

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

REPREZENTACE SUBJEKTU V PRÓZÁCH ALEXANDRY BERKOVÉ

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Miroslava Jurcová

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 2

2018

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 9. 5. 2018

.....
Miroslava Jurcová

Poděkování

Ohromné díky patří paní Mgr. Martině Halamové, Ph.D. za vedení, konzultace a zobrazování nových perspektiv, velmi si cením času i energie, který mi věnovala. Dále pak poděkování náleží mé rodině za důvěru a možnost studovat. Vděčnost bych ráda vyjádřila svým přátelům, kteří ve mě vždy věřili a vytrvale podporovali. V neposlední řadě musím také poděkovat C. B. M. za lásku i neochvějnou důvěru v mé schopnosti.

Anotace

Diplomová práce se za pomoci literárně vědné literatury nejprve zaměří na způsoby zobrazování subjektu v porevoluční české próze (od antiiluzivní tvorby po tvorbu akcentující mimetickou stylizaci). V potaz je brána sociální situace před a po roce 1989. Pomocí tohoto teoretického backgroundu se pozornost soustředí na způsob existování subjektu v pěti krátkých prózách Alexandry Berkové a jeho interpretaci ve vztahu k žité realitě. Praktická analýza textů bude vedena i na rovině naratologické a tematologické (využití vazeb intertextových, resp. metatextových). Rozboru bude předcházet stručné seznámení se s autorkou, jejím životem i tvůrčí činností.

Annotation

This thesis with help of literary literature is at first focused on the way of displaying the subject in post-revolutionary Czech prose (from anti-infective output till output which is accented on mimetic stylization). The social situation before and after year 1989 is taken into consideration. Thanks to this theoretical background is the attention focused on the way of existing of the subject in five short proses by Alexandra Berk and its interpretation related to living reality. Practical analysis of the texts is led on narratology and theatological meaning (using intertextual relations, resp. metatext relations). Before the analysis it will briefly introduce the author, her life and activity.

Obsah

Úvod.....	7
1. Porevoluční česká próza.....	9
1.1. Postmodernismus a román	11
1.2. Postmoderní autor	14
2. Imaginativní literatura devadesátých let	16
3. Historické motivy v postmoderní literatuře	19
4. Život a dílo Alexandry Berkové.....	22
4.1. Tvůrčí činnost	23
4.2. Alexandra Berková: „Jsem feministka a jsem na to hrdá“	25
5. Knížka s červeným obalem (1986).....	29
6. Magorie (1991)	48
7. Utrpení oddaného všiváka (1993).....	59
8. Temná láska (2000).....	67
8.1. V boudě	67
8.2. Zápas s andělem	70
8.3. Konec	72
9. Banální příběh (2004)	75
Závěr	81
Seznam použité literatury a zdrojů.....	85
Primární literatura	85
Sekundární literatura	85
Publikace.....	85
Periodika	87
Internetové zdroje.....	88
Seznam příloh	90

Úvod

„Příběhy procházejí našimi životy jak nekonečný karnevalový průvod v nesčetných podobách a na všemožných úrovních a poschodích a fakticky se seznamujeme se světem právě prostřednictvím příběhů.“¹

– Jiří Kratochvíl

Polistopadová situace vnesla do světa české literatury nové styly i žánry. Próza první poloviny devadesátých let zaznamenala příval tisíce textů nejrůznějšího druhu. Na literární scénu nevstupovali pouze noví autoři, ale jednalo se také o návrat mnoha generací. Opojení náhle nabytou svobodou se projevilo ve snaze vyvázat umění z jakéhokoliv ideového záměru. Výrazný je sklon k uvolnění představivosti, ale také potřeba co nejbezprostředněji postihnout lidskou existenci v třísti pocitů a prožitků. Mezi ohromnou škálou uměleckých tendencí se postupně začal hlásit o slovo postmodernismus.² Mnoho českých spisovatelů, zejména těch mladších, se k této vlně třeba jen částí své tvorby připojilo, včetně Alexandry Berkové, jejíž literární činnost je hlavním tématem předkládané práce.

Úvodní kapitola je věnována nejen literárním, ale též dějinným událostem po roce 1989, které zapříčinily změnu v možnostech uměleckého projevu. První část se pokouší zachytit veškeré literární tendence, jež ovlivnily následující tvorbu. Se zaměřením na zachycení subjektu v porevoluční próze. Příznačné byly dvě opozitní linie, které vznikly bezprostředně po listopadu: jedna směřovala k bezprostřednímu vyjádření individua prostřednictvím stylizace mimeze, ta druhá inklinovala k imaginaci, rozbití příběhu, rafinované hře i po prolínání fantastických motivů s reálnými. Oba dva zmíněné póly jsou charakteristické svou emancipační touhou po tvůrčí svobodě. Fantaskní literatura se rovněž stala výrazným příznakovým rysem postmoderní literatury. K doplnění všech literárních souvislostí devadesátých let, je třeba zařadit také historické motivy, jež se podílejí na tvorbě některých postmoderních textů.

¹ KRATOCHVIL, Jiří. Vyznání příběhovosti. Brno: Petrov. 2000, s. 12.

² HRUŠKA, Petr, ed. V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích. Praha: Academia. 2008, s. 18.

Pro pochopení textů A. Berkové je třeba poznat základní momenty jejího života. Proto bude jedna kapitola věnována osobnosti, tvůrčí činnosti i vlastní zkušenosti autorky samé. Mimo literární produkci považují za důležité zmínit se o vztahu spisovatelky ke genderové problematice i k feminismu. Některé teoretické stati vnímají autorčinu tvorbu jako silně feministicky založenou, což je označení, kterému se pokouším v interpretaci vyhýbat. Věřím, že prozaická díla Alexandry Berkové mají mnohem hlubší a složitější významy a nelze je tak snadno „zaškatulkovat,“ jak se o to některé názory pokoušejí. Ano, tématem jejích knih jsou mezilidské a partnerské vztahy, i způsob realizace ženského subjektu nejen v literárním, ale také v reálném světě. Největší naléhavost po osvobození a vlastní seberealizaci je nejvýrazněji čitelná v románu *Temná láska* (2000). Pomocí následující analýzy textů a jejich interpretace bude poukázáno na fakt, že nejde ani tolik o pohlaví jednotlivých postav, nýbrž o osobnost, duševní celek lidského bytí. Povětšinou pesimistické ladění próz bývá (mimo *Banální příběh*, 2004) nadlehčeno množstvím groteskních, ironických významů, jazykových her i občas až absurdními obraznými pojmenováními. Zajímavé bude taktéž sledovat proměnu ve způsobu autorčina psaní, kde se pomalu odklání od imaginace a směřuje více k autenticitě, biografickému popisu. V pozornosti se ocitne rovněž úsilí postihnout motivy provázející celou autorčinu tvorbu.

Praktická analýza textů využívá výše zmíněnou literární teorii, na jejímž základě jsou díla od nejstaršího po nejmladší zkoumána a hodnocena. Klíčovou roli hraje reprezentace vypravěčského subjektu i hlavních postav, téma i některé ústřední motivy, které prochází skrz celou autorčinu biografii a jsou si ve větší či menší míře překvapivě blízké. Primárním zdrojem samozřejmě bylo pět autorčiných prozaických děl, poté největší pramen informací poskytnuly odborné práce i novinářské stati českého literárního teoretika Aleše Hamana, který polistopadové literatuře věnoval celkem mnoho svých slov.

1. Porevoluční česká próza

Po roce 1989 byla povaha české literatury formována především změnou tvůrčích podmínek, kterou s sebou přinesla nová politická situace a obnovení svobody projevu. Po zrušení úřední cenzury se mezi čtenářskou obec vedle oficiální tvorby dostává také množství samizdatových a exilových edic. Léta knižního hladomoru jsou vystřídána záplavou knih, které neprošly tehdejší cenzurou a nemohly vyjít přes čtyřicet let. Současná situace vytvořila propast mezi konzumní produkcí a exkluzivní tvorbou určenou pro užší okruh literárních znalců. Knižní produkce a množství překladů se pro čtenáře, ale i pro literární historiky a kritiky stalo takřka nepřehledným. Knihy, které byly dříve považovány téměř za kultovní, se stávají pouhým zbožím a brzy, po jejich velkém přílivu, končí velké množství z nich ve výprodejích a na skladech. Samizdatová tvorba inklinuje spíše k publicistickému žánru a exilová se stává literaturou těch zemí, v nichž exiloví autoři žijí (např. Jan Novák, Ota Filip, Jiří Gruša, Milan Kundera a další).³ Množství autorů, poetik, stylů a tendencí tvoří širokou, skoro až chaotickou pluralitu. Porevoluční tvorba osvobozená od všech pout a politické funkce ohromila také umělce, kteří se neobrací ani k literatuře šedesátých let, k oficiální či neoficiální, ale programově více směřují k umění artistnímu, artificiálnímu, věnují se literární hravosti, mystifikaci. I někdejší underground, příslušníci nejmladší generace, byli přiřazováni k postmodernismu a jejich tvorba vycházela nejvíce v časopisech *Iniciály* (1990-1994) a *Revolver revue* (1986). Patří sem autoři, jako je Jaromír Typlt, Jaroslav Pízl, J. H. Krchovský, Vít Křemlička, Jáchym Topol, ale také Michal Ajvaz nebo Daniela Hodrová.⁴ Jedním z nejvýznamnějších fenoménů v porevoluční české próze je vztah ke konkrétní realitě a autenticita. V devadesátých letech byla hojná produkce zejména textů autobiografické, memoárové či deníkové povahy. Tato díla jsou vysoce oceňována a vydávají se i staré texty jako například *Prométheova játra* (1990) Jiřího Koláře nebo Hiršalova *Píseň mládí* (1991), „*kde autor kratičký text autobiografické povahy doplňuje mnohonásobným komentářem tvořeným poznámkami a poznámkami k poznámkám: pokusil se tak vystihnout sám způsob, jakým je naše minulost vyložena v naší paměti formou nesčetných asociativních vazeb*“.⁵ V některých textech dochází k

³ KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 75-78.

⁴ Tamtéž, s. 79-80.

⁵ PECHAR, Jiří. Tendence české prózy 90. let. In: BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 10.

prolínání dokumentu a imaginace. Pro prózu deníkového typu je příznačný rozpad příběhové souvislosti času na fragmenty popisující děj. Posloupnost jednotlivých dílů bývá uspořádána pouze chronologicky. Tento žánr vytváří iluzi, že vše je prvotně sdělováno, ale nemusí tomu tak být. Dochází ke zpochybnění fabule, hrdina se postupně vytrácí a román je zahlcen reflexí autorovou. Ztráta příběhovitosti a dominantní role vypravěče nesouvisí pouze s nově objevujícími se rysy postmoderní tvorby, nýbrž je to zapříčiněno změnou podmínek, okolností a světa, ve kterém románový hrdina působí a žije. Ztráta příběhu působí na celkovou stavbu díla. Užívání některých forem autobiografické povahy lze také vnímat jako snahu vyrovnat se s prožitou kolektivní minulostí. Vypravěč se stává protagonistou vlastního příběhu. Do hrdiny se promítá svět a zkušenosti sebe samého. Umění se uzavírá do sebe a objektivita je nahrazena tendencemi subjektivačními.⁶

Umělec se postupně odklání od okolního světa a hlavním problémem se pro něj stal příběh vlastního bytí. Osobní zkušenost s totalitními systémy, ideologiemi moci přetváří jeho pohled na život a vzbouzí se v něm potřeba emancipace, sebevyjádření i touha po tvůrčí svobodě, společná s tvůrci imaginativní literatury. Příkladem poslouží román Ludvíka Vaculíka (*Jak se dělá chlapec*, 1993), mystifikační autobiografie *Rok čtyřadvacet* (1995) Patrika Ouředníka, paměti Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové (*Let let*, 1994), dílo Evy Kantůrkové (*Památník*, 1994) nebo tři svazky *Paměti Václava Černého* (1992, 1994),⁷ ale také dílo I. Diviše, B. Grögerové, J. Hiršala, K. Ptáčníka, ad.

Protichůdnou linii k memoárovým textům tvoří především díla fantaskní, imaginativní, jež slouží jako způsob, kterým lze odhalit absurdní skutečnost. Na rozdíl od memoárové literatury se tento druhý koncept zaměřuje na samotné způsoby zachycování reality nebo na její prolnutí se světem podvědomí, snu a grotesknosti. Obě dvě tendence spojuje antiiluzivní charakter, dominantní role vypravěče, potlačení příběhu, reflexe či lyrizace textu, hledání smyslu života a tvorby, možností jazyka a

⁶ HAMAN, Aleš. Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1996, 7(29), s. 7; Tamtéž s. 150-153; HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010. Literární věda, sv. 3. s. 194-197, s. 198; HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 280.

⁷ HAMAN, Aleš. Česká beletrie. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1995, 6(21), s. 4-5.

snovost.⁸ Oproti těmto prozaickým liniím byla na menším ústupu tvorba historická, ale ještě více psychologická. Omezený prostor patřil tvůrčímu experimentu, kdy do popředí vstoupil samotný proces tvorby textu a jeho následné interpretace.⁹

Část tvorby (antiiluzivní linie) prosazovala rozpad příběhu, změnu tradičního epického vyprávění, propojení světa fikce a reality, rozrušování forem výpravného projevu, a také mísení stylových rovin. Dle Aleše Hamana tyto destruktivní tendence vyvrcholily představou bizarní vize světa v románu Jáchyma Topola *Sestra* (1994).¹⁰ Literatura se konečně cítí volná, zbavila se závislosti na politické situaci, nemusí jí sloužit ani se vůči ní vymezovat. Nyní se pokouší vymanit ze schémat moderny a obrací se ke světu plnému iluzí, fantazie, odlišnosti, ale ze všeho nejvíce ke svobodě.¹¹

1.1. Postmodernismus a román

Zatímco postmoderní tendence se v západním myšlení i umění pomalu rozvíjely již od šedesátých let, v české literatuře se hovoří o devadesátých letech jako o době rozmachu postmoderní tvorby. Nutno dodat, že postmodernismus nezahrnuje pouze literární tvorbu, případně umění, nýbrž souvisí také s jevy politickými, sociálními i vědeckými a je chápán jako reakce na situaci po druhé světové válce, kdy dochází ke krizi a ke ztrátě důvěry, jakými jsou filozofie a náboženství. Fenomén postmodernismu se vyhraňuje proti jakékoliv snaze o jeho vymezení či uchopení, což se promítá do rozdílného vnímání toho, co postmoderní je a co spíše není.

*„Postmodernismus je epochální experiment s tvořením, dekonstrukcí a prolínáním světů.“*¹² Pro člověka má působit svět jako celistvý, konečný ve smyslu toho, že obsahuje všechno, co je důležité pro jeho trvání. Na jedné straně vše kolem

⁸ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 280.

⁹ BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 7-11.

¹⁰ HAMAN, Aleš. Česká beletrie. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1995, 6(21), s. 5.

¹¹ HAMAN, Aleš. Česká beletrie. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1995, 6(21), s. 4-5.

¹² DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia. 2008. Možné světy, s. 14.

dostává nový tvar a mění se v mechanismus, který se snaží odstraňovat všechny vnitřní rozpory, polysémii a chce najít způsob, jak dospět k jednoznačným vizím (socializace). Na straně druhé nastupuje postmoderní autor, který ztratil důvěru v projekt dokonalé společnosti, a naopak se cítí být vržen do světa plného chaosu, který postrádá ten modernou přislíbený, idealizovaný systém a řád. Zároveň s tím se vše začíná zdát neuchopitelné, jedinec ztrácí schopnost pochopit svou totožnost. Postmodernismus vytvořil určitou etapu vývoje individuality, ale i nových společenských vztahů a sociálních vzorců.¹³ Dochází k názorovému pluralismu a k parodování dříve významných autorit a systémů formou černého humoru i ironického postoje. Literatura již nelpí na původnosti a odchyluje se od původních ustálených modelů psaní textů. Lubomír Doležel píše, že: „*Postmoderna je, jak víme, velmi otevřená předchozím stylům, příběhům a způsobům vyprávění. Toto navrstvení různých dědictví minulosti přispívá ke složitosti postmoderního uměleckého díla.*“¹⁴ V dílech se objevuje nová a provokující reinterpretace zažitých příběhů, balad, legend i citátů.¹⁵ Jiří Kratochvíl definuje postmoderní román lehce morbidně jako „*rezonanci všeho dosavadního románového hledání, nacházení, i bloudění, ničeho se nezříká, je jak smrt, co bere všechno.*“¹⁶

Peter Zima rozlišil čtyři modelové typy postmoderního románu: 1. Text jako radikální řečový experiment, jenž je čtenáři nabízen jako kontingentní a partikulární konstrukt s hravě kritickým záměrem (P. Rákos, Z. Brabcová, V. Křemlička). 2. Čtivý, neorealistický, neoromantický či neomodernistický text s konvenčními vyprávěcími vzorci (například romány J. Jandourka). 3. Ideologicko-utopický text nových hnutí (A. Berková, T. Boučková, také M. Urban). 4. Text destruktivní subverzivní revolty (v dílech mladších autorů J. Topola či V. Kahudy, ale i u M. Kundery nebo V. Vokolka).¹⁷

Nicméně některé autory je možné řadit i do více skupin. Společným rysem všech těchto modelů je antimimetičnost. Znamená to, že dochází k popření vztahu mezi

¹³ Tamtéž.; BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství. 2002. Post (Sociologické nakladatelství), s. 10-15.

¹⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia. 2008. Možné světy. s. 101.

¹⁵ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001, s. 47-51; HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010. Literární věda. sv. 3, s. 198.

¹⁶ KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 18.

¹⁷ HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI. 2003, s. 148-149.

uměleckým textem a reálným, aktuálním světem. Postmoderní tvůrci rezignují na příběh, literaturu vnímají spíše jako hru slovních znaků, jež umožňuje rušení veškerých konvencí a tabu. Avšak právě hravost přibližuje pseudomimetický model k experimentování, které má pro svůj důraz na uvolněnou kompozici a řečové ozvláštnění při své antimimetičnosti blíže k moderně, s níž má společnou intelektuální artistnost. Vrátit se zpět k původní mimetičnosti lze již pouze ironicky, ale nikoliv prostřednictvím příběhu, nýbrž zaměřením pozornosti na vyprávění samotné.

Postmoderní román může být přijat odlišnými vrstvami čtenářské obce. Jednou z nich jsou čtenáři, které zajímá dějová linka románů, postavená na atraktivním příběhu, ale jsou i literární konzumenti navazující na to nejlepší z literatury nejen klasické, ale i moderní či avantgardní, tzv. elitní a soliterní čtenáři.¹⁸

Antimimetické rysy se projevují hlavně imaginativní tvorbou rozrušující obvyklou orientaci čtenáře narušováním časoprostoru, estetickými kontrasty, prolínáním fantazijní a empirické roviny výstavby textu (u nás např. u V. Vokolka, V. Macury či M. Urbana).

Obrat k jazyku změnil i obecný pohled na literaturu. Znak nabývá významů pouze ve vzájemných vztazích se čtenářem. Vnímatel je spoluautorem a dílo nabývá polyfonního charakteru. Nová literatura už nechce skutečnost nahrazovat nebo vnucovat, nýbrž touží se stát sebereflektujícím zrcadlem, hrou, dialogem i tajemstvím. Téměř úplně vymizela také představa celistvého světa, který byl nyní něčím těžko pochopitelným a neuzavřeným individuálním prostorem a časem. Díla ztratila svou funkci nástroje ideového a mravního zápasu o mimoestetické pravdy a do popředí vstoupil vztah *text – čtenář*. Postmoderní linie byla i v dalších letech nadále posilována, a to také díky podpoře časopisu *Tvar*.¹⁹

¹⁸ KRATOCHVIL, Jiri. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 34.

¹⁹ Tamtéž s. 150-153; HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010. Literární věda. sv. 3. s. 194-197, s. 200; HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 19-20.

1.2. Postmoderní autor

„[...] postmoderní romanopisec vypráví právě příběhy pokleslé, ano, výstražně pokleslé, ale vypráví je přitom s využitím celého repertoáru moderní i klasické literatury a zapojuje do vyprávění těch nejpokleslejších příběhů ty nejnynalézavější prostředky. A smyslem těchto postupů, uvádějících přímo do centra literatury příběhy z jejich okrajů, je vyslovit tak i své varování: pozor, to, co čtete, není nic víc, než jen takové zábavné počtení, jen hra se znaky a jejich významy, s konstrukcí a fabulí, hra s příběhy, a nic víc už taky od literatury nečekejte.“²⁰

Umělec na začátku 90. let vychází z námětů, příběhů a motivů z jiných děl a textů z minulosti. *„Postmoderní tvůrci rezignovali na normativní poznání, transcendenci i distinktivnost: do popředí v jejich dílech vystupovala mnohoznačná rozplývavá neurčitost, nahodilá absurdita světa, který je nazírán optikou vysoce individualizované sémantiky a hybridizace, prostřednictvím paradoxu, ironie a grotesky.“²¹* Svět se zdá jako místo bez řádu plné nejistot, zmatků a nekonečnosti znaků bez významů. Je prvním, kdo se nepokouší použít dílo jako nástroj k šíření nějaké politické ideologie a soustřeďuje se již pouze na radost z vyprávění pomocí nástrojů persifláže a ironie. Je prosazováno dvoustupňové vnímání uměleckého díla na „nižší“ a „vyšší“ úroveň. Ta první zahrnuje fabulační efekty, spád a humor. Do druhé úrovně patří mystifikace, rafinovanost, aluze, metatextovost, formální experimenty. Zároveň dochází k rozrušování hranic mezi žánry, styly i k dekonstrukci typických narativních schémat.²² Autor si udržuje odstup od pokleslého příběhu, ale zároveň klade důraz na fakt, že literatura si na skutečnost pouze hraje a důležitá je radost z této hry. Vše, co nese rysy uspořádání a systému je úmyslně dekonstruováno, zpochybňováno a parodizováno.²³

Rozpad ideologických tezí vedl k růstu nedůvěry vůči způsobilosti člověka orientovat se v minulosti a schopnosti projektovat budoucnost. Postmoderní autor se sice obrací k minulosti, ale není schopen ji plně přijmout. Tento odpor vyvolává

²⁰ KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 33-34.

²¹ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 18-19.

²² Tamtéž, s. 19.

²³ HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI. 2003, s. 151; MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001, s. 76-77; KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 36.

v umělci pocity samoty a neschopnosti komunikace s okolním světem. Postmodernista ztratil důvěru ve vše kromě své schopnosti sémiotické reflexe.

Jako první se soustřeďuje na radost z textu v různorodých úrovních a podobách jazykových, fabulačních, kompozičních.²⁴ Spisovatel se odvrací od tzv. memoárové literatury, raději směřuje k fikci a autentičnost využívá pouze k perziflážním účelům. „*Vždyť na konci našeho století už romanopisec nemůže napsat jedinou větu, jedinou obyčejnou větu, aby se hned za ní (jak mračna komárů) nechvěly celé tony literárních asociací.*“²⁵

Postmoderní autor si je vědom toho, že vše už tu bylo. Každá snaha vytvořit původní originální formu a téma je ztrátou času. Musí si držet odstup od toho, co dělá a přistoupit na to, že veškerým stavebním materiálem literatury jsou díla starší. Všechny příběhy a lidské situace byly v románech popsány nesčetněkrát, takže literatura a skutečnost jsou již dávno promíchány a již není v našich silách rozeznat realitu od fikčního příběhu. Postmodernista si uvědomuje, že v literatuře nemůže být autentická a že v každém románu jsou obsažena všechna již dávno napsaná díla.²⁶ Takže všechny vzniklé příběhy nejsou soukromým majetkem autorovým, nýbrž jsou jen způsobem, jak předat poselství bez ideologického záměru.²⁷

²⁴ HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI. 2010. Literární věda, sv. 3. s. 196; HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI, 2003, s. 151–156.

²⁵ KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 34.

²⁶ KRATOCHVIL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov. 2000, s. 35.

²⁷ Tamtéž, s. 86.

2. Imaginativní literatura devadesátých let

Jedním z důležitých charakteristických rysů postmoderní prózy je zřetelné tíhnutí k imaginaci, snovosti, fantasknosti a fikci. Po listopadu 1989 proniká do literárního světa řada prozaických experimentů vedoucích k rozrušování forem, uvolňování příběhovosti a zejména k zamezení nebo naopak předimenzování role času. Dochází ke ztrátě příběhu a literární postavy začínají být nejisté, tajemné (a čtenářem často neuchopitelné). Jejich povaha i význam směřují k jakési neurčitelnosti. Z hlavních aktérů děl se mohou stát loutky, které jsou závislé na svém stvořiteli, produktorovi a postrádají schopnost vlastního vědomí. Tyto postavy představují pocit loutkovitosti jako zobrazení zmanipulovatelného, bezmocného jedince vůči nesmyslnosti dění. Fikční svět se stal mnohem méně úplným než dříve. Se ztrátou vševědoucnosti vypravěče se objevuje mnohem vyšší potřeba doplnit chybějící poznání imaginací než kdykoliv předtím. Pozice vypravěče umožňuje rozehrávat různé hry a na různých úrovních i v podobách nejen jazykových, ale také kompozičních, fabulačních, sémantických a dalších.²⁸ Hra nemusí probíhat pouze na úrovni čtenáře, ale také s postavami, cizími texty, tradicí i časem. Dochází k nárůstu fantaskních znaků objevujících se převážně v literatuře autorů narozených ve čtyřicátých letech (Alexandra Berková: *Magorie* (1991), Michal Ajvaz: *Tyrkysový orel* (1997), Jan Křesadlo: *Girgal* (1991), Pavel Řezníček: *Zvířata* (1993), Václav Vokolek, Jiří Kratochvíl ad.). Vznikají prózy produkující přeludné, fabulativní světy, v nichž se prolínají empirické motivy s těmi neskutečnými. Z fikčního světa se vytrácí obrysy prostorové reality, epičnost i sama časovost se postupně vytrácí. Ke ztrátě dějovosti slouží nečekané ideje, (šokující) reinterpretace původních legend, pověstí a příběhů. Prvotní hlavní stavební kameny románu jsou nahrazeny chaotičností, dezorientací a jistou dávkou nesrozumitelnosti. Vzniká nový prostor, ve kterém se vytrácí rozdíl mezi skutečností X virtualitou, mezi pravdou a lží. Typické je rovněž experimentování s konstruováním a dekonstruováním příběhu nebo jeho rafinované skrývání.²⁹

²⁸ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 286.

²⁹BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 20-23; HAMAN, Aleš. *Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy. Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1996, 7(29), s. 7.

Nyní se autor nesnaží dát čtenáři příležitost uniknout z reality do fikčního světa, nýbrž se mu pokouší demystifikovat, ukázat tu nejvyšší a největší vrstvu uměleckosti, zobrazit mu tu nejnereálnější podobu, zničit jeho iluzi a neumožnit mu jakoukoliv vnitřní spojení s vnitřní představou. Text je odrazem vypravěčova hledání, zmatení a chaosu, v němž žije. Důležité je, aby si čtenář uvědomil tu plochost a neúplnost idealizovaného prostoru. Literatura se tedy stává antiiluzivní a poukazuje na rozdíl mezi literární fikcí a mimoliterární skutečností, přestože by na realitu v jistých momentech mohla odkazovat. Dalším paradoxem je i okamžik, kdy se při snaze zobrazit co největší umělost, dostává do popředí sám umělecký subjekt.

Značnou část imaginativních próz spojuje sémantizace prostoru, a to nejčastěji s chronotypem velkoměsta či města – nejčastěji Prahy, plného zvláštních, neobvyklých a bizarních prostorů, tajemných zákoutí, temných sklepení, rozsáhlých chodeb. Místa, ve kterých jsou skryty jiné, paralelní světy. Za reálnými místy se objevují prostory nové, kde žijí záhadné bytosti, nebo lze potkat obrovské ještěry, zvířata, parníky, skutečné i vymyšlené tvory přímo v ulicích města.³⁰ Typické jsou také motivy džungle či lesa, hrdinova osamělosti a ztráta komunikační schopnosti (např. Michal Ajvaz: *Druhé město*, 2005).

A. Haman uvádí, že jedno z prvních děl tohoto typu v Čechách vzniklo v rukách Ladislava Fukse (*Oslovení z tmy*, 1972). Avšak dle autora vrcholu dosáhla zmíněná literární linie až s příchodem teoretičky a spisovatelky Daniely Hodrové (např. román *Perunův den*, 1994),³¹ jejíž experimentální tvorba se mohla dostat na veřejnost až po roce 1989, a pokračuje pozdními díly generace mladších autorů, jako jsou např. Zuzana Brabcová (*Zlodějina*, 1995) či Petr Rákos (*Askiburgion čili kniha lidiček*, 1995).

Nicméně oblast produkce imaginativní tvorby není úplně homogenní. Přestože má tato tvorba navenek většinu shodných rysů, rozděluje se na dvě větve a jejich modifikace. „[...] Vykazuje zřetelné rozvrstvení na tvorbu artistní, konstruktivistické povahy, hledající „ztracený příběh“ ve hře s fikcí a v reflexi psaní a na tvorbu živelně

³⁰ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 286.

³¹ HAMAN, Aleš. Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1996, 7(29), s. 7.

expresivní, zvýrazňující subjekt mluvčího a básnivou bezprostřednost výrazu.“³² Obě dvě vrstvy jsou propleteny surrealistickými, parodizujícími, triviálními i ironizujícími motivy, např. surrealistická tvorba Pavla Řezníčka, triviální literatura Bohuslava Vaňka-Úvalského. Protějšek této intelektuálně náročnější linie vytváří literatura stylizující mimezi. Mimeze ztvárňuje svět iluze do podoby odpovídající tělesně smyslové zkušenosti čtenáře z reality. To znamená, že fikční svět přebírá prvky z mimouměleckého prostoru, spojuje je s vlastními motivy a tvoří funkční nositele estetických významů a čtenář se stává svědkem událostí, které se mohly skutečně odehrát.³³

*„Mimeticky fiktivní protějšky antiiluzivní imaginativní prózy ukazují, že struktura současné prózy je vrstevnatější, než jak by se mohlo zdát ze zorného úhlu postmoderny ovlivněné skepsí vůči existenci hodnot přirozeného světa [...].“*³⁴ Přestože se zdá, že naše antiiluzivní tvorba je výsledkem pocitu osamocení a ztráty komunikace, její mimetický pandán ukazuje, že zánik ideologie a změna politické situace neznamena konec tendencí hledat nové, nevyřčené perspektivy života ve formě uměleckého obrazu demonstrujícího naši zkušenost se světem.³⁵

³² HAMAN, Aleš. Fikce a imaginace v prózách 90. let. In: BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 25.

³³ Tamtéž, s. 25-26.

³⁴ HAMAN, Aleš. Fikce a imaginace v prózách 90. let. In: BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 28.

³⁵ BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 28.

3. Historické motivy v postmoderní literatuře

Historie je neoddelitelnou součástí kultury, a tedy i s vývojem českého písemnictví s sebou nese svou tradici sahající hluboko ke kořenům minulosti. V této souvislosti je literatura chápána jako jeden ze zásadních faktorů ovlivňující utváření rozměru vědomí národní identity. Historický román vymezuje žánrově tematickou oblast, v níž se hlavním předmětem stává dějinné prostředí.

Výrazný posun historického žánru ve dvacátém století je velice zřetelný od padesátých let, kdy sloužil jako nástroj pro šíření a promítání idejí komunistických myšlenek (např. v dílech F. Kubky, M. V. Kratochvíla a dalších). V průběhu dalšího desetiletí se prostřednictvím uměleckého experimentování historické motivy dostávají do kontaktu s memoárovou literaturou a vedou ke vzniku parodií zmíněného žánru (K. Michal: *Čest a sláva*, 1966). Na konci šedesátých let se historická beletrie přesouvá více ke každodennímu životu. Literatura se zaměřuje na jedince ovlivňovaného, zejména negativně, mocenskými a společenskými zájmy (Jiří Šotola, V. Körner, Václav Erben ad.).³⁶ Snaha o korekci zidealizovaného obrazu českého národa byla nejvýrazněji viditelná v tématu náboženském, zejména v prózách vyprávějících o životě světců (František Neuzil: *Bosý biskup z Libice*, 1991; Egon Bondy *Severin*, 1996; nebo apokalyptický román Vladimíra Körnera *Smrt svatého Vojtěcha*, 1993). Dalším z důležitých témat po roce 1989 byla problematika vztahu mezi Čechy a Němci, která se sice objevovala i v předrevoluční literatuře, ale zpracována byla ideologicky. Přesto se již dříve objevila také některá díla, která toto téma použila bez ideologického podtextu (např. Bohumil Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1984), ale kvůli společenským poměrům byla tato prozaická díla vzniklá před listopadem, vydávána primárně v samizdatu a do obecného povědomí se mohla dostat teprve až po změně režimu. Široká síť spisovatelů objevila zájem také o rodové kroniky či ságy, v níž je výrazným motivem návrat ke kořenům, jejich hledání a motivace k upevnění své vlastní identity a integrity. Žánr dokáže i reflektovat otázky lidské existence problémy lidského soužití i postihnout cestu, která vedla k současným poměrům (Josef Jedlička: *Krev není voda*, 1991; Zdeněk Šmíd; *Cejch*, 1992). Rodová historie vzbudila zájem i u mnohem mladších autorů, jako byl Jan Vrak (*Obyčejné věci*, 1998) nebo v rozsáhlé románové

³⁶ Tamtéž, s. 138-140.

rodové sáze o mezilidském zlu a nenávisti Jiřího Drašnara *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996). Autorkami pišícími o osudech předků byly například: Jana Červenková (*Kurs potápění*; 1998), Eda Kriseová (*Kočičí životy*, 1997), Markéta Brousková (*České taroky*, 1995), Eva Kantůrková (*Zahrada jménem Eden*, 1998), Olga Walló, Věra Stiborová a další.³⁷

Objevuje se také nový koncept psaní, který bývá tradičně spojován s nástupem postmoderny. Beletrie postupně upouští od potřeby zachování fakticity a historických motivů. Místo skutečných dějinných událostí nastupuje imaginace, smyšlené postavy a také hra s fikcí umožňující různorodé interpretační postupy. Dochází k relativizaci hranice mezi historickou prózou a historiografií (zejména dílo Ladislava Fukse, ale i také M. Urbana, V. Vokolky ad.).³⁸

Minulost, historické motivy i realie se stávají součástí autorovy fantazie, dopomáhají k podněcování představivosti a zobrazují umělou vykonstruovanost celého textu. Spisovatelé si vytváří estetizující přístup k historii. Právě kódování motivů minulosti pomáhá čtenáři odkrýt fiktivnost příběhu.

Historická beletrie se v postmoderním světě stává součástí esteticky vystylizované mystifikace. Postmoderní autor používá minulost k výběru partikulárních motivů, s nimiž si pohrává a dějinná zkušenost mění fakta ve znaky, které kódují a pohrávají si s ideologickými koncepty. Toto překódování vede k fikcionalizaci historických motivů a s tím souvisejícím rozkladem vyprávění vedoucím téměř ke groteskní stylizaci či k parodii žánru. Historický román se mění v dílo ztrácející historický rozměr i smysl.³⁹ Postmoderní přístup k tradiční historické látce výrazný v literárněhistorickém díle Vladimíra Macury (*Znamení rodu*, 1983, rozšířeno 1995; tetralogie *Ten, který bude*, 1992, 1994, 1998; *Medikus*, 1999). Demystifikace, ironizace a relativizace dosavadních představ minulosti jsou typickými rysy románu Václava Vokolka *Cesta do Pekel* (1999). Miloš Urban píše postmoderní prózu zaměřenou

³⁷ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 297-300.

³⁸ BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002. s. 141.

³⁹ BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002, s. 146.

zejména na historii, v díle *Poslední tečka za rukopisy* (1998) úmyslně paroduje podobu literatury faktu. V minulosti zůstává i v dalších knihách *Sedmikostelí, 1999; Hastrman, 2001; Lord Mord, 2008, ad.*)⁴⁰

⁴⁰HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 301-302.

4. Život a dílo Alexandry Berkové

Dcera novinářky a dirigenta symfonického orchestru, spisovatelka, učitelka, scénáristka, překladatelka i matka Alexandra Berková se narodila 2. července 1949 na Slovensku ve městě Trenčín. Od devíti let žila autorka v Teplicích, od roku 1964 až 1968 studovala na Střední uměleckoprůmyslové škole sklářské v Kamenickém Šenově, po maturitě změnila obor a rozhodla se studovat češtinu výtvarnou výchovu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Sama A. Berková o sobě prohlásila: „*Vždyť já jsem vlastně neúspěšná malířka! Češtinu a výtvarku jsem studovala hlavně proto, že mě nevzali na UMPRUM. Pročetla jsem se pubertou, neuspěla jsem při přijímačkách na střední UMPRUM, tak jsem šla na sklářskou průmyslovku. A když mě pak nevzali na vysokou UMPRUM, přešla jsem náměstí (to bylo 2. července, měla jsem právě narozeniny) a zkusila přijímačky na filozofii. Na ty jsem se vůbec nepřipravovala, ale udělala jsem je. Protože jsem, chudinka nešťastná, ubohá, namísto milostných afér mládí pročetla.*“⁴¹ Po absolvování fakulty začala pracovat jako redaktorka v nakladatelství Svoboda a později v Československém spisovateli, mimo novinářské činnosti si přivydělávala pravidelným úklidem v kostele. V roce 1982 se rozhodla pracovat na „volné noze“ a věnovat zvláště literatuře. Na konci devadesátých let byla jednou ze zakládajících členů Obce spisovatelů a Hejna českých spisovatelů Mamut, také se angažovala o oživení PEN klubu, kde se následně stala členkou výboru. Od roku 1990 až do své smrti vyučovala tvůrčí psaní, nejdříve vedla semináře na pražské Vyšší odborné škole Josefa Škvoreckého, od roku 2001 také katedru tvůrčího psaní na nově založené Literární akademii Josefa Škvoreckého v Praze. Na stejné škole se pedagogicky vystřídal řada významných autorů, jako jsou např. Alexandr Kliment, Miroslav Kovářík, Michal Viewegh, Petr Šabach, Irena Obermannová, Milan Uhde, Jiří Stránský, Ivan Vyskočil a další. Literární akademie je specifická v tom, že vyučující nejsou pouze teoretici, nýbrž sami se tvůrčím psaním živí a každý student má možnost si sám vybrat lektora, ke kterému bude docházet na konzultace podle svých osobních preferencí.⁴² Dle mnohých, včetně Boženy Správcové, patří Alexandra Berková k zakladatelům tohoto oboru v českém literárním prostředí.⁴³

⁴¹ SPRÁVCOVÁ, Božena. Chlapče, tebe bych chtěla mít ve sprše: rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Tvar: literární obydleník*. Praha: Klub přátel Tvaru. 2006, (10), s. 5.

⁴² BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. Praha: Trigon. 2014, s. 94.

⁴³ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 685; SPRÁVCOVÁ, Božena. Ediční poznámka. BERKOVÁ,

4.1. Tvůrčí činnost

Zprvu od roku 1971 publikovala pouze drobné publicistické texty v časopise Zlatý máj a později ukázky tvorby uveřejňovala v Kmeni, Mladé frontě, Tvorbě, ROKu, Tvaru, Studentských listech, Iniciálách. V Mladém světě během roku 1994 uveřejňovala Alexandra Berková cyklus pojednání o ženské problematice, ale největší autorčin debut znamenalo uveřejnění povídky *Miniromán* (1976) v Literárním měsíčníku. Rovněž psala fejetony pro Hospodářské noviny, Divadelní noviny a další periodika. A. Berková se uplatnila i jako autorka televizních her *Pánská jízda* (1983), *Dva t. č. v zel. hl. dvě veselé nekuř* (1985), komedie o nepovedeném abiturientském večírku *Bumerang* (1986) – zde si mimo jiné také sama zahrála jednu z vedlejších rolí, příběh o ženě v domácnosti pokoušející se prosadit jako autorka televizních her se odehrává ve filmu *Dámská jízda* (1987), krátkometrážní vojenské povídky o šikaně *Zírej, holube* (1987) a tragikomedické filmové hry o vztahu mezi rodiči a dětmi *Nespavost* (2009). Mimo jiné napsala scénář k televiznímu seriálu *Co teď a co potom?* (roku 1992 v prozaickém přepisu L. Dvořáka vychází knižně).⁴⁴

V literární scéně se mimo výše zmiňovaného *Minirománu* literárně projevila opožděnou prvotinou *Knížka s červeným obalem* (1986). Kniha plná paradoxů, zvratů prolínající reálný příběh, nadsázku i fantaskní prvky s hrdinkou sledovanou od narození po dospělost a mateřství, kde v poslední povídce *Velké šuby-duby* lze rozpoznat narážku na motiv Škvoreckého díla *Zbabělci* (1948, vydáno 1958).⁴⁵ Zřetelný autorčin odklon od příběhu je výrazný v alegorii o životě a předzvěsti rozpadu socialistického režimu v próze *Magorie aneb příběh velké lásky* (1991), kde žijí lidé pod tzv. „placatým kamenem“, za níž ve stejném roce vydání získala spisovatelka Cenu Egona

Alexandra. *O psaní*. 1. Praha: Trigon. 2014, s. 112; MACURA, Vladimír (1995) a Klára KUDLOVÁ (2007). *Slovník české literatury po roce 1945: Alexandra Berková* [online]. Praha: ÚČL AV ČR. 2011. [cit. 2018-01-26].

⁴⁴*Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri. 2000. s. 86; MACURA, Vladimír (1995) a Klára KUDLOVÁ (2007). *Slovník české literatury po roce 1945: Alexandra Berková* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 2011 [cit. 2018-01-26].

⁴⁵ Jan LEHÁR a kol. *Knihy textů: česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. Česká historie, s. 911.; *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri. 2000, s. 86. Pozn. autoři hesla V. Macura a K. Kudlová přirovnávají *Knížku s červeným obalem* k románu *Dita, dcera člověka* Andersena Nexö. MACURA, Vladimír (1995) a Klára KUDLOVÁ (2007). *Slovník české literatury po roce 1945: Alexandra Berková* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 2011. [cit. 2018-01-26].

Hostovského.⁴⁶ Hlubší reflexi o osudu člověka vyjádřila Alexandra Berková v románu *Utrpení oddaného Všiváka* (1993), kterou společně s biblickou tematikou a se skrytým odkazováním na mýtus stvoření odkazuje k novodobému apokryfu. Novela *Temná láska* (2000) připomíná zpověď ženy středního věku vyrovnávající se s vlastním osudem.⁴⁷ *Banální příběh* (2004) je literární předlohou k filmu *Zlatá brána* (2004) o životním příběhu profesorky Evy, ženy středního věku a cizinci Borisovi, který se náhle ocitne v jejím životě, ale neusnadní jí ho. Aby byl seznam bibliografie kompletní, je potřeba zmínit příspěvek ve sborníku editorovaným Petrem Žitavským u příležitosti mezinárodní konference *Česká xenofobie* (1998) a také povídky vydané v souborech *Už tě nemiluju* (2005) a *Divoká jízda* (2006).⁴⁸

Posledním literárním počinem Alexandry Berkové je kniha řadící se k populárně naučné literatuře *O psaní* (2014), kterou autorka dopsala dva měsíce před svým nečekaným úmrtím. Přestože o sepsání podobné práce uvažovala již nějakou dobu, text vznikl pod mírným nátlakem časopisu Tvar, kde začal od roku 2008 postupně vycházet ve čtrnáctidenních intervalech. „Alexandřin „manuál“ *O psaní srší nakažlivou živelností a energií, ale pod vším tím půvabem, humorem a spontaneitou se skrývá nesmírně hutný, přesný, procítěný, inspirativní a zkušenostmi podložený esej, v němž si s chutí počtou a leccos v hlavě srovnají nejen začínající adepti tvůrčího psaní, ale i ostřílení matadoři z řad autorů i čtenářů.*“⁴⁹ píše v ediční poznámce editorka Božena Správcová. Blanka Činátlová o příručce tvůrčího psaní říká: „*Je to rozporuplný sešit, budí rozporuplné dojmy. Jednoduchá didaktická cvičení střídá psaní „z pohledu esoterického“, například podle smaragdové desky. „Výpravu za viditelné trámy děje“ či aplikaci kabalistického učení o androgynní bytosti doprovází dětsky naivní, leckdy možná až příliš doslovná kresba, jež má ovšem v momentě, kdy ilustruje novinový rozhovor, zvláštní sílu [...].*“⁵⁰ Na první pohled je jasné, že autorka je nejen spisovatelka, ale také učitelka, redaktorka, kritička a čtenářka sama. Kniha je specifická tím, že se autorka cíleně vyhýbá odborně literárnímu názvosloví a obal na první pohled

⁴⁶ SPRÁVCOVÁ, Božena. Chlapče, tebe bych chtěla mít ve sprše: rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Tvar: literární obtýdeník*. Praha: Klub přátel Tvaru. 2006, (10), s. 1.

⁴⁷ *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri. 2000, s 87.; JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v. v. i., 2001, 12(17), s. 8.

⁴⁸ MACURA, Vladimír (1995) a Klára KUDLOVÁ (2007). *Slovník české literatury po roce 1945: Alexandra Berková* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 2011. [cit. 2018-01-26].

⁴⁹ SPRÁVCOVÁ, Božena. Ediční poznámka. BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. 1. Praha: Trigon. 2014, s. 112.

⁵⁰ ČINÁTLOVÁ, Blanka. Symbolem umění je luna. A2 [online]. 1.4. 2015, (7) [cit. 2018-04-07].

působí dojmem školního sešitu. Výjimečnost lze vidět také v tom, že se role ilustrátorky ujala sama spisovatelčina dcera Nikola Nováková.⁵¹

Alexandra Berková se rovněž zúčastnila natáčení dvou dokumentárních počinů úspěšné filmové dokumentaristky, spisovatelky a pedagožky Olgy Sommerové.⁵² Objevila se v jejím zřejmě nejúspěšnějším dokumentárním filmu *O čem ženy sní* (1999) zobrazujícím rozhovory žen zralého věku (tzv. fáze „podzimu života“), který vznikl proto, aby režisérka dokázala své přesvědčení, že ženy a muži jsou absolutně rozdílné bytosti s odlišnými ambicemi a sny. Dokument je reflexí mezi dětskými sny a odlišnou realitou. Po televizním úspěchu ho O. Sommerová převedla také do třídílných knižních podob, které se staly bestsellery. Druhá filmová práce, vycházející z podnětu Alexandry Berkové, byl film *Popelčin komplex* (2013), kde v roce 2008 podstoupilo pět žen (režisérka filmu, malířka, dětská psycholožka, romská novinářka) skupinovou terapii pod pedagogickým vedením A. Berkové, aby se jim podařilo najít cestu k potlačenému sebevědomí prostřednictvím pohádky o Popelce.⁵³

4.2. Alexandra Berková: „Jsem feministka a jsem na to hrdá“⁵⁴

Dne 16. června 2008 zemřela náhle Alexandra Berková v Praze ve věku 59 let. Po jejím úmrtí se rozšířila řada článků, které informovaly o tom, že zesnula známá česká prozaička zastupující polistopadový specifický fenomén ženské literatury. Generační vlna spisovatelek nastupuje během sedmdesátých a počátkem osmdesátých let. Ovšem cesta těchto textů k širšímu okruhu čtenářů je značně komplikovaná, a tak se běžného vydání dočká jako první nejprve povídkový cyklus *Knížka s červeným obalem*. V průběhu devadesátých let se pomalu přestává hovořit pouze o ženské emancipaci či

⁵¹ SPRÁVCOVÁ, Božena. Ediční poznámka. BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. 1. Praha: Trigon. 2014, s. 112-114.

⁵² Pozn. Olga Sommerová je autorkou devadesáti sedmi dokumentárních filmů, za které získala celkem třicet cen nejen na domácích, ale i filmových festivalech. SOMMEROVÁ, Olga. Olga Sommerová. [online]. [cit. 2018-01-29].

⁵³ Pozn. půl roku po natáčení A. Berková zemřela a dva roky poté se aktérky filmu sešly na stejném místě, aby uctily její památku. Perly českého dokumentu: Popelčin Komplex. *Česká televize* [online]. 2013. [cit. 2018-01-29].; Alexandra Berková. *Česko-slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-01-29].

⁵⁴ SOMMEROVÁ, Olga. Alexandra Berková - život ve svobodě. *Deník.cz* [online]. 26. června 2008 [cit. 2018-02-06].

literatuře, ale na nejrůznějších úrovních, v kontextech a pojetích prostupuje na povrch proud feminizmu.⁵⁵

Společně s A. Berkovou se k těmto spisovatelkám přiřazuje také Daniela Hodrová. Vymezením vůči mužům je rovněž známá již zesnulá autorka Carola Biedermannová, která sepisovala texty v duchu feminizmu, radikálně mířeného proti mužům vnímaných jako bezohledná uzurpátorská individua. Umírněnou podobu mají texty Evy Hauserové povídková sbírka *Hostina mutagenů* (1992) či novela *Cvokyně* (1992) obě díla jsou charakteristické prolínáním sci-fi žánru s ženskou tematikou. E. Hauserová dokonce později, v roce 1998, vydala *Jsi přece ženská... Malý, lehce feministický rádce*, jenž měl působit jako zábavná příručka pro ženy k obraně proti šovinismu mužů, nicméně se publikace nedočkala příliš kladného přijetí. Skepse vůči významu mužského bytí je výrazná u Terezy Boučkové (*Indiánský běh*, 1988 samizdat, 1991) K dalším literárním pracím se řadí krátké prózy *Zoufalé ženy dělají zoufalé věci* (1993), *Charakter mlčel a mluvilo tělo* (1997) a další díla Haliny Pawlowské či tvorba inspirovaná vlastními životními příběhy Evy Pekárkové (*Péra a perutě*, 1989 exil, 1992; *Kulatý svět*, 1993 a další).

O Alexandře Berkové hovoří Lubomír Machala jako o spisovatelce, jejíž angažovanost v oblasti feminizmu byla výrazná ještě před vlastní beletristickou tvorbou díky jejím aktivitám v organizaci Nova humanita a také ve vlastním překladu jednoho z nejradiálnějších agresivních feministických textů Valerie Solanasové *Scum manifesto*.⁵⁶ Přestože se otázkou postavení ženy ve společnosti zabývá spisovatelka ve všech svých prózách, zásadní výpovědi o autorčině feminizmu se stala krátká próza *Temná láska* (2000) inspirována osobní zkušeností. Dílo bývá často srovnáváno s knihami Ireny Douskové *Někdo s nožem* (2000) či Zuzany Brabcové *Rok perel* (2000) podobnými svým náročným zpracováním tematiky postavení žen ve středním věku, které se pokouší vyrovnat s vlastní frustrací, údělem ve společnosti a s neporozuměním okolí. Oproti románům Z. Brabcové a I. Douskové se *Temná láska* vymezuje tím, že i přes pocity zmaru i zklamání nastupuje pronikavá ironie příznačná pro spisovatelčino

⁵⁵ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 302–306; MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001, s. 83–84.

⁵⁶ Pozn. v překladu *Šlem manifest*

psaní.⁵⁷ Pozoruhodné ovšem je to, že přestože je do tohoto proudu takzvané ženské literatury A. Berková přiřazována, ona sama přiznávala, že nemá ponětí, co si pod tímto slovním spojením vlastně představit. Zda se jedná o literaturu psanou ženami, pro ženy či o samotných ženách: „*Ale ženský román? Vůbec nemám představu, co je to ženský román. Jestli je to román o ženách, nebo pro ženy, nebo ženami psaný či ženami produkováný. Jsou to všechno narkotika, která se lidem servírují: mužům střílení a ženám milostné příběhy.*“⁵⁸ Stejně tak se neodvažovala definovat literaturu psanou muži, a to obzvláště proto, že autoři, ke kterým se autorka ráda vracela, měli femininní, sensitivní polohu vnímání. L. Machala k této problematice píše: „*Zabývat se ženskou literaturou, uměleckými texty psanými ženami totiž nebývá většinou chápáno jako legitimní a nepředpojatá snaha určit například, zda a v jaké míře či podobě se rozdíly mezi pohlavími (...) projevují v literárních dílech. Zmíněné snažení bývá především vnímáno jako úsilí vytěsnit dotyčnou tvorbu na onu literární periferii.*“⁵⁹

Ale jak se k otázce feminismu staví sama Alexandra Berková? V rozhovoru pro Český rozhlas⁶⁰ se spisovatelka při otázce, zda je feministka, vyjádřila kladně. Nicméně své vnímání pojmu „feminismus“ vyjádřila následovně: „*Já tomu rozumím tak, že je to posílení toho jing vkladu na tváři světa. Tečka. To je všechno. Ten svět se mi jeví, a nejsem určitě sama, přetěžkána tím jang, tím maskulinním, tím konfrontačním vkladem a proto je takovej, jaký je, že jo, plnej válek a útulnej jako vojenská světnice. A mám jenom takovej pocit, že ten ženský vklad tam chybí a muži chybí v rodině, to je další věc. Muži se koncentrovali tam, kde je moc a jejich hračky jsou příliš drahé a příliš nebezpečné a scházej v rodinách, scházej svým synům. Naši mužové nejsou solidární se svými syny.*“⁶¹ Ale doplňuje, že právě tolik důležitá empatie neschází pouze mužům, ale celému světu.

Závěrem je vhodné navázat na vyjádření literárního kritika Petra A. Bílka k smrti Alexandry Berkové, kde projevil znepokojení nad tím, že autorčin odkaz obsahoval

⁵⁷ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001, s. 90-91; HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008, s. 305.

⁵⁸ BALAŠTÍK, Miroslav. „Škeble se musí otevřít..“. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu HOST, 2003(1), s. 7.

⁵⁹ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001, s. 82.

⁶⁰ HÁVOVÁ, Naděžda a Vladimír KROC. Dva na jednoho: *Alexandra Berková - "Svět je útulný, jak vojenská světnice"*. *ČRo Radiožurnál*. 8. března 2004. [online]. [cit. 2018-02-06].

⁶¹ Tamtéž.

mimo uvádění vydaných titulů (převažovala *Knížka s červeným obalem*), pouze centrální informaci o tom, že A. Berková byla feministka bez bližší specifikace. Ze všech těch diskuzních příspěvků a reakcí vyplývá jediné, a to je to, že v dnešní době literát neoslovuje davy svým dílem, ale především pouze názory a postoje zveřejněnými v sociálních médiích.⁶²

Saša Berková byla aktivní feministka, pedagožka, publicistka, scénáristka rozvedená žena, matka a měla zajisté spoustu dalších výjimečných schopností a vlastností, avšak pro literární svět je podstatné to, že byla prozaičkou, jež vnesla do české kulturní scény díla, jejichž prostřednictvím se pokoušela promlouvat k dnešní společnosti, a z nichž dozajista budou některé prózy dále oslovovat současnou i budoucí generaci čtenářů.

⁶² BÍLEK, Petr A. O mrtvých jen dobře? A2 [online]. 2008(33) [cit. 2018-02-06].

5. Knížka s červeným obalem (1986)

Povídkový cyklus *Knížka s červeným obalem* je pozdním debutem Alexandry Berkové. K vydání díla sama autorka dodává: „*Knížka vyšla, když přišel k moci Gorbačov a tady se začaly hýbat ledy. Měla náklad 60 000 a ten zmizel! [...] Já jsem měla to štěstí, že lidé byli zvyklí na samizdaty, takže ji dokonce přepisovali. A četlo se to úplně všude.*“⁶³ Prvotina obsahuje devatenáct kratších próz, o kterých ještě téhož roku literární kritik Pavel Janoušek napsal, že patří: „...*k tomu lepšímu, co můžeme v současné době v naší literatuře číst.*“⁶⁴ Název povídkové sbírky symbolizuje rok 1968 a okupaci Rusů, kdy Literární noviny těsně před tím, než byly zakázány, otiskly červený kruh jako metaforu k centrálním vojskům, která měla být dočasně umístěna na našem území, ale udržela se tu dvacet let. *Knížka s červeným obalem* vyjadřuje základní spisovatelčin pocit, že nic není tak, jak se na první pohled zdá, a že v životě se nedá věřit ničemu.⁶⁵ V době, kdy sbírka vyšla, působila poněkud kontroverzně už jenom proto, že na první pohled spolu jednotlivé mikropříběhy nijak výrazně nesouvisejí, ale při bližším prozkoumání je patrné, že soubor není pouze volným shlukem několika povídek, nýbrž jde o záměrně vykonstruovaný, komponovaný a jednotný celek vzájemně propojených příběhů.

Ústřední figurou každé povídky je žena. Právě postava je na příbězích pro autorku to nejzásadnější. V knize *O psaní* Alexandra Berková napsala: „*Drama je zakódováno v postavě jako v semínku strom.*“⁶⁶ Lze sledovat příběh několika generací, které na sebe chronologicky navazují. Vše začíná početím, přesouvá se od narození přes dětství až pubertu k dospělosti, mateřství a končí smrtí.⁶⁷ Marta Ljubková ve své recenzi píše: „*Všechny věkové skupiny jsou světem smýkány v poutech dobových omezení. Ty však nemají rozměr pouze politický, „aktuální“, ale vznikají spíše z vyprázdňenosti slov, jimiž je člověk dennodenně zahlcován a jež sám produkuje. Kromě toho jsou ženy zobrazeny – a to považuji za aspekt aktuálnější – ve svém takzvaně „tradičním“ poslání. V posluzi mužům bez ambicí, s věčnou a nikdy nenaplněnou touhou po lásce. Opuštěné a udřené, neschopné změnit svůj úděl. Touto vracející se metaforou nenaplnění*

⁶³ BERKOVÁ, Alexandra. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 11. 12. 2008 [cit. 2018-02-28].

⁶⁴ JANOUŠEK, Pavel. Útlá, nenápadná, leč pozoruhodná. *Kmen*. 1986(44), s. 11.

⁶⁵ BERKOVÁ, Alexandra. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 11. 12. 2008 [cit. 2018-02-28].

⁶⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. Praha: Trigon. 2014, s. 24.

⁶⁷ Slovník českých spisovatelů. Praha: Libri. 2000, s. 85.

ženského osudu je zde motiv nenapsané knihy: hrdinky by rády zapsaly svůj příběh, dokonce ho chtějí i vydat, ale ve stávajícím světě buď nenacházejí dost času a sebevědomí k psaní, anebo nedokážou naplnit požadavky, kterou na literaturu kladou – muži!“⁶⁸ Všechny jednotlivé příběhy, přestože jsou významově uzavřené, lze řadit podle chronologického klíče. První část sbírky obsahuje povídky zahrnující osudy subjektu prostřednictvím vzpomínek jako neopakovatelných okamžiků dětství a dospívání, odjezdu hrdinky na vysokou školu až k sérii vyprávění o konkrétních situacích. Stárnutím se dostává vypravěč/ka do pozadí a přechází k pozici pozorovatele/ky, až k tématu smrti. Celý soubor je provázán groteskními, fantaskními až surrealistickými prvky, rychlým střídáním promluv všech postav, ironií prostupující pásma vypravěče i časové roviny.⁶⁹

Cyklus povídek otevírá veršovaná předmluva,⁷⁰ která dle Pavla Janouška navozuje její ústřední téma: „[...] i osobitou poetiku, autorčinu schopnost balancovat na samé hranici sentimentální introspekce a vzápětí tento potenciální sentiment shodit a „nakopnout“ groteskním gestem...“⁷¹ Právě již těchto několik málo úvodních veršů může čtenáři napovědět, že příběhy budou provázet ženské hrdinky a vážnost námětu i hlavní motivy se mohou pomocí několika slov změnit v nadsázku či absurdní situaci. Každý další příběh obsahuje úvodní citát navozující náladu vyprávění.

Po předmluvě následuje první a zároveň centrální povídka s názvem Miniromán. Milan Suchomel definuje pojem miniromán jako: „[...] životní děj minimalizovaný, krácený pod románovou míru nebo jinak zdrobňovaný, například námětem (běžně se mluví o románcích milostných).“⁷² Spisovatelka se tímto pojmenováním pokusila nastolit atmosféru povídky, která bude vyprávět o vztahu dvou lidí, ale zároveň ironicky zdůrazňuje, že nepůjde o příběh plný horoucí lásky, nýbrž o situaci, která nastane mezi nimi a způsobu, jak se s ní vypořádají. Narativní text⁷³ má jazykovou rovinu postavenou

⁶⁸ LJUBKOVÁ, Marta. Berková, Alexandra: Knížka s červeným obalem. *iLiteratura.cz* [online]. 20. 10. 2003 [cit. 2018-02-28].

⁶⁹ Tamtéž. JANOUŠEK, Pavel. Útlá, nenápadná, leč pozoruhodná. *Kmen*. 1986(44), s. 11.

⁷⁰ „[...] ten čas, co se vleče, ty sny a to čekání, jistota, že jsem v bezpečí, jistota, že jsem nejhezčí, ta odvaha k tolika láskám... — ale babičko, vždyť je máte na nose!“ BERKOVÁ, Alexandra. Předmluva. *Knížka s červeným obalem*. Brno: Petrov. 2003.

⁷¹ JANOUŠEK, Pavel. Útlá, nenápadná, leč pozoruhodná. *Kmen*. 1986(44), s. 11.

⁷² SUCHOMEL, Milan. Alexandra Berková: Knížka s červeným obalem (1986). HOLÝ, Jiří. *Český parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. Praha: Galaxie. 1993, s. 337.

⁷³ Pozn. stejně tak celý povídkový soubor

na neznačené přímé řeči, kdy dochází k vypuštění uvozovacích znaků a tím také k narušení konvenční románové podoby.⁷⁴ Události jsou čtenáři sdělovány prostřednictvím rétorického vypravěče v minulém čase, konkrétně se jedná o funkční model rétorické Er-formy⁷⁵, kdy za pomoci jeho přítomnosti dochází k rozrušování objektivního vyprávění a jehož prostřednictvím je čtenáři konstruován samotný fikční svět.⁷⁶ Po celou dobu stojí sám vypravěč mimo příběh a až teprve v posledním krátkém odstavci vstupuje do děje a dozvídáme se, kdo je tím anonymním vypravěčem (v tomto případě vypravěčkou), který se nám představí v první osobě: „*Umyli mě, popsali a změřili a zvážili a ukázali mi mámu. A máma řekla já, ta je krásná, můžu si na ní sáhnout? Jmenuju se Dita.*“⁷⁷

Již na začátku textu je čtenáři zjevné, že vypravěč bude potomkem, dvou lidí, když ihned na začátku dochází k jeho sblížení s postavami a své rodiče po celou dobu označuje pouze jako „máma“ a „táta“. Dita je v této i v několika dalších povídkách ustálenou hrdinkou, která v různých podobách i jménech prochází prakticky celou knihou. Podle způsobu výstavby textu lze vyvodit, že hledisko vyprávěcí postavy je podřízené mentalitě dítěte: „*Když se táta s mámou potkali, řekli si, to je doba, co jsme se neviděli, co pořád děláš.*“⁷⁸ Přestože se postava vypravěče(ky) v textu vyjevuje až v úplném závěru, je s celým vyprávěním těsně propojena, a až na konci dochází k jejímu zocelení a splynutí s příběhem. M. Suchomel píše: „*přechody jsou hladké, od mluvčího k mluvčímu, od postavy k vypravěči a nazpátek. Z vypravěčovy strany dochází k sblížení i tak, že své partnery pojmenovává familiárním „táta s mámou“.* V tom okamžiku se vypravěč stává postavou, patří do rodiny a do příběhu, jehož výsledkem takto od samého začátku předjímá.“⁷⁹ Již samotná existence vypravěče(ky) je závislá na průběhu děje a dává tušit, jak příběh dopadne. Nicméně, co se stane do té doby, než se narodí, je pro čtenáře stále záhadou.

⁷⁴ „Tím, že se přímá řeč vzdává grafických znamének, přijímá automaticky záporný distinktivní znak vypravěčské promluvy. Neznačená přímá řeč je graficky neodlišitelná a neodlišitelná od vyprávění.“ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993. s. 21.

⁷⁵ DOLEŽEL Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993. s. 44.

⁷⁶ Pozn. „Z hlediska textového modelu je tento vypravěčský způsob rétoricky aktivizovaným vyprávěním ve třetí osobě.“ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 45.

⁷⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 15.

⁷⁸ Tamtéž, s. 9.

⁷⁹ SUCHOMEL, Milan. Alexandra Berková: *Knížka s červeným obalem* (1986). HOLÝ, Jiří. *Český parnas: Vrchoły literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. Praha: Galaxie. 1993, s. 338.

Identita postav není čtenáři ihned zřejmá. Veškeré promluvy jsou zobrazeny pouze prostřednictvím graficky neoznačených dialogů a výroků. K bližší charakteristice hlavních postav lze dosáhnout způsobem, o kterém se zmiňuje Shlomith Rimmonová-Kenanová: „*Postava jako konstrukt uvnitř abstrahovaného příběhu může být popsána v rámci sítě povahových rysů. Tyto rysy se mohou, ale nemusejí jako takové objevit v textu. Jak se tedy k onomu konstruktu dojde? Shromážděním různých povahových indikátorů roztroušených v kontinuu textu, z nichž je v případě nutnosti možné rysy vyvodit.*“⁸⁰ Svůj postoj rozepisuje S. Rimmonová-Kenanová na dalších stránkách a dodává, že současná literatura předpokládá aktivní roli čtenáře a jeho schopnost vypořádat se s nepřímou reprezentací.⁸¹

V mikropovídce lze rozdělit postavy na hlavní a vedlejší. V naprostém centru pozornosti je matka, jejíž dějovou linii neztrácí vypravěč/ka z dohledu. I když se jedná o hlavní postavu, jméno se nikdy nedozvíme. Přestože Daniela Hodrová považuje nepřítomnost jména postav za oslabení identity,⁸² lze říci, že v případě *Minirománu* má tato absence odlišný efekt, a naopak zdůrazňuje důležitou roli matky-roděčky, jakožto stvořitelky vypravěče/ky. Prostřednictvím subjektu se hned na začátku dozvídáme, že máma je těhotná a s touto informací se snaží ústřední postava po celý čas příběhu nějakým způsobem vypořádat. Týden na to se jí podaří úspěšně složit státní zkoušky a dokončit školu. Setkává se i s ostatními muži. Jarda toužící po mámě a Karel, přemlouvá ji, aby šla na potrat. Prostřednictvím tátovy zhrzené dvacetileté milenky zjišťujeme, že rodičce bude třicet let, další vedlejší postavy prarodičů doplňují informaci, že je jednou rozvedená. Po celé vyprávění se postava matky zmítá ve vlastní emoční smyčce, která se rozplete až narozením dcery.

Druhou klíčovou postavou příběhu je přítomnost otce Petra, jehož jméno se dozvídáme prostřednictvím dialogu ostatních postav. Přestože táta považuje manželství za něco už dávno překonaného, rozhodne se pojmout mámu za svou ženu. K tomu mu ovšem brání jeho matka, padesátiletá dáma, jež se pokouší uplatit jeho snoubenku, aby se syna vzdala: „[...] a ona řekla, berete mi jediného syna, jste prohnaná, o tři roky

⁸⁰ IMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. s. 66.

⁸¹ Pozn. Prezentace je nepřímá tehdy, když místo, aby pojmenovala určitý rys, ho různými způsoby představuje a dokládá buďto jednorázovým činem, obvyklou činností řeči postavy, proudem myšlenek, jejich obsahem či formou, atd. Tamtéž, s. 68 – 70.

⁸² HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. 2001. s. 525.

starší a rozvedená, jestli se nemýlím, ale jsem ochotna se s vámi dohodnout a vytáhla peněženku. “⁸³

První povídka *Knížky s červeným obalem* zobrazuje nutnost dozrání obou hlavních postav a přechod od svobodného života k zodpovědnému. Je to příběh o tom, jak se z neporozumění stává šťastné shledání. Na začátku si postavy prochází dilematem, zda je manželství „*překonaná instituce*“,“⁸⁴ hledají odpovědi na otázky: jak se mají dva lidé zachovat v dnešní společnosti a situaci, mají přijmout svoji sociální roli – matky a otce nebo od ní utéci (potrat)? Většina vedlejších postav je v nepřátelské pozici vůči postavě a situaci matky (tchýně, milenka, Karel). Zásadní moment dozrání postav a vyřešení situace je dokreslen prostředím, bytem, který bude sloužit budoucí rodině. Celý příběh končí a zároveň začíná v nemocnici: „*A potom máma ležela v sále se zelenými kachličkami [...].*“⁸⁵ Závěr vypovídá o tom, že dva dospělí se rozhodli vzdát své svobody i osobních cílů pro to, aby vzniklo něco nového (nový život) a stali se rodiči. Tímto vchází do příběhu vypravěčský ženský subjekt, jenž v různých podobách provází čtenáře prakticky celou knihou. Milan Suchomel jeho podobu trefně vystihuje takto: „*Jména se mění, dívka od povídky k povídce dospívá. Sbírá zkušenosti. [...] Všechny prózy nejsou tak ukončené jako Miniromán, nevydají na ucelený charakter a příběh.*“⁸⁶

V druhé povídce *Milostná* z novorozence vyrostla šolačka, ale tentokrát se jmenuje Bohunka. Nyní je způsob vypravování přenesen do osobní Ich-formy, kterou Lubomír Doležel charakterizuje takto: „*Vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou.*“⁸⁷ Bohunka se ocitá ve školním prostředí a projevuje se u ní zájem o opačné pohlaví. Že se jedná zřejmě o základní školu, lze odvodit zdrobňováním vlastních jmen postav (Frantík, Bohunka). Stejně jako v předchozí povídce ani zde nedochází k přímé charakteristice postav, nýbrž k nepřímé.⁸⁸ Nicméně pomocí několika prostředků si může

⁸³ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 13.

⁸⁴ Tamtéž, s. 9.

⁸⁵ Tamtéž, s. 15.

⁸⁶ SUCHOMEL, Milan. Alexandra Berková: *Knížka s červeným obalem* (1986). HOLÝ, Jiří. *Český parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. Praha: Galaxie. 1993, s. 338.

⁸⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993. s. 48.

⁸⁸ Tzv. *showing* – nepřímá charakterizace může využívat celou řadu prostředků, které vyzývají recipienta k tomu, aby participoval na určení charakteru zobrazovaných postav. KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013. s. 68.

čtenář relativně jednoduše dokreslit obrázek postav. Hlavní postava a zároveň vypravěč/ka je ostatními spolužáky označovaná jako „mamut“, dá čtenářům tušit, že se zřejmě jedná o dívku kyprých tvarů, která pravděpodobně zajídá vnitřní konflikty jídlem: „*Koupila jsem si osm dalačanků, sedla si s nimi do šatny [...]*“⁸⁹ má výborné hodnocení, není příliš oblíbená v kolektivu a snaží se upoutat spolužáka Homolku.

Závěr příběhu zůstává otevřený čtenářově interpretaci: „*Sklonila jsem se k němu, vzala ho za krk a ukousla jsem mu hlavu. A snědla jsem ho, Homolku, snědla, protože mě neměl rád.*“⁹⁰ Z takovéto výpovědi nelze vyvodit přímé zakončení povídky. Mohlo se jednat o nadsázku, obrazné pojmenování pro dívčinu následující reakci či dokonce o závěr tak absurdní, že Bohunka opravdu spolužákovi hlavu ukousla a tím ukázala sílu ženy, která se nenechá zdolat mužským egem a nakonec si vezme, po čem zatouží. Nejzásadnější je ovšem smysl samotný, který vyprávění přineslo, a to je první setkání se s láskou nenaplněnou, se kterou se musí hrdinka nějakým způsobem vyrovnat ještě jako dítě. Oproti předchozí povídce je nám vyprávěcí subjekt bližší. Osobní pocity a postoje nám zprostředkovává pomocí vlastního vnitřního monologu, a tak celé vyprávění evokuje dětskou reminiscenci. Setkáváme se nyní s přímou řečí, která je ohraničena grafickými znaménky a tím signalizuje svou spojitost s vedlejšími postavami. Jsme schopni vcítit se do subjektu postavy, který je v tomto příběhu skutečným nositelem určitých vlastností, stavů a zejména individuálního vědomí a hlouběji se přibližuje k analogii člověka.

S další povídkou *Nádraží* procházíme v další cestě života subjektu zachyceného v absolutně banální situaci. Příběh je krátkou retrospekcí vnímání světa očima dítěte. Ocitáme se v malém uzavřeném prostoru, ve kterém se míhají lidé a jejich epizodní příběhy. V místě, které se zdá naprosto obyčejné, mohou vzniknout fantastické obrazy a motivy, pokud jej interpretuje malá holčička: „*Tak pa, pejsku, řekla jsem a dala mu pusu na oranžový nafukovací čumák. A ze psa se stal krásný nafukovací princ.*“⁹¹ Alexandra Berková zde zřejmě naráží na rozdíly vnímání mezi dítětem a dospělým. Závěr: „*Nafukovací princ si zamyšleně lízal ruku, a jak vlak jel, za posledním vagónem se sklápěly kulisy kopců a polí a domků a nádraží, příslušník a paní z okénka se*

⁸⁹ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 17.

⁹⁰ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 20.

⁹¹ Tamtéž.

*převlékli, všechno naložili na vůz a jeli pryč.*⁹² V čtenáři silně evokuje pocit, že celý příběh byl jenom jakýsi scénář pro divadelní představení odehrávající se v prostředí nádraží, nikoliv skutečnost. Povídku lze vnímat jako introspekci vnímání dítěte a bavit se komičností představení nebo jako příběh prostoupený ironií, alegoricky vypovídající o tom, co se dělo mezi lidmi před listopadem 1989.

V následující povídce Bubi-blues nám hlavní vypravěčka pomalu dozrává a přivádí nás do jednoho prostého letního dne plného přátelství, tajných snů, dětské lásky, ale i zrady. To, jak nyní vypadá hlavní postava, si můžeme jenom domýšlet, ale podle toho, jak se vyvíjí její mentální schopnost myšlení, ji jsme schopni zařadit do určité věkové skupiny. Pomocí řetězového dopisu se vypravěč/ka snaží splnit svá přání, která jsou na jednu stranu pořád znakem dětské naivity, snů a představitivosti: *„A taky udělej, at' se dostanu do cirkusu.*⁹³ Ale také vedou k postupnému dospívání a zájmu o opačné pohlaví: *„Ale hlavně udělej, at' mě Bubi miluje.*⁹⁴ To, že se subjekt ocitá na začátku adolescentního věku je patrné také ze způsobu vyjadřování a oslovování, jež se odehrává v průběhu dialogů: *„Helou Sendy, řekla Babická. Helou Džejn, řekla jsem.*⁹⁵ Z takovýchto pojmenování ovšem není čtenáři jasné, zda se zase setkává přímo s vypravěčkou Ditou, která je oslovována přezdívkou nebo jestli se obě dvě dívky rozhodly společně se oslovovat anglickou variantou svých jmen a naší vypravěčkou je tedy Sandra. V dalším vyprávění je kamarádka označována pouze příjmením Babická. Později se vyprávěcí subjekt setkává s postavou chlapce, jež je do příběhu zařazen způsobem, který v naratologii definuje Tomáš Kubiček: *„Výstavba postavy – charakterizace – se děje na několika úrovních, do hry přitom vstupuje celá řada prostředků literárního zobrazení. Tím nejjednodušším způsobem může v této souvislosti být aktivita vypravěče, který v rámci svého narativního aktu uvede postavu na scénu, pojmenuje její vlastnosti i charakter.*⁹⁶ Stejně tak to probíhá i v příběhu, kde se od vyprávěcího subjektu pomocí popisu dozvídáme, kdo je ten chlapec, jak vypadá a jaký má zřejmě k vypravěči/ce vztah. Příběh končí hořkými slzami poté, co hlavní postava dostane nespravedlivou facku. Prošli jsme druhou povídkou, kde se vypravěč/ka prožívá

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž, s. 25.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 25.

⁹⁶ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013. s. 67.

zklamání v lásce, jenomže oproti předchozí povídce hlavní postava se skloněnou hlavou odchází.⁹⁷

Nazdar Ančo! je povídkou jasně dokazující, že se věk vyprávěcího subjektu překlenul z dětství do adolescence a že hlavní postava inklinuje spíše k dospělosti než opačným směrem. Opět se zde setkáváme s Ditou v dalším prostém letním dni, jenomže tentokrát je něco jinak, dívka dozrála a biologicky se stala ženou. Rozpomíná se na to, jak se cítila loni v létě na stejném místě, ale žádné dětské hry ani okolí ji nedokážou upoutat stejně jako předtím, naopak vše kolem se zdá nudné a nezajímavé, přestože se toho kolem ní děje tolik: „*Sedla jsem si k babičce pod hrušku a čekala na smrt. Slepice klovaly do horkých louží, babička mlčela a holky za plotem dělaly holubičky. Letní zvuky: štěkot psa. Výkřik Mášovic kohouta. A po něm dalšího a po něm dalšího. Zahoukání lokomotivy. Bzukot mouchy kolem mé hlavy: zzzZZZzzzzZZZZ. ZZZ!!! A ticho.*“⁹⁸ Nakonec se přece jen pokusí přiklonit zpátky k dětství a najít zábavu tam, kde ji viděla dříve, ale bohužel bezvýsledně. Během rozhovoru s kamarádkou zvažuje strasti svého rozptýlení a budoucí roli ženy jako matky a rodičky. Ovšem celý dialog zakončují dětinským přením a až absurdními představami o tom, co ženu v životě čeká a která z nich měla v létě více zážitků. Jediné rozptýlení jsou pro ni dopisy, které dorazí od kamarádů z letního tábora. Celý příběh končí dalším dívčím zklamáním kvůli dopisu, který Dítě dorazí od její letní táborové lásky: „*Prosímtě, už mi nepiš, později ti vše vysvětlím.*“⁹⁹ Přestože tato zpráva není přímým označením rozchodu, čtenáři evokuje předzvěst, že to, co bylo mezi hlavní postavou a jejím Zdeňkem, skončilo. Již třetí smutek způsobený mužským pohlavím.¹⁰⁰ Celá povídka je opět provázena neoznačenými dialogy a vnitřním monologem vyprávěcího subjektu. Hlavní postava se ocitá v prostředí, kde doslova na jedné straně vidí bezstarostné dětství (děti ze sousedství), ve kterém se ještě v předchozím roce sama ocitala a z další strany má etapu lidského života – dospělost (postava matky) a tu poslední, jež ji později také čeká – stáří (babička). Je uprostřed toho, kdy jí jedna fáze už nenávratně skončila, pomalu přichází dospělost a po ní stáří. Příběh záměrně zobrazuje vyprávěče/ku ve fázi adolescentní dívky, aby demonstrovala náladu, které se s tímto věkem pojí. Dostává hlavní postavu do citového rozpoložení plného nepochopení, rozvernosti, fyzických změn i mentálních.

⁹⁷ Viz. povídka Milostná

⁹⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv. s. 31.

⁹⁹ Tamtéž, s. 36.

¹⁰⁰ Viz. povídky Milostná a Bubi-blues

Celý prostor kolem ní je vykonstruován kulisami normálního venkovského života a doplněn dalšími vedlejšími postavami různého věku reprezentujícími všechny možné předchozí a budoucí etapy vývoje bytí člověka.

O následující povídce Jiří Suchomel píše: „*Velké šuby-duby slibuje příležitost rozšoupnout se, překročit míru, přiblížit se něčemu jinému. Ale slib zůstává slibem, nepůjde o nic víc, než o tancovačku, kterou chovankyním internátu dopřálo či zorganizovalo pedagogické vedení.*“¹⁰¹ Vyprávěcí subjekt nyní nějak specificky charakterizován. Víme pouze, že je to osamělá dívka, zřejmě studentka střední školy, která se ráda věnuje malbě. Probíhající večírek svýma očima popisuje s jistou dávkou sarkastických poznámek. Přestože je její pozornost zaměřena zejména na účastníky mužského pohlaví, sama se zdá být všem lhostejná: „*Dete někdo ven? Nikdo nechce, já taky ne, ale jenom tak kolem něj projdu a nepodívám se na něj – neprojdou: kývl na Janu a ta Jana, co mi vypila půl láhve rumu a co na ní prasklo moje tričko, ta Jana vstává a jde a stojí proti němu [...].*“¹⁰² Ústřední vypravěčka se ocitá v době, kdy se její hlavní zájem obrací hlavně k mužskému pohlaví. Bohužel se ocitá ve standardní situaci, kterou si musí projít spousta dívek, a to je nezáměr okolí. V prostředí připomínající osmdesátá léta, dobu rock and rollové hudby.¹⁰³ Vypravěččina iluze o tom, jaký bude večer, se již dávno rozplynula a nezbývá nic jiného než se utěšovat představou, že život bude jednou probíhat jinak. Diskotéka se v jejich očích mění zpátky do jídelních stolů a betonové podlahy. Vypravěč/ka provází čtenáře skrz prostor plných postav a pomocí vnitřního monologu hlavní postavy zachycuje útržky rozhovorů a informace o diskutujících. Posledním úsekem povídky odkazuje autorka k *Zbabělcům* Josefa Škvoreckého: „*[...] a hned zítra pojedou kreslit do zoo a ostrhám se jako Jane Seberg a myslím na toho kluka, co ho potkám v Praze, sakra, kde jsem tohle četla?*“¹⁰⁴ Příběh hovoří o hořké realitě dospívání, kdy má člověk pořád ještě naději, ale jeho sny se stále a stále rozpadají jako střípky. Vyprávěcí subjekt se oddává vnitřní dekadenci a nihilistickému monologu, je to období, kdy člověk hledá vlastní identitu a důstojné zařazení do kolektivu, mezi ostatní v sociální skupině. Opět se nesetkáváme s vyprávěním o šťastné lásce, ale naopak s pocitem, že snaha o zájem či dokonce i lásku je mnohdy nenaplněná.

¹⁰¹ SUCHOMEL, Milan. Alexandra Berková: *Knížka s červeným obalem* (1986). HOLÝ, Jiří. *Český parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. Praha: Galaxie. 1993, s. 339.

¹⁰² BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 41.

¹⁰³ K časové dataci inklinuje také název povídky *Velké šuby-duby*.

¹⁰⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 46.

Začátky jsou povídkou, která znamená zásadní zlom v celé knize i v dozrávání člověka. Setkáváme se s postavami dvou dívek, kdy si jedna rozhodla splnit si sen a odejít studovat svůj vysněný obor, ale ta druhá, přestože by ráda svoji budoucnost ještě z posledních sil zachránila, se musí smířit s tím, že musí dospět a převzít zodpovědnost, protože se stane matkou. Což je informace, kterou se její kamarádka nedozví. Příběh se zdá jako retrospekce, při níž se přerušila dějová vyprávěcí linie a my se vracíme opět na nádraží,¹⁰⁵ jenomže nyní jsme tady o pár let později a tentokrát je důležité, kdo nastoupí, kdo zůstane. Z malé holčičky vyrostla dívka, která nese zodpovědnost sama za sebe a stala jednou z těch dospělých lidí, které tam před lety pozorovala. Příběh končí tím, že zatímco jednu z dívek čeká mateřství, pyšný budoucí otec dítěte a minulost, která se zdá uzavřená a zakotvená na jednom místě, ta druhá nastupuje do vlaku a odjíždí sama si plnit dlouholetý sen do velkého města. I když se může zdát, že pro budoucí matku veškeré životní dobrodružství skončilo, lze se zaměřit na motto, které autorka k povídce přiřadila: „*Každá situace má smysl, jen ho najít.*“¹⁰⁶, stejně jako na její samostatný název *Začátky*, protože to přece neznamená konec, ale budoucnost.

O tom, že nalezení lásky neznamená životní naplnění, demonstruje *Pavučina*. Znovu se objevuje Dita, ale tentokrát z ní je studentka vysoké školy. Poprvé se objevuje s partnerem, který ji hluboce miluje, ale jak se zdá, ona sama by raději toužila po svobodě, i když není schopná si ji sama vzít. Postavy obklopené mořem a pláží se v idylickém prostředí ocitají ve vztahovém konfliktu, kterým se trápí jenom zamilovaný přítel, protože Dita reaguje pouhým nezájmem a mlčením. Dialog partnerů protknutý vnitřním monologem vypravěče/ky vytváří složitou strukturu příběhu. Hlavní postava podává všechno vlastníma očima a čtenář se ocitá v její mysli i v očích. Jediný člověk, se kterým má zájem přítelkyně konverzovat, je malý chlapec pobíhající kolem, ten je pro ní zajímavým. Zatímco se hlavní postava věnuje svým vlastním myšlenkám, se partner šíří vlastní nejistotou: „*Dito, ty mě neposloucháš. Já ti povídám něco hrozně důležitýho, a ty...jestli máš dojem, že mě tím jako přítaneš (samá voda) nebo tě to vůbec nezajímá (přihořívá), co ti tady říkám, ale by tě teda zajímat mělo, protože já už nevím, ale fakt mám dojem, že to jinak nemá cenu, abychom spolu dál chodili (hoří), když mě neposloucháš.*“¹⁰⁷ Zase nemáme ponětí, jak postavy vypadají, jsme pouze schopni z

¹⁰⁵ Viz. povídka *Nádraží*

¹⁰⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 47.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 62.

chování odhadnout jejich vnitřní rozpoložení. Zatímco jedna z nich se oddává alternativním možnostem života a fantazii, ta druhá se bojí, že ztratí to, co má. Hlavní hrdinka doposud hledala lásku a teď, když ji našla, se zdá, že ji neuspokojuje tak, jak doufala a ráda by od života získala něco víc. Celá povídka končí slovním spojením DA CAPO AL FINE,¹⁰⁸ od začátku do konce; tuto závěrečnou poznámku lze vnímat tak, že se všechno cyklicky opakuje nebo interpretovat jako život, který takto funguje.

Nejkratší a zároveň nejkomičtější povídkou v *Knížce s červeným obalem* je O malé bílé cedulce. Groteskní vyprávění o tom, jaké by to bylo, kdybychom brali vše psané doslovně – zejména cedule, které nám přikazují, co máme dělat. A co teprve, když se před vámi v hromadné dopravě objeví malá bílá cedulka vyzývající nás k tomu, abychom uvolňovali místo staršímu. A příkaz se přece musí plnit! A pak nastupují ty důležité otázky: Podle čeho poznáme, kdo je starší a kdo je nejstarší? Kdo má právo získat naše místo? Kam až můžeme zajít proto, abychom splnili příkaz? Komický příběh vystavěný na absurditě pochopení, konání a zároveň i na zesměšňování autorit a příkazů. Navíc když dojde k absolutnímu nedorozumění v komunikaci i sociálních funkcí, dochází prostřednictvím dvojsmyslnosti jazyka¹⁰⁹ ke grotesknímu vyvrcholení příběhu: „*Já jen plním příkaz a ten zní, že musíte sedět.*“¹¹⁰ Mikropovídka na jednu stranu přináší humor, ale na druhou také varování o tom, k čemu může v sociálním prostoru dojít. Je evidentní, že Alexandra Berková reaguje na situaci v Československu před rokem 1989, avšak i přesto je povídka stále aktuální a nadčasová. Přestože se v příběhu samozřejmě vyskytují postavy hlavní i vedlejší je toto vyprávění spíše epizodní a oproti všem ostatním krátkým prózám v knize, zde není nejdůležitější vypravěčský subjekt, ale především obsah, který se čtenářem sdílí.

Knížka pokračuje vyprávěním o další nešťastné lásce. Kdybytí je o nespokojenosti se sebou samým, s doslovným vyobrazením rutiny popisuje kritické vnímání svého já: „*Vytrhala jsem si obočí a nakreslila nové. Vytrhla jsem si řasy a nalepila nové. A pak jsem tam stála po zuby nahá, a čekala čekala čekala...*“¹¹¹ V příběhu se vypravěč/ka setkává s postavou Básníka, s někým, kdo je považovaný za básníka, protože je za něj oficiálně označený, jenomže neznal nic jiného, kromě tématu

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 65.

¹⁰⁹ V našem případě se jedná o jazykovou homonymii slova „sedět“.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 67.

¹¹¹ Tamtéž, s. 69.

lásky. Z textu je zřejmé, že hlavní hrdinkou je žena, která má spisovatelské ambice, ale potřebuje pomoci od někoho zkušenějšího. Žádá o radu postavu Básníka, jenž může být označován za oficiálního umělce, ale vůbec takto nepůsobí. Je pro něj důležitější jeho postavení než samotné psaní. Příběh působí lehce stereotypně. Postavy jsou zařazeny v obyčejném prostoru bez specifických obrysů. Jediné, co vypravěčka má, jsou její děti, které označuje jako „bychy“¹¹², jako by je milovala, ale zároveň se vrátila do minulosti a zůstala svobodnou bez závazků. Kniha končí se smířením se hlavní postavy s tím, co má a s následným návratem toho, na kterého zřejmě již od začátku čekala.

Téma ženy toužící po opravdové lásce pokračuje povídkou Ráno. Jak již napovídá název, celý děj je zařazen do několika ranních minut. Ocitáme se v úplně opačné situaci než v Pavučině. Máme zde zamilovanou dospělou ženu – milenkou a muže, jehož označení Kráčivec vypovídá o tom, že nezůstává na jednu místě, vždycky odchází pryč a vrací se ke svojí ženě. Hlavní postavy nejsou nějak blíže specifikovány. Ocitáme se v nepříjemné, ale ne zcela neobvyklé situaci, kdy si muž najde milenkou, která ho začne skutečně milovat a doufá, že své milého bude jednou mít jenom pro sebe, jenomže zpravidla takto život nefunguje a její čekání je zbytečné. Z postavy muže se zdá, že mu na vztahu s jeho manželkou záleží a nemá zájem ji opouštět pro jinou, což je něco, co si vypravěč/ka nechce úplně přiznat, i když to v hloubi duší ví. I když se jedná zcela o intimní záležitost, vložila do příběhu Berková také sociální aspekt, kdy hlavní hrdinka při pohledu z okna popisuje, jak to funguje ve společnosti, lidé jsou jejíma očima popisováni jako „jezdíci“¹¹³: „*a rozzuření jezdíci se tlačili jeden za druhým a dva za třetím, předbíhali se a strkali a ňafali a kousali, hledíce dostat každý svého kvaltouna co nejdál před ostatní; [...]*“¹¹⁴ Jedinci jsou popisováni jako lidé chvátající pořád někam dál, přeskakující jeden přes druhého, jakoby neuměli zastavit. Prostřednicím kumulací sloves dochází k urychlování celého vyprávění. Způsob vypravování povídka od povídky formuje čím dál tím více žalostnější skicu života. Sice je příběh stále plný představ i fantastických motivů, akorát postupně ztrácí humor a čím dál více s věkem i životními zkušenostmi přechází od snovosti k realitě.

¹¹² Michal Novotný definuje slovo "bych" jako slovo vyskytující se ve větách, jimiž litujeme svých činů či naopak nečinnost. NOVOTNÝ, Michal. *Zákulisí slov do třetice*. 1.vyd. Praha: Motto. 2006. s. 19.

¹¹³ Původní označení tohoto slova znamená malou dravou rybu.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 74.

Středa představuje rodičovský život lidí středního věku a jejich vztah po dvaceti letech. Je to jedna z mála obsažených povídek, která se zaměřuje více na život muže než ženy prostřednictvím vypravěčského modelu subjektivní Er-formy, kdy se na vyprávěcím aktu podílí fikční subjekt, zahrnuje do příběhu osobní hledisko i hodnocení, celé rétorické vyprávění probíhá ve třetí osobě.¹¹⁵ Povídka začíná běžným ránem, kdy se manželé probouzejí do rána jako předchozích několik let – akorát každý v jiné ložnici. Postupným čtením se dozvídáme, že jednou z hlavních postav je osmačtyřicetiletý profesor trpící krvácením z dásní a s rozšiřující se pleší. Zdá se, že ze vztahu vznikl stereotyp, kde oba dva už pouze žijí vedle sebe. Vyprávění je pojato krátkými glosami v budoucím čase, které evokují vědomí, že vypravěč již dopředu ví, co bude dál. Postavy jsou tímto způsobem pojaty jako loutky naprosto oddány vypravěčově záměru. Je zřejmé, že vyprávění je navazujícím pokračováním předchozí povídky Ráno. Na konci se dozvídáme, že příběh vypráví o Ditině rodičích, zejména o jejím otci a jeho tajném mileneckém životě. Obě dvě hlavní postavy se ocitají v odlišném prostoru, i když pobývají pod jednou střechou. O tom, že manželka zoufale volá po změně vypovídá situace, kdy se muž vrátí domů: „*A on bude stát mezi nábytkem, na kterém slzavě usychá barva. Potřebovalo to už jako sůl, vezmeš si kávu?*“¹¹⁶ Závěr zůstává otevřený s výrokem „*Nicht Ende, Verwandlung nur.*“¹¹⁷ Interpretovatelným různými způsoby jako signifikant nových začátků, ale podle nálady povídky vše vykazuje předpoklad, že vše zůstane v současném stavu.

Příběh navazuje na předchozí povídku, v níž je výrazně zřetelný motiv stárnutí i bezútesná potřeba udržet se za každou cenu ve společenské skupině. Chaotický začátek vykresluje onomatopoický popis prostředí: „*Plesk bosých nohou na dně prázdné kašny a bití zvonu odněkud a skřípění kamínků na cestě, jak se pod nohama rozestupují [...]*“¹¹⁸ signalizující prostředí obklopené lidmi. Prostor, ve kterém se příběh odehrává, se během vyprávění proměňuje: od orchestrálního koncertu přes hospodskou putyku až k volným rozhovorům probíhajícím v samoobsluze. Zatímco první část se věnuje prostředí a pozoruje vedlejší postavy, objevuje se na scéně hlavní postava profesora toužícího po pozornosti při použití nástrojů zoufalého humoru: „*Tak, tak, řekl pan profesor a dvakrát pomalu přikývl, a ježto má povinnost poskoka skončila, jdu do své*

¹¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 46.

¹¹⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 84.

¹¹⁷ Volně přeloženo: žádný konec, pouze proměna.

¹¹⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 85.

osvěžovny. *Já říkám výčepům osvěžovny a restauracím obnovy, víte?*¹¹⁹ A s těmito slovy se přesouvá dále. Hlavní postava má komplex ze stárnutí, který se snaží převést do humorných frází: *„Mají tam volno pro práchnivějícího dědka?”*¹²⁰ Chce zůstat v kontaktu se světem, jenž o něj už ale nejeví zájem. Využívá proto způsobů, při kterých nepůsobí jako vzdělaný člověk, nýbrž jako někdo otravný, o jehož společnost nikdo nestojí a pro všechny je spíše k smíchu. Do příběhu se tiše vkrádá monolog ženy rozjímající nad svým životem, rodinou a únavou z údelu ženy a její potřeby udržet rodinu pohromadě. Do prostoru přichází další z hlavních postav, profesorova dcera, které bylo již předem jasné, kde má svého otce hledat. Dívka moc dobře ví, v jaké situaci se nachází její rodič a pouze s lítostivým pohledem pozoruje jeho chování a uvažuje nad tím, proč má takovou potřebu se ponižovat. Když se na konci příběhu odhodlá přeci něco říci, najde svého otce ve své pracovně v komické chvíli: *„Jenže: za zasklenými dveřmi otcovy pracovny viděla jen shrnuté nohavice, volně plandající kolem bledých, hubených lýtek, trčících vzhůru jako pestíky; pan profesor stál na hlavě.”*¹²¹

V mikropovídce se vytváří kontrastní obraz dvou různých pohlaví a jejich vyrovnávání se postupným stárnutím: zatímco manželka se snaží pojmout život rozumně a se zájmem, profesor hledá naplnění v zábavě. Zatímco ona je popisována jako žena zralého věku, kde jí ovšem prozrazuje pár šedivých vlasů a „drobounké vějířky vrásek“, muž je očima dcery popisován jako trouchnivějící bytost. Autorka se cíleně vyhýbá jakékoliv kritice, jen čtenáři předkládá stereotyp mezi mužem a ženou a prostory, ve kterých se pohybují. Zatímco žena zůstává doma a obstarává domácí práce, muž raději tráví čas ve veřejných podnicích, kde má příležitost být obklopen lidmi. Jako soudce byla vložena postava dcery, která situaci kriticky hodnotí a komentuje.

Jeden z podvečerů je další z mikropovídek postavená na modelu vyprávění stejně jako Milostná prostřednictvím osobní Ich-formy. Vypravěčský subjekt představuje osobní zpověď a predestinuje čtenáři svůj duševní život, pocity, myšlenky a představuje kým je.¹²² Vypravěčka je zároveň i hlavní postavou příběhu. Rozjímá nad svým životem a tím, co z něj ve stáří zbylo. Stařenka se v povídce vyskytuje jako jediná reálná postava. Postava zažívá pocity úplného osamění: *„Nemám nepřátele. Nemám ani*

¹¹⁹ Tamtéž, s. 84.

¹²⁰ Tamtéž, s. 85.

¹²¹ Tamtéž, s. 101.

¹²² DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 48.

*přátele. Kdysi jsem je měla, ale teď už mám konečně pokoj.*¹²³ Pokračuje ve svém monologu. Čtenář pozoruje perspektivu člověka prožívající stařeckou zahořklou vůči celému světu, do kterého už téměř nepatří. Jedinou další bytostí v příběhu je Manka, vracející se hrdlička. Rozjímáním o rodičích a minulosti pozorujeme, jak se z veselého dítěte stala nevrhá stará žena, která si svou novou povahu uvědomuje, ale rozhodne se raději zůstat ve svých představách. Pro svou osamělost si vytváří imaginárního partnera Roberta představujícího všechny její nesplněné ideály. Její existence se zredukovala na mikrosvět v podobě pokoje a zejména lůžko zobrazující nemohoucnost i dohasínající život. Melancholií a lítostivostí předkládá Alexandra Berková další obraz ženy v poslední fázi života. Je evidentní, že se jedná o epizodní příběh, který přestože chronologicky nenavazuje na ostatní povídky, je jakousi součástí celého souboru minimálně předzvěstí toho, co člověku na konci cesty zbyde. Otázkou zůstává, co přináší úvodní citát R. Kiplinga: „*Bude líp, jen se toho musíme dožít, šetři silami, bratříčku!*“¹²⁴ Zda představuje pouze naivní poselství či skrytou naději.

Následující povídka Tedy o lásce je zobrazována prostřednictvím vypravěčky a zároveň hlavní postavy sedící u psacího stroje vzpomínajíc na svůj první polibek a přemýšlí, zda je pro ni důležitější udržet rodinu či jít vstříc své nové lásce: „— *protože holčičko, co když se stane, že přijde láska? a sakra, řeknu si, je tady, jde po mně, poznám ji po dechu [...]*“¹²⁵ Do myšlenek jí neustále vstupuje dcera snahou ukořistit maminku pro sebe. V příběhu se reálně vyskytují dvě postavy – zamilovaná matka i dcera. Vypravěčka zobrazuje roli ženy, manželky, matky, spisovatelky a dokonce také milenky. Jediná chvíle, kdy může být sama sebou je právě večer, kdy dívka spí, jenomže ta se rozhodla přesvědčit matku, aby svou pozornost zaměřila na ni. Ve vyprávění je dvojitě zobrazení lásky, minulé a současné. Zatímco matka na tu svou už jenom vzpomíná a pokouší se zaznamenat na papír, dcera ji právě prožívá. Hlavní motiv lásky je tedy v příběhu obsažen několikrát, ať už se jedná o lásku rodičovskou, o tu mezi partnery, zakázanou či naivní. Mužský element je fyzicky přítomen v podobě spícího malého chlapce, označovaného jako „*dvouletý muž*“. Vzhledem k motivu povídky a tímto titulováním vlastního syna zřejmě matka předestírá skutečnost, že i z něj se jednou stane muž zamotaný v milostných vztazích. Příběh znázorňuje životní

¹²³ BERKOVÁ, Alexandra. *Knižka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 102.

¹²⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Knižka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 102.

¹²⁵ Tamtéž, s. 109.

okolnost, kdy se žena musí rozhodnout, zda je pro ni jako matku a manželku důležitější rodičovská povinnost či vlastní city.

Pentameron je věnována zesnulé básnířce Zuzaně Trojanové.¹²⁶ Je další z těch epizodních povídek, která je do celé knihy volně vložena, ale nelze v ní najít shodu s ostatními příběhy. Zde je o pouhé zachycení okamžiku několika hodin. Podle vyprávění hlavních postav je příběh krátkými kapitolami rozdělen do pěti příběhů a úvodním uvedením do děje. Konverzace mezi pěticí hlavních postav přechází plynule prostřednictvím asociací od tématu k tématu. Všichni jsou povětšinou oslovení přezdívkami či přívlastky, ze kterých nelze vyvodit o jedincích nic bližšího. Prostor mezi rozhovorem vyplňují krátké zprávy v pozadí komentující jakousi demonstraci. Podle některých manipulativních agitačních komentářů ozývajících se zvenčí, lze předpokládat, že postavy jsou občané Československa: „*Dokonalá organizace přináší výsledky.*“¹²⁷ Rozlišujeme prostředí mikroprostoru kontra světa a hlavní postavy čtenáři umožňují vidět kontrast naléhavosti citů jedince/malé skupiny proti všemu ostatnímu. Celý příběh končí otevřeně vzpomínám o místě, kde: „*Tam byla ještě Zuzana, řekl Huptych.*“¹²⁸

Povídka Veselka je zachycením vzdáleně náhodných dialogů probíhajících na významné rodinné události – svatbě, o čemž vypovídá i název příběhu. V jednom prostoru se kumulují velké množství postav, z nichž každá nese svůj příběh. Můžeme zde vidět širokou škálu zástupců všech generací obojího pohlaví stejně tak rozmanitá témata hovoru. Všechny postavy nejsou specifikovány stejně, některé jsou označeny jménem, jiné vlastností či charakterem (stařenka, bloudivá mužolapka) nebo funkcí v rodině i v povídce (např. nevěsta, ženich, babička). Přestože čtenář není schopen postavy nějak blíže charakterizovat či identifikovat, ocitá se v příběhu plném různorodých pocitů, vztahů a krátkých epizod. Postavy jsou charakterově rozlišeny podle toho, co se od nich očekává, ženy i muži komunikují po svém ve svých vlastních hloučcích. Přecházíme od štěstí k pláči, od zájmu k pocitu zbytečnosti. Celý prostor je dokonstruován zvukomalebnými kulisami dokreslujícími náladu i povahu situace. O

¹²⁶ Pozn. Zuzana Trojanová zemřela tragicky v roce 1979. Je autorkou jediné sbírky vydané posmrtně *Hoře z nerozumu* (1980).

¹²⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Knižka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 113.

¹²⁸ Tamtéž, s. 118.

tom, že vypravěč je součástí příběhu, se čtenář dozvídá až na úplném konci, díky němuž zjišťujeme, že i on je součástí rodiny.

Nebyla by to Alexandra Berková, kdyby za tradičně veselou oslavu nezařadila něco spíše pochmurnějšího rázu, jako je *Funus*. Předposlední povídka ukazuje, jak rychle život proteče člověku mezi prsty: „— — — *to je zvláštní, podivil se člověk, jeden ani pořádně nezačal – a už aby končil, protože je mrtvej [...]*“¹²⁹ Povídka je vyprávěna pohledem objektivního vypravěče, kdy stejně jako v předchozí povídce, je čtenář rovnou vtažen do děje a celé vyprávění se zaměřuje spíše na popis prostředí, než aby se věnoval postavám. Už u úvodu je evidentní, že se ocitáme na pohřbu muže: „*Z ampliónů na náměstí zněl od samého rána vdovin pláč, za vraty domu smutku se řadily alegorické vozy a za nimi postával houf zvědavců.*“¹³⁰ Obě dvě povídky spojuje způsob využití rozmanitosti jazyka využitých prostředků od modifikace větných skladeb přes jazykolamy. Z popisu je patrné, že se na funuse vystřídalo různorodá skupina pozůstalých: „*Vpředu hned za vdovou, kráčeli nejvyšší představitelé obce: nejkrásnější, nejmoudřejší, nejvybraněji živení a nejlépe truchlící – za nimi pak vyšší představitelé: vybranější, lepší, moudřeji živení a krásněji truchlící – a nakonec představitelé vysocí: krásní, vybraní, dobře živení a moudře truchlících [...]* šatnáři, zednáři, žháři a rakváři, sponzoři i cenzoři, nositelé Nobelových cen, poslanci, psanci, branci a bratranci,..“¹³¹ Komikou autorčině vlastní je rozsáhlým popisem zobrazené široké rozvrstvení společenských vrstev. Výraznou postavou příběhu je dívka, která se rozhodne zúčastnit pohřbu, přestože nikoho z účastníků nezná. Dívka připomíná někoho, kdo se bojí, že bude vynechán. Objektivní vypravěč je občasně nahrazován náhodnými fragmenty dialogů postav. Tímto příběhem autorka čtenářům předložila další z plytkých vlastností člověka, kdy i pohřeb se stává jen povrchní a předstíranou záležitostí, kdy se při první příležitosti obrací lidé zpátky na sebe. Je důležitější, aby bylo jasně viditelné, kdo více truchlí než se se zesnulým důstojně a upřímně rozloučit.

A nakonec přeci jen všechno dobře dopadne. K tomuto smýšlení svádí název úplně poslední povídky z *Knížky s červeným obalem* s názvem *Pohádka o šťastném konci*. Celý příběh je poskládán do pohádkového módu, kdy “byl jednou jeden a ten žil

¹²⁹ Tamtéž, s. 125.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž, s. 126.

tam a tam“. Pohádka předkládána prostřednictvím vševědoucího vypravěče a minulého času o holčičce, která se rozhodla psát. Veškerá chronologie povídek byla zakončena předchozí povídkou, kdy od počátku narození nakonec přišla smrt.

Pohádka o šťastném konci se vymyká a vypráví svůj vlastní příběh, jenž tentokrát nebude o životě a lidech, nýbrž o knize. Celý příběh lze považovat za alegorii mezi zlým Redaktorem a malou holčičkou, která chce vydat knížku s červeným obalem, ale vše je na ní špatné. Holčička se rozhodne přecházet od velkých témat ke každodennímu životu. Stejně jako ostatní děti je i ona charakterem naivního mladého člověka, plného fantazie, jež touží po tom plnit si své sny s hlavou v oblacích. Proti jejím snům nestojí pouze Redaktor, ale také dospělá autorita v podobě postavy babičky, která vnučku od snu odrazuje, chce, aby měla nohy pevně na zemi, přitom doslovně je to ona, kdo spadne. Důležitý je také kontrast prostředí mezi vesnicí a „Městem“, kdy právě město se zdá být tím oficiálním působištěm. Pohádku lze vnímat jako metaforu toho, co všechno stálo za vydáním povídkového cyklu, čím vším si spisovatel musí projít a kolik toho dokáže snést. Ani název nesplňuje očekávání obsahu příběhu, naopak po natěšeném očekávání přichází zklamání. Příběh varuje před absurdním schematismem, jež dokázal režim autorům nastolit a jak snadno může autor přejít od vlastních ideálů k příběhům, které ani nezná. Ovšem na rozdíl proti příběhu (i přesto, že příběhy bývají zpravidla tím, co má šťastný konec), kde: „[...] knížka s červeným obalem nebyla nikdy dopsána.“¹³² Měli čtenáři to štěstí, že měli příležitost si *Knížku s červeným obalem* skutečně přečíst.

Způsob vyprávění v celém povídkovém souboru postupuje od standardního rozložení povídky až k volnému generování řeči (viz. Veselka, Funus). Příběhy překrývají hranice mezi absurditou a realitou, prostřednictvím nevšedních jazykových prostředků a zejména naratologických aspektů přináší Alexandra Berková propletenec příběhů z reálného světa, ovšem s ironickou sebereflexí, nadsázkou a nevtíravým humorem, s kontrastním postupováním fantastických i groteskních prvků. Většina povídek je psaná objektivní či rétorickou Er-formou, evokující předpoklad, že vypravěč pouze pozoruje a komentuje dění v příběhu, místo toho, než aby se sám přímo zúčastnil. Vypravěčský subjekt je povětšinou také hlavní postavou ocitající se ve standardní

¹³² BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv, s. 140.

situaci, kterou popisuje surově bez iluzí o tom, že takto je vše v pořádku. Je součástí každé povídky, ale pokaždé v jiné podobě, nejen v různých věkových kategoriích, ale často i v různých osobnostních prototypch. Věkem se proměňuje ve všech lidských aspektech. Čtenář se střetává s konfliktem mezi společností a jedincem, mezi tím, co je očekáváno a po čem individuum skutečně touží. *Knížka s červeným obalem* je zrcadlem skutečného života. Autorka nikoho nesoudí, jen pozoruje i popisuje, co se děje. Prostřednictvím různorodých vypravěčů pátrá po způsobu, jak porozumět životu a najít jeho smysl. Povídky nejsou vystavěny na složitém ději či agresivní zápletky. Vždy máme postavy zobrazeny v určitém tradičním prostředí (nemocnice, pokoj, hřiště, pláž, lože,..), většinou je tématem povídky nějaké dilema, se kterým se subjekt pokouší vyrovnat. Pavel Janoušek vidí to nejlepší na knize toto: „*Podle mého osobního názoru však k jejím nejlepším stránkám patří ta místa, v nichž se vypoovídající subjekt uvolňuje a získává převahu nad objektem, impresie postupně přerůstá v expresi a do obrazu života takřka nepozorovaně vstupuje fantaskní prvek (Veselka, Funus), jenž — ač to zní paradoxně — ještě upevňuje autorčin kontakt s realitou, neboť jí umožňuje nahlédnout pod povrch jevů.*“¹³³ Způsob hry se čtenářem je viditelný v postupování imaginace skrze skutečnost, kompozicí textů, výběrem (občas až nesmyslných) jazykových prostředků, úvodní i závěrečnou povídkou a také zvolenými motty, jejichž vyjmutí z původního textu jim dodává úplně nový smysl.¹³⁴

¹³³ JANOUŠEK, Pavel. Útlá, nenápadná, leč pozoruhodná. *Kmen*. 1986(44), s.11.

¹³⁴ Tamtéž; SUCHOMEL, Milan. Alexandra Berková: *Knížka s červeným obalem* (1986). HOLÝ, Jiří. *Český parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. Praha: Galaxie. 1993, s. 339-340.

6. Magorie (1991)

Druhou knihou spisovatelky Alexandry Berkové je prozaická alegorie o zemi pod placatým kamenem *Magorie aneb Příběh velké lásky* vydaná v roce 1991, ale dopsána již v květnu 1989. Vladimír Macura k okolnostem jejího prvního vydání dodává: „*Zatímco narůstala nejistota, co si s knížkou počne kdysi odvážné a velkorysé nakladatelství Práce, kde Magorie ležela již před listopadem 1989, v nových tržních vztazích, objevovaly se po časopisech alespoň úryvky.*“¹³⁵ O těchto strastech se podobně vyjádřila sama spisovatelka: „*Hned potom, co jsem psala Magorii, dokončovala jsem ji po listopadu, ještě jsem tam stihla dát ty Václaváky. Vydání muselo opět počkat, protože se honem vydávali disidenti, já jsem najednou byla příliš oficiální – jak se vyjádřili někteří soudruzi ze Sovětského svazu: jeden můj kamarád mě doporučoval k překladu – a že prý ne, že budu překládat jen ty zavírané disidenty – že jsem měla po osmašedesátém zavřenou matku jakožto novinářku, to bylo asi málo – anebo mě nějaký pošetilec zaměnil s Alenou Berkovou, dramaturgyní TV, která spěchala podepsat antichartu – nevím.*“¹³⁶ Předtím než novela získala v roce svého vydání cenu Egona Hostovského, posloužila jako námět k rozhlasové hře pod vedením režiséra Josefa Henkeho s hudebním doprovodem skladatele Emila Viklického.¹³⁷ Dílo je příznakovým pro tzv. vyspělého čtenáře s literární zkušeností. Michael Špirit popisuje náročnost zejména ve složité kompozici díla, píše: „*Neodvíjí se tu lineárně budovaný děj, „příběh velké lásky“ se mezi autorčinými vypravěči vynořuje a zase mizí, je na čtenářově pohotovosti, aby jej rekonstruoval z velmi libovolné výstavby.*“¹³⁸ Oproti předchozí knize představuje *Magorie* zcela jiný svět. Z povídkového žánru přechází autorka do jiné literární prozaické oblasti, která se konkrétně jen těžko definuje. Vl. Macura charakterizuje novelu následovně: „*Ani to obecné označení „próza“ najednou nepřipadá příliš spolehlivé, natolik se tu místy pracuje i s postupy povytce básnickými a pomíjí ledacos, co nám připadá pro prózu někdy až závazné. Především logická konstrukce, ta nejzákladnější racionální konstrukce, ve které by z A plynulo B a z B vyplývalo C. Možná by bylo nejpřesnější Magorii označit prostě jako „text“ — tím je stále a teprve podle momentální chuti se na chvíli stává chvíli románem, chvíli*

¹³⁵ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

¹³⁶ SPRÁVCOVÁ, Božena. Chlapče, tebe bych chtěla mít ve sprše: rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Tvar: literární obydleník*. Praha: Klub přátel Tvaru. 2006, (10), s. 4.

¹³⁷ Tvůrčí skupina literárně-dramatické tvorby. Alexandra Berková: *Magorie*. *Český rozhlas: Vltava* [online]. 20. 7. 2017 [cit. 2018-03-23].

¹³⁸ ŠPIRIT, Michael. O temném království. *Literární noviny*. 1992. 3(17), s. 4-5.

povídka, pak zase básní, aforismem, záznamem folklórního rituálu, legendou, slovníkovým heslem, životopisem, cestopisným průvodcem — prostě tím, čím se autorce zachce.“¹³⁹ Přesto je ovšem jasné, že celý příběh je metaforou (a také parodií) socialistického Československa zachyceného společně s jeho obyčejnými nehrdinskými obyvateli a neschopnými vůdci. Dle hodnocení novináře a spisovatele Leoše Kyši dokázala A. Berková brilantně vystihnout atmosféru a ducha doby.¹⁴⁰ „*Kdo pamatuje, zavzpomíná, kdo nezažil, může to všechno vzít jako metaforu.*“ Vyzývá čtenáře autorka v předmluvě.¹⁴¹ Pro složitost konstrukce díla bude následující analýza probíhat od kompozice a narace přes funkci postav k zobrazování děje, fikčního světa i prostoru prostřednictvím jejich charakteru a dílčích příběhů.

„Magorie je především mozaikovou tříští generačního životního pocitu, expresivní přehlídkou introvertních i extrovertních postojů, úsilí o autentickou existenci a co nejnormálnější způsob bytí v abnormálních společenských podmínkách...,“¹⁴² píše Vladimír Novotný. Samotný název světa, ve kterém se celý příběh odehrává, je symbolem společenství bez logického smýšlení, ale zároveň konkrétním pojmenováním pro prostor vytvořený s absurdními životními situacemi lomčujícími na pokraji základních společenských hodnot. To, že se země nachází pod placatým kamenem je úvodní metaforou k zobrazení ploskosti našeho nitra i světa. Příběh je věnovaný fiktivnímu adresátovi personifikovanému do role cizince. Protože on je tím, kdo jako turista (či poutník) Magorií pouze prochází. Pro Vl. Macuru je postava cizince figurou, ironickou výzvou „*skutečným čtenářům, kteří nemají to štěstí cítit se povzneseni nad onu všeobecnou „placatou“ míru podivuhodné civilizace, která jako by se postupně rozvinula z idylického minisvětla Karafiátovských broučků a broučinků [...].*“¹⁴³ Poutník je jediný, kdo do příběhu nijak nezasahuje, nikoho nehodnotí, s žádným z obyvatel nekomunikuje ani nereaguje na vypravěčský subjekt, který má funkci průvodce. Cizinec pouze zemí prochází, jenomže se nakonec ztrácí a hledá cestu ven. Tím, jak je složitá kompozice textu, tak se také mění způsob vyprávění. V jednu chvíli vypravěč

¹³⁹ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

¹⁴⁰ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991, s. 15.: 150 děl poválečné české prózy*. Ostrava: Sfinga. 1992, s. 16; KYŠA, Leoš. Minirecenze. A2 [online]. 2007(19). 8. 5. 2007. [cit. 2018-03-28].

¹⁴¹ BERKOVÁ, Alexandra. Předmluva. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006.

¹⁴² NOVOTNÝ, Vladimír. Paraeptický svět českých čtyřicátníků. *Tvar*. 1991. 2(48), s. 4.

¹⁴³ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

prostřednictvím subjektivní Er-formy¹⁴⁴ zprostředkovává cizinci (čtenáři) svět a využívá k tomu osobní hodnocení i sémantické signály subjektivní modalit:¹⁴⁵ „*Říční proud se valí tiše, bez jediné vlnky, slunce stojí v nadhlavníku celý den a všechno vypadá, že už to takhle zůstane. Úroda koukolu je mohutná. Ale jarní slavnosti jsou u nás krásné, pohled, cizince: Zde dáváme volný průchod spontánním projevům radosti, štěstí a lásky k císařskému dvoru...*“¹⁴⁶ Ale v jistých pasážích se vypravěčova role proměňuje a přechází do modelu rétorického, téměř objektivního vypravěče.¹⁴⁷ Děje se tomu například v pasážích tzv. *hú is hú*, kdy jsou anglické výrazy *who is who*¹⁴⁸ zapsány transkripcí do zvukové podoby a signalizují pasáž pro zobrazení sociálních typů a zároveň popis některých postav, např.: „*(Hrobník) Narodil se v oranžové vestičce a v rodině zavládlo zděšení. [...] To už s čističkou zahraniční výroby s mechanickým ždímáním hadru.*“¹⁴⁹ Podle Vl. Macury autorský vypravěč „*tu není neúčastněným historiografem Franceova Ostrova tučňáků, v daném případě je zcela „in“, je až po krk v realitě, kterou popisuje, zápasí s vlastním placatěním, vyzpívá se z horoucí lásky i z horoucího nesouhlasu. Už i proto konečně, že je to vypravěč ženský, plný citu, ale vůbec ne sentimentální a ucintaný; je hluboký, všechno prožívající až na práh zešílení.*“¹⁵⁰

Vypravěčský subjekt popisuje fiktivnímu adresátovi svět prostřednictvím příběhů a dialogů hlavních postav tatínka, maminky, Blanokřídle, Jiříka, Janinky, Bahnoslava Rypce a ostatních. Všechny mají jedno společné – jsou typizovány jako průměr společnosti; touží po kariéře, mají vůli obětovat i sami sebe, při honbě za lepším životem zahazují ten starý, často jsou sami sobě ideály, ztrácí svoji identitu a jsou nositeli určitých typických negativních vlastností. Jména postav tvoří důležitou součást jejich charakteru, personifikují ho. Ovlivňují ale i další složky díla, od zvukové přes tematicko-syžetovou až k jeho smyslu. Mají důležitou funkci pro celkovou výstavbu

¹⁴⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 45.

¹⁴⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 35.

¹⁴⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 54.

¹⁴⁷ Pozn. L. Doležel uvádí pouze model rétorické či subjektivní er-formy; tím, že je vypravěč nositelem konstituční, kontrolní i interpretační funkce, se ruší objektivita vyprávění. S odkazem na W. Bootha ale říká, že autor může použít ke konstrukci fikčního světa služeb objektivního vypravěče a tím skrýt svoji zaujatost za jeho interpretační zdrženlivost. DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 44.-45.

¹⁴⁸ Pozn. Kdo je kdo

¹⁴⁹ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 27.

¹⁵⁰ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

příběhu.¹⁵¹ Daniela Hodrová o důležitosti jmen postav v literárních dílech píše: „*Jméno bývá těsně spjato – od případů, kdy je zjevně motivováno jejím charakterem (v dílech alegorických a satirických, zčásti v dílech s realistickou poetikou), přes široké pole, kdy je tato motivace různě jasně patrná až po případy, kdy je zastřena anebo zcela chybí (i jméno tohoto typu nebo jeho absence však vypovídá o postavě).*“¹⁵² Autorka výše uvedené citace na dalších stránkách pokračuje: „*Literatura postrealistická, modernistická a postmoderní se nezřekla ani postav se jmény přezdívkovými, jež se zároveň svým zvukovým charakterem mohou podílet na zvukové výstavbě díla. [...] Dochází tu ovšem k zajímavému posunu: jména necharakterizují ani tak jednotlivé postavy, jejich vlastnosti, ale celý groteskní panoptikální svět,...*“¹⁵³ Stejně tak, jak zde popisuje D. Hodrová, i jména v novele A. Berkové nejsou motivována charakterem jejich nositelů, nýbrž žánrem, literární i textovou realitou a způsobem jejího vidění skutečnosti.

„*Kdo vám, vy dusiči a prznitelé hodnot, kdo vám dal právo povýšit své tupé blbství na obecnou míru a odkazovat k nebytí, co byť jen o píd' přesáhlo tu žabomyši mez?*“¹⁵⁴ Těmito úvodními větami je čtenář uveden do děje, který začíná tátovým snem, kdy se na stranické schůzi konečně rozhodl vzbouřit proti vládě vykořisťovatelů a pyšně přechází do vnitřního monologu, kde chválí svůj revoluční postoj. Ovšem když zjistí, že všichni přítomní předstírají, že ho neslyší, postupně jeho pýcha přechází z obavy z následků svých slov až k panickému strachu, ve kterém se probouzí. První, co uvidí, je krásná hlasatelka, která ho přesvědčuje o tom, že svět, v němž žije, je úplně v pořádku, oproti ostatním zemím, kde je to hrozné: „*Mámidlo bliká tátovi nad hlavou už jen pomalu a mdle: právě skončily zprávy, že ve světě řádí svrab, neštovice, cholera a mor – a u nás doma že je všechno v pořádku.*“¹⁵⁵ Úvodní scéna dává čtenáři/cizinci tušit, v jakém světě se nachází. Vůdci lidu jsou zde pojmenováni jako *pupíci*, což inklinuje k vědomí, že se jedná o státní příslušníky, kteří mají pevnou vazbu se systémem, patrně stejně jako děti ke svým matkám. Vůdcem celé Magorie je císařpán, nejdůležitější ze všech obyvatel; ten, který všechny vede správnou cestou a pokud se zdá, že je něco

¹⁵¹ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst. 2001, s. 599.

¹⁵² Tamtéž, s. 600.

¹⁵³ Tamtéž, s. 604.

¹⁵⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika, 2006. s. 11.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 17.

špatně, je to chyba lidu, nikoliv vedení: „*císař nás dobře vede, ale my špatně jdeme!*“¹⁵⁶. Prostřednictvím popisu je ztvárněn svět, jež působí jako paralela k socialistickému režimu v Československu před listopadem 1989. Principem alegorie staví autorka fiktivní příběh na reálnou skutečnost, jež je čtenáři snadno identifikovatelná. A. Berková tímto dílem reaguje na poměry v zemi a humorně vykresluje nesmyslnost zmíněného státního zřízení. Přestože se na začátku zdá, že příběh začíná atakem, protestem či revoltou, končí strachem a pouhým probuzením ze snu, neboť realita je naprosto jiná. Abychom měli hodnotnější představu o tom, jak funguje skutečný svět kolem, po probuzení se objevuje moderátorka, popisována jako krásná. Někdo, kdo není úplný, koho neznáme, přesto mu věříme, i když je to jenom obraz: „*Je krásná: překrásná. Co na tom, že nemá nohy — hlasatelka nohy nepotřebuje*—“¹⁵⁷ z popisu moderátorky vychází, že se zdá skutečná, a proto i to, co říká, je pravda. Předobraz mediální manipulace je v textu realizován metodou hypnózy posluchače: „*Jsi klidný. Jsi úplně klidný — tvé tělo je těžké — prostupuje jím příjemné teplo — opakuj osmkrát, řekla hlasatelka a povzbudivě se usmála.*“¹⁵⁸ Sama postava tatínka se v textu nijak výrazně dále nevyvíjí, po celou dobu vyprávění padá do nočních běsů zpátky k zasedání plného *pupíků*. Společně se svou ženou – matkou, jsou v knize označováni pouze svou rodičovskou (zároveň společenskou) funkcí, nikoliv vlastními jmény. Představují ten vzorek obyvatelstva, které se pokouší analyzovat světové dění, politiku i ekonomické aspekty společnosti prostřednictvím kompromitujících polopравd, sousedských drbů a dedukcí ze svého obýváku, hospody nebo kuchyně.¹⁵⁹

Osu celého textu tvoří milostný příběh mezi Jiříkem a Blanokřídrou. Ohledně jejich vztahu přináší zajímavý postřeh V. Macura, který vidí jistou návaznost mezi jménem Blanokřídle a roztouženými jarními jepicemi v povídce *Funus z Knížky s červeným obalem*: „*[...] příběh, který možná vrcholí jakýmsi matným příslibem záblesku krátkého, jepičího, ale přece jen sblížení a porozumění.*“¹⁶⁰ Jiříkova láska je hyperbolicky až humorně popisována jako něco živelného, naléhavého. Matka je ta, kdo se pokouší postavit syna nohama na zem, ale to se jí nepovede: „— *ale Jiřík už je daleko: právě se spojil s Blanokřídrou, tam, co tak šumí rákosí a silně voní voda* —

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 76.

¹⁵⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 12.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁵⁹ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991: 150 děl poválečné české prózy*. Ostrava: Sfinga. 1992, s. 15

¹⁶⁰ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

...¹⁶¹ Určitá podobnost s metaforou hmyzího krátkého života je patrná také během scény, kdy dědek umírá a v závěru smrti jsou jeho poslední slova přirovnána k zabzučení: „*Pleju len, zabzučel stařík již sotva znatelný. [...] Nech si ty kecy, synu, umírám, zabzíknul tenouce staříček...*“¹⁶² V této scéně je dále výrazná změna v pojmenování, kdy se z augmentativa dědek stává deminutivum stařík a v příběhu doslova z někoho velikého, někdo maličký, droboučkový, již sotva znatelný. V posledních minutách také dochází k usmíření mezi umírajícím a synem, gestem položení ruky na rameno a se slovy: „*ty velký a dužnatý, staniž se houževnatým a suchým a zmnohonásobí se velmi počet tvých dnů...*“¹⁶³ se staříček opět zmenšil. Jako by zbytek své životní síly předal potomkovi, a nakonec zmizí úplně. Lásky mezi Jiříkem a Blanokřídla se po celou dobu příběhu podobá pohádce: po čase, když je Blanokřídla obklopena malými „*Jiříky*“ se Jiříkova láska ubírá do pozadí a najednou mu ke štěstí nestačí. Jiřík se vydává na cestu za kariérou a slávou, zatímco jeho žena se ho snaží vysvobodit a přitáhnout zpátky k sobě. Blanokřídla jako princezna, hrdinka příběhu hledá svého prince a pokouší se ho zbavit toho tajemného temného očarování z touhy po jiné ženě, jež ho postihlo, aby mohli zase žít šťastně spolu: „*Já hledám svého Jiříka, báječného chlapíka, který mne opustil!*“¹⁶⁴ A samozřejmě se objevuje také v pohádce nezbytná postava tajemné stařenky. Brzy však Jiříkovo okouzlení opadne a vrací se zpět k rodině. Jejich konec však nepůsobí tak šťastně, jak se zdá, z posledních vět vychází, že Blanokřídla je ženou submisivní, která se bojí mít zodpovědnost za svůj vlastní činnost a potřebuje v životě toho muže, který ji vede a určuje její pozici: „*[...] i Blanokřídla, která ho po celou dobu mlčky následovala a teď je šťastná, že ho má, stojí tiše stranou v očekávání jeho rozkazů...*“¹⁶⁵ Nebo je odrazem ženy středního věku, jež se bojí začít nový život a chce mít vše zpátky při starém.

Dalším obyvatelem Magorie je rodinný přítel doktor, velký zastánce politického systému v zemi. Ovšem jeho titul a profese je oproti realitě spíše zesměšňována, než aby byla považována za vážnou: „*Ach, doktore, čeho vy jste vlastně doktor, že jste tak k ničemu? Sténala máma.*“¹⁶⁶

¹⁶¹ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 17.

¹⁶² Tamtéž, s. 22.

¹⁶³ Tamtéž, s. 21.

¹⁶⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 70.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 100.

¹⁶⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 20.

Postava Jaryna je zpodobněním někoho, kdo vidí tu pravou tvář režimu, byl sám pronásledován, ze strachu se stal vyděšeným, možná také lehce pomateným. Později se ovšem všechno změní, když projde očistou: přijímacím řízením, na kterém se prokáže, že Jaryn je vlastně absolutně průměrný jedinec a v ničem ne vyniká. Je sám na sebe pyšný a představuje si kariéru mezi ostatními pracovníky v režimu: „[...] otevřela se před ním skvělá budoucnost: mohl by se stát třeba — pišišvorem — a — bude-li se nažít — možná i krajským slaboduchem — anebo — kdožpak ví? — by to mohl dotáhnout až na samotného pupíka — — —! Jaryn, hýčkán představami, je náhle tolerantní a usmívá se — a usmívaje se krásně [...].“¹⁶⁷ Dochází k závěru, že je pohodlnější se přizpůsobit než klást odpor. Postupem času ho touha po kariéře natolik pohltí, že je ochoten přijmout roli ženy, aby dostal příležitost být předsedou Svazu žen. Nakonec je celou tou nelogičností a absurdností vlády tak zmatený, že končí jako *žvanivý stařec*.

Janinka je Jarynovým opakem předtím, než se sám rozhodne vůli režimu podlehnout, Janinka je někým, kdo s režimem zcela splynul, pracuje pro něj, i když jeho ideálům plně nevěří. Je ženou, která vyměnila své děti za kariéru: „*Jednoho dne ale nějak zlobili nebo co, a tak je Janinka všechny vyhnala z domu, aby se mohla realizovat prací pro společnost.*“¹⁶⁸ Absurdní podobu výměny rodičovských rolí mezi manželi nabývá ve chvíli, kdy: „[...] její manžel, o němž tu zatím nebyla řeč, protože je dokonale bezvýznamný, si tedy nechal narůst prsa a děti odkojil.“¹⁶⁹ Janinka má vlastní sortu zaměstnanců označovaných jako *Janíci*, jsou tací zaměstnanci, kteří poslouchají svého pána/paní pracují do úmoru a povětšinou se vlivem námahy nedožívají ani vysokého věku, musí být produktivní pro stát. Později nastává situace, kdy Janinka ze scény zmizí: „*Výslechem zrcadla se později zjistilo, že ji — krátce před tím — zaskočeno nepřipravené — odrazilo bez povinného filtru — prostě jak byla...*“¹⁷⁰ V překladu to zřejmě znamená, že se již nemohla koukat sama na sebe, pochopila, kým i čím se stala a utekla. Zrcadlo splnilo svou funkci a odrazilo skutečnost.

Důležitým momentem v textu je alegorické zpodobnění spíše negativně laděného osudu do podoby bestie. To, jaký má charakter je výrazné v jejím detailním

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 35.

¹⁶⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 33.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 57.

popisu: „*Má bestie trhaně otáčí kuřecí hlavou na tenkém krku. Vyzývavě klape zobanem. Protahuje si vyschlé pařáty: suše v nich praští. Ostré špičaté drápy se pomalu vysouvají — jsou vysunuté — jsou napjaté — ostře špičaté drápy jsou připraveny — chvějí se...*“¹⁷¹ A pokud by si čtenář stále nebyl jist, že je bestie personifikací osudu, dovede ho k tomu následující (autorkou modifikované) přísloví: „*Že prý je každý své bestie strůjcem — jak tohle přijmout a neumřít — — —?*“¹⁷² Osud/bestie je jediným subjektem v novele, kterému A. Berková věnovala přímou charakteristiku vnějšího vzhledu. Osud je pojat jako zásadní atribut života, jemuž jsme zcela oddáni, je jako rodič určující budoucnost svých dětí: „*[...] ona je krásná, drží perskou kočku, tiskne k ní tvář a usmívá se přímo do objektivu. Já jsem jí k pasu, držím ji za sukni, tisknu se k ní a vzhlížím k ní vzhůru [...]*“¹⁷³

Bahnoslav Rypec¹⁷⁴ je konkrétní realizací jednoho z *pupíků*. Je tím, kdo se ujal Janinky a pomohl jí k dosáhnutí kariéry ve stravě. Představitel vládnoucí sorty lidu má jméno připomínající více zástupce prasat než lidí. Tomáš Kubíček vyjádřil názor, že: „*charakteristika postavy může být dotvořena i prostřednictvím jejího jména, které může sloužit jako symbol.*“¹⁷⁵ Třebaže je tento fakt viditelný i u ostatních postav, zejména u Bahnoslava Rypce je jméno základním atributem vytvářejícím charakter jeho nositele.

Hrobník je metaforou pro smrt. Tedy někým, komu se všichni chtějí vyhnout. Ovšem jeho funkce se zdá být zmatečná, protože podle popisu je popelářem, nicméně plní též funkci pracovníka na hřbitově, stejně tak jako toho, kdo rozhoduje o smrti druhých. Avšak obě dvě povolání konají stejnou činnost: uklízí smetí nebo lidi. Na konci je tím, kdo vrací Blanokřídle svého milého výměnou za Bahnoslava Rypce.

Celý příběh končí zdánlivě dobře, závěr kulminuje jepičím příslibem lepších zítřků; císařpán za svůj lid vyhrál revoluční boj a všechno se vrací do zavedených kolejí, akorát bez jednoho *pupíka*, pro něhož si přijde hrobník. Vypravěč se loučí

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Tamtéž s. 76.

¹⁷⁴ Je možné, že se Alexandra Berková nechala inspirovat Orwellovým politicko-alegorickým románem *Farma zvířat*, kde se vůdcovství ujímají prasata a postupně mají blíže spíše k lidem než ke zvířatům.

¹⁷⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013, s. 60.

s poutníkem: „*bud' sbohem cizince*“¹⁷⁶ a obyvatelé Magorie pokračují dál ve svých životech.

Novela na první pohled působí jako by neměla hlubší smysl. Ačkoli je čtenář zemí vypravěčem provázen, je mu obraz fikčního prostoru dotvářen pomocí vnitřního světa jednotlivých postav i jejich osobními příběhy. V jazykové složce je absence veškerých uvozovacích vět, v některých případech rovněž interpunkčních znamének, monolog, přímá řeč i zachycení dialogů se zachycuje bez využití grafických značek i dalších gramatických náležitostí, to vede k tomu, že se text zrychluje a spousta částí funguje pouze na základě asociací a znázorňuje spíše tříšť kaleidoskopu myšlení než souvislý epický příběh. Generováním textu se čtenáři zdá, že se mu všechno vynořuje přímo před očima, vyplývají krátké okamžiky a zase se ztrácejí v proudu vyprávění. Prolíná se spisovná řeč vypravěčského subjektu s monologem postav. Vl. Macura k tomuto jevu napsal: „[...] *To vyprávění či přesněji: generování textu je tak u Berkové nádherně spontánní, nedává se spoutat racionalistickými schémátky ať již v oblasti děje či výstavby logicky koherentních textů tematických, ale není nezávaznou hrou [...], jakkoli je neméně bohatě fantazijní, proteovsky nepolapitelné. Je totiž výpovědí slovesnou se vším všudy s naprostou smrtelnou vážností i tam, kde se hovoří v aforismech, prostřednictvím gagu či šprýmu.*“¹⁷⁷ Dodává, že vše je vedeno touhou po tom, co dvojrozměrné zemi chybí: dosáhnout třetího rozměru. Nejen jmény, ale i využitím jazyka se částečně dotváří charakter postav. Mimo vypravěče je pouze Blanokřídla, která hovoří spisovně, jako jediná působí kladně stejně jako statečné princezny v pohádkách, avšak naivně. Kompozice je založena na asociacích, jazyk v promluvách pracuje s ustáleným, špatně pospojovanými frázemi, ironickými vtipy, lidovými pranostikami, dětskými říkadly, rozpočítadly, důrazem na rytmizaci či hovorovými frazeologismy doplňujícími komičnost vyprávění a patrně také signalizující omezenost mluvčích. Žánrově se prolíná několik rovin – pohádka, dramatické prvky, groteskní rozhovory a scény. Postavy jsou více loutkami než živými bytostmi, fungují jako nositelé spíše záporných vlastností. Působí jako panoptikum. V různých variantách se vtíravě opakovaně vyskytuje motiv hmyzu: „*píd'alka masožravá žere mouchu zaživa: do půlky užraná moucha se snaží: musí toho dneska ještě tolik stihnout!*“¹⁷⁸

¹⁷⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 103.

¹⁷⁷ MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

¹⁷⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 40.

Vypravěčský subjekt má pouze zprostředkovací funkci pro cizince, jenž je chvílemi nahrazena ženskou průvodkyní.¹⁷⁹ Autorka k parodii využívá taktéž postupy věcné literatury jako je například encyklopedičnost. *Magorie* znázorňuje realitu ve velké metafoře. Během čtení je cítit, že lidé vědí, co se má říkat, jak se mají chovat, lze vnímat perzekuce z padesátých let. Země klade nesmyslné požadavky, vše se zdá být postavené na hlavu. Celá společnost je manipulována formou médií a propagandistických textů. Císařpán prezentuje zástupce diktátorského režimu, každý je snadno nahraditelný, dokonce i Bůh: „*Prý Bůh zemřel! taková blbost! tuhle ho přece viděli, měl už svý upito, hulákal: dejte mi šanci! ještě jednu šanci! — anebo že by to byl dvojník? Tak jsme ho pohřbili. [...] Tak to má za sebou. Na nás to čeká. Mladej může — starej musí. Musíme tam všichni. No co — svý leta už měl — a mezi náma — takovej king to zas nebyl, aby se bez Něj nedalo žít!*“¹⁸⁰ Vše je tak zmatené, že i cizince se ztrácí a hned na začátku hledá cestu ven: „*Hledáš cestu ven, cizinče? — marně hledáš, stejně nenajdeš — jiní hledali — taky nenašli — a kampa bys chodil — co ti tu chybí?*“¹⁸¹ Z *Magorie* není úniku. Několikrát se v textu opakuje motiv nepřicházejícího deště: „*Nebe je plné vody, ale neprší už řadu let.*“¹⁸² Sucho signalizuje napětí prostupující společnost už dlouho čekající na změnu.¹⁸³ Nakonec pršet začne, ale nejprve kamení. Zmíněný výrok můžeme vnímat též jako narážku na komunistické přísloví „Nemusí pršet, jen když kape“, kdy je možné výrok přeložit tak, že stačí drobné úspěchy k tomu, aby se věci posouvaly dopředu. Avšak, to jak je způsob vládnutí nesmyslný, demonstruje pasáž: „*Jarynovi se přihodil pracovní úraz: tak oddaně střežil věrouku — až si ji jednou omylem přečetl — a od té chvíle je pro dvůr nepoužitelný.*“¹⁸⁴

Magorie zrcadlí život u nás před rokem 1989. Obrazem antiutopické společnosti postihuje složitost doby a frustraci jejích obyvatel. Vladimír Novotný relativně přesně vystihnul náladu i název knihy: „*Sám pojem “magorie“ má symbolickou platnost a zároveň vystupuje jako konkrétní pojmenování světa žitého z donucení jako křeč vedoucí k permanentním absurditám, života zmítajícího se v marasmu dosavadních hodnotových*

¹⁷⁹ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991*, s. 15-16.

¹⁸⁰ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika. 2006, s. 66.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 30.

¹⁸² Tamtéž, s. 28.

¹⁸³ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991*, s. 15-16.

¹⁸⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 2. Praha: Eroika, 2006. s. 97.

atributů. ¹⁸⁵ Próza čerpá motivy i z děl jiných autorů jako je vzdálená idyla a malost v Karafiátových *Broučcích* (1876), odcizenost v Kafkově *Proměně* (1915). Má blízko k povídkovému cyklu *Něžné drápky* (1983) Vladimíra Macury, přibližuje se k *Labyrintu světa a ráji srdce* (1631) či k Orwellově alegorii *Farma zvířat* (1945) a k dalším nejen české, ale i světové literatury. ¹⁸⁶

¹⁸⁵ NOVOTNÝ, Vladimír. Paraeptický svět českých čtyřicátníků. *Tvar*. 1991. 2(48), s. 4.

¹⁸⁶ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991*, s. 16.

7. Utrpení oddaného všiváka (1993)

Dva roky po vydání *Magorie* přichází Alexandra Berková s další alegorickou knihou *Utrpení oddaného všiváka*, která přináší více obecnější rozvahy nad lidským osudem a tím, co vše je člověk schopen obětovat. Příběh se přibližuje k tematice biblické, funguje jako metafora o bloudění člověka zavrženého Bohem. Velice kladně se o spisovatelčině díle v Literárních novinách vyjádřila prozaička Jana Červenková: „*Sledujeme-li životní dráhu jejího Všiváka, lyrického hrdiny, který vyniká nepraktičností, pocitem méněcennosti, upřímnou snahou i smůlou zároveň, ale nakonec přijde omylem k vlastní slávě – která mu není k ničemu -, nelze nepomyslet na jakousi alegorii [...]. Přesto její Všivák, usilovně se pachtící vlastním životem, možná i díky dovednému prolínání dvou jazykových vrstev - „básnický vznešené“ a hospodsky blábolivé. Je to zatím nejlepší knížka, kterou jsem v tomto roce četla.*“¹⁸⁷ Na druhou stranu Jindřich Jůzl porovnává *Utrpení oddaného Všiváka s Magorií* vcelku negativně: „*Příběh Magorie obsahoval své poselství, své otázky; svou lítost a pokoru. Příběh Utrpení... zůstal krásným, popisným příběhem, který právě takové atributy postrádá.*“¹⁸⁸

Knihla na první pohled působí jako promlouvání vypravěče k hlavní postavě. Vypravěčský subjekt tvoří svět, jehož centrem je hlavní alegorická postava: Všivák objevující všechny své hříchy a traumata hraje roli vykupitele lidských hříchů. Lenka Sedláková vystihuje výraznou podobnost mezi Všivákem-Spasitelem a Komenského Poutníkem¹⁸⁹: „*Oddaný Bohu, a přesto je vyhnán z ráje. Jako Komenského Poutník putuje světem. Nehledá však ani tak poznání jako přátelství a lásku. Ráj srdce. Účast. V tom je blízký každému z nás.*“¹⁹⁰ Jiří Trávníček v něm vidí podobu i s dalšími literárními postavami: „*Ve Všivákovi poznáváme mnoho z Krista, hraběte Myškina a vůbec všech těch, kteří se neumějí, nechtějí či vlastně ani nemohou přizpůsobit zákonitostem a rolím světa tohoto. Přitom a na rozdíl od všech těchto zpodobitelů čirých podstat je Všivák také tak trochu otravný nemotora, otrapa i zbloudilý rytíř svého*

¹⁸⁷ ČERVENKOVÁ, Jana. Knihovnička literárních novin: ALEXANDRA BERKOVÁ: Utrpení oddaného všiváka. *Literární noviny*. 1994, 5(11), s. 15.

¹⁸⁸ Kontrapunkt: Výstřižky z tisku (O UTRPENÍ ODDANÉHO VŠIVÁKA ALEXANDRY BERKOVÉ). *Literární noviny*. 1994, 5(26), s. 15.

¹⁸⁹ Podobnost mezi dílem Alexandry Berkové a *Labyrintem světa a rájem srdce* (1631) byla příznačná také v *Magorii* (viz. předchozí kapitola).

¹⁹⁰ Kontrapunkt: Výstřižky z tisku (O UTRPENÍ ODDANÉHO VŠIVÁKA ALEXANDRY BERKOVÉ). *Literární noviny*. 1994, 5(26), s. 15.

*ideálu.*¹⁹¹ Motiv poutníka se poprvé objevuje v předchozí knize. V Magorii chodec zemí, která se zdá být zmatená, pouze prochází, Všivák je naopak poutníkem, jenž byl odvržen z ráje a musí v tom neznámém nepochopitelném světě zůstat navždy. Cizinci stačí zemi pozorovat, nemusí se do jejího chodu nijak zapojovat, naopak Všivák potřebuje porozumět světu, v němž se ocitl, aby mohl důstojně žít. Zatímco jeden hledá cestu ven, ten druhý se na konci rozhodne ukrýt, protože ví, že u něj neexistuje východisko. Autorka využila funkční model rétorické Ich-formy, kdy zůstává vyprávěcí subjekt akčně pasivní, avšak, ponechává si funkci interpretační.¹⁹² Lubomír Doležel tento vypravěčský způsob charakterizuje následovně: *„To znamená, že fikční svět, který konstruuje, je zároveň předmětem jeho víceméně soustavného hodnocení, kladného nebo záporného. Ve vypravěčské promluvě se interpretační funkce prosazuje prostředky subjektivní sémantiky a expresivity [...]. Tyto prostředky mohou být výrazově totožné s rétorikou Er-formy, avšak liší se od ní tím, že jsou přiřčeny určité osobě fikčního světa.*¹⁹³ Oproti osobní Ich-formě není vypravěč fikční postavou, ani hlavním hrdinou, ale nemůže si dovolit být úplně pasivní: přesouvá se na místa příběhu, přijímá informace, hodnotí a podobně.¹⁹⁴ *„všiváku, nudiš mě! – a v oddaném Všivákovi zahřmělo – [...] vše se svinulo do svléjící úzkosti: znehybňující – ochromující – dusící – v jeho očích prší, břicho má plné hadů a v srdci jen zimu a tmu a ticho bez ozvěny,...*¹⁹⁵ Všivák je alegorickým zástupcem vypravěčského subjektu ve fikčním světě. Je odrazem autorčina nitra. A. Berková v novele uplatňuje způsob psaní typický pro moderní prózu, který popsala Daniela Hodrová: *„[...] tendence k zrušení opozice pásma vypravěče a pásma postavy, a to prostřednictvím moderních kontextových postupů – nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči, smíšené řeči. Často přitom dochází k lyrizaci, k sblížení prózy s poezií, k němuž přispívá mimo jiné právě i odklon od iluzivní, od řeči vypravěče odlišené, individualizované řeči postav a příklon k řeči metaforizované, nehovorové, neindividualizované, splývající s „tvořeným“ jazykem vypravěče.*¹⁹⁶ Svět vyprávění je veden ve dvou rovinách. Jedna patří Všivákovi, který je především postavou lyrickou a jeho příběh je formován volným vrstvením pocitů, psychických stavů a niterných prožitků. Ta druhá vyplňuje prázdná místa vyprávěními,

¹⁹¹ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. Tvar.* 1994, 5(13), s. 20.

¹⁹² DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře.* Praha: Český spisovatel. 1993, s. 47.

¹⁹³ Tamtéž, s. 48.

¹⁹⁴ Pozn. Stejněho vypravěče zvolil L. Doležel při rozboru první části *Labyrintu světa a ráje srdce.* DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře.* Praha: Český spisovatel. 1993, s. 70.

¹⁹⁵ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka.* Brno: Petrov. 1993.

¹⁹⁶ HODROVÁ, Daniela. *Proměny subjektu.* Pardubice: Mlejnek. 1994, s. 98.

událostmi, komentáři, názory, vtípky a glosy vypravěččinými. Ovšem hranice mezi oběma rovinami je propustná, obě dvě pásma se prolínají a doplňují.¹⁹⁷

Všivák je hrdina, který byl zatracen Bohem, avšak on sám se od něj neodvrací, naopak ho znovu hledá: „*Zoufalstvím ochromen neslyšně štká oddaný Všivák, volaje pána, který ho opustil – ale Nejvyšší na to nic.*“¹⁹⁸ Autorka se nechala inspirovat romantismem a stvořila poutníka; lyrického hrdinu, ale beze směru a cíle. Na své cestě se Všivák potkává s dalšími postavami, jejichž příběhy zní jako biblická podobenství a vyprávění: „*V jedné vesnici vyběhla z domu žena, hlasitě hořekujíc: ó pomoz mi, cizince, tys mnoho krajin prošel a mnoho věci viděl, ty mi jistě poradíš!*“¹⁹⁹ Ženy jsou hlavním tématem každého epizodního příběhu. Zobrazují prostředí, ve kterém je podřízena muži. Jedná se o charakteristický stereotyp žen v autorčiných prózách: matka, manželka, hospodyně, jež je připoutána k domácnosti i svému muži a nemá šanci vlastní seberealizace ani svobody: „*Ta žena byla bledá a chvěla se jako osika a v očích měla hluboký smutek a nenaplněná touha z ní šlehala na vzdálenost několika mil jako plameny, a tak bylo všude kolem příjemně teplo...*“²⁰⁰ Náš hrdina bez zastavení jen s podivem prochází: „*Divnej svět*“²⁰¹ pomyslí si a pokračuje v cestě. Po celou dobu příběhu se se zdá, že Všivák putuje po rovné cestě, nikoho sám nevyhledává ani neoslovuje, ale všechny ostatní epizodní postavy zastavují jeho. Muži, kteří do vyprávění vcházejí, se za své činy neomlouvají, nelitují jich, jen je konstatují: „*[...] a přišel muž a řekl: zabil jsem svého syna, protože mě dost nemiloval. Odpuštění nežádám – kašlu na vaše odpuštění: neměl mě rád– aspoň se teď můžu plně věnovat svému psovi* –.“²⁰² Jsou představováni jako ti, kdož touží po úspěchu, jako by jejich životním cílem bylo zvítězit. Na rozdíl od žen, které touží po vlastním životě, muži chtějí být lepší než druzí. Vyděšený Všivák chce prchnout daleko od smršti strašných, lidských příběhů: „*To čumíš, Všiváku, co my se životem všechno umíme, tohle ste v ráji neměli, co??*“²⁰³ Od krátkých monologů vedlejších postav přechází děj až k dramatické hře, při které je zachycen dialog mezi postavou jménem Evženek a Všivákem. Evženek popisován jako: „*Ošklivý, šedivý, žlutý, celý vrásčitý; sedí na větvi a smrad mu táhne z tlamy od*

¹⁹⁷ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. Tvar.* 1994, 5(13), s. 20.

¹⁹⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka.* Brno: Petrov. 1993.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka.* Brno: Petrov. 1993.

nahnílych myšlenek“²⁰⁴ se stává Všivákovým průvodcem. Po celou dobu mu Evženek visí na zádech a ta tíha se zdá býti pro poutníka čím dál nesnesitelnější, až nakonec dorazí k rozcestí, kdy si Všivák uvědomí, že o takového učitele nestojí a nechává ho tam. Po dlouhé cestě a několika dialogích přichází poutník na tržiště, které je jiné, než by mělo být, na první pohled je jasné, že se něco chystá, a tak začíná lidová veselice: *„na jednom z bočních pódii jako každoročně ochránkyně zvířat souloží s prasetem. Naproti má stánek porodník a hned vedle soudcové v rudém. U jejich stánku je dlouhá fronta: hele, my ti ho odsoudíme, ale zabít si ho musíš sám – buch! další! [...] Helejte se, pane, to nás nezajímá, že byla vaše máti zrovna na borůvkách – narodil jste se za hranicí, ste teda cizinec – buch! další!“*²⁰⁵ Po chvíli uslyší Všivák hlas svého původního učitele. Evženek je právě v souboji s Nejvyšší veleknězem filosofické školy, vyhrává: *„Máme u nás jeden starý, dobrý obyčej, řekl staroch medově, posíláme každoročně o Velké slavnosti pozdravy Bohům – a já myslím – ba co dím: jsem si jist! – že nikdo jiný než ty, muž tak jasného ducha, cizince, nebude lépe schopen Bohům vyřídit, jak náleží...“*²⁰⁶ A protože nový Mistr těmto slovům poraženého nerozumí, nechá se pyšně vést směrem k paláci. Do paláce také vstupuje náš poutník, kde potkává královnu a zamilují se. A protože Všivák jako správný rytíř musí za svou lásku bojovat, vydává se do bitvy: *„Moc tě pozdravuje (Královna) a myslím, že ti taky žehná. Tady máš zbroj – nepřítele si vyber sám...“*²⁰⁷ Oddaný milenec vyhrává, zabíjí a vrací se zpátky jako vítěz, ale protože se vrátil, nemůže být hrdinou. Nikdo nestojí o svobodu, každý se rád rochní ve svém bahně. Nešťastný Všivák se balí do novin a uléhá na skládku, rozhodnutý, stát se asketou, nepozřít nic a vzdát se všeho pro život ostatních. Poslední, co se dozvídáme, je příchod dvou opilců a jejich rozhovor zakončující příběh: *„[...] tak sem někde slyšel, že prej někdy dávno, takových – já nevím – sto tisíc let – existovaly nějaký jiný, inteligentní civilizace – a uměly prej spoustu věcí – počítat hvězdy a tak – prej dávno před náma – a inteligentní – je to možný vůbec??“*²⁰⁸

Většina postav je zobrazena pomocí promluvy vypravěče a dialogů. Samotný profil hlavního hrdiny lze vyčíst pouze zejména z nepřímé charakterizace. K dokreslení Všivákova charakteru pomáhá čtenáři také jeho jméno. Tomáš Kubiček o důležitosti

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993.

jmen dodává: „[...] charakteristika postavy může být dotvořena i prostřednictvím jejího jména, které může sloužit jako symbol.“²⁰⁹ K sekundárním činitelům pro načrtnutí Všivákovy povahy lze zařadit také jeho jednání: „[...] postava je uvedena do situace, na níž musí reagovat. Otázky, které její jednání produkuje, současně ukazují, jak postavy fikčních světů posuzujeme a jak (nebezpečně?) blízko je naše hodnocení oblasti, z níž vycházejí mimetické teorie: Jedná postava racionálně, nebo iracionálně? Jedná ve svůj prospěch, nebo v prospěch někoho jiného? Je v jednání aktivní, nebo pasivní?“²¹⁰, píše autor. Jméno Všivák na první pohled vnucuje člověku představu někoho negativně laděného, zákeřného, zlého, podlého. Nebo může mít návaznost s předchozími autorčinými knihami? A směřuje pojmenování rovněž jako v přechozích knihách k zobrazení člověka/lidstva jako parazitického hmyzu?²¹¹ Stejně jako v předchozích knihách, i zde se A. Berková vyhýbá pojmenování postav a buďto je označuje jejich funkcí nebo je nazývá mužem či ženou. Pouze výjimečně se zde v jejich dílech vyskytují postavy s vlastními jmény. Dalším výrazným subjektem je výše zmíněný Evženek, učitel a filosof, který zřejmě skončí na obětním stole v paláci za to, že dokázal, na jak vysoké úrovni je jeho kritické myšlení. To, že spisovatelka zvolila deminutivní variantu jména, vede k zesměšnění celé postavy vážného filosofa, jejíž komičnost vyvrcholí posledním výstupem v příběhu a následným odchodem. K tomu, co si máme o ztraceném myslet, nás vede i vypravěčský subjekt, který na začátku vyprávění doplňuje příběh vlastními narážkami a hodnoceními hlavní postavy, postupně se ale ztrácí s epizodními vyprávěními dalších postav, přerušuje přímý kontakt se Všivákem, nehodnotí, jen plní svoji hlavní funkci: „*To, co ho drží při životě při životě a obstarává mu další a další peripetie, je toliko mluvní apetit vypravěčův. Všivákova existence je tedy odvislá od kondice a rozšafnosti jeho stvořitele.*“²¹² popisuje J. Trávníček. To, kde se celý příběh vlastně odehrává, není čtenáři zcela jasné, jelikož hlavní postava světem prochází bez hlubšího záměru, jakož i bez určitějšího situování prostorového. T. Kubiček o důležitosti prostředí pro výstavbu postavy a její následnou charakterizaci říká: „[...] v neposlední řadě může sloužit pro nepřímé osvětlení charakteru postavy prostředí, které je pro ni nějakým způsobem signifikantní. Chudě zařízená místnost tak určuje povahu svého obyvatele stejně jako procovské dveře

²⁰⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013, s. 69.

²¹⁰ Tamtéž, s. 68.

²¹¹ Pozn. Všivák (*Haematomyzus*) je v zoologii rodem parazitického křídlatého hmyzu.

²¹² TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. Tvar*. 1994, 5(13), s. 20.

v opačném případě.²¹³ Z našeho příběhu je na první pohled zjevné, že Všivák do tohoto světa nepatří. Nedochozí k bližšímu určení prostoru, stejně tak jako k bližšímu popisu ústřední postavy. Na konci přichází k hrozivé skutečnosti, že: „[...] svět je nedokonalý...“²¹⁴ Utrpení, kterým si prochází Všivák, je z různých perspektiv trápením i ostatních obyvatel literárního světa. Svým touláním objevuje strádání druhých jako připomínku toho, že každý má svá vlastní muka. Lidé, které potkává, jsou spíše vedlejším produktem a dále se již ve vyprávění nevyskytují: „*Vyprávění Berková rozkládá v energeticky nabitým chvilkaření, které povytce spotřebovává svůj náboj okamžitě a aniž by cosi ponechalo v tkáni celku pro časy příští.*“²¹⁵ Píše J. Trávníček.

Jedinou epickou osnovu v jinak rozpitém příběhu lze vidět pouze v cestě našeho Všiváka. Ani samotné grafické zpracování knihy k dějovosti nepřidává – stránky nejsou očíslované, každá začíná posledními slovy té předchozí, ale to je patrně proto, že jednotlivé části společně pospojované být nemusí, každá z nich prezentuje vlastní svět. Výše zmíněný autor článku rekapituluje: „*Kletě dobře na to jdete, paní Berková. Na zmatenou košili zmatená lata – a jaképak caky fraky? Je jen mluvení, řeč, nic víc; příběh lučavkovitě rozložili démonci a bésící mluvy, přivolání do života ve chvílích atomizovaných pravd a vysmátých ideálů. Možná je to už jenom kalambúr, situačně kotvený špílec, groteskní neurotický šleh, vančurovsky šťavnatě zakletí a jiné prozaické jepicovatosti, co zbylo z příběhu. Možná, docela možná.*“²¹⁶ I přes chaotickou podobu románu si implicitní autor udržuje smysl pro humor, jenž se prolíná celým textem: „*...kdo jsi, abys mne soudil? Ty Ješitný Starče? Ty Staviteli Latí? Ty Pšouku Absolutna?! Energický výboji! Plyne! Nedělej, že spíš!*“²¹⁷

Oddaný Všivák je metaforou pro člověka, který se neumí postavit na vlastní nohy, ale hledá vinu všude kolem jen ne v sobě samém. Někým, kdo doufá, že jeho život řídí někdo jiný a bojí se ho vzít do vlastních rukou. Je alegorickým zobrazením prvního hříchu, kdy byl potrestán stejně jako Adam vyhnáním z ráje do skutečného světa: „*...všechno kolem je velice krásné – Jenže Všivák to nevidí: právě opustil ráj a vkročil*

²¹³ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013, s. 70.

²¹⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993.

²¹⁵ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. Tvar*. 1994, 5(13), s. 20.

²¹⁶ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. Tvar*. 1994, 5(13), s. 20.

²¹⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993.

do strašlivé krajiny lidí....“²¹⁸ Stejně jako Malý princ²¹⁹ prochází světy, potkává lidi, ale zatímco Malý princ hledá někoho, kdo mu namaluje beránka, Všivák bloudí bez cíle a nalézá životní osudy a chaos. Přes roztržitost vyprávění si spisovatelka neodpustila znázornit tradiční postavení ženy v tradiční společnosti: „...jiný muž řekl: ženy jsou bytostí proradné a plné hříchu: mohu to dokázat: kdykoliv myslím na hřích, myslím na ženu. Ona je zpěvačka; byla. Zakázal jsem to. Dobře jsem je slyšel, jak spolu s jedním chlápem – přímo na veřejnosti – nestydatě a všem na očích – splétali své hlasy...“²²⁰ Je-li Všivák jako první muž, jsou ženy nositelky Eviny viny. Kdyby náhodou čtenář uvažoval o tom, zda je literární prostor blízký tomu našemu, objeví řadu věcí přenesených z našeho světa do toho fiktivního: „Všechno ti řeknu.... Nech to na mě – hele, chceš prachy? dostaneš prachy – budeš mít autáky, ženský, co budeš chtít [...]“²²¹ Tyto občasně výkřiky v textu dávají najevo, že stejně jako *Magorie*, je také *Utrpení oddaného všiváka* alegorickou prózou. Vladimír Novotný vidí v knize odraz dobového stavu společnosti: „*Utrpení oddaného Všiváka* [...] by se mělo stát malou událostí české literatury. Autorka v ní úpěnlivě tlumočí především nejistotu a chaos moderního světa, v němž sice stojí za to žít, nicméně může mít každý den o důvod víc, aby propadala pesimismu: nejenže nemizí lidské utrpení, ale stále absurdnější a grotesknější jsou příčiny, které ho způsobují.“²²² K podtrhnutí zvláštnosti té krajiny, ve které se náš hrdina nachází, využívá autorka prostředky několika odlišných jazykových vrstev, od romantických promluv, glosování, vznešených proslovů a blábolů, metaforická vyjádření a vše dle potřeby umně zpracovává do roviny lyrična. Všemi zmíněnými metodami vytváří A. Berková odraz duše Všiváka i vypravěče. Jiří Peňás hodnotí knihu následovně: „*Utrpení oddaného všiváka Alexandry Berkové bezesporu splňuje představu artistní, básnické prózy, tak jak si ji vysnívá ne jeden kritik – a možná i raritní tzv. vyspělý čtenář. Tady se totiž nemusí obávat, že by jeho kultivovaný cit byl zasažen něčím tak přízemním a obyčejným, jako je příběh, tedy lineárně, natož srozumitelně vedená fabule, v níž by se bylo možné orientovat.*“²²³

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ* (1943)

²²⁰ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993.

²²¹ Tamtéž.

²²² Kontrapunkt: Výstřižky z tisku (O UTRPENÍ ODDANÉHO VŠIVÁKA ALEXANDRY BERKOVÉ). *Literární noviny*. 1994, 5(26), s. 15.

²²³ Tamtéž.

Nakonec poutník podléhá nejhlubšímu lidskému citu – lásce. Téměř v závěru příběhu nalézá jednu z nejšlechetnějších emocí. Oddá se jí celou svou duší, prolíje spousty krve a vrací se zpátky ke svojí milované, která by raději uctívala památku statečného a mrtvého milence, než živého: „*ach, miláčku, co tady děláš? ...víš, já tě přemlouvala, abys šel do boje, ano, já to chtěla, ale pochop, já myslela, že už se nevrátíš – a že tě budu moci ctít jako hrdinu – a já bych o tvou památku velmi pečovala, to mi věř [...]. No – ale já jsem se vrátil. Nojo – co s tebou...?*“²²⁴ A tak končí Všivákův příběh, ruce padlého anděla zamazané krví, rytíř romantismu bez své královny, úplně sám v nejzazší v nejzbytečnější oblasti – skládce, odkud už nikdo nic nepotřebuje. Vzdáleně smutný konec, ale přece jen přináší hlavnímu hrdinovi něco nového a důležitého: soucit se všemi živými bytostmi.

²²⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993.

8. Temná láska (2000)

Ze čtyř vydaných knih je *Temná láska* knihou nejosobnější a vysoce intimní. Novela vyšla na sklonku roku 2000 a již v následujícím roce nebyla téměř k sehnání.²²⁵ V próze vykresluje Alexandra Berková jeden z tradičních ženských stereotypů – ženu utlačovanou partnerským vztahem, podřízenou mužskému egu. Inspirací byl autorce soukromý život; po dvaceti pěti letech manželství se rozhodla rozvést a použít psaní jako autoterapii k definování a pojmenování vlastních pocitů i tehdejšího psychického naladění. Próza na první pohled působí jako zpověď ženy středního věku, která se pokouší vypořádat s vlastním osudem. O tom, jaké mělo zveřejnění ohlasy, vyprávěla A. Berková v rozhovoru s Miroslavem Balaštíkem: „*U Temné lásky jsem měla veliké obavy, že říkám věci příliš naplno —ale zase jsem dostala hodně nadšených dopisů od žen, které říkaly, že mají stejnou zkušenost [...]. Někdy ty reakce byly přímo nádherné: v metru nebo v tramvaji mne oslovovaly cizí ženy. Bylo to neuvěřitelně příjemné [...].*“²²⁶ Novela o ženské odevzdanosti a mužské manipulaci je roztržena do tří částí (či kapitol), které budou podrobně rozebrány v následujícím textu.

8.1. V boudě

Začátek knihy evokuje pocit chladu a odcizenosti. Očekávání prvního seznámení i milostného vztahu se dostává do konfliktu s realitou. Hlavní hrdinka vchází do temného světa, symbolizujícího manželství, kde se musí přizpůsobit a začít vést rodinný život. Je ženou, jež je naprosto podřízena muži a stává se jeho vlastnictvím.²²⁷ Formou monologické zpovědi popisuje, jak se zprvu pokoušela pomoci svému trýzniteli, až se sama zapletla do pasti a nemůže se hnout: „*rozmotávala jsem uzly a uvolňovala řetězy, snažila jsem se ho z té sítě vyprostit, až byl konečně venku – a já byla uvnitř – svázaná – a on vstal a hodil na mě deku.*“²²⁸ Výpověď ústřední hrdinky je v některých částech prokládána dialogickým rozhovorem s postavou psycholožky, které, jak se zdá, celý svůj příběh hlavní hrdinka vypráví. Hierarchie mezi párem je viditelná na každé stránce;

²²⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. 2001, 12(17), s. 8.

²²⁶ BALAŠTÍK, Miroslav. „Škeble se musí otevřít.“. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře*. 2003(1), s. 7.

²²⁷ *Temná láska*. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018.

²²⁸ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 6.

partner, jenž okázale před celým světem pohrdá svojí partnerkou. Čím více ji ponižuje, tím se zvyšuje jeho status ve společnosti – alespoň dle jeho vlastního úsudku. Základním motivem první části je podřízenost, absolutní oddanost a horoucí potřeba být užitečný: „*proto si schovávám všechny ty odřezky, odpadky a zbytky, paní doktorko, protože je škoda to vyhodit. Já to sním: já všechny zbytky dojím a budu užitečná a zabráním tomu plýtvání – v tomhle jsem dobrá, to mi jde!*“²²⁹ Explicitní vyjádření snahy navýšit hodnotu sebe sama doprovázena traumaty dětství je tématem často se opakujícím a vedoucím k úplné destrukci sebevědomí: „*Proto asi musím pořád jíst, paní doktorko, já jak něco vidím, strčím do tlamy a sežeru, všechno sežeru – nenávidím se, jasně že se nenávidím, topím se v sádle, nemůžu dechat [...]*“²³⁰

V kapitole se setkáváme i s dalšími postavami mimo manželský pár: s matkou a bratrem vypravěčky, dokonce okrajově i s otcem, ale pouze pohledem do minulosti prostřednictvím dopisů a vzpomínek. Všichni v příběhu jsou přesvědčeni o tom, že žena je tou, jež má být skutečně podřízena. Stereotypní rozdělení partnerských rolí je přece tradičním uspořádání rodiny, tak by to mělo být. Matka svou dceru neustále shazuje, nemá pro ni povzbudivé slovo, a navíc si myslí, jaké mělo dítě štěstí, že potkalo tak hodného chlapa. Otec je ztělesněním ega: zajímá se pouze o sebe, svůj život považuje za nesmírně důležitý. Jeho samolibost vygraduje natolik, že se rozhodně dělit se o každou titěrnou informaci ze svého dne, z jejichž spojení nakonec vznikne velká biografie. Bratr je v příběhu označován jako „bratr vůl“, má neustále soukromý konflikt se sestřiným manželem v boji o sílu mužského ega. Je konvenčním mužským stereotypem. Představuje osobnost arogantní a sebestředné povahy, který má vždycky pravdu a vše ví nejlépe. Sám je otcem dcery a nutí ji žít život podle jeho uvážení. Rozhoduje o tom, kde bude žít, jak, s kým a dokonce i to, zda bude mít děti nebo ne: „*A tak bratr vůl září, jak se to všechno daří a jak se to vyplatí, a jeho dceruška stárne s divným úsměvem na tváři...*“²³¹ Nakonec ale dobrovolně umírá.²³² Důležitým momentem je, když do děje vstupuje nový základní element – dítě, které se hrdince narodí. Stáváme se svědky dalšího dozrání hlavní vypravěčky; stává se matkou a tím získala další funkci. Ke konci prvního oddílu se do příběhu mísí postava kamenného

²²⁹ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 15.

²³⁰ Tamtéž, s. 24.

²³¹ Tamtéž, s. 26.

²³² Pozn. Z popisu lze vyčíst, že „bratr vůl“ spáchal sebevraždu: „*Odešel po zralém uvážení po kontrole účtů, kdy zjistil, že život sám je tak drahý, že se ani nevyplatí.*“ Nicméně, to v textu nikde explicitně vyjádřeno není. BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 41.

anděla (který je hlavním tématem příští kapitoly). Vypravěčka se začíná osvobozovat z vlastních pout, drtí anděla v náručí a osvobozuje se.

Obraz nefunkční rodiny s heroizovanými mužskými jedinci, kde ženy raději ustupují do pozadí, kde je jejich místo; to je zpráva, kterou čtenáři první kapitola příběhu posílá. Hlavní hrdinka již od svého dětství byla považována za nižší formu života stejně jako její matka, která byla absolutně podřízena manželovi i synovi: „*A měla pravdu, matička moje, neodvolatelně sama, sekyrou osekávaná, do drátů vplétaná, na skřipci natahovaná [...]*“,²³³ si vytvoří model svého budoucího partnerského vztahu paradoxně postavený na stejném principu, jaký viděla u svých rodičů. Jenomže postupem času se jí vkrádá do hlavy myšlenka, že je to vlastně i její vina, chyba všech zástupkyň něžného pohlaví, že tenhle přístup vůbec pokrytecky umožní: „*Drží mě tu svázanou, jistě, ale ono je to relativní: například jaká pouta, když vlastně nechci nikam jít? Jaké omezování, když se nechci ani protáhnout?*“²³⁴ Po letech snažení konečně se manželům konečně podaří dovršit ideál tradiční rodiny – nového přírůstku. Narození potomka ve vypravěčce vyvolá vlnu dumání a přemítání o tom, kde vzala tu jistotu, že budování harmonické rodiny stojí na stereotypních základech. Na pokraji sil přemítá o tom, proč se zdá být vše špatné a kde nastala chyba.²³⁵

V úvodní části jsou čtenáři jakákoliv jména skrytá, stejně jako ze zkušenosti u ostatních autorčiných knih, jsou i zde postavy označovány častěji společenskou funkcí než vlastními jmény. Mimo hlavní hrdinky se o povaze postav dozvídáme pouze prostřednictvím nepřímé prezentace, kde je jejich charakter představován a exemplifikován nejrůznějšími způsoby (např. promluvou vypravěče, dialogy, výroky, činy), přičemž nechává na čtenáři, aby sám vydedukoval povahové i fyzické rysy, které naznačují.²³⁶ O vzhledu naší vypravěčky se dozvídáme pomocí hodnocení ostatních, často pouze epizodních, subjektů: „*Ále, prosim tě, nic se sebou nedělej, ten zoufalej výraz, ty mastný vlasy, ty kila navíc, ta nespavost, pocení, ten srdeční třas, to všechno k sobě patří! Dyť bys ztratila svou identitu.*“ Významný je taktéž moment, kdy

²³³ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 24.

²³⁴ Tamtéž, s. 19.

²³⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. 2001, 12(17), s. 8.

²³⁶ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. 2001. Strukturalistická knihovna. s. 66-67.

vypravěčka otěhotní a svou narozenou dceru označuje za „*bezbrannou larvu*“,²³⁷ kterou otec zavřel do klece, aby neuletěla, protože z ní bude motýl. Motiv hmyzu je význačný zejména tím, že se objevuje ve všech dílech A. Berkové v různých podobách, ale za stejným účelem; porovnat svět lidí se světem hmyzím. Lidé jsou vnímáni jako kolonie, jež se zdá být na jednu stranu plně jednotná, ale na rozdíl od hmyzího světa, se v tom našem obvykle objeví nějaké individuum, které působí, jako by do funkčního společenství nezapadalo; někdo, kdo najde v systému i v myšlení jeho členů chyby a poukáže na ně.

8.2. Zápás s andělem

Příznačný název druhé části vypovídá o příběhu, ve kterém splývá svět idejí se světem hmoty a to, co je mezitím, je pak tím reálným (literárním) světem.²³⁸ Máme tady něco „skutečného“ – vypravěčku, která bojuje s něčím mystickým, možná dokonce démonickým, a to je kamenný anděl. Prolínáním světů a myšlenkových vrstev se děj začíná zdát složitější. Dozvídáme se něco, co se nám zprvu může zdát nepřiliš podstatné, ale má to svoji důležitost – jméno hlavní vypravěčky: Karolína. Touto informací se nám ještě více dokresluje a posiluje její identita, začíná se zosobňovat, již není „pouze“ objekt nebo zástupkyně ženského pohlaví, nýbrž realizací konkrétní osoby. Lze říci, že v příběhu nastává určitý zlom, kdy se vypravěčský subjekt vymaňuje z okovů tradic a začíná se vymezovat, seberealizovat.

Vypravěčka prostřednictvím retrospekce prolíná minulost s přítomností, hloubá, hodnotí průběh svého dosavadního života a vzpomíná na své první lásky. V proudu řeči podobající se psychoanalytické výpovědi je také místy přítomna paní doktorka jako zpovědní a hodnotící element.²³⁹ Karolína se pokouší nabrat sílu k rozvodu se svým manželem. Do jejich myšlenek a sebereflexe vstupuje anděl jako metafora pro rádce, tradici či dokonce je nadpozemským zosobněním zesnulého otce i muže jako toho chladného, věčného a neosobního, připraveného trestat neposlušnost.²⁴⁰ Okolí hrdinku přesvědčuje, ať sebere odhodlání k rozchodu. Po letech se situace mění a již nemusí být

²³⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 34.

²³⁸ *Temná láska*. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018.

²³⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. 2001, 12(17), s. 8.

²⁴⁰ *Temná láska*. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018.

v manželství, ve kterém je nešťastná, nikdo ji v tom nebude bránit, naopak její rozhodnutí někteří podporují. Jenomže vypravěčka je na pochybách. Neobává se pouze reakce okolí, ale to největší, co ji po letech vězení tíží, je strach ze svobody a s ní přicházející samoty. Dostáváme se do doby, kdy dcera „larva“ dospívá a vzdaluje se od závislosti na rodičích. Karolína se dostává do krize, kterou zahání alkoholem. Zatímco se matka upíjí a nemůže přestat, šestnáctiletá dcera hledá vlastní uspokojení v jiných drogách. Aby toho nebylo málo, vychází na světlo, že je dealerkou a suroviny pěstuje s babičkou: „*Pěstitelka i její babička, údajně si touto rostlinou léčící sklerózu, byly na místě zneškodněny. Boj proti droze pokračuje.*“²⁴¹ Samozřejmě je to matka, kdo musí dceru z celé nepříjemnosti vysvobodit, vše prodat, splatit dluhy, aby mělo její dítě šanci na pestřejší budoucnost. Jenomže s takovou situací se ještě umocňuje pocit osamělosti a zodpovědnosti za neštěstí nejen vlastní, ale i rodiny. Hledá i odbornou pomoc, ale ani lékař hlavní hrdince neumí poradit: „*Kdyby mi řekl, že se nedá změnit, nebyl by placený.*“²⁴²

Dějovou linku protíná cesta do země žen: „*[...] jdou ke mně a něco mi říkají; drmolí jedna přes druhou, šermují rukama, některé jsou velmi ošklivé, kloubnaté a vyschlé, zohýbané jako staré vrby, jsou rozteklé a beztvaré [...]. My se obětovaly! Ty musíš taky!*“²⁴³ Zastupují role hospodyněk, pečovatelek, odraz správných manželek, jež se potýkají s vlastní existenciální krizí. Jsou předzvěstí toho života, ze kterého se pokouší Karolína vymanit. Krajinou ji provází blíže nespecifikovaná společnice, jež ji následně vede ještě dál. „*Údolí nevěst*“²⁴⁴ je protikladným místem plným dívek svěžích, mladých, naivních a dychtivě lačnicích po mužské pozornosti. Místo působí jako jarmark, kde si chlapské pokolení vybírá zboží. Do země se podařilo vniknout několika podivným stařenám, jsou to ty, které se pokouší odehnat mladé od pastí a předem je varovat, ovšem bezvýsledně. Cestou se dvojice dostává ještě hlouběji do toho podivného světa a ocitá se v údolí pastí. Prostředí zaplněné klecemi, doupaty, kotci i hnízdy, do kterých ženy kladou svoje mladé, živí, uklízí, perou, plní rodinou funkcí. Území párů vytváří kontrast předchozí země. Tady jsou spoutáni milenci důmyslně propletenými pouty, nepokouší se z nich vymanit, poprvé v příběhu tvoří muž a žena vyrovnanou dvojici. Poznání zakončuje svět rodičů a dětí. Cesta otevírá hrdince oči,

²⁴¹ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 75.

²⁴² Tamtéž, s. 83.

²⁴³ Tamtéž, s. 83-84.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 87.

musí si ujasnit priority, dochází ke konfrontaci se zestárlým kamenným andělem, jenž se na konci mění v prach.

Karolína se potýká s osudem. Při hledání příčin svého neštěstí si na otázky musí odpovědět sama a dochází k hořkému vystřízlivění; snaha zavděčit se manželovi je zbytečná a ani dcera nestojí o odkaz matky. Iluze o šťastné rodině nahradilo poznání, že role obou pohlaví jsou vylhané a mechanicky utvořené. Hrdince nezbývá než si sundat růžové brýle, aby pochopila tu falešnou společenskou hru o spokojených domácnostech.²⁴⁵ Stejně jako v *Magorii* se znovu setkáváme s metaforou bestie jakožto alegorického zobrazení osudu. Zde ale již není tak silná jako dřív: „...ale má bestie umírá, chuděra, potřebuje mě; už pozbyla sil, ztratila šťávu [...]. Jenomže já vím svoje a držím se stranou; na jedno zabítí měla bestie sil vždycky dost...“²⁴⁶ Avšak následně umírá pod rukama andělovýma. Ta silná, mocná personifikovaná bytost, jež zcela ovládala naše životy se v *Temné lásce* jeví téměř bezmocně, není hlavní vykonavatelka naší budoucnosti, protože nad ní stojí ta nadpozemská metafora otce, která má mnohem větší moc než ona, protože rozhodování o osudu dětí dokážou převzít jejich rodiče.

Význačným motivem v druhé kapitole je kontrast mezi mladými a starými ženami; ty první jsou sice upoutány řetězy, ale mají kování stříbrné, zlaté, pevné a zdobené. Oproti tomu ty starší mají pouta časem omšelá, odřená, poskvřená krví i námahou. Je to symbol pevnosti partnerství, zatímco mladá manželství jsou plná elánu a očekávání, letité vztahy se ochabují, děti opouštějí rodiče a matky ztrácí důvod zůstat v okovech, zvažují vlastní seberealizaci, jenomže si neumí představit, že by žily samy, místo toho se raději pokouší vrátit poutům původní lesk a živí se vzpomínkami na minulost.²⁴⁷

8.3. Konec

Poslední kapitola novely nese příznačný název odkazující, dle mínění autorky, ke třem možným koncům – literárnímu, skutečnému a dle čtenářova gusta.²⁴⁸ Literárním

²⁴⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. 2001, 12(17), s. 8.

²⁴⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 47.

²⁴⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 90.

²⁴⁸ *Temná láska*. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018.

koncem je zakončení celého příběhu, skutečným koncem jsou Karolíniny představy o budoucnosti. Je nyní již rozvedená, dumá nad tím, co se bude dít dál a potýká se s deziluzí i strachem z osamění: „*Nemá cenu na sobě pracovat, nějak se vylepšovat, něco se učit, když je mládí pryč, larva pryč a nikde žádná budoucnost... Anděl je mimo, bestie taky, pouta jsou pryč – a co? Co dál? Jakej já mám smysl?*“²⁴⁹ Zatímco hrdinka rozjímá, její bývalý manžel znovu rozpoutává svůj tanec pohrdání a lapá do sítí jinou, naivní, snaživou ženu. Poslední interpretace závěru je v umělém stylu harlekýnek.²⁵⁰ Vypravěčka přes veškeré obavy a negativní zkušenosti z prvního manželství, objevuje novou lásku, cítí se dokonale šťastná, dokonce se i znovu vdává. Tentokrát si je jistá, že se svým perfektním manželem bude perfektní.

Alexandra Berková předkládá čtenáři příběh o bezvýhodném průběhu vztahu, který je již od počátku špatně založený. Již samotný název titulu naznačuje jakýsi ironický odkaz k žánru blízkému červené knihovně. Na rozdíl od tohoto typu milostných románků, jsou city v *Temné lásce* vykreslovány syrově, zrádně pro zdůraznění rozdílnosti mezi umělou romantikou a opravdovými milostnými vztahy.²⁵¹ Autorka prostřednictvím Karolíny boří mýty o představách životního naplnění sociálního a individuálního. Ale jak píše Tomáš Sedláček, je třeba dát si pozor, protože „*Temná láska není žalobou ženy na muže. [...] je [...] křikem nad frustrující neschopností porozumět jeden druhému.*“²⁵² Ovšem nebyla by to A. Berková, kdyby do jakkoliv osobního příběhu, nevložitla humornou, téměř sarkastickou politickou vsuvku jako narážku na socialistický režim: „*Zlatá prasata mají sjezd. Bílá a Rudá jim k tomu dělají reklamu skrze efektní pouliční bouře: to zaměstná pozornost a dovede ji od merita věci: co bude, až Zlatá prasata všechno sežerou...*“²⁵³

Použitím vypravěčského modelu osobní Ich-formy,²⁵⁴ je vyprávěčka sama hlavní hrdinkou příběhu. Formou spontánní zповědi je konstruován i hodnocen fikční svět, jež se vrací na začátek, obhájí svá budoucí rozhodnutí a rekapituluje minulost. Celý příběh se odehrává v přítomném či minulém čase, až v závěru zjišťujeme, že vše se již

²⁴⁹ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 108.

²⁵⁰ Pozn. tímto zakončením se Alexandra Berková inspirovala svoji prací, zrovna dokončovala překlady tzv. „harlekýnek“. *Temná láska*. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018.

²⁵¹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. 2001, 12(17), s. 8.

²⁵² SEDLÁČEK, Tomáš. Alexandra Berková: *Temná láska*. *Český rozhlas: Umění a kultura* [online]. 1. února 2001 [cit. 2018-04-21].

²⁵³ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 80.

²⁵⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 48.

odehrálo a hrdinka o tom všem vypráví svojí paní doktorce. V posledních odstavcích se však vypravěčský model mění a pomyslnou štafetu přebírá anonymní vypravěč v podobě rétorické Er-formy:²⁵⁵ „...ale navzdory úkladům, svatba to byla skvělá: Karolína každým pórem svého mladého těla cítila, jak je krásná – a také byla krásná [...].“²⁵⁶ Sklonem k porušování epičnosti děje, roztržitostí, groteskností, nelimitováním obrazotvornosti působí pro čtenáře sdělení novely velmi intenzivně až naléhavě. Hojným využitím rozsáhlých metafor se ocitáme na tenké hranici reality (literární) a fantasknosti. Uskutečňováním hyperbolických obrazů podtrhuje naléhavost sdělení: „Uřízl mi hlavu. Dlouho mu to nešlo, ale nakonec se to podařilo [...]. Hrozně to bolelo, on je totiž děsný nešika, s pilou neuměl [...].“²⁵⁷ Po formální stránce se novela s užitými uměleckými prostředky a postupy přibližuje k autorčině knižní prvotině.²⁵⁸ V obou knihách je ústřední postavou žena, která se potýká s vlastním životem a snaží se mu porozumět. Její svět většinou vyplňují muži: v *Knížce s červeným obalem* jsou popisováni jako společníci; v tomto díle je ale jejich role spíše nepřátelská. Další rozdílnost lze jednoznačně vidět v humoru, situační i jazykové komice provázející celou prvotinu, ale v *Temné lásce* je na prvním místě zobrazení problému a až poté jakási forma komiky zastíněná všudypřítomnou ironií, pro odlehčení tématu příběhu. Výrazná je také změna ve vnímání lásky; první kniha popisovala lásku často neopětovanou, nenaplněnou a více než, aby byl vztah mezi dvěma popisován citem, byl pojat spíše z praktických důvodů (např. těhotenství), v *Temné lásce* má láska různá zobrazení, je hlavním tématem novely.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 44.

²⁵⁶ BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000, s. 117.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 30-31.

²⁵⁸ Pozn. *Knížka s červeným obalem* (1986)

9. Banální příběh (2004)

Spisovatelčina tvorba je zakončena literární předlohou *Banální příběh* s podtitulem *Filmová povídka o prostém životním běhu* (2004), podle níž byl ve stejném roce režisérem Jaroslavem Brabcem natočen televizní film *Zlatá brána*. Porovnáme-li toto prozaické dílo s těmi předchozími, bude nám na první čtení jasné, že se jedná o odlišný literární počín, než jakých se autorka dopouštěla doposud. Zatímco předchozí ideologicko-utopistické texty²⁵⁹ byly plné autentičnosti, fragmentárnosti, záměrného rozbití formy, hravosti, expresivního jazyka a imaginace, je *Banální příběh* záležitost čistě prozaickou s tradičně poskládanou chronologickou strukturou. Ke kompozici se Alexandra Berková vyjádřila následovně: „*Text, jak raději všude uvádím, není žádný artistní výkon, o jaké jsem se vždycky snažila, ale poctivě odvyprávěný děj.*“²⁶⁰

Filmová povídka je inspirována autorčinou osobní zkušeností: „*I když celek je vybájen a skutečnost byla syrovější, většina detailů platí.*“²⁶¹ vysvětluje autorka. Podobně jako hlavní hrdinka příběhu se i Alexandra Berková ve středních letech rozváděla a následně se vdala za Moldavana, tento krok objasňuje následovně: „*Ten člověk z Moldávie nezná Beatles. Je téměř nedotčen vzděláním, ale má výraznou inteligenci, která mu pomáhá se orientovat v neznámém prostředí. Nesmírně se dřel u různých zaměstnavatelů v dětské víře, že za větší práci dostane víc peněz. Dostal vždycky míň než Češi, kteří se tam opírali o lopatu. V obchodech se k němu chovali arogantně, v restauraci ho nechtěli obsloužit...Naučila jsem ho říkat: já nejsem Rus, jsem Moldavan a Moldávie byla Ruskem obsazena jak vy.*“²⁶² Ve stejné době, kdy se s oním cizincem potkala, se spisovatelka ocitla v porozvodové životní krizi, ten muž jí ohromně psychicky pomohl zejména tím, že ji potřeboval. Důvodem sňatku nebyla láska, nýbrž akt přátelství. Novomanžel se brzy po sňatku pustil do založení firmy a budování zázemí pro vlastní dceru a matku. Přesto text rozhodně nelze vnímat jako autobiografický. Je to fikční příběh, jehož téma (vztah mezi dvěma lidmi z odlišných kultur) bylo podníceno reálnou zkušeností odrážející se v díle výhradně okrajově.

²⁵⁹ HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI. 2003, s. 148-149.

²⁶⁰ CINGER, František. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 2009. Právo. 1. srpna 2004 [cit. 2018-04-11].

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž.

Předmluva novely předestírá čtenáři náladu celého vyprávění: „*Optimisté tvrdí, že Osud neexistuje: my sami jsme autory svých životů. Pesimisté se obávají, že je to pravda.*“²⁶³ Z názvu se nedozvíme nic o tématu, ale spíše o poslání knihy. Jan Tvrdíček trefně podotýká, že: „*Přívlastek banální neodkazuje na obyčejnost či bezvýznamnost příběhu, ale mnohem spíše právě na jeho obecnou platnost (modelovost).*“²⁶⁴ Přínos spatřuje právě v tom, že kniha vypráví o konfliktech dnešní společnosti. Příběh, jak podotýká sama autorka, je dramatem bez viníků, protože ve světě, kde každý máme svoji pravdu, vinu jen těžko můžeme hledat.²⁶⁵

Ústřední postavou je pětáctičetiletá Eva, průměrný typ ženy středního věku, profesorka češtiny a literatury, odbornice na feminismus, manželka architekta, matka dospělé dcery a dokonce babička, přestože vypadá mnohem mladší. Po letech náročného manželství ji muž opouští kvůli své nové italské lásce. Druhým hlavním aktérem je Boris, jehož životním osudem novela začíná. Pochází z méně rozvinutého státu mezi Ukrajinou a Rumunskem, kde o životech obyvatel rozhoduje mafie: „*(Ivan) Nepochápe, proč nemá peníze, když úroda byla dobrá a všichni dobře pracovali; řekl si, že jde o nějaký omyl, i vydal se za bossem, všechno mu vysvětlit. Ale zase nic nepochopil, třeba ho zmlátili jako psa.*“²⁶⁶ Boris je Ivanovým pomocníkem, a navíc bojovníkem i trenérem v jednom. Právě proto, že se na tu nespravedlnost nemůže dívat a zastává slabších – včetně svého zaměstnavatele a boss se ho pokouší převést na svoji stranu, aby se stal jedním z jeho lidí, nechává v zemi dceru a utíká do Česka pryč před mafiány a za lepší budoucností. Zatímco se Borisovi podařilo prchnout ze země, dokončuje Eva více jak tisíc kilometrů daleko, jednu ze svých feministických přednášek, tentokrát o Popelce. Jakožto úspěšná žena je velikým vzorem, pro bývalou studentku, nyní již kolegyni Pavlu, která se jí snaží vyrovnat nejen v kariéře, ale i v osobním životě: „*Eva se na ni zamyšleně zadívá: odkud bere právo na nadřazenost tahle pijavice, co krade cizí přednášky, nechá se vozit autem a platit si pítí?*“²⁶⁷ Ještě téhož dne dostává Eva velkou ránu: „*A manžel – ten, co jí slíbil, že jí bude oporou*

²⁶³ BERKOVÁ, Alexandra. Předmluva. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto, 2004.

²⁶⁴ TVRDÍK, Jan. ...když tonoucí se stěbla chytá. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře* [online]. Host. 2005, 21(6), s. 86 [cit. 2018-04-11].

²⁶⁵ BERKOVÁ, Alexandra. Předmluva. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto, 2004.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 8.

²⁶⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto, 2004. s. 21.

v dobrém i ve zlém; její budoucí bývalý manžel, který by se jinak naježil, urazil, rozkvičel – ten skvělý elegán, co je pyšný, že vypadá úplně jako Ital, a před společnými známými se vytahuje, že má starší milenku, ten se teď spokojeně usmál a řekl: „Ale už nejseš taková frajerka, co? Tak inteligentní, tak chytrá, tak nad věci...?“²⁶⁸ Zdá se, jako by celá rodina byla na jeho straně. Všichni mu novou známost schvalují. Zhrzená manželka se cítí úplně sama, ale v její blízkosti se objevuje člověk, který se cítí podobně – Boris. Eva se nejdřív svým citům brání; přece jenom je to cizinec, jiná kultura, ale také je otcem a dědečkem stejně jako ona. Stává se jejím soukromým strážcem, každý den ji z lešení pozoruje a hlídá: „Boris ji sleduje zvenčí z lešení, vidí ji loučit se s nepřítomnou dcerou a pak padnout na postel v návalu pláče; nejradši by zaklepal, ale neodvažuje se – a tak si zapaluje další cigaretu, protože nechce usnout a protože je mu zima...“²⁶⁹ Nakonec se seznamují a postupně si k sobě budují cestu. Společně si dvojice klestí cestu přes předsudky, výraznými kulturními rozdíly i problémy, které kupí, aby mohli ty dva rozdílné světy spojit do jednoho společného života. Eva se snaží cizinci porozumět a dozvídá se, že Boris v Praze pracuje na černo za třicet korun na hodinu a je v rukách mafie, která na lidech, jako je on, vydělává. A přitom Moldavan má jediný sen: postavit zde dům pro svou dceru. Profesorka se v příštích dnech stává opět svobodnou, z důvodu soudního vyrovnání opouští původní byt, stěhuje se do menšího, rozhodne se postarat i o Borise a zařídit mu úctyhodný život. A tak utečenec přichází o práci i bydlení a hlavní hrdince nezbyvá nic jiného než ho ubytovat u sebe, v tom novém stísněném kamrlíku. „A maraton pokračuje.“²⁷⁰ A. Berková umně prostřednictvím Evy popisuje, jak náročné a téměř nemožné je pro cizince získat vlastní doklady, kolik práce, úsilí i psychické síly je třeba pro to, udělat správnou věc, ačkoli vám to nikdo neulehčí, obzvlášť pokud máte za zády ještě vymahače, kteří se pokusí z naskytnuté situace vytěžit ještě mnohem více peněz: „A ozvala se i Matka Mafie: „Dobrý den, tady Marková, jestli si pamatujete, jak jsme se ujali Borise, já vás nechci strašit, pani, ale jen jsem vám chtěla říct, že – (zdůrazňuje každé slovo) -tady Borju hledala cizinecká policie, jestli mi rozumíte – já ho teda zatím zapřela, zatím, ale to víte, život je drahej...“²⁷¹ Následně nevyhnutelně dochází ke střetu dvou odlišných mentalit a Boris odchází. Je pryč tak dlouho, dokud si Eva neuvědomí, jak moc jí chybí a nevydá

²⁶⁸ Tamtéž, s. 34.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 51.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 113.

²⁷¹ BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto. 2004. s. 113.

se ho hledat na místo jejich prvního rande. Další události už mají rychlý spád: po roce a půl se život zase dostává do správných kolejí a ti dva uzavírají sňatek, ne pouze z praktických důvodů, ale i z lásky. „*Bude se dít ještě hodně věcí: Boris se bude muset vypořádat s vymahačem z rodné Moldávie. Eva se vzdá své profese a odjedou na venkov. Boris bude muset přijmout, že Eva je pořád profesorka, i když sype slepicím. Eva bude muset přijmout, že Boris chce jíst u jednoho stolu. A mnoho jiného... Ale vsjo budět charašo...*“²⁷² A těmito větami příběh končí.

Funkční model rétorické er-formy²⁷³ konstruuje fikční svět. Rétorická subjektivita nevychází z neurčité postavy, ale z anonymního vypravěče stojícího mimo fikční svět.²⁷⁴ Odkaz k tomu, že byla povídka zprvu určena k filmovému zpracování, je výrazný především rovinně výstavby. Vypravěč v krátkých kapitolách odhaluje základní myšlenky jednotlivých hrdinů, u hlavní postavy je tato tendence posilována vnitřními monology, autorka použila krátké věty a přítomný čas k jednodušší vizualizaci probíhajících scén: „*Eva nepřítomně kývá – jasně že poslouchá – odkudsi zdálky připlouvají slova – zbluňknout – a zase mizí [...]*“²⁷⁵ Vedlejší postavy reprezentují různé modely chování a přístupů k realitě. Prostředí nehraje v ději příliš důležitou roli. Jeho hlavní funkcí je zdůraznit kontrast mezi kulturami, protiklad mezi malou zemí, kde za malým městem jsou už jen pastviny, pole, malé domky, stodoly i chlévy,²⁷⁶ kde se společenské zřízení přibližuje tomu feudálnímu a velkou svobodnou, bohatou Prahou. Další jeho funkci lze vidět v tom, že zasazení děje do vhodného prostoru přidává příběhu na důvěryhodnosti. Důležitější než vnější svět jsou emoce, které se odehrávají uvnitř postav a komunikace mezi nimi.

Alexandra Berková předkládá čtenáři i další tradiční společenské aspekty života, které se v příběhu rozrušují. Ocitáme se v situaci, kde má žena mnohem vyšší společenské postavení než muž. Ovšem tím, že se stýká s někým z východu, s mužem, který zde pracuje jako laciná námezdní jízda, se její společenský status před očima známých a rodiny pomalu snižuje. Tento stav je v knize zobrazen také prostorově, když se hlavní hrdinka musí po rozvodu vzdát velkého atypického bytu a sehnat si mnohem

²⁷² Tamtéž, s. 137.

²⁷³ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993, s. 44.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 45.

²⁷⁵ BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto. 2004. s. 62.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 7.

levnější a menší ubytovací jednotku; nakonec se jejím novým domovem stává suterénní místnost. Stejně tak se autorka dotýká tématu udržení rodiny a toho, jak by měla rodina vypadat, jaké iluze si o naší budoucnosti tvoříme, ale jak realita dokáže být nakonec úplně jiná: „*Rodinná fotografie: Eva, manžel a dcera; šťastná rodina.*“²⁷⁷ Záznam, kdy se tváří všichni šťastně a skutečnost, kdy se pomalu všechno bortilo, je typická snaha ženy – matky a manželky udržet rodinu pohromadě, i když ne vždy to je správná cesta: „*[...] vidí matku, unavenou, zrazenou jako všechny Popelky, které uvízly v omylu, že nemají právo myslet samy na sebe – ale že k nim štěstí přijde skrze muže. Celý život se hádali. Neměli sílu se rozejít. Teď jsou spolu srostlí a lezou si na nervy, že jednomu na druhém vadí, i jak si míchá kafe...*“²⁷⁸ Naléhavost sdělení, že pokud se člověk bojí postavit na vlastní nohy, přijmout výzvu a zaměřit se primárně na svojí vlastní seberealizaci, prochází celou knihou.

Nejdůležitější je ale téma nedorozumění a postihnutí kulturních rozdílů.²⁷⁹ Mezi dvojicí dochází k několika konfliktům způsobených odlišně nastavenými hodnotami, výchovou i rozdílným chápáním vztahů. A hledají správnou cestu k nalezení společné řeči. I hlavní hrdinka se na začátku jejich vztahu nedokáže uhnout zakořeněným předsudkům: „*Eva má trochu pocit viny za svůj rezervovaný postoj k ruštině a Rusům, tak se tedy taky blíž představuje, aby překlenula mlčení.*“²⁸⁰ Eva si uvědomí, že musí svůj hodnotový žebříček i pohled na svět přehodnotit. Oba dva zažívají okamžiky, kdy se stydí za svůj národ. Boris se v jejím životě ocitá právě v okamžiku, kdy se pro Evu stává jediným stéblem, kterého se chytá. Společně se zachraňují navzájem. Profesorka hledá pro Moldavana svobodu a spravedlnost a cizinec jí na oplátku dává důvod žít. Závěr příběhu nepřináší ohromný happy end, ani jistotu, že od této doby už bude všechno jenom krásné a nebe bude už do konce našich dní zalité sluncem, žádné poznání, že láska hory přenáší, nepřichází. Ale přináší poselství, že nikdy není tak zle, jak se zdá a také připomenutí, že každá situace má své východisko. Suterénní byt, do kterého se hrdinka musí přestěhovat, je na první pohled symbolem ztráty prestiže a tím také toho vzdáleného štěstí, které bylo doposud, ale na konci i takový prostor může

²⁷⁷ BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto. 2004. s. 28.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 25.

²⁷⁹ CINGER, František. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 2009. Právo. 1. srpna 2004 [cit. 2018-04-11].

²⁸⁰ BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto. 2004. s. 55.

přinést domácí pohodu a spokojený život: „*Následuje radostná bitva polštáři, kdy se dcera s dcerou pustí do Borise polštářky a plyšovými zvířaty [...]. Eva se dívá na chechtající hromadu [...]: před dvěma lety by byla podrážděná a možná by je i okřikla, že ji ruší v práci, že na ně vydělává a ať jí dají konečně pokoj..., ale teď se na ně jen zamilovaně dívá, vděčná [...].*“²⁸¹

Jednoduchost zápletky i kompozice povídky zesilují dynamičnost příběhu i jeho ucelenost a uzavřenost. Rychlý spád vyprávění bývá místy zpomalován krátkými ohlédnutími do minulosti, jež slouží nejen k dokreslení charakteru postav, ale také k odhalení příčin rozporuplného vztahu mezi účastníky děje.²⁸² Eva Střížovská zakončila svou recenzi na knihu následovně: „*Myslím, že velmi poutavě napsaná knížka Saši Berkové [...] má jednu chybičku – název. Není to vůbec příběh banální, naopak netradiční. Díky za něj.*“²⁸³

²⁸¹ Tamtéž, s. 128.

²⁸² TVRDÍK, Jan. ...když tonoucí se stébla chytá. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře* [online]. Host. 2005, 21(6), 86 [cit. 2018-04-11].

²⁸³ STRÍŽOVSKÁ, Eva. Motto, Saša a Banální? *Český dialog* [online]. Mezinárodní český klub, červen 2004 [cit. 2018-04-13].

Závěr

„[...] slova jsou zde nástrojem: dodávají rytmus, barvu, zvuk a informaci, ale jsou až druhá za skutečností, kterou hodláme zobrazit.“²⁸⁴

- Alexandra Berková

Změna režimu, splynutí domácích, exilových a samizdatových literatur i možnost bez ostychu veřejně vyjádřit svůj postoj, vytvořila novou éru prozaické tvorby. Do českých literárních okruhů proniklo spousta nových autorů a zároveň se vraceli i tací, kteří se na čas od psaní vzdálili, ať již dobrovolně či z donucení. Nevýhoda náhlého propuštění hranic tkví v tom, že v ohromné smršti nových děl, žánrů i způsobů psaní mnoho kvalitních próz i poetik zapadlo. Ve světě, kde náhle může každý vydávat i psát, mají najednou všichni co říci, otázkou ale je, kdo vytištěná slova bude číst, protože čtenář se ocitá ve světě, kde se na něj ze všech stran vrhá rozsáhlá knižní produkce nejen české, ale i zahraniční literatury, a proto nikdy nebude mít možnost přečíst úplně vše, co se na trhu objeví.

Proto závěrem práce není pouze nabídnutí jednoho z mnoha způsobů interpretace děl spisovatelky Alexandry Berkové, nýbrž seznámit čtenáře s její prací. Důvodem je, že její knihy patří k těm, jež se dostaly spíše na okraj čtenářského povědomí a do popředí se místo nich protlačila díla autorů, kteří do převratu vydávat nesměli, a i přes rozsáhlý knižní trh nebylo pro původně oficiální prozaiky snadné dále pokračovat ve spisovatelské činnosti. K tomu, jak to bylo náročné, A. Berková řekla: *„Vydání muselo opět počkat, protože se honem vydávali disidenti, já jsem najednou byla příliš oficiální [...]“²⁸⁵* Přestože je bohužel autorka skoro deset let po smrti, její práce je stále aktuální. Témata, jež si spisovatelka vybírala, jsou nadčasová. Některými z nich nám připomínala, jak to před listopadem 1989 bylo těžké. Odkrývala problematiku tradiční rodiny, nejsurověji v *Temné lásce* prezentovala model předchozí doby a upozorňovala na to, že právo na vlastní život má každý a i když ženy jsou zpravidla „přivazovány“ k plotně, je to pořád jejich volba, zda se podřídí očekávání druhých nebo se rozhodnout pro vlastní způsob vedení života, případně také rodiny.

²⁸⁴ BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. Praha: Trigon, 2014, s. 17.

²⁸⁵ SPRÁVCOVÁ, Božena. Chlapče, tebe bych chtěla mít ve sprše: rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Tvar: literární občasník*. Praha: Klub přátel Tvaru. 2006, (10), s. 4.

Z některých úryvků knih může čtenář dosáhnout pocitu, jako by autorka vyzývala zástupkyně ženského pohlaví k životu bez manželů, dětí, celých rodin a předkládala pouze možnost samostatnosti jakožto jediné cesty k seberealizaci. Nicméně tato teze není úplně správná, i když se A. Berková nejčastěji ve svých pracích obrací spíše k ženám, nelze opomenout, že například v takovém *oddaném Všivákovi* je hlavní postavou muž a hlavním tématem *Banálního příběhu* jsou milenci, kteří se zachraňují navzájem bez důrazu na pohlaví. Hlavním tématem všech příběhů jsou tedy hlavně vztahy, kontrast mezi tím, jak to bylo, jak to je a jak to může být. Hrdinové jsou povětšinou lidé, jejichž život dosáhl určitého zvratu a oni se pokoušejí uchopit ho do vlastních rukou. Jediná z postav, které se nepodaří poprat se s osudem, je právě *Všivák*, jenže ten je více éterickou bytostí než člověkem, na konci příběhu je zlomený, bez sil a je mu milejší úkryt na skládce než touha vmísit se mezi ostatní. Ostatní se zpravidla dokáží postavit překážkám na cestě, projít přes ně, vymanit se z původních okovů a pokračovat v cestě životem dle svých představ. Ovšem tyto konce jsou pouze literární, vzdáleně máme pocit, jako by nám naznačovaly, že příběhy hlavních hrdinů, tak úplně nekončí, nýbrž pokračují (v mimoliterárním světě).

Již od prvního čtení je ve všech autorčiných knihách patrná snaha postihnout život co nejrozsáhleji; nezapomenout na žádný z jeho aspektů, ať už je to ten sociální či individuální. Kupříkladu *Knížka s červeným obalem* vypráví o celé etapě života od narození po smrt včetně mnoha situací, mnohdy téměř všedních, ve kterých se během bytí ocitáme. *Magorie* je bezesporu metaforou pro absurdní až degenerované společenství, přesto jedním z hlavních témat prózy jsou vztahy v různých stupních intimity mezi obyvateli tohoto „placatého“ světa. Také ve výše zmíněném *Banálním příběhu* je vedle hlavní zprávy o lásce v každém věku rozloženo téma o předsudcích a jiných společnostech. Oddaný všivák se ocitá ve světě, kde nerozumí ničemu a Karolína se vymaňuje z okovů, které doposud všichni považovali za normální. Každý příběh z pera Alexandry Berkové zahrnuje širokou škálu témat načrtnutých v různé míře, ale jedna věc, jež je rozhodně společná každému z nich a spojuje je: naše bytí.

Pokud čteme bedlivě, nemůžeme nezpozorovat několik opakujících se motivů skrze celou tvorbu. Prvním z nich je opakované přirovnávání lidského pokolení k hmyzu. Postavy jsou zpravidla vypravěčským subjektem označovány za příslušníky hmyzího společenství, ovšem pokaždé v jiném smyslu. V neutrálním možná až lehce

negativním pojetí bývají obyvatelé fikčních světů nazýváni jepicemi, bzučícím hmyzem s krovkami, křídélky. Nejpozitivněji laděné použití je ve vztahu matka = dítě, kdy dcera se dcera narodí jako larva a čeká, až se z ní vyvine motýl.²⁸⁶ Toto označování má zahrnuto více funkcí; jistě ukazuje na rozdílnost mezi „hemžícím“ se kolektivem a individuem; na rozdíl mezi hodnotami společnosti a potřebami jedince. Dále lze vnímat tento jev jako metaforu k pomíjivosti života a člověka, kdy se bytí přibližuje tomu jepičímu. Zástupci zmíněného hmyzu se v dospělosti stačí pouze rozmnožit, potom umírají, zbývají po nich jenom larvy – jejich děti. Stejně tak u zástupců lidského pokolení se lidé v dospělosti rozmnožují, starají se o své mladé, než jsou schopní začít žít samostatně a pak se jim může zdát, že život ztrácí smysl. Člověk má občas tendenci přejít až do takového letargického stavu, kdy ztrácí vůli žít. Výše zmíněný motiv může okrajově narážet i na povahu člověka, případně na jeho otravnost, jíž je schopen.

Stejně se v některých dílech vyskytuje motiv turistů, poutníků či cizinců, pokaždé ale s jinou sdělovací funkcí. Zatímco *Magorie* nabízí cizinci jakousi naději v tom, že existuje ještě nějaký jiný (lepší?) svět, než je ona, tak Všivák, jenž je zavržen bohem, se ocitá v zemi, které nerozumí a nenachází cestu k úniku. Poutník z prvního příběhu má kam odejít, ale ten druhý takovou naději nemá. Je vržen do světa, kde se jediným vysvobozením zdá být smrt. V autorčiných dílech se také často vyskytují alegorická zobrazení různých světů; ať již to bylo tématem celé *Magorie* či jenom okrajovým vypořádáním v *Temné lásce*. Alegorie se stejně jako díla stylizující autentický život obrací k existenci jako takové. Světy, jež jsou čtenáři vykreslovány, zpodobňují širokou škálu situací i rozhodnutí, se kterými se potýkáme. Každá volba, jež učiníme, nám otevírá dveře do dalších možných světů. Existují takové, ze kterých nelze uniknout a musíme se uvnitř nich naučit žít (viz. *Utrpení oddaného všiváka*), ale jsou i takové, z nichž lze odejít, pokud chceme. V próze *Temná láska* se autenticity zlehka dotýká rovina fantaskní; na okraji literární reality se nám otevírá plejáda ženských i mužských světů, v nichž alegorický obrazný motiv dostává vysvětlení abstraktními pojmy, jako jsou „zlaté klece“ či „omšelé provazy a pouta“. Princip alegorie má v dílech Alexandry Berkové důležitou hlavní úlohu: odkrytí čtenáři možnosti i způsoby myšlení společnosti. Prostřednictvím obrazného pojmenování znázorňuje různé formy bytí a také zejména různorodé pojmání i vnímání světa (života).

²⁸⁶ viz. *Temná láska*

Poslední moment, jenž je třeba před zakončením zmínit, je fikčnost, která autorku provázela od začátku tvorby, ale v posledních dvou knihách pozbyla svou platnost. Doba, kdy se A. Berková ocitá v životní krizi, se silně odráží jak v *Temné lásce*, tak v *Banálním příběhu*. Obě dvě novely jsou odklonem od imaginace a obrací se více k druhému postmodernímu proudu: autenticitě. Autorka se kromě alegorických prací obrací i k takové stylizaci, kdy se příběhy stávají více biografickou až zpovědní záležitostí, i přesto, že se stále jedná o fikční texty. Obzvláště tedy ten první je velice odlišný od předchozích prací také volbou vypravěče, kdy se opravdu cíleně přestává vypravěč schovávat za třetí osobu a přechází do roviny popisu individua, kdy se vyprávění zcela ujímá sama hlavní postava. *Banální příběh* je jedinou autorčinou novelou, kde je všechno vyjádřeno explicitně bez skrytých významů. Je to vyprávění, jež se drží čistě literární reality a ani okrajově neobsahuje fantaskní složku.²⁸⁷

Interpretace obsažená v této práci je záležitostí více méně individuální. Samozřejmě nebýt několika publikovaných recenzí, popisů či hodnocení, zajisté by bylo opomenuto mnoho zajímavých informací a postřehů. Nutno podotknout, že ne vždy se s nimi dalo plně souhlasit. Tento výklad by měl posloužit jako jeden z možných názorů a pohledů, jak práci Alexandry Berkové číst. Závěrem je třeba říci, že Alexandra Berková je bohužel relativně opomíjenou autorkou, přitom její práce za sebou zanechala odkaz i poučení pro všechny budoucí i současné generace o tom, co život přináší a člověk dovede; od pokřivených sociálních systémů přes vůli překonat překážky na cestě.

²⁸⁷ Pozn. Velký podíl má na tom ovšem pravděpodobně skutečnost, že *Banální příběh* měl sloužit pouze jako scénář a až poté jej autorka sepsala do knižní podoby.

Seznam použité literatury a zdrojů

Primární literatura

BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. Praha: Práce. 1986. Příliv. ISBN 80-7227-152-0.

BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie, aneb, Příběh velké lásky*. Praha: Eroika. 2006. ISBN 80-86337-62-6.

BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. Brno: Petrov. 1993. ISBN 80-85247-48-8.

BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. Brno: Petrov. 2000. ISBN 80-7227-085-0.

BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh: filmová povídka o prostém životním příběhu*. Praha: Motto. 2004. ISBN 80-7246-219-9.

Sekundární literatura

Publikace

BAUER, Michal. *Česká próza 90. let 20. století: materiály z mezinárodní konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 27. a 28. června 2001 u příležitosti 10. výročí založení Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002. ISBN 80-7040-530-9.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství. 2002. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-86429-11-3.

BERKOVÁ, Alexandra. *O psaní*. Praha: Trigon. 2014. ISBN 978-80-87908-01-3.

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

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel. 1993. ISBN 80-202-0418-0.

HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI. 2010. Literární věda (ARSCI). ISBN 978-80-7420-005-2.

HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI. 2003. ISBN 80-86078-29-9.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Proměny subjektu*. Pardubice: Mlejnek. 1994. ISBN 80-85778-02-5.

HOLÝ, Jiří. *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha: Galaxie. 1993. ISBN 80-85204-07-X.

HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.

KRATOCHVÍL, Jiří. *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov, 2000. ISBN 80-7227-089-3.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin. 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána. 2001. ISBN 80-242-0735-4.

NOVOTNÝ, Michal. *Zákulisí slov do třetice*. Praha: Motto. 2006. Rádce (Motto). ISBN 80-7246-304-7.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-004-X.

Slovník českých spisovatelů. Praha: Libri. 2000. ISBN 80-7277-007-1.

STICH, Alexandr a Jan LEHÁR. *Knih textů: česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. 2000. Česká historie. ISBN 80-7106-285-5.

UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991: 150 děl poválečné české prózy*. Ostrava: Sfinga. 1992. ISBN 80-900578-9-6.

Periodika

BALAŠTÍK, Miroslav. „Škeble se musí otevřít.“. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu HOST, 2003(1), s. 5-10.

BÍLEK, Petr A. O mrtvých jen dobře? A2 [online]. 2008(33). 13. 8. 2008. Dostupné také z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/33/o-mrtvych-jen-dobre>

CINGER, František. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 2009. Právo. 1. srpna 2004. Dostupné také z: http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-alexandrou-berkovou_2384.html

ČERVENKOVÁ, Jana. Knihovnička literárních novin: ALEXANDRA BERKOVÁ: Utrpení oddaného všiváka. *Literární noviny*. 1994, 5(11), s. 15.

ČINÁTLOVÁ, Blanka. Symbolem umění je luna. A2 [online]. 2015 (7) 1. 4. 2015, (7). Dostupné také z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/7/symbolem-umeni-je-luna>

HAMAN, Aleš. Česká beletrie. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1995, 6(21), s. 4-5.

HAMAN, Aleš. Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy. *Literární noviny*. Praha: Svaz československých spisovatelů. 1996, 7(29), s. 7.

JANOUSEK, Pavel. Útlá, nenápadná, leč pozoruhodná. *Kmen*. 1986(44), s. 11.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Ať hodí kamenem. *Literární noviny*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v. v. i., 2001, 12(17), s. 8.

Kontrapunkt: Výstřižky z tisku (O UTRPENÍ ODDANÉHO VŠIVÁKA ALEXANDRY BERKOVÉ). *Literární noviny*. 1994, 5(26), s. 15.

KYŠA, Leoš. Minirecenze. A2 [online]. 2007(19). 8. 5. 2007. Dostupné také z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/19/minirecenze>

MACURA, Vladimír. Zpráva o zemi pod placatým kamenem. *Tvar*. 1991. 2(45), s. 15.

NOVOTNÝ, Vladimír. Paraeptický svět českých čtyřicátníků. *Tvar*. 1991. 2(48), s. 4.-5.

SPRÁVCOVÁ, Božena. Chlapče, tebe bych chtěla mít ve sprše: rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Tvar: literární obtýdeník*. Praha: Klub přátel Tvaru. 2006, (10), s. (1) 4-5.

ŠPIRIT, Michael. O temném království. *Literární noviny*. 1992. 3(17), s. 4-5.

TRÁVNÍČEK, Jiří. Knihy: Utrpení (sobě) oddané autorky anebo Co zbylo z Berkové. *Tvar*. 1994, 5(13), s. 20.

TVRDÍK, Jan. ...když tonoucí se stébla chytá. *Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře* [online]. Host. 2005, 21(6), s. 86. Dostupné také z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2005/6-2005/kdyz-tonouci-se-stebbla-chyta>

Internetové zdroje

Alexandra Berková. Česko-slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/106285-alexandra-berkova/>

BERKOVÁ, Alexandra. Rozhovor s Alexandrou Berkovou. *Festival spisovatelů Praha* [online]. 11. 12. 2008 [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: http://www.pwf.cz/minule-rocniky/texty/rozhovory/rozhovor-s-alexandrou-berkovou_1549.html

HÁVOVÁ, Naděžda a Vladimír KROC. Dva na jednoho: *Alexandra Berková - "Svět je útulný, jak vojenská světnice"*. *ČRo Radiožurnál*. 8. března 2004. [online]. [cit. 2018-02-06]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/publ_izurnal_zprava/alexandra-berkova-svet-je-utulny-jak-vojenska-svetnice--108382

LJUBKOVÁ, Marta. Berková, Alexandra: Knížka s červeným obalem. *iLiteratura.cz* [online]. 20. 10. 2003 [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: www.iliteratura.cz

MACURA, Vladimír (1995) a Klára KUDLOVÁ (2007). *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 2011 [cit. 2018-01-26]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>

Perly českého dokumentu: Popelčin Komplex. Česká televize [online]. 2013. [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10489022699-popelcin-komplex/21356226466>

SEDLÁČEK, Tomáš. Alexandra Berková: Temná láska. *Český rozhlas: Umění a kultura* [online]. 1. února 2001 [cit. 2018-04-21]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/zprava/alexandra-berkova-temna-laska--4592>

SOMMEROVÁ, Olga. Olga Sommerová. [online]. [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <http://www.sommerova.cz/>

SOMMEROVÁ, Olga. Alexandra Berková – život ve svobodě. *Deník.cz* [online]. 26. června 2008 [cit. 2018-02-06]. Dostupné z: www.denik.cz

STŘÍŽOVSKÁ, Eva. Motto, Saša a Banální? *Český dialog* [online]. Mezinárodní český klub, červen 2004 [cit. 2018-04-13]. Dostupné z: <http://www.cesky-dialog.net/clanek/1155-motto-sasa-a-banalni/>

Temná láska. In: *Čtenářský deník* [televizní seriál]. ČT2 20. 4. 2018. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169663406-ctenarsky-denik/308292320020003-ctenarsky-denik-temna-laska/>

Tvůrčí skupina literárně-dramatické tvorby. Alexandra Berková: Magorie. *Český rozhlas: Vltava* [online]. 20. 7. 2017 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/alexandra-berkova-magorie-5950948>

Seznam příloh

Obrázek 1 – Alexandra Berková

Obrázek 2 – Alexandra Berková – *Knížka s červeným obalem*

Obrázek 3 – Alexandra Berková – *Magorie aneb Příběh velké lásky*

Obrázek 4 – Alexandra Berková – *Utrpení oddaného všiváka*

Obrázek 5 – Alexandra Berková – *Temná láska*

Obrázek 6 – Alexandra Berková – *Banální příběh*

Obrázek 7 – Alexandra Berková – *O psaní*

Obrázek 1: Alexandra Berková



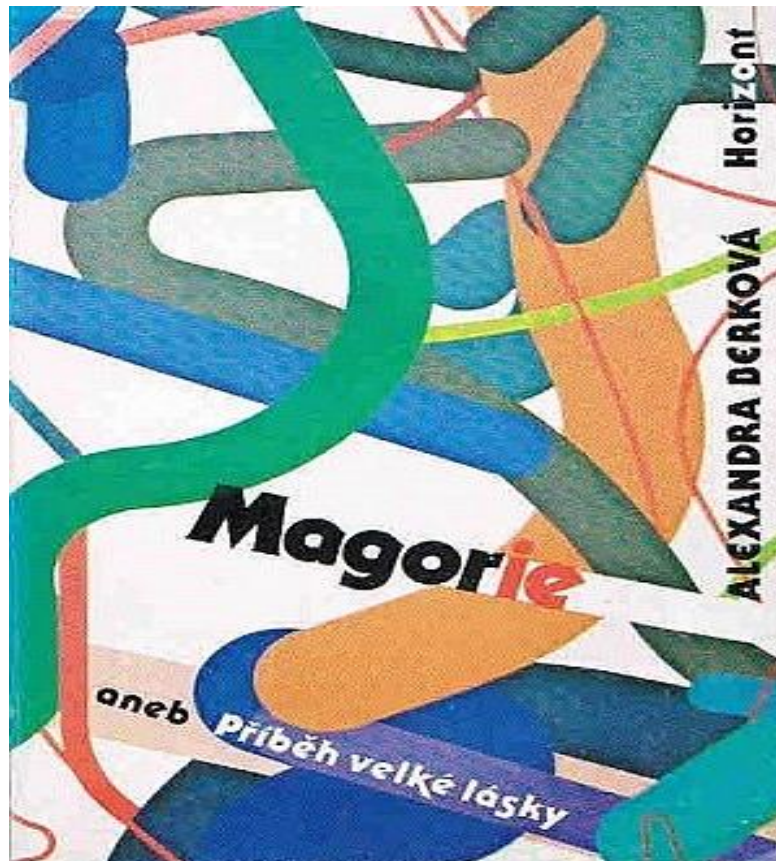
In: *Festival spisovatelů Praha* [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://www.pwf.cz/archivy/autori/alexandra-berkova/cz/>

Obrázek 2: Alexandra Berková – *Knížka s červeným obalem*



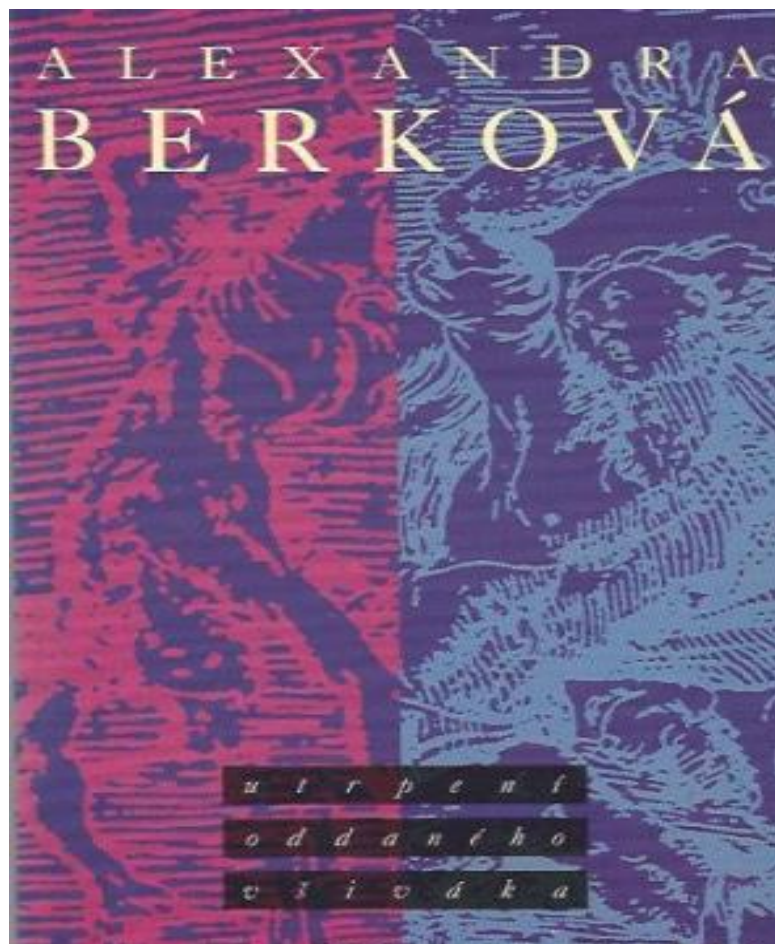
In: BERKOVÁ, Alexandra. *Knížka s červeným obalem*. 1986.

Obrázek 3: Alexandra Berková – *Magorie aneb Příběh velké lásky*



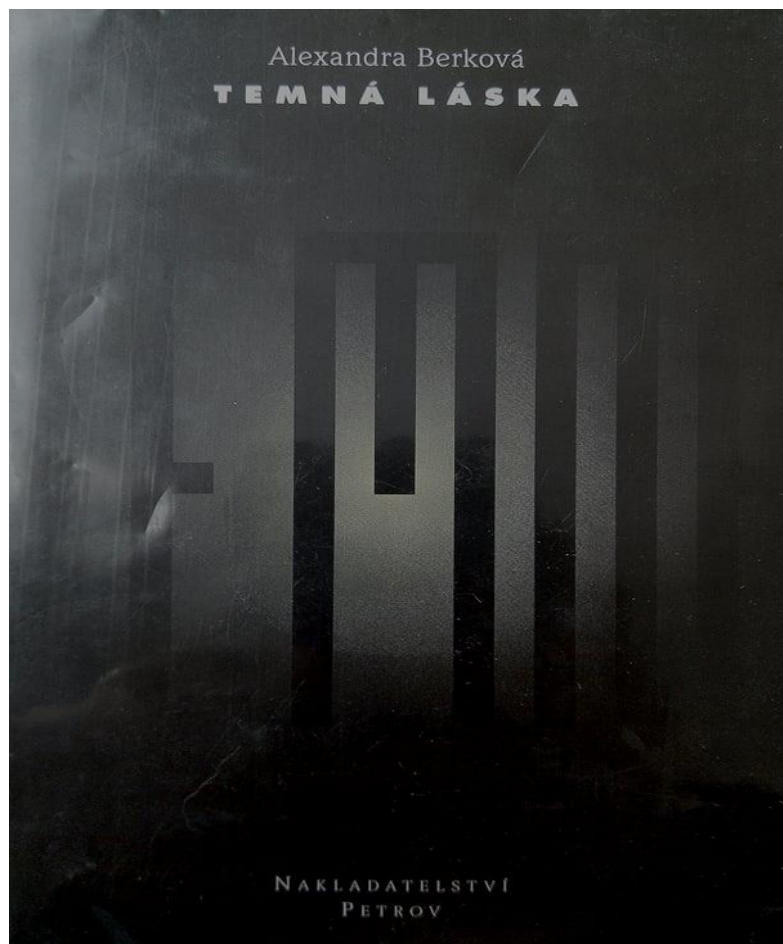
In: BERKOVÁ, Alexandra. *Magorie aneb Příběh velké lásky*. 1991.

Obrázek 4: Alexandra Berková – *Utrpení oddaného všiváka*



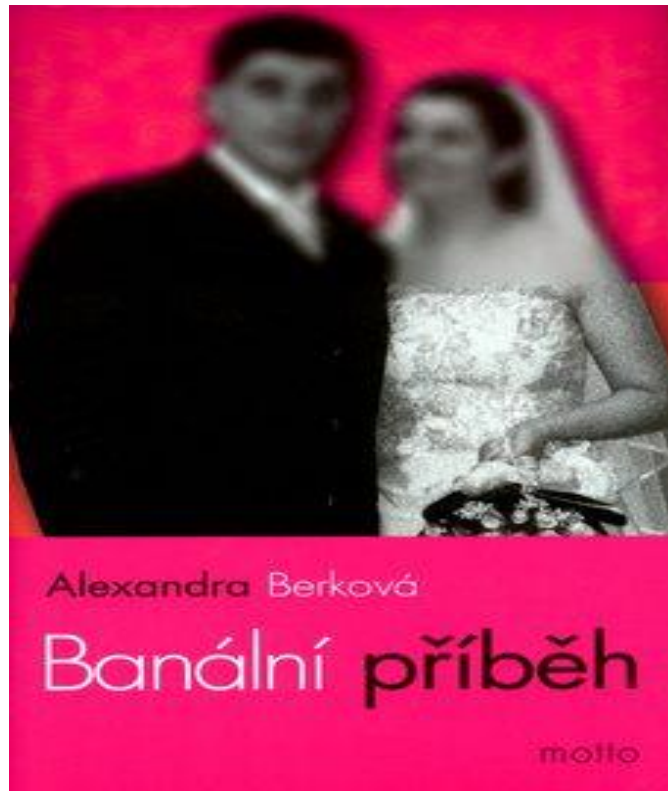
In: BERKOVÁ, Alexandra. *Utrpení oddaného všiváka*. 1993.

Obrázek 5: Alexandra Berková – *Temná láska*



In: BERKOVÁ, Alexandra. *Temná láska*. 2000.

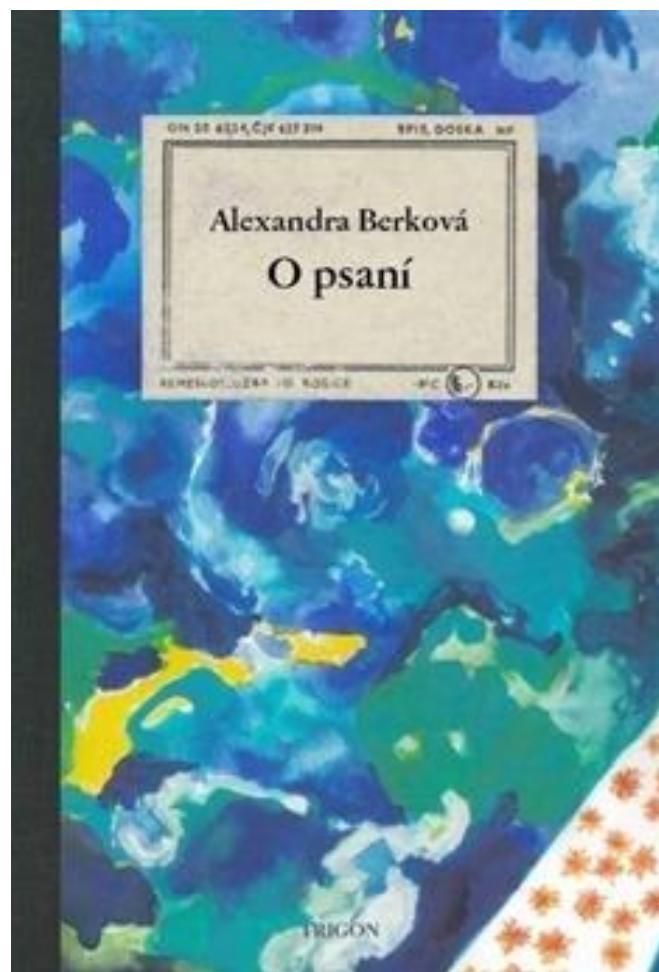
Obrázek 6: Alexandra Berková – *Banální příběh*



In: BERKOVÁ, Alexandra. *Banální příběh*. 2004.

Obrázek 7: Alexandra Berková – *O psaní*²⁸⁸

²⁸⁸ Jediné autorčino nebeletristické dílo. Text dopsala A. Berková necelé dva měsíce před nečekaným úmrtím v roce 2008. Knižního vydání se práce dočkala až v roce 2014.



In: Berková, Alexandra. *O psaní*. 2014.