „*tvrdá fakta*“ určitým způsobem včleňují.

Jak vyplynulo z předchozího výkladu, pojem *autentický* odkazuje – v kontextu odvozeném z existencialistických úvah, ale *de facto* i v běžném úzu – k čemusi nestylizovanému a přímočaře se dotýkajícímu lidské zkušenosti s *aktuálním světem*, k čemusi bezprostředně se dobírajícímu samé podstaty jevů. (*Aktuální svět* je však zároveň něčím přesahujícím záběr lidského pohledu, prožitku a chápání, něčím svrchovaně komplexním, lidským pohledem nepojmutelným, a v mnoha ohledech zdánlivě či skutečně neuspořádaným; je v jádru své podstaty takový, že uniká jakémukoliv vyčerpávajícímu postižení.)

Naopak každá fikce – včetně fikce sebe, tedy *autofikce* – je útvarem *ricoeurovsky* „*konfigurovaným*“, vyžadujícím formu (lidského) hlediska, a nutně stylizovaným; pro fikci je tedy *a priori* uzavřena možnost bezprostředně vycházet z *aktuálního světa* či k němu nezprostředkovaně odkazovat. Jak na téma literárního zpodobení píše Gérard Genette: „*dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama*“.<sup>11</sup> *Referencialita* fikčního díla zůstává jednou provždy uzavřena v jakémisi zvláštním kruhu: dílo „*odkazuje*“ k fikčnímu světu, který vytváří, potenciálně ještě k dalším textům (a jejich světům), avšak tento rámec už nemůže překročit. (V tomto smyslu platí, že uvažovat o *autentické literatuře* bez skutečných, či alespoň pomyslných uvozovek je logickým

paradoxem.) Zároveň je však zjevné, že se zejména v prostoru prózy dlouhodobě vyskytuje tvar, který se z pole *referenciality čistě fikční* snaží vykročit směrem k platformě *referenciality „autentické“*.

V oficiálně publikované české literatuře po roce 1989 bylo možné zaregistrovat několik významných vln takových děl. První příliv představovaly romány, sepsané a namnoze neoficiálně publikované již před tímto rokem, romány, vydávající osobní svědectví tvorbě a životu „ve stínu“ socialismu. Mezi ně náležel především *Český snář* (1990)<sup>12</sup> Ludvíka Vaculíka, dále například *Indiánský běh* (1991)<sup>13</sup> Terezy Boučkové, *Smolná kniha* (1992)<sup>14</sup> Lenky Procházkové a řada dalších.<sup>15</sup> V průběhu 90. let a během první dekády nového milénia se objevily další vlny, těžící silně z impulsu, který zmiňovaná díla české literatuře přinesla.<sup>16</sup>

Uskutečňovala se také teoretická i kritická reflexe toho, co je a co není *autentická literatura*. Pojmem *autentický* a jeho mylným chápáním se podrobně zabíral například Petr Fidelius ve dvou obsáhlých kritikách: první týkající se Vieweghovy *Výchovy dívek v Čechách* (1994),<sup>17</sup> druhé analyzující Divišovu *Teorii spolehlivosti* (1994).<sup>18</sup> Nad čerstvě vydanou *Šifrou lidské existence* (1995) se ve studii *Cesta do Stínadel*<sup>19</sup> pokusil Martin Hybler najít a systematizovat hlavní rysy Lopatkovy kritické koncepce a zavedl pojem „*originál*“, reprezentující u Lopatky zhruba „autentické dílo“. Růžena Grebeníčková vydala v *Kritickém sborníku* (1997/1–2)<sup>20</sup> stať odsunující kontrapunkt mezi autentickou a fiktivní literaturou do oblasti špatně založených literárních tázání. Nad tématem *Autenticita a literatura* zasedali v září 1998 také účastníci konference Bezručova Opava.<sup>21</sup>

Různými způsoby zodpovídanou otázkou přitom zůstávalo to, jaké strategie používá současná literatura k tomu, aby vytvořila dojem *autentického*, respektive *autentické referenciality*. Ukazovalo se přitom, že významnou roli hraje především utvářenost samotného diskurzu těchto fikčních děl, jež například demonstruje podobnost s některými druhy neliterárních textů, jako jsou osobní záznamy, myšlenkové črty, zápisky, dopisy či privátní deníkové texty. Další významnou složkou je pak aspekt „věrohodnosti“, znak, který lze ovšem jen velmi těžko pozitivně definovat.

Avšak oblastí, díky níž je fenomén autentické referenciality – alespoň podle mého názoru – v díle zcela jednoznačně vyvolán, je ve skutečnosti oblast rozprostírající se *na prahu* vlastního textu: tedy oblast genettovských *paratextů*, a sekundárně i *meta-textů*.<sup>22</sup> Právě prostřednictvím takových nástrojů, jakými jsou podtitul, předmluva, doslov a texty na přebalu knihy, a druhotně také prostřednictvím údajů v recenzích, studiích a odborných článcích může dílo vysílat nejsilněji signály své „*autenticity*“, signály o tom, že je „ukotveno v osobním prožitku“ a snaží se jej přímo postihnout, nebo – případně – že je „založeno na bezprostředním, věrohodném svědectví“, a právě je se především snaží vydat.

V přítomné studii tedy za „*autentické*“ fikční dílo považuji takový artefakt, který za prvé svým uspořádáním odkazuje k neliterárním žánrům, který je za druhé věrohodný, a který za třetí a především signalizuje prostřednictvím svých paratextů specifický charakter své *referenciality*. Právě na posledně jmenované oblasti – na (zdanlivě přímém) zrcadlení aktuálního světa – je pak založena podstatná část kouzla takovýchto děl. Teprve bližší ohledání „*autentické referenciality*, respektive efektu onoho „zrcadlení“, může potom poskytnout odpověď na otázku klíčového principu, jež

utváří diskurz takovýchto děl. Zatímco totiž diskurzy i postavy děl, jež jsou primárně a přiznaně (pouze) fikční, odkazují především samy k sobě (případně jsou prohloubeny o určitý rozměr intertextuality, avšak přesto zůstávají „do prostoru literatury uzavřené“), má diskurz „autentického“ díla specificky podvojný charakter. Postavy, ale též další prvky fikčního světa, se v něm chovají nejen jako obrazy generované ze samotné narace, ale zároveň i jako obrazy „převzaté“ z prostoru aktuálního světa. Schopnost referenciálně odkazovat k aktuálnímu světu přitom – jak bylo shora naznačeno – pouze demonstrují. To, co se v oblasti jejich *referenciality* striktně vzato odehrává, je fakticky jen hra se dvěma obrazovými oblastmi.

První oblastí, která „předchází“ fikčnímu textu samotnému a která je stále přítomna na jeho pozadí, je oblast nejrůznějších nefikčních textů a informací, které v aktuálním světě generují obraz autora (tzv. autorský emblém<sup>23</sup>) a které dále vytvářejí obrazy různých veřejných osob a událostí jako soubor emblémů, jež jsou fixovány ve všeobecném povědomí.

Druhou oblastí je oblast nacházející se „uvnitř“ fikčního textu, kde postupně narůstají obrazy postav, fikčních událostí, samotného vypravěče atd.

„Děň smyslu“ se tedy v „autentických“ románech odehrává tak, že se v průběhu celé narace vzájemně doplňují dvě skupiny obrazů a vedou spolu pomyslný dialog. Sémantické centrum subjektů, událostí a dějů je tedy v „autentických“ textech zdvojeno a právě tak v nich sekundárně může být zdvojeno i sémantické centrum „zapuštěných“ textů (takovým případem jsou například v těle románu „citované“ novinové články atd.).

Případem takového „autentického“ románu se zvláštním mechanismem aktuálního dopadu byl už zmiňovaný *Český snář* Ludvíka Vaculíka. Problematika a problematičnost tohoto díla však byly kriticky, interpretačně i teoreticky již detailně prozkoumány. V poměrně nedávné době vstoupil na českou scénu jiný „autentický“ román, který v oblasti interpretačního zpracování skýtá ještě nevytěžený potenciál. Tímto románem je *Rok kohouta* (2008) Terezy Boučkové.

## II.

Dříve, než zde bude zkoumán vlastní diskurz románu, je zapotřebí představit kontext autorského díla, do něhož se *Rok kohouta* (2008) včleňuje, a dále oblast emblémů, s nimiž interaguje.

Autorkou tohoto románu je spisovatelka Tereza Boučková (1957), která se na explicitně transtextuální, a zároveň i „autentické“ pole vydala již svou prvotinou *Indiánský běh* (1991). V této próze, rozdělené do tří částí, se Ich-narátorka vyrovnává jednak s osobou svého otce, jednak s marnou touhou počít a donosit vlastní dítě. Nakonec tuto touhu společně se svým manželem řeší adoptí dvou romských dětí. Následující prózy – *Křepelice* (1993)<sup>24</sup> a *Když milujete muže* (1995)<sup>25</sup> představují v kontextu spisovatelčina díla určité intermezzo. Rozměr „autenticity“ tak, jak je definován v úvodu této studie, z nich ustoupil. Přesto se jejich prostřednictvím na „autentické“ ladění autorčiny prvotiny navazuje: na zadní záložce souborného vydání obou próz (1995) vyšel text, který nese nepopiratelnou pečeť autorčina stylu a který především sumarizuje a „doslovuje“ děj *Indiánského příběhu*: po adopti dvou romských dětí autorka své třetí těhotenství donosila, a narodil se jí syn Vincenc. Následující prózou *Krákorám*

(1998)<sup>26</sup> se Tereza Boučková znovu vrátila na pole autobiografické a „autentické“, byt v poloze, která se od stylového ladění předchozích próz liší a blíží se například *Magorii* (1991)<sup>27</sup> Alexandry Berkové. Jednak titulem,<sup>28</sup> jednak vyzněním celého vyprávění vyjadřuje *Krákorám* nesouhlas s jakýmsi „zastíněním“ autorčiny osoby postavou Pavla Kohouta. Zároveň se v *Krákorám* objevuje také „pokračování“ příběhu o adoptovaných dětech. Postavy vypravěččiných synů stále výrazněji projevují následky citové deprivace z raného dětství (Boučková 1998, 69–73), zároveň se proti nim začínají nepřátelsky stavět obyvatelé vesnice, kde rodina žije, jádro sporu – podobně jako ve filmových *Smradech* (prem. 2002) – zůstává nevyjasněné, má však zřetelný rasistický podtext (Boučková 1998, 66–68).

Totální koncentraci na téma adopce a s ní spojenou osobní problematiku pak obsahoval scénář k filmu *Smradi*, režírovaný – za spolupráce s autorkou – Zdeňkem Tycem; vyznění příběhu bylo přitom smírné, vzdor všem zádrhelům byli filmoví rodiče schopni jinakost svých adoptivních dětí přijímat i obhajovat.

Souběžně s uveřejňováním svých uměleckých děl poskytovala Tereza Boučková od roku 1991 publicistické, rozhlasové a televizní rozhovory, v nichž postupně spoluutvářela svůj *osobní emblém*.

Tematické těžiště těchto rozhovorů se zpravidla pohybovalo na pomezí autobiografické a společenské nebo literární problematiky. V první polovině 90. let bylo nejsilnějším autobiografickým tématem zpracovávání vztahu k otci, spisovateli Pavlu Kohoutovi, posléze se Boučková v rozhovorech vyjadřovala k nejrůznějším tématům společenským (vedle kritiky mocenských mechanismů zejména k problematice adopcí a k české xenofobii);<sup>29</sup> vyjadřované postoje spisovatelka podporovala otevřenými sděleními o své rodinné situaci. Podobně orientované byly při různých příležitostech i její vlastní publicistické texty v *Respektu*, *Literárních novinách*, *MF Dnes*, *Lidových novinách* či v *Právu*.

Tři roky po premiéře filmu *Smradi* oslovila autorku s prosbou o rozhovor ženský časopis *Marianne*, české periodikum, které v rámci interview usiluje především o úhel pohledu, který je nějak specificky „ženský“, nikoliv o publicistickou vyváženost. V únoru 2006 pak vyšel v *Marianne* rozhovor,<sup>30</sup> v němž je autorčina zkušenost s adopcí etnicky „jiných“ dětí představena ve velmi nepříznivém světle.

Na interview v *Marianne* reagoval vzápětí týdeník *Respekt*, nejprve snahou získat od Boučkové rozhovor, poté článkem *Prokletí nechtěných dětí*,<sup>31</sup> v němž si Jáchym Topol předsevzal ukázat odlišný úhel pohledu na adopce. Na jedné straně tedy jako by Topolův článek v *Respektu* „suploval“ to, co *Marianne* k subjektivnímu stanovisku Terezy Boučkové nedodala, na straně druhé se Jáchymu Topolovi podařilo perex článku formulovat natolik bulvarizujícím způsobem,<sup>32</sup> že se Tereza Boučková mohla právem cítit poškozená. Souběžně s dohrou, kterou měla celá kauza v podobě dvou stížností u Syndikátu novinářů ČR, vyrovnávala obě periodika svůj pomyslný dluh novinářské profesionalitě v dalších číslech.

Již necelé dva roky po této mediální kauze vyšel jako další román Terezy Boučkové právě *Rok kohouta*. Pokud byl *Indiánský běh* textem v jistém aspektu založeným na (nesouhlasném) dialogu s autorským emblémem Pavla Kohouta, respektive s jeho prózou *Kde je zakopán pes* (1987),<sup>33</sup> pokud se *Krákorám* odráželo od téhož autorského emblému a od Kohoutovy prózy *Sněžím* (1993),<sup>34</sup> v případě *Roku kohouta* bylo

patrné, že se podstatným způsobem vztahuje k osobnímu emblému samotné spisovatelky a že se odráží také od obrazu mediální kauzy vyvolané poskytnutím rozhovoru o adoptovaných synech.

Osobní emblém Terezy Boučkové je přitom emblémem zvláštním způsobem „dvoudomým“. Na pozadí spisovatelčiných děl a jejich paratextů, ale též na pozadí nejrůznějších metatextů vztahujících se k autorčině tvorbě i osobnosti, se utvořil obraz složený na jedné straně z aspektů až nečekaně osobních (popsaných již výše), na straně druhé z aspektů společenských, kulturních a politických: přináležitost k okruhu Charty 77, boj proti mocenským „zlovykům“ demokratického režimu, veřejná spojenost s tématem adopcí a problematikou české xenofobie, specifický typ spisovatelství a filmové scenáristiky, vystupování se souborem Mišpacha a kytaristou Bedřichem Ludvíkem atd.

Obraz mediální kauzy, jež se rozhořela po autorčině rozhovoru pro časopis *Marianne*, je obrazem ambivalentním, a oproti předchozímu emblému navíc o poznání složitějším. Názorová polemika byla vedena jednak institucionálně přes Syndikát novinářů ČR, jednak publicisticky (přes týdeník *Respekt*, samotný 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 svůj 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 jediné v závislosti na osobním pohledu na meritum věci.

V průběhu zmíněné kauzy se – jak už bylo naznačeno – vytvořily také emblémy klíčových textů, které celý spor vymezovaly. Vznikl tak určitý obraz sumarizující – pro ty, kdo tyto texty četli i nečetli – těžiště rozhovoru v časopise *Marianne* (2/2006), jádro článku, který publikoval Jáchym Topol v *Respektu* (15/2006), a v neposlední řadě též stanovisko Syndikátu novinářů ČR, shrnující dvojnásobné vyjádření etické komise syndikátu ze 17. 5. 2006.

### III.

*Rok kohouta* (2008) vstupoval tedy ve chvíli své publikace do velmi nasyceného sémantického pole. Právě tou oblastí, která je zde ve vztahu k vytvoření dojmu „*authenticity*“ chápána jako klíčová, totiž oblastí svých paratextů, se přitom „hlásil“ k tomu, vést s tímto sémantickým polem svůj dialog.

Na záložce uvedeného prvního vydání figuruje text zdůrazňující, že v *Roku kohouta* se čtenáři do rukou dostává „*autobiograficky laděný román Terezy Boučkové*“ jako „*výpověď ženy, které se rozpadne život*“. V dalších formulacích tohoto paratextu je dokonce spisovatelka už volně zaměňována s protagonistkou románu. Podobně i ukázka na zadní straně přebalu nepřímou zdůrazňuje skutečnost, že román je „autobiografický“ a že reflektuje období, v němž spisovatelka procházela jednak krizí tvůrčí, jednak krizí osobní, zapříčiněnou dospíváním adoptivních synů.

Po formální stránce se potom *Rok kohouta* hlásí k určitému typu deníkových či osobních záznamů. Žena, která si tyto záznamy píše, se nejčastěji představuje jako *Já*, její jméno je různě obcházeno či nahrazováno třemi tečkami, přesto je však na jediném místě textu oslovena, a tudíž pro čtenáře označena vlastním jménem Tereška (Boučková, 2008, 327). Předmětem zápisků je pak Terežčin život v období od 1. srpna 2005 do 1. srpna 2006, v období symbolicky rámovaném na jedné straně smrtí tchána, na straně druhé narozením nechtěné vnučky.

Další postavy, jež v románu vedle Terežky vystupují, jsou začasť postavami „odkazujícími“ k osobním emblémům veřejně působících osob. To platí zejména o postavách, které v Terežčině světě představují autority (jsou o generaci starší a umělecky či jinak zkušenější), nebo náležejí do okruhu Terežčiných uměleckých přátel či naopak antagonistů.

Klíčovou roli mezi těmito postavami hraje Terežčin spisovatelský guru, AJL, jemuž je román na předsádce věnován (další aspekt hry s emblémem v rámci „autentické“ tvorby: věnovat román čistě fikční postavě by nedávalo smysl). Příležitostně je AJL v románu označen také plným jménem jako Liehm. V románu je významný především jako postava, která poskytuje Terežce duchovní oporu a zpětnou vazbu na umělecké rovině.

Jakousi „nepřítomnou autoritu“ literárního a filozofického charakteru představuje ve vyprávění slovenský spisovatel Rudolf Sloboda. Tereška se s ním v mnoha ohledech identifikuje a ve svém (románovém) deníku se snaží napodobit jeho „metodu“. V určitém aspektu je však Slobodova přítomnost na pozadí deníkového textu děsivá, Tereška několikrát připomíná skutečnost, že spáchal sebevraždu, a tím „vykročil z kruhu“.<sup>35</sup>

Mezi postavami, které by bylo možné označit za autority, zaujímá významné místo také Terežčina matka: ta vystupuje především jako strážkyně (milostné) minulosti, konkrétně ve vztahu k Terežčinu otci, který ji opustil před více než čtyřiceti lety, mnohem více však ve vztahu k disidentu Monologovi.

Poněkud upozaděnou postavou z horizontu autorit je pak Terežčin otec, označený několikrát jako Kohout: kdykoliv vstupuje na scénu vyprávění, je nazírán velmi předpojatou optikou. Například, když se dceři sám ozývá a snaží se ji – podobně jako AJL – povzbudit uprostřed její tvůrčí krize, konstatuje Tereška, že jí opět nenabídl žádnou praktickou pomoc, „(a)le říkal jen: PIŠPIŠ“ (Boučková 2008, 58), apod. Ačkoliv je Terežčin vztah k otci nesen skrytou výčitkou, konstatuje Tereška zároveň i to, že si je vědoma své „kohoutí“ identity, a to nejen ve smyslu fyzickém: „*Jsem Kohout a kohoutem zůstanu*“ (2008, 314), ale také ve smyslu svého osudu (v souladu s motivem kohouta v čínském horoskopu).

K okruhu „veřejných“ postav náleží dále Terežčin nejbližší kamarád Cyril, svérázný intelektuál, který učí na filmové fakultě a v roce 2005 obdrží za svou „druhou“ knihu Státní cenu za literaturu. (Ačkoliv učí na fakultě už řadu let, sděluje Cyril Terežce, že svou nejlepší žačku potkal právě v ní.) Další kamarádský vztah prožívá Tereška s Olinem, který pracuje v televizi jako dramaturg. Tereška s ním jezdí na různá vystoupení v rámci společného literárně-písničkového pořadu. Zatímco Tereška bere své vystupování vždy velmi vážně, projevuje Olin k vlastní umělecké produkci svobodný a karnevalový přístup – při vystoupení v hospodě si lebedí: „To je krása ten rambajz.

Miluju, když mi někdo do písne o umírání zařve: Držková!“ (2008, 110). Mezi další „synergické“ postavy by bylo možné zařadit česky mluvícího německého publicistu Rainera, který před koncem vyprávění umírá na rakovinu, slovenského filmaře Dušana, autora scénáře k filmu *Ja milujem, ty miluješ*, Ondráše, zpěváka z Mišpachy, bývalého chartistu Jirku a další.

Vedle spřízněných duší má však Terezka mezi „veřejnými“ postavami také své antagonisty. Mezi nimi dominuje především režisér Terezčina prvního filmu. Terezka se ho pokouší získat pro realizaci svého druhého scénáře, avšak jednání s ním jsou plná manipulativních vzkazů a vnitřních protimluvů: režisér například káže Terezce o slušném a čestném jednání, ale pak jí sdělí, že přihlásil do scenáristické soutěže scénář s titulem, který si od ní „vypůjčil“. Nakonec Terezka jeho pomoc odmítne, a rozhodne se vrátit ke svému původnímu producentovi. V tragikomické logice celého románu se však z tohoto producenta následně vyklube figura, která jen s mírnou obměnou přebírá štafetu režisérova nečestného jednání.

Kdesi na pomezí antagonismu pracovního, osobního a názorového figuruje dále postava mladého kolegy, spisovatele z týdeníku. (Jak už bylo popsáno v předchozích oddílech, cítí se Terezka spisovatelovým článkem „v týdeníku“ poškozena a snaží se získat zadostiučinění a omluvu.) V komunikaci s Terezkou vystupuje mladý spisovatel jako úhybná postava, měnící své výpovědi. Ve chvíli, kdy se ukáže, že si Terezka šla stěžovat majiteli týdeníku, projeví se mladý spisovatel téměř paranoidně: prohlašuje, že může z časopisu samozřejmě také odejít, pokud si to „Oni“ budou přát.

Poslední antagonistickou postavou je postava označená Terezkou v konkrétním kontextu jako „srdečná magistra“. V prostoru vyznačeném událostmi *Roku kohouta* fyzicky nijak nevystupuje, zanechává však psané „indexy“ své existence, kterými jsou dopis a příspěvek do internetové diskuse, které reprezentují její osobní reakci na Terezčino interview, a dále stížnost u Syndikátu novinářů ČR, v níž usiluje o formální „nápravu“ věci. Jak vysvítá z těchto aktů, je obraz této postavy něčím velmi zajímavý: v osobě „srdečné magistry“ se totiž Terezka v jistém smyslu setkává se sebou samotnou jako o patnáct či šestnáct let mladší ženou. Stejně jako Terezka je i „srdečná magistra“ aktivním typem člověka, schopného bojovat za svou pravdu ohledně adopcí a představit svůj – emotivně laděný – názor veřejnosti. Terezka přitom skutečnost, že „srdečná magistra“ je v jistém smyslu její „mladší Já“, do jisté míry i reflektuje; přesto vůči „srdečné magistře“ pocituje především nechuť. Míra této nechuti či nepřátelství je přitom úměrná míře, jíž je Terezka skrytě nepřátelská svému vlastnímu „Já“. (S jistou nadsázkou lze totiž tvrdit, že klíčovým nepřítelem Terezky v románu *Rok kohouta* je ona sama.)

Postava Terezky je v souboru „autorských obrazů“ generovaných z fikčních děl Terezy Boučkové postavou do jisté míry přelomovou. Do relativně návazné linie obrazů Gumy v *Indiánském běhu* (1991), Manuely v *Krákorám* (1998) a také Moniky ve filmu *Smradi* vnáší Terezka zásadní zlom, zlom týkající 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...“ (2008, 313).

Terezka z *Roku kohouta* už není kritickou a sebevědomou zapisovatelkou rodinné historie, ani odvážnou matkou, bijící se za své rozhodnutí k adopci. Je naopak



postavou, která na mnoha rovinách pochybuje a na jiných – jako například na rovině rodičovství – dokonce explicitně prohrává.

*Vyprávěný čas* spadá do doby, kdy je jejím nejstaršímu, adoptivnímu synu Patrikovi osmnáct, mladšímu Lukášovi sedmnáct, nejmladšímu, „biologickému“ Matějovi čtrnáct let. Patrik je přitom již přes rok chovancem diagnostického ústavu, odkud neustále utíká, z Lukáše se stal „domácí zloděj“ a poslední syn Matěj s rodiči vůbec nekomunikuje o svých emocích.

Členové Terežčiny (sekundární) rodiny jsou přitom postavami, které mají své emblematické protipóly do značné míry redukované. (Naprostou redukcí emblému samozřejmě představuje situace, kdy recipient vnímá pouze to, že daná postava má svůj „doplňek“ v podobě lidského subjektu existujícího v aktuálním světě. I zde ovšem platí, že každá postava v „autentickém“ románu má své významotvorné centrum zdvojené.) Ačkoliv jde v případě těchto chlapců o postavy „neveřejné“, jsou jejich emblemy přesto do určité míry nasyceny: jednak díky obrazům analogických postav v předchozích dílech Terezy Boučkové (Dárka a Párka z *Indiánského běhu*, Mariánů z *Krákorám*, Lukáše a Františka z filmu *Smradi*), jednak díky obrazům, které o své rodině autorka vytvářela v jednotlivých mediálních rozhovorech.

V zoufale rozehrané rodinné situaci hledá Terežka stále znovu únosnou podobu svého mateřství, a současně spolu s manželem opakuje – v románu nijak nereflektované – chybné tahy. Jako matka je někým, kdo je připraven vydat pro své děti obrovské množství energie, kdo však zároveň není ochoten uvažovat nad způsoby, jakými tuto energii vydává. Terežka nedokáže své rodičovské chyby analyzovat, a tudíž ani „zúžitkovat“; nechává se jakoby fascinovat a vyčerpávat tím, čeho jsou její synové schopni, nebo čeho naopak schopni nejsou. Má přitom silný pocit, že pro množství investované energie by zkrátka měla přijít „odměna“. Jako náhradní rodič zpodoběný v současné próze stojí přitom Terežka v jednom velmi významném sousedství: postavou doslova vyzývající ke komparativní interpretaci je vyprávěčka „autentické“ prózy *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (2006) Dagmar Zezulové, Maceška.<sup>36</sup>

Terežčina soukromá krize, jak bylo uvedeno shora, se odehrává především v oblasti vztahů, a to také na rovině partnerské: jako projev této krize dokonce načas vzniká (platonický) trojúhelník. Manželství je nicméně jednou z mála bašt, které Terežku přeci jen chrání a které také ona sama „drží“.

Jiným prostorem, kam Terežčina krize zasahuje, je pak oblast tvorby a momentální (ne)schopnosti „psát“. Jako spisovatelka a dramatická umělkyně Terežka stále znovu tápe, stále znovu se snaží, ale často skončí u konstatování, že to, co přes den napíše, v noci opět smaže. Tím, jediným, co skutečně a soustavně píše, je deník, „identický“ s románovým textem.

Terežka neprožívá obtíže jen na platformě „soukromé“, tedy v soukromých vztazích a ve své vlastní „pracovně“ v podobě marných pokusů o psaní: její těžkosti mají také ráz „veřejný“, a dotýkají se oblasti uplatnění a veřejné prezentace. Také zde podstupuje Terežka pracný a vyčerpávající boj – opakovaně se pokouší uplatnit svůj scénář v soutěži, je zaskočena nečekaným ukončením spolupráce s periodikem, do něhož zasílala fejetony, atd. Jako podstatný impetus Terežčina jednání přitom funguje touha po uznání: stává se zřídlem její frustrace i zdrojem paradoxních situací. (Terežka „závidí“ nejlepšímu kamarádovi Státní cenu za literaturu, s hořkostí komen-

tuje dokonce i úspěch spjatý s oblastí pop-kultury...<sup>37</sup> Bolestně prožívá také každou návštěvu filmu či představení, které se jí jeví jako slabé, a stále znovu si klade otázku – jak to, že toto bylo uvedeno, a můj druhý scénář nikoliv?) Tereza v tomto ohledu představuje bytost bolestně závislou na jednání (respektive ocenění) ostatních lidí. V některých momentech si uvědomuje (tragi)komickou stránku tohoto svého nastavení, v jiných dospívá až k existenciálnímu pocitu, a život bez uznání a bez pochvaly pro ni téměř ztrácí smysl.

Právě v tomto aspektu je pro Terezku citlivé téma jejího románového „emblému“. Jestliže reaguje velmi zranitelně tam, kde je hodnocena její tvorba, ještě o stupeň citlivější je vůči tomu, jak je na veřejnosti přijímána a prezentována ona samotná jako osobnost.<sup>38</sup> Celý deník je přitom velkým pokusem utvořit obraz vlastního světa, ale také „obraz sebe“. Charakter tohoto obrazu přitom propojuje soukromou a veřejnou sféru, prostřednictvím odhalení soukromé krize explikuje veřejné kroky (především už zmiňovanou mediální prezentaci). Současně jde o obraz sebe, který své zaměření k veřejnému emblému (Terezy Boučkové) jakoby zamlčuje: připomeňme, že jméno protagonistky se v celém více než třísetstránkovém románu vyskytne jen jedinkrát, jinak v textu figuruje pouze osobní zájmeno nebo užití tří teček jako signál zmlčení identity. (Podobným způsobem zachází Terezčín deník také s postavou jejího platonického milence.)

Součástí sémantické strategie, jí se vyprávění *Roku kohouta* vztahuje k emblémům veřejných osob, je tedy také způsob odkazování k těmto emblémům. (Připomeňme jen pro srovnání jednoznačně identifikující způsob odkazování v *Českém snáři* a jeho sémantické důsledky.) V *Roku kohouta* jsou postavy jen výjimečně označeny vlastním jménem, které k veřejnému emblému odkazuje přímo: mezi tyto výjimky náleží zejména postava AJL, dále postava „Třešni“, Petrušky Šustrové a také postava otce „Kohouta“ – žádná z takto „přímo odkazujících“ postav však nehraje ve vztahu k dějovému jádru románu významnou roli.

Častějším způsobem odkazování je forma *à clef*. Ta se v jednom případě uskutěčňuje užitím mluvčího jména („kníže“, majitel „*názorového týdeníku*“); častěji však slouží jako vodítko úryvky významných příběhů spojených s konkrétním emblémem: „*získal letos (2005) za svou druhou knížku Státní cenu za literaturu*“, „natočil film *Štěstí*“ nebo jednoznačné odkazy k rolím a funkcím ve veřejném světě „dostal se na Hrad“, „šéfredaktorka časopisu pro ženy, co pro ně život začíná ve třiceti“, eventuelně kombinace obojího. Rozpoznání emblému konkrétní „veřejné“ postavy pak samozřejmě záleží na tom, jak detailně je recipient obeznámen s danou oblastí společnosti či kultury; platí však, že na „čtení“ románu nemá podstatný vliv ani případná neschopnost rozpoznat konkrétní emblém. Postavy „veřejných“ osobností v románu totiž zároveň vždy odkazují k typu, který příslušný subjekt reprezentuje: bývalý člen Charty, emancipovaná filmová režisérka, kultivovaný publicista umírající na rakovinu atd.

Protagonistka *Roku kohouta* je přitom k těmto postavám, které v románu konstituují „veřejný“ prostor, velmi kritická. Díky aktivnímu společenskému životu a také díky své vlastní roli ve světě kultury má řadu příležitostí pozorovat je zblízka, a dokonce z prostoru, který náleží vlastně už k „zákulisi“. Se sarkastickým humorem si všímá nedostatků profesionálních i lidských, nekonformně hodnotí jejich tvorbu i způsob sebeprezentace. Tento vypravěčský rys by představoval silnou stránku díla přinejmen-

ším v tom smyslu, že protagonistka stojí jakoby „nad“ veřejnými emblémy, nenechává se ošálit uznáním, které daným osobnostem, respektive obrazům o nich obecně náleží. Poněkud problematické je však to, že postřehy, o něž se čtenář *Roku kohouta* ve vztahu k emblémům „veřejných“ osobností obohacuje, namnoze postrádají jakousi *la noblesse oblige*. V mnoha případech jde o informace vlastně jen skandalizující: režisér Terežčina prvního filmu se chová hystericky a věrolomně, spisovatel Cyril má problémy s alkoholem, státník Monolog, který měl s Terežčinou matkou dlouhodobý milostný poměr, z nějakých důvodů neodpověděl na dopis obsahující prosbu o zásadní pomoc, rodina spisovatele Kohouta spolu stále navzájem nemluví, atd.

Podobně jako románové obrazy „veřejných“ postav, odkazují i románové obrazy „zapuštěných“ textů k emblémům, existujícím v aktuálním světě. Zatímco u postav se tak děje především pomocí význačných biografických atributů, v případě textů se odkazy k emblémům vytvářejí jednak uvedením zestručněného bibliografického odkazu („patnácté číslo názorového týdeníku“) nebo uvedením názvu, shodného s názvem skutečně publikovaných textů (*Sedmnáct let s dětmi odjinud, Co si počne kočka s pumou*), případně kombinací některého z těchto údajů s jednoznačným odkazem k autorovi, v neposlední řadě též za pomoci „citace“. (Jak bude nicméně ještě zdůrazněno, jsou románové „citace“ citacemi skutečně fikčními.)

Je důležité povšimnout si dále způsobu, jakým jsou v románu vytvářeny obrazy textů, jež představují jádro mediální kauzy.

Terežčino interview do „časopisu pro ženy, co pro ně začíná život ve třiceti“ (2008, 119), pomyslný katalyzátor celého případu, je v románu opakovaně tematizováno v období, kdy se na ně Terežka připravuje, kdy vzniká jeho text a doprovodné fotografie. Úhel pohledu, z něhož je toto období nahlíženo, však není úhlem informativním, zaměřeným na věcný obsah interview, ale spíše úhlem emotivním – čtenáři se otevírá především záznam pocitů, které v protagonistce přípravy vyvolávají. Dominují jim především obavy a pocit určité (byť spíše nechtěné) manipulace ze strany časopisu pro ženy. Po obsahové stránce interview v románu nijak blíže představeno není, je prezentováno pouze jako sdělení Terežčiny zkušenosti s přijatými syny, neobjevuje se ani v žádné souvislejší „citaci“.

Právě tak, jako se vyprávění blíže nezabývá rozhovorem v rozměru jeho věcného, informačního obsahu, nevěnuje se po sdělné stránce pozornost ani reakcím na něj. Těsně poté, co byl rozhovor publikován, dozvídá se čtenář pouze to, že Terežčinu manželku Markovi připadá „temný“ (2008, 175) a že Terežce přicházejí do mobilu zprávy o obdržení čtenářských mailech, které jí přeposílají z redakce časopisu (jsou to však pouze začátky mailů, samy o sobě nesrozumitelné). Po „mluvící zámлке“ více než třiceti stran se vyprávění k rozhovoru a k reakcím na něj (s jednou velkou výjimkou) vrací už jen v několika zkratkách. Šéfredaktorka nabízí Terežce možnost reagovat na nesouhlasný dopis „srdečné magistry“, avšak Terežka odmítne se tímto dopisem i celým rozhovorem dále zabývat. (Dopis, který je ve skutečnosti jako „protiargumentace“ relevantní, si přečte až před samým závěrem románu, ve chvíli, kdy ztratil své „vřazení do děje“, a kdy se navíc změnily i věcné souvislosti.<sup>39</sup>) Kladnou, a ve stručnosti citovanou reakcí na rozhovor je pouze pohlednice AJL, který interview hodnotí jako „vynikající, statečný“ (2008, 265).

Románové vyprávění se tedy ani rozhovorem samotným (rozhovorem jako tex-

tem), ani reakcemi na něj vlastně nezabývá – s jednou velkou výjimkou. Tu představuje článek „spisovatele, mladšího kolegy a kamaráda z disentu“ (2008, 227) v patnáctém čísle „názorového týdeníku“. Tento text, uveřejněný v reakci na Terežčino interview, je v románu prezentován jako pseudoreportáž, líčící dramaticky možný dopad spisovatelčiných názorů na postoj české veřejnosti k adopcím.

Znovu a znovu jsem si ten neuvěřitelný text, ten článek, tu reportáž o tom, jak jsem já, „bývalá královna adopcí“, vyslala do společnosti signál: „Černé nebrat!“, jak jsem řekla, že „Romové jsou nevychovatelní“, jak kvůli mně zůstávají opuštěné (romské) děti v ústavech a kdyby byli všichni stejní, kolik osudů by bylo zmařeno...!“ (2008, 228).

Jak naznačuje už tato přehra, city nabitá natolik, že v ní vypravěčka dokonce omylem vynechává určité sloveso, románový obraz článku „kolegy spisovatele“ je vystaven z úhlu navýsost subjektivního, a dokonce intimního (Terezka si například „zapisuje“ to, že se při telefonátu o tomto článku rozkrvácela, vypočítává množství prášků na spaní i počet probdělých nocí, apod.). Ona i její manžel se zaměří na formulace, které byly v předchozím oddílu citovány, a věnují obrovské množství energie snaze se vůči nim vymezit a vyrovnat se s nimi. Bolestný a místy černým humorem podbarvený zápas s několika formulacemi se pak v románu stane centrem celé kauzy, a překryje názorový spor, který se na jeho pozadí odehrává ve „věcné“ rovině.

Protože se Terežčin boj soustředí na neadekvátní formulace ve zmiňovaném článku, nikoliv na jiné, argumentované a méně „napadnutelné“ reakce, Terezka v tomto boji nakonec „vítězí“. Symbolem onoho vítězství je třetí text, spoluutvářející jádro mediální kauzy. Jde o text vyjádření etické komise, která dá Terezce – bez bližší specifikace a trochu pohádkově – „ve všem za pravdu“ (2008, 264). Terezka jako „veřejný člověk“ má tedy před koncem románu stále nereflektovaný pocit, že pravda je na její straně, že zkušenost s adopcí, kterou učinila ona, je nepřenositelná, a že má právo o ní mluvit, aniž by její řeč byla posuzována těmi, kdo tuto zkušenost nemají.

#### IV.

Emotivní perspektiva, která tvoří podloží celého případu, se samozřejmě promítá do způsobu, jakým do vzájemných vztahů vstupují obrazy tří zmíněných textů na jedné straně a jejich emblémy (pocházející z aktuálního světa) na straně druhé.

V případě Terežčina interview a vyjádření etické komise je tato interakce naprosto specifická: obrazy obou textů jsou v románu založeny pouze na Terežčině vztahu k nim, po obsahové stránce jsou zcela redukovány. S emblémy aktuálních textů se tedy „míjejí“, přičemž toto míjení je zdůvodněno citovou perspektivou, jíž jsou příslušné texty v románu nahlíženy.

Způsob, jakým interaguje obraz článku „mladého kolegy spisovatele“ s emblémem textu, který Jáchym Topol publikoval v *Respektu* (15/2006), je však o poznání komplikovanější.

Oproti románovému obrazu příslušného textu je totiž významové těžiště Topolova článku zásadně posunuto: perex článku je sice skutečně formulován téměř v bulvárovém duchu, z hlediska významu i rozsahu je však jednoznačným jádrem textu pokus nabídnout „jiné příběhy“ o adopci. Cílem aktuálního textu rozhodně není dehonestace spisovatelky, spíše polemika s názorem, který představila jako „veřejná osoba“. (Je příznačné, že ony tři formulace, jež jsou z článku v románu „citovány“, se v něm

v uvedené podobě a v naznačeném kontextu nevyskytují.<sup>40</sup> Román však nemůže být poměřován mimetickým měřítkem, a na zmíněnou „hru“ má své plné právo.)

Pokud je tedy možno pouze stručně shrnout, způsob interakce obou obrazů – románového článku a emblému článku Topolova – není založen na „významovém zrcadlení“, ale spíše na principu palimpsestu. Zatímco „aktuální“ emblém Topolova článku, a koneckonců i emblémy ostatních textů, jejichž obrazy se v díle vyskytují,<sup>41</sup> mohou být v ideálním případě chápány jako věcná a kontextová sumarizace veřejně dostupného materiálu, obrazy textů v *Roku kohouta* nejsou – vzhledem k vyprávěčské perspektivě – ani zdaleka „vystaveny“ způsobem, který by odpovídal věcné sumarizaci. Jejich konstrukce je založena na snaze zobrazit pohnutky a pocity, ne věcné obsahy. Emblémy článků existujících v aktuálním světě jsou tak „přepisovány“ fikčními a velmi emotivními obrazy příslušných textů v románu.

Tento diskurzivní charakter *Roku kohouta* se přitom do jisté míry vztahuje také na konkrétní postavy. I zde se *Rok kohouta* jako „autentický“ román chová jako diskurz „přepisující“, palimpsestní. Emblémy „veřejných“ postav jsou kriticky, ale také velmi osobně „doslovovány“ a doplňovány, opět v souladu se subjektivním a citovým patosem, který určuje ráz celého vyprávění. Princip „přepisování“ se v díle postupně stává silou, která získává skutečnou nadvládu.

Už samotný „autorský emblém“ spisovatelky je částečně založen na „přepisování“ či „překrývání“ děl vlastního otce a v díle se analogie takového „přepisování“, škrtnutí a „překrývání“ uskutečňuje také ve vztahu ke konkrétním postavám (krom toho, že má protagonistka zjevnou tendenci „přepisovat“ svým pohledem některé postavy z rodinné historie, „škrtná“<sup>42</sup> také konkrétní postavy z generace svých synů a vnuků). Palimpsestní princip, jak už bylo řečeno, se však v díle osamostatňuje a začíná žít vlastním životem: tuto skutečnost symbolicky reprezentuje především oddíl, kde se prostřednictvím „rappového“ textu<sup>43</sup> nejstaršího syna Patrika ukazuje, že také protagonistka sama je z pozic vlastních dědiců „přepisována“, a to dokonce opět za použití „literárního“ či textuálního nástroje. Celý román je v tomto smyslu palimpsestní, či řečeno s Genettem, hypertextuální.

Tento palimpsestní či hypertextuální princip nicméně ztrácí v určitém okamžiku něco z fikční nevinnosti, která by mu jinak měla náležet.

Pokud bylo řečeno, že v „autentických“ dílech se během narace neustále setkávají ve vzájemném dialogu obrazy fikčních subjektů, událostí, textů a dalších fenoménů se svými „aktuálními“ emblémy, je nutné ještě zdůraznit, k jakému posunu dochází ve chvíli, kdy narace dospěje do svého finále.

Ve chvíli završení „autentického“ vyprávění se totiž obrazy fikčních postav, textů a dějů včlení – s potenciálním indexem „ne zcela zaručená informace“ – do veřejně vlastněných obrazů osob a událostí: stanou se tedy součástí emblémů, propojených již v aktuálním světě s existujícími lidmi a se skutečnými texty a ději.

V tomto smyslu je „autentická“ fikce literárním modem se zcela zvláštní mocí i statusem. Na jedné straně jde o fikci, a literární licence tedy dovoluje autorovi utvářet obraz postav a dějů fakticky libovolným způsobem, na druhé straně jde o „autentické“ dílo, a obraz románového světa se tedy nakonec promítne do světa aktuálního, a může v něm mít zcela reálné dopady.

## PRAMENY

- BOUČKOVÁ, Tereza: *Krákorám*. Praha: Hynek, 1998.
- BOUČKOVÁ, Tereza: *Rok kohouta*. Praha: Odeon, 2008.
- JIRKŮ, Irena (rozhovor s Terezou Boučkovou): Sedmnáct let s dětmi odjinud. In *Marianne*, 2006, č. 2, s. 20–23.
- TOPOL, Jáchym: Prokletí nechtěných dětí. In *Respekt*, 2006, č. 15, s. 6 (10. 4. 2006).

## LITERATURA

- BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- GENETTE, Gérard: *Hranice vyprávění*. In Kyloušek, P. (ed.) *Znak, struktura, vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host, 2002, s. 240–256
- GENETTE, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Melbourne, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Srov. KIERKEGAARD, Søren: *Bázeň a chvění*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 71.
- <sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Ranní červánky*. Praha: Aurora, 2004, s. 73. „... co nás vůbec nutí k předpokladu, že mezi „pravdivý“ a nepravdivý existuje podstatný rozdíl? Pravda situace není nikdy čistou pravdou, ani ji nepředpokládá: v obecné poloze bychom ji mohli spíš označit za jedinečný poměr pravdy a nepravdy...“ (Citováno podle Kouba, Pavel: *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: Oikoymenh, 2006, s. 202.)
- <sup>3</sup> HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh, 2002. (První německé vydání *Sein und Zeit*. Halle a. d. Saale: Niemeyer, 1927.)
- <sup>4</sup> HEIDEGGER, Martin: *Co je metafyzika?* Praha: Oikoymenh 2006. (První německé vydání *Was ist Metaphysik?* F. Bonn: Cohen, 1929.)
- <sup>5</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Bytí a nicota*. Praha: Oikoymenh, 2006. (První francouzské vydání *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.)
- <sup>6</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard 1983. Cituji podle anglického překladu *Notebooks for an Ethics*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.
- <sup>7</sup> LOPATKA, Jan: *Předpoklady tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1991. (První exilové vydání Edice Expedice 1978 a 1983.)
- <sup>8</sup> LOPATKA, Jan: *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995.
- <sup>9</sup> K výskytu a pojetí pojmu tzv. *autenticity* u Lopatky viz VACKOVÁ, Kristina: K problematice tzv. *autenticity* v kritické koncepci Jana Lopatky. In: *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Krivánek, Vladimír). Praha, Opava: ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum, 1999, s. 83–90.
- <sup>10</sup> K problematice *autenticity* jako kritického kritéria viz ŠPIRIT, Michael: Doslov. In: LOPATKA, Jan: *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995: s. 557–560.
- <sup>11</sup> GENETTE, Gérard: *Hranice vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Kyloušek, Petr). Brno: Host, 2002, s. 245.
- <sup>12</sup> VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis, 1990. (První vydání Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1983.)
- <sup>13</sup> BOUČKOVÁ, Tereza: *Indiánský běh*. Bratislava: Fragment, 1991 (česky). (První část, povídka se stejnojmenným titulem, vyšla poprvé v samizdatové Edici Expedice v r. 1988.)
- <sup>14</sup> PROCHÁZKOVÁ, Lenka: *Smolná kniha*. Atlantis, Brno 1992. (První vydání Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1991.)
- <sup>15</sup> Souběžně se jmenovanými romány byly v tomto období vydány také Černého *Paměti* (1992), Zábavnův *Celý život* (1992), Divišova *Teorie spolehlivosti* (1994) či Hančovy *Události* (1995), díla, jejichž žánrové zařazení představuje velmi komplikovanou záležitost, která se však přesto zdvojeným charakterem svého diskurzu i dalšími rysy k „autentickému“ proudu hlásí.
- <sup>16</sup> Ludvík Vaculík navázal na svá předchozí „autentická“ díla románem *Jak se dělá chlapec* (1993) a později *Loučením k panně* (2002), Vlastimil Třešňák vydal *Klíč je pod rohožkou* (1995) a o deset let později *Melouch* (2005), Ivan Matoušek publikoval své *Ego* (1997), objevily se *Pestré vrstvy* (1999) Ivana Landsmanna, i jeho problematičtější, druhé dílo *Fotr* (2000), vyšel *Rok perel* (2000) Zuzany Brabcové, Eva

- Kantůrková publikovala *Nečase* (2000) a *Nečasův román* (2002), Václav Kahuda své *Proudy* (2001); Emil Hakl román *O rodičích a dětech* (2002), objevil se *Banální příběh* (2004) Alexandry Berkové a před relativně nedávnou dobou též *Rok kohouta* (2008) Terezy Boučkové.
- <sup>17</sup> FIDELIUS, Petr: K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze. In *Kritický sborník* 1995, č. 1–2, s. 78–87.
- <sup>18</sup> FIDELIUS, Petr: Iluze spolehlivost. In *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 55–68.
- <sup>19</sup> HYBLER, Martin: Cesta do Stínadel. In *Kritická příloha Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 92–100.
- <sup>20</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena: RG o tzv. autentické a fiktivní literatuře. In *Kritický sborník* 1997, č. 1, s. 9–10.
- <sup>21</sup> *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Křivánek, Vladimír). Praha, Opava: ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum, 1999.
- <sup>22</sup> Srov. pojetí paratextuality a metatextuality u Genetta (GENETTE, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997, s. 3–7.).
- <sup>23</sup> Pojem *autorský*, ale též *osobní emblém*, užívaný v této studii, je přejat z interpretačních seminářů Petra A. Bílka, které proběhly na pražské Filozofické fakultě v akademických letech 2003/2004 a 2004/2005. Východiskem pro pojetí *emblému* jako znaku složeného pouze z „označujících“ a určitým způsobem sdíleného veřejností jsou přitom *Mytologie* (2004) Rolanda Barthesa.
- <sup>24</sup> BOUČKOVÁ, Tereza: *Křepelice*. Bratislava: Fragment, 1993 (česky). V románu *Rok kohouta* (2008) se nicméně vyskytuje jednostránkový oddíl naznačující, že také děj *Křepelice* (1993) je založen na příběhu reálných osob (Boučková, 2008: 273).
- <sup>25</sup> Boučková, Tereza: *Když milujete muže*. Ostrava: Středoevropské nakladatelství, 1995. (Pod tímto názvem vyšla titulní próza společně s předchozí prózou *Křepelice*.)
- <sup>26</sup> BOUČKOVÁ, Tereza: *Krákorám*. Praha: Hynek, 1998.
- <sup>27</sup> BERKOVÁ, Alexandra: *Magorie*. Praha: Horizont 1991.
- <sup>28</sup> Titulem odkazujícím v parodickém duchu k titulu Kohoutovy polistopadové prózy *Sněžím* (1993).
- <sup>29</sup> JIRKŮ, Irena (rozhovor s Terezou Boučkovou): Sedmáct let s dětmi odjinud. *Marianne* 2006, č. 2, s. 20–23.
- <sup>31</sup> TOPOL, Jáchym: Prokletí nechtěných dětí. *Respekt* 2006, č. 15, s. 6 (10. 4. 2006).
- <sup>32</sup> „Části českých médií prolétla smrt. Vyvolala ji známá spisovatelka Tereza Boučková svým rozhovorem pro ženský časopis Marianne. „Zrušila bych adopce,“ prohlásila v něm zdejší proslulá průkopnice osvojení malých Romů a vyjádřila velkou pochybnost, zda vůbec lze „vychovávat děti jiného etnika“. Zklamaná máma zažehla jiskru a vzniklý požár zajímavě ozářil zdejší společnost. **Signál: Černé nebrat!, který bývalá královna adopcí vyslala, totiž mnohé občany velice rozhořčil.** Čtenářky časopis Marianne bojkotují, zasílají stížnosti Syndikátu novinářů ČR. Na internetu běží na mezirasové téma hned několik debat. Zajímá nás názor lidí, kteří mají s osvojením, čili adopcí, svoje zkušenosti.“ (*Respekt* 2006, č. 15, s. 6; zvýraznila KK)
- <sup>33</sup> KOHOUT, Pavel: *Kde je zakopán pes*. Brno: Index, Atlantis, 1990 (První exilové vydání Index, Kolín nad Rýnem 1987.)
- <sup>34</sup> KOHOUT, Pavel: *Sněžím*. Praha: Český spisovatel, 1993. První vydání v němčině *Ich scheine*, München 1992.)
- <sup>35</sup> Fascinující aspekt Slobodovy sebevraždy je však relativizován svědectvím přítele Dušana, který Terezku upozorňuje na to, že Sloboda páchal sebevraždy „demonstrativně“, a snad i jeho poslední sebevražda byla jen dalším demonstrativním pokusem.
- <sup>36</sup> Podobně jako Terezka je i Maceška vzdělaná žena, která žije na vesnici, a s manželem přijme do rodiny několik dětí, mimo jiné i dcerku, která soustavně podvádí, lže a „krade, i když nechce“, atd. (ZEZU-LOVÁ, Dagmar: *Domov je místo, odkud tě nevyhodí*. Olomouc: V.U.G., 2006.)
- <sup>37</sup> Hned na počátku románu nachází Terezka v tchánově pozůstalosti desku Karel Gott zpívá *Lásku bláznivou a další hity* (deska z roku 1969) a komentuje tento nálezkem takto „Gott je nejlepší celý můj život. Od doby, kdy jsem začala vnímat. Čtyřicet let! Pořád na vrcholu popularity, za všech okolností. V době Pražského jara, za normalizace, při Antichartě, v sametové revoluci, i teď, čtyřicet let.“ (2008, 51) Touha být populární jako Karel Gott se může ještě v tomto kontextu jevit jako ironie, ale jak text „přibývá“, stále více se ukazuje, že v Terezčině podání ironická není.
- <sup>38</sup> Ve chvíli, kdy publikuje rozhovor pro ženský časopis a kdy se začínou objevovat jednotlivé reakce na něj, rozdělí se Terezčin svět na oblast „přátelskou“ a „nepřátelskou“. Terezčin zápas pak směřuje k obraně „vnějšího obrazu“ o sobě a k odzbrojení těch, kdo ho (domněle) poškodili. V tomto boji

zaměřeném navenek není bohužel ponechán žádný prostor pro introspekci, pro pohled pod povrch onoho „poškozeného obrazu“.

- <sup>39</sup> Terezka dopis „čte“, a recipientovi odhalí teprve poté, co se většina dějových linek už uzavřela, poté, co byla celá kauza vyvolaná jejím interview již „vyřešena“ vyjádřením, vydaným Etickou komisí Syndikátu novinářů ČR. Teprve po tomto finále si Terezka přečte zmíněnou odezvu mladé magistry na svůj rozhovor. Vůči argumentům z prvního, věčného dopisu, určeného redakci ženského časopisu, kde jsou magistřiny výhrady vyloženy nejsouvisleji, nezaujme Terezka ve svých zápiscích žádné stanovisko. Na druhý, emočně vypjatější a také mnohem civilnější příspěvek do internetové diskuse reaguje takto: „Měla jsem chuť napsat téhle srdečné magistře do její zasrané agentury, která umí napsat celou knihu na objednávku, že ví o životě kulový. // Kulový hovno! // Ale vydýchala jsem to. Vždyť ona s mužem si museli projít tím, čím my s Markem. Marným přáním mít dítě. A stejně jako my dostali odvahu změnit tu marnost adopcí. Vzali si romskou holčičku, další velká odvaha. A teď se za své odvaha a přesvědčení bijí. // Nemám si u ní objednat knihu, když nemůžu psát?“ (2008, 294).
- <sup>40</sup> První v románu „citovaný“ úryvek, „bývalá královna adopcí[,] vyslala do společnosti signál: Černé nebrat!“ je z hlediska větosledu prohozenou, a významově tedy mírně posunutou „citací“ zmiňovaného perexu. Článek navíc hovoří o Boučkové v první řadě jako o „proslulé průkopnici osvojování malých Romů“ a „zklamané mámě“, teprve v návaznosti na tyto obrazy použije pak metaforu „bývalé královny adopcí“. Druhá uvedená „citace“ „Romové jsou nevychovatelní“, v textu Topolova článku vůbec není. I další „citace“, o tom, že Terezi synové „[n]ebyli žádní romští sigři, jak kolega v týdeníku psal“ (2008, 231) je v zásadě nepřesná. Zmíněný obrat se vyskytne v článku jen jednou, a to v dějové synopsi filmu *Smradi*: „Ve filmu si český pár osvojí dva romské sigry.“ Po uvedení těchto rozdílů mezi románovým článkem a obrazem povstávajícím z článku Jáchyma Topola je však nutno zdůraznit, že románový článek je samozřejmě fikční, a licence, které je užito ve vztahu k „citacím“, je legitimní součástí takového druhu vyprávění.
- <sup>41</sup> Vedle Tereziina rozhovoru a vyjádření etické komise je to kupříkladu článek *Co si počne kočka s pumou*, odkazující ke stejnojmennému článku Dagmar Vrtbové v *Respektu* a „románovým“ způsobem jej také „citující“, dále dopis „srdečné magistry“, ale i další, kratší texty.
- <sup>42</sup> Ve vztahu ke staršímu adoptivnímu synovi protagonistka nakonec konstatuje: „**Já to škrám! Škrám tohle mateřství. Končím. Dost.**“ (2008, 102; zvýraznila KK)
- <sup>43</sup> Srov. text, označený jako „rep attack“, který protagonistka najde ve školním sešitě svého syna (2008, 205).

## CHARACTERS, JOURNALISTIC TEXTS AND THEIR EMBLEMS (IN THE WRITING OF TEREZA BOUČKOVÁ)

„Authentic“ fiction. Emblem. Tereza Boučková. Rok kohouta (2008).  
Palimpsest. Hypertextual discourse.

The current study consists of four parts. It opens with a brief survey of the term authentic and with a specific delimitation of the concept with regard to the contemporary literature. In the second part, the study shows the mode of the writing of Tereza Boučková which presents itself/is presented as “authentic”. The third part examines the ways in which the characters and embedded journalistic texts in the novel *The Year of the Rooster* (2008) interact with their emblematic counterparts. The fourth part brings a conclusion, stating that the characters and journalistic texts in the novel present an emotional “over-writing” of the publicly shared emblems – a practice which paradoxically does have its effect on the emblems itself.

Mgr. Klára Kudlová  
Oddělení pro výzkum literatury 20. století  
Ústav pro českou literaturu AV ČR  
Na Florenci 3  
110 00 Praha 1  
kudlova@ucl.cas.cz