

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

MENŠÍ SPISOVATELKA Z VELKÝCH ŠEDESÁTÝCH

HANA BĚLOHRADSKÁ, JEJÍ LITERÁRNÍ KARIÉRA A DÍLO

A MINOR WRITER OF THE MAJOR SIXTIES

HANA BĚLOHRADSKÁ, HER LITERARY CAREER AND OEUVRE

Veronika Kredbová (Český jazyk a literatura)

Vedoucí diplomové práce: Ing. Pavel Janáček Ph.D.

Praha 2007

Prohlášení:

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

.....
Veronika Kredbová

Prohlášení autorky diplomové práce

První část mé diplomové práce by jen těžko mohla vzniknout bez laskavosti a ochoty Lucie Bělohradské, Jarmily Emmerové, Jiřího Stránského a Michala Novotného – pamětníků, kteří mi poskytli svůj čas, odpovídali na mé otázky k biografii Hany Bělohradské, korigovali či doplňovali mé poznatky zjištěné odjinud. K těmto jiným pramenům patří také dokumenty z Archivu bezpečnostních složek MV ČR, které jsem získala jako poslední a zapracovala do závěrečné verze diplomové práce.

Po přečtení této závěrečné verze se na mě obrátila dr. Jarmila Emmerová s žádostí, abych pasáže založené na policejním spisu (zde str. 35-39) z práce buď vyloučila, nebo je shrnula do odstavce konstatujícího (bez citací z policejních záznamů) neúspěšný pokus Státní bezpečnosti získat spisovatelku ke spolupráci. Dr. Emmerová vznesla zároveň protest proti tomu, aby příslušné téma bylo v práci rozebíráno v té šíři, v jaké se to děje, respektive aby taková práce byla spojována s jejím jménem. Pokud příslušné pasáže ve své práci zachovám, požádala mě, abych ji neuváděla mezi prameny své práce a celou práci zbavila odkazů na její jméno.

Pasáž vycházející z dokumentů Státní bezpečnosti jsem poté ještě jednou ve spolupráci s vedoucím diplomové práce přehlédla tak, aby nenabízela podněty k nedoloženým spekulacím o povaze kontaktů mezi StB a Hanou Bělohradskou v roce 1974. Na žádost o vyškrtnutí jména dr. Emmerové z celé práce jsem již nemohla reagovat. Jednak z časových důvodů, ale zejména proto, že jsem se při práci s pamětnickými svědectvími snažila rozlišovat informace, která mohu začlenit do svého výkladu jako objektivizovaná fakta, a na interpretace, hodnocení či vzpomínkové svědectví, která nabývají své relevance právě jen v souvislosti s konkrétně uvedeným pramenem. Na doporučení vedoucího diplomové práce proto zveřejňuji stanovisko Jarmily Emmerové v tomto prohlášení, ale práci odevzdávám v původní podobě, aniž bych provedla eliminace, o které mě dr. Emmerová žádala.

ABSTRAKT

Práce se zabývá průběhem literární kariéry a podobami díla Hany Bělohradské – spisovatelky, jejíž literární působení v šedesátých letech spoluurčovalo podobu období, jež bývá nejen v literárním kontextu nazýváno „velkými šedesátými“.

V *Úvodu* jsou představeny důvody, které autorku práce vedou k zájmu o Hanu Bělohradskou. Spisovatelka je zde představena jako autor, jehož literární dráha (tak, jak ji chápe P. Bourdieu) je ve své době velmi netypická. Dále jsou zde formulovány základní cíle, které práce sleduje.

V části nazvané *Východiska zkoumání* jsou uvedeny hypotézy, s nimiž autorka této práce přistupuje k následujícím rozborům a jejichž platnost má práce podpořit. Představeny jsou zde také teorie, o něž se práce opírá, i důvody, proč byly jako teoretické zázemí práce vybrány právě tyto koncepty. Za základní teoretické východisko autorka práce zvolila především teorii pole literární produkce sociologa Pierra Bourdieua.

V části *Zdroje informací* jsou představeny prameny, které autorka práce v následujících zkoumáních využívá – prameny již zpracované (literární přehledy, slovníky a studie) i zdroje dosud nevyužité, resp. nezpracované (archivní materiály, vzpomínky pamětníků apod.).

V kapitole *Literární kariéra Hany Bělohradské ve světle teorií Pierra Bourdieua* se autorka práce důkladněji věnuje teorii literárního pole a modelu ekonomie sociálního jednání (resp. čtyřem druhům kapitálu) a ukazuje zde, jak lze tyto teorie aplikovat na literární dráhu sledované autorky. Díky těmto teoriím se stává zřetelným, v čem neobvyklost spisovatelčiny literární dráhy (a díla) spočívá. Hana Bělohradská je tu popsána jako autorka, která svým dílem tenduje k pozici na hranici autonomní a heteronomní části pole a současně k pozici v centru pole. Ukázána je zde také autorčina snaha po minimálních výkyvech (ať už v oblasti literární, nebo mimo ni).

V následující kapitole nazvané *Životní okolnosti provázející a spoluurčující literární kariéru Hany Bělohradské* je sestaven co nejúplnější přehled spisovatelčiny biografie. Důraz je kladen na dětství a studentská léta jako období zrání a případné spisovatelské přípravy. Podrobněji se autorka práce snaží mapovat období, o kterých není v oficiálních pramenech mnoho informací, a která se přitom zdají být z hlediska autorčiny tvorby klíčová – především léta padesátá (předcházejí započetí literární dráhy) a léta normalizační (přerušují literární dráhu).

V kapitole *Literární dílo Hany Bělohradské* analyzuje autorka práce všechna prozaická díla Hany Bělohradské, a to jak z hlediska dobového kontextu, tak z hlediska jejich vzájemného vztahu. Jsou zde odhaleny hlavní rysy spisovatelčiných próz, především sklon

k výchovnosti, sentenčnosti, významové jednoznačnosti, stylizovanosti, minimálnímu experimentování v narativních způsobech a kompozici a další. Z rozborů vyplývá také autorčino výběrové podléhání dobovým literárním tendencím. Představena je zde i změna, kterou dílo Hany Bělohradské prošlo ve dvou oddělených tvůrčích obdobích (v šedesátých a devadesátých letech).

Vedle prozaické tvorby je v této kapitole představena také jediná divadelní hra Hany Bělohradské. Nahlíženo je na ni především v souvislosti se spisovatelčinou prozaickou tvorbou. Nalezena je řada paralel mezi touto hrou a několika autorčinými prózami z druhého tvůrčího období.

V závěrečné kapitole nazvané *Filmová zpracování próz Hany Bělohradské* je pozornost soustředěna na srovnání dvou filmů, které vznikly na motivy spisovatelčiných próz podle jejích scénářů. Důraz je kladen především na to, jak si vzájemně odpovídají příběhy literární předlohy a filmu.

Součástí většiny kapitol jsou také shrnutí dosavadních poznatků, často ve vztahu k původně formulovaným hypotézám.

ABSTRACT

The thesis deals with the course of literary career and with the forms of work of Hana Bělohradská – an author whose literary activity in the 60's helped to determine the shape of a period which is not only in the literary context called “The Great 60's”.

The reasons of interest in the work and life of Hana Bělohradská are described in *Introduction*. The writer is here introduced as the author whose literary career (as it is understood by P. Bourdieu) is in her days very untypical. And furthermore there are formulated the basic goals of this work.

Hypotheses for the approach to the following analyses are introduced in the part called *Fundamentals of investigation*. Furthermore there are introduced the theories which the work is based on as well as the reasons why there were chosen as theoretical fundamentals of this work exactly these concepts. As the basic theoretical concept was chosen the theory of the field of literary production of the sociologist Pierre Bourdieu.

The roots used in following investigations are introduced in the part called *Sources of information* – the sources which were already compiled (literary abstracts, lexicons and studies) as well as the sources which were so far not elaborated (archive materials, remembrances of eyewitnesses etc.).

In the chapter called *Literary career of Hana Bělohradská according to the theories of Pierre Bourdieu* is more thoroughly examined the theory of the literary field and the pattern of economy of social behaviour (to the four sorts of capital). There is shown the possibility of application of these theories to the literary career of the writer. Thanks to these theories it is to be seen the unusualness of the literary career of the writer. Hana Bělohradská is described as an author who tends to the position on the margin of autonomous and heteronomous part of the field and at the same time in the centre of the field. Here is also shown the author's pursuit of minimal divergence (whether it was in the literary area or out of it).

A comprehensive summary of the author's biography can be found in the following chapter called *Life circumstances accompanying and determining the literary career of Hana Bělohradská*. Emphasis is put on the childhood and student life – as the period of maturation and possible writer's preparation. Attention is also paid to the periods of writer's life about which information lack and which were at the same time crucial in her literary career

In the chapter *Literary work of Hana Bělohradská* all prosaic works of the writer are analyzed – from the literary context and their interrelationship points of view. As the main attribute of the prose of Hana Bělohradská there was discovered expressive inclination to the upbringing, significance explicitness, literary stylization, minimum of experiments in the narrative and compositional manners et sequentia. The influence of the literary tendencies upon the works of Hana Bělohradská resulted from these analyses as well. Difference between the prose of two periods of writer's literary activity is also described in this chapter.

There can be found also a few notes to the only drama of Hana Bělohradská. The thesis focuses on the common features of the drama and the prose of the writer. A number of common features especially between the drama and the prose of the second period of Hana Bělohradská's literary activity are described in this part.

In the concluding chapter called *Film adaptations of prose of Hana Bělohradská* the focus is on two films based on the prose of the writer according to her own script.

The most of the chapters contains the summaries of conclusions in relation to the original hypotheses.

SEZNAM KLÍČOVÝCH SLOV

česká literatura 2. poloviny 20. století

Hana Bělohradská

Pierre Bourdieu

pole literární produkce

autonomní a heteronomní princip

princip politické konformity

židovská tematika

Život kolem nás

fantastika v literatuře

film a literatura

OBSAH

| | |
|--|------------|
| ÚVOD | 5 |
| VÝCHODISKA ZKOUMÁNÍ | 11 |
| ZDROJE INFORMACÍ..... | 13 |
| Shrnutí | 15 |
| I. LITERÁRNÍ KARIÉRA HANY BĚLOHRADSKÉ VE SVĚTLE TEORIÍ PIERRA BOURDIEUA | 16 |
| 1. Pojem kapitál | 14 |
| 2. Pole literární produkce | 21 |
| Shrnutí | 29 |
| II. ŽIVOTNÍ OKOLNOSTI PROVÁZEJÍCÍ A SPOLUURČUJÍCÍ LITERÁRNÍ KARIÉRU HANY BĚLOHRADSKÉ | 30 |
| 1. Životopisný přehled | 30 |
| Shrnutí | 46 |
| III. LITERÁRNÍ DÍLO HANY BĚLOHRADSKÉ | 49 |
| 1. Prozaické dílo Hany Bělohradské vydané v šedesátých letech | 49 |
| 1. 1. Situace v českém literárním poli šedesátých let | 49 |
| 1. 2. Popis a analýza díla Hany Bělohradské vydaného v šedesátých letech | 54 |
| <i>Bez krásy, bez límce</i> | 55 |
| Srovnání novely <i>Bez krásy, bez límce</i> s romány <i>Život s hvězdou</i> Jiřího Weila a <i>Pan Theodor Mundstock</i> Ladislava Fukse..... | 76 |
| <i>Vítr se stočí k jihovýchodu</i> | 82 |
| <i>Poslední večere</i> | 96 |
| Shrnutí | 110 |
| 2. Prozaické dílo Hany Bělohradské vydané v devadesátých letech | 111 |
| 2. 1. Situace v českém literárním poli devadesátých let | 111 |
| 2. 2. Popis a analýza díla Hany Bělohradské vydaného v devadesátých letech | 112 |
| <i>Nebezpečné výpravy, Přešťastné manželství, Titanik a jiné povídky, Tenkrát za totáče</i> .. | 113 |
| Shrnutí | 126 |
| 3. Dramatická tvorba Hany Bělohradské – divadelní hra <i>Incident</i> | 128 |
| IV. FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ PRÓZ HANY BĚLOHRADSKÉ | 132 |
| <i>...a pátý jezdec je Strach</i> | 136 |
| <i>Znamení raka</i> | 142 |
| ZÁVĚR | 144 |
| ABSTRAKT | 148 |
| SEZNAM KLÍČOVÝCH SLOV | 151 |
| BIBLIOGRAFIE | 152 |
| PŘÍLOHY | 156 |

ÚVOD

V roce 1949 mě vyhodili z právnické fakulty kvůli buržoaznímu původu. Pracovala jsem pak jako uklízečka a laborantka až do doby, kdy mi vydali první knihu a roku 1961 mě vzali do Svazu spisovatelů. V roce 1968 jsem se angažovala v Kruhu nezávislých spisovatelů, posléze mne Kozák jmenoval ve svém proslulém projevu¹. Postihl mne zákaz publikační činnosti, ale umínila jsem si, že znovu do totálního nasazení nepůjdu. Byla jsem v domácnosti a pečovala jsem o nemocnou matku. Překládala jsem pod „pokrývačskými“ jmény. Od roku 1981 mi už dovolili trochu překládat i pod vlastním jménem a to mi také započítali do důchodu, do kterého jsem šla v roce 1983.

Takto svůj profesní život shrnula v článku nazvaném *Adoptujte si svého spisovatele* (HOST, 2002, č. 10) spisovatelka a překladatelka Hana Bělohradská (1929 – 2005). Do dějin české literatury vstoupila úspěšnou novelou *Bez krásy, bez límce* v roce 1962 a v sedmi následujících letech spoluurčovala tvář období, kterému se dodnes nejen v literárním kontextu říká „zlatá šedesátá“. Do literatury následujících dvaceti let jí však bylo zakázáno oficiálně zasahovat. Na svou literární kariéru tak navázala až po roce 1989, ale to již zůstala mimo „hlavní proudy“ literárního dění. V dějinách české literatury tak pravděpodobně zůstane zapsána jako menší spisovatelka z velkých, na společenské a intelektuální dění a také umělecké hodnoty bohatých let šedesátých.

To, co Hana Bělohradská po roce 1948 prožívala, bylo charakteristické pro část intelektuálních elit v Československu: bylo jí znemožněno studium a omezena možnost budování kariéry kvůli nevyhovujícímu – buržoaznímu – původu.

Hana Bělohradská pocházela z významné pražské advokátské rodiny. Studovala na tehdy největším českém gymnáziu, pověstném velmi dobrou kvalitou výuky. Její otec byl sběratelem výtvarného umění, vyznavačem moderní architektury. Od mládí tedy Bělohradská žila v intelektuálním a umělecky podnětném prostředí. Od útlého mládí se jí dostalo ve vysoké míře toho, co francouzský sociolog Pierre Bourdieu nazývá kulturním, ekonomickým a sociálním kapitálem². To má vliv na to, jaké pozice v rámci pole literární produkce spisovatel zaujímá a jaké volí strategie jednání (a boje) v rámci tohoto pole. Literární kariéra se v rámci tohoto pole může ubírat velmi různorodými cestami. Jedním z hlavních činitelů, který ji ovlivňuje, je právě množství různých kapitálů, kterých se autor potřebuje dopracovat.

¹ Projev Jana Kozáka z ustavujícího sjezdu Svazu českých spisovatelů.

² Teorii Pierra Bourdieua o kapitálech a sociálních polích (především poli literární produkce) vysvětlím v částech této práce nazvaných *Pojem kapitál a Pole literární produkce*.

Literární kariéra Hany Bělohradské je tedy do určité míry typická pro spisovatele nadané podobnou mírou kapitálů, jakými byla nadána ona. Na druhou stranu je ale velmi svá. Na rozdíl od jiných tvůrců blízkých její generaci se Hana Bělohradská nepokoušela literárně prosadit předtím, než oficiálně debutovala. Její první kniha byla jakýmsi „zjevením bez přípravy“. Poté byla autorka umělecky i společensky velmi aktivní až do roku 1969, kdy jí pro její aktivity a znovu připomínaný buržoazní původ byla literární a umělecká kariéra zakázána. Opět velmi netypické pro spisovatele, které spojuje stejný původ jako autorku, je fakt, že se v následujících dvaceti letech nepokusila o umělecké prosazení ani v rámci ineditní sféry. Nezapojila se do samizdatu ani nepatřila do disentu. Navíc v této době s vlastní tvorbou prakticky skončila a pracovala jen na překladech, jimž přičítala řemeslnou váhu a které pro ni představovaly určitý zdroj obživy. Styk se spisovateli udržovala spíše na přátelské než pracovní úrovni. Teprve po roce 1989 se znovu aktivně zapojila do společenského dění – zastávala několik veřejných funkcí – a znovu začala psát.

Literární kariéra Hany Bělohradské tedy osciluje mezi pólem dobové a sociální charakterističnosti a pólem maximální individuálnosti. V tomto ohledu jde o literární kariéru v české literatuře od šedesátých do devadesátých let značně neobvyklou. Samotné spisovatelčino dílo je naopak – především v kontextu české literatury šedesátých let – dobově příznačné. Tematicky i formálně se shoduje s některými výraznými tendencemi prozaické produkce své doby. Autorčiny prózy z let devadesátých jsou pak zčásti prodloužením jejího prvního tvůrčího období, na druhou stranu vstřebávají také nové podněty, které se v české literatuře objevily v následujících letech.

V literární kariéře a díle Hany Bělohradské je tedy patrná určitá rozdvojenost: na jedné straně svérázné kolísání mezi tím, co Pierre Bourdieu nazývá autonomním a heteronomním principem organizace literárního pole (sociálních hierarchií literárního života), a na druhé straně také oscilace mezi typičností (autorčino dílo a některé rysy její umělecké dráhy) a netypičností (ostatní rysy její umělecké dráhy). Výsledkem této rozdvojenosti je tvůrčí dráha, která ne snad co do výsledků, ale co do svého průběhu nemá v české literatuře druhé poloviny dvacátého století obdoby.

Těmito aspekty kariéry a tvorby Hany Bělohradské se soustavněji nikdo nezabýval. Neexistuje žádná studie, která by se monograficky zaměřila právě na Hanu Bělohradskou. Jako spisovatelka je zastoupena ve všech moderních slovnících českých spisovatelů a obsáhlejších přehledech literatury (obojí viz seznam literatury), existuje také několik přehledových, kritických či literárně historických příspěvků, v nichž její jméno figuruje mezi jinými. Všechny

tyto zdroje však přinášejí pouze základní údaje a poznatky o autorčině kariéře a poetice jejích děl.

Považuji za nutné tuto situaci změnit nejen z výše naznačených důvodů, ale i proto, že Hana Bělohradská byla v šedesátých i devadesátých letech významným účastníkem literárního a dalšího uměleckého dění, a jde tedy o spisovatelku, která si pozornost zaslouží.

Cílem této práce bude zaplnění naznačené mezery v dějepisném zachycení české literatury druhé poloviny dvacátého století a zodpovězení otázek, které se v souvislosti s autorčíným dílem a uměleckou kariérou nabízejí (podrobněji viz dále). Protože Hana Bělohradská zasáhla i do dalších odvětví, budu se věnovat i jim, avšak v menší míře a především s ohledem na to, jak souvisejí s aktivitami literárními. V centru mé pozornosti bude především spisovatelčino dílo prozaické, které tvoří většinu její tvorby. Menší pozornost upřu na překlady, kterým se autorka věnovala především z existenčních důvodů v době, kdy jí byla vlastní literární činnost zakázána. V menší míře se budu také zabývat jedinou autorčinou divadelní hrou, která je v kontextu jejího díla výjimkou.³

VÝCHODISKA ZKOUMÁNÍ

Cílem této práce bude důkladný popis specifik literární kariéry a díla sledované autorky. Práce bude sestávat ze dvou relativně samostatných celků: biografické rekonstrukce a sociologických poznámek k literární kariéře Hany Bělohradské a z komplexního popisu jejího (zejména) prozaického díla.

Teoretickým východiskem těchto zkoumání spisovatelčiny umělecké dráhy budou myšlenky francouzského sociologa Pierra Bourdieua, především jeho teorie sociálních polí, struktury pole literární produkce a čtyř druhů kapitálu.

Bourdieuovy teorii volím jako východisko následujících zkoumání z několika důvodů. Autorovy teorie mají především sociologický charakter, avšak Bourdieu je formuloval (především model ekonomie sociálního jednání) jako obecně platné – inspirativní jsou tedy nejen pro sociology, ale i vědce jiného zaměření. Tyto teorie se dočkaly světového uznání, u nás nacházejí širší ohlas až po roce 1989⁴. Jako pomůcku pro postižení chování české aristokracie v šestnáctém až osmnáctém století využil Bourdieuův koncept ekonomie sociálních, kulturních a symbolických statků např. historik Petr Mat'á (MAŤA, 2004).

³ Není však jediným dramatickým textem, který autorka vytvořila – viz její filmové a televizní scénáře.

⁴ Představení jedné z Bourdieuových studií však přinesl článek Petra Pujmana v časopise *Orientace* již v druhé polovině šedesátých let. (Pujman, *ORIENTACE*, 1967, č. 2)

Bourdieuových myšlenek využívá, i když zatím spíše okrajově, i česká literární věda. Např. v roce 2002 se o teorii pole literární produkce opřel v dvoudílné stati o proměně české literární kritiky po roce 1900 Daniel Vojtěch (Vojtěch, ČESKÁ LITERATURA, 2002, č. 2,3). Jméno Pierra Bourdieua také opakovaně zaznělo v anketách časopisu Slovo a smysl (SLOVO A SMYSL, 2004, č. 2; 2005, č. 4). Přesto se však zatím česká literární historie nepokusila soustavněji prověřit platnost Bourdieuových konceptů pro materiál domácí literatury. Autor svou teorii literárního pole formuloval pro situaci ve francouzské literatuře druhé poloviny devatenáctého století. Bourdieuovy teorie tedy volím jako základ svých úvah nad literární kariérou a dílem Hany Bělohradské také proto, abych ukázala, jak (a zda vůbec) mohou být tyto koncepty inspirativní pro popis české literární situace sledovaného období a pro popis konkrétní – značně výjimečné – literární kariéry této doby. Vycházet budu z předpokladu, že jejich aplikování na českou skutečnost druhé poloviny dvacátého století možné je. Nicméně právě proto, že Bourdieuova teorie o poli literární produkce byla formulována pro literaturu jiné doby a jiné společenské situace, není možné ani užitečné ji na předmět výzkumu této práce aplikovat do důsledku. V tomto ohledu bude tedy využití Bourdieuových teorií v této práci do určité míry experimentální. Má-li být potvrzena platnost teorie pole pro českou literární skutečnost sledovaného období, je třeba počítat s případnými korekcemi této teorie.

Bourdieuovy koncepty budu využívat také s vědomím toho, že některé jeho závěry (především o vztahu tříd a kulturního vkusu nebo pojem habitus) byly podrobeny částečné kritice nebo nejednoznačně interpretovány, a o jejich platnosti lze tedy polemizovat. Koncepty, o které se budu opírat především, představím v kapitole I.

Při sledování literární kariéry Hany Bělohradské budu také přihlížet k jiným typům uměleckých cest, jimiž se ubírali spisovatelé z autorčina okolí (její přátelé nebo příslušníci její generace), a bude-li to možné, pokusím se vysvětlit, proč se spisovatelka rozhodla právě pro „svou“ literární dráhu.

Při popisu této dráhy budu sledovat jednak to, v čem je tento typ literární existence charakteristický pro svou dobu či pro spisovatele vzešlé ze stejného prostředí jako Hana Bělohradská⁵, a jednak to, v čem je naopak odlišný a netypický pro svou dobu či pro spisovatele autorce podobné.

Východiskem mých rozborů díla Hany Bělohradské bude poznání toho, že autorka se svým dílem soustředila nejen na estetické působení, ale stejnou měrou i na působení

⁵ Slovy Pierra Bourdieua pro spisovatele nadané stejným kulturním, sociálním a ekonomickým kapitálem.

společenské – humanitně výchovné. Její sklon k tendenčnosti a výchovnosti je patrný u naprosté většiny jejího díla, v jednotlivých textech má různou podobu a dostává se mu odlišné pozornosti. Zdá se, že jde o jeden z nejvýraznějších rysů autorčina literárního (resp. prozaického) díla, a i proto bude právě podobám a proměnám autorčina výchovného zaměření věnována v této práci zvýšená pozornost.

Soustavněji bude rozbor spisovatelčina díla cílit také na popis jeho jazykově stylistické vrstvy (na její stabilní složky i stylové kolísání mezi jednotlivými díly), neboť právě tato vrstva je – domnívám se – jednou z nejosobitějších a nejpropracovanějších složek autorčiných děl (i zde však lze pozorovat mezi jednotlivými prózami stylové kolísání). Překvapivé přitom je, že svůj vyjadřovací styl našla Hana Bělohradská (jak ukáží) již v první próze, a přestože se později v mnohém měnil, řadě jeho rysů zůstala autorka věrná i ve svých posledních textech.

Součástí této práce bude také pokus o postižení umělecké hodnoty jednotlivých autorčiných děl v kontextu jejího díla jako uzavřeného celku i zhodnocení tohoto díla jako celku v rámci české literatury druhé poloviny dvacátého století. Všechny kritiky či studie, které se hodnocení děl Hany Bělohradské dosud dotýkaly, tak nečinily s ohledem na celek spisovatelčina uměleckého působení. Považuji tedy za potřebné se o tuto „rekapitulaci“ nyní – dva roky po spisovatelčině smrti – pokusit.

ZDROJE INFORMACÍ

Pro zodpovězení otázek, které jsem naznačila v Úvodu a které důkladněji rozvíjím na následujících řádcích, jsem využila většinu dostupných zdrojů, z nichž lze získat informace o autorčině životě, díle a kariéře, provedla jsem – inspirována metodami tzv. orální historie – interview s pamětníky, příbuznými a přáteli Hany Bělohradské, prostudovala materiály z fondů Literárního archivu Památníku národního písemnictví (mimo jiné lektorské posudky na vydané autorčiny knihy; literární pozůstalost byla – zdá se – zničena), ale i řadu dalších archivních nebo tiskových materiálů (viz dále).

O prózách Hany Bělohradské existují neobsáhlé zmínky ve třetím díle rozepsaných *Dějiny české literatury 1945–1989* (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, přístup 21. 2. 2007) (dotýkají se jejího debutu *Bez krásy, bez límce*, v menší míře i próz *Vítr se stočí k jihovýchodu* a *Poslední večere*). Několik informací o próze *Bez krásy, bez límce* lze nalézt také v příručce *Česká literatura od počátků k dnešku* (HOLÝ, 1998), v přehledu *Česká literatura po roce 1945 z ptačí perspektivy* Aleše

Hamana (HAMAN, 1990) a dále v přehledu *Panorama české literatury* (PANORAMA ČESKÉ LITERATURY, 1994). Povídku *Vítr se stočí k jihovýchodu* kromě autorčiny novely zmiňuje Milan Suchomel ve studii *Literatura z času krize* (SUCHOMEL, 1992) a důkladnější rozbor románu *Poslední večere* je obsažen ve *Slovníku českého románu 1945–1991* (SLOVNÍK ČESKÉHO ROMÁNU 1945–1991, 1992) a ve *Slovníku české prózy 1945–1994* (SLOVNÍK ČESKÉ PRÓZY 1945–1994, 1994).

Informace o dobových konkretizacích autorčiných děl lze čerpat z recenzí (každá próza Hany Bělohradské se dočkala minimálně jedné recenze, v případě novely *Bez krásy, bez límce* existují i recenze ke třetímu vydání z roku 1991, které tedy nabízejí konfrontace z odstupu téměř třiceti let po prvním uveřejnění díla) a také z několika studií, které se však nevěnují pouze Haně Bělohradské, ale obecněji některým tendencím literatury příslušné doby. O dílech Hany Bělohradské je v těchto studiích pojednáváno spolu s díly dalších spisovatelů právě ve vztahu ke sledovaným tendencím. Jde např. o studie věnované prózám ovlivněným detektivním žánrem (MENCLOVÁ, 1991; JANÁČEK, 2003), směřování české literatury první poloviny šedesátých let ke krátkým žánrům, obzvláště novele (BENHART, 1963; HAMAN, 1964), nebo zaměření próz šedesátých let na každodennost a intimní rysy lidské osobnosti (SUCHOMEL, 1992; HAMAN, 2002) apod.

Informace o autorčiných názorech a chápání vlastního díla a také o její autobiografii, tvůrčích záměrech, názorech na společenské dění apod. lze získat z několika rozhovorů, které autorka poskytla dobovému tisku (v šedesátých a devadesátých letech – viz seznam literatury).

Při zkoumání autobiografie ve vztahu k autorčině literární kariéře je možné opřít se o slovníky českých spisovatelů, které obsahují heslo „Hana Bělohradská“. Jde o *Slovník českých spisovatelů* sestavený ÚČL ČSAV (SČS, 1964), *Slovník českých spisovatelů* z nakladatelství Libri (SČS, 2000), *Slovník českých spisovatelů*, který vyšel v Sixty-Eight Publishers⁶ (SČS, 1982), dvoudílný *Slovník českých spisovatelů po roce 1945* (SČS, 1995) a *Slovník zakázaných autorů 1948–1980* (SZA, 1991). Informace v nich jsou pouze základní. Lze si z nich udělat představu o rodinných poměrech, z nichž spisovatelka vzešla, a jejím vzdělání. Podrobněji se rozepisují o autorčiných aktivitách v šedesátých letech, jen velmi málo informací však nabízejí o dalších dvaceti letech jejího života. Více se opět věnují autorčině činnosti až v letech devadesátých. O obdobích jejího života, která se z dnešního pohledu zdají být velmi podstatná a zároveň „záhadná“ – čtyřicátá a padesátá léta jako léta autorčiny spisovatelské „přípravy“ a léta normalizační, kdy se autorka dobrovolně rozhodla na literaturu

⁶ Ten – vzhledem k době svého vzniku – ukončuje přehled biografie Hany Bělohradské sedmdesátými lety.

resignovat – se nedozvídáme prakticky nic. Některé informace, které slovníky přinášejí, jsou navíc mylné nebo – jak vyplývá z mého bádání – nejisté.

Pro vytvoření co nejucelenějšího obrazu autorčiny literární kariéry a jejího díla se budu opírat i o další zdroje. Oslovila jsem její rodinu, přátele a další pamětníky (dceru Lucii Bělohradskou, letité přátele Jiřího Stránského a Jarmilu Emmerovou a spolupracovníka z devadesátých let Michala Novotného⁷), kteří mi poskytnou řadu informací, jež se zatím v žádné literatuře o autorce nebo jejím díle neobjevily. (Tímto jim velmi děkuji za čas, který mi věnovali, za všechny jejich informace, připomínky a korektury vznikající práce.)

K získání dalších informací využívám také materiálů Archivu hlavního města Prahy a Archivu bezpečnostních složek Ministerstva vnitra ČR. Pro hlubší pochopení autorčiny literární (a obecně umělecké) kariéry jsou cenné také materiály Literárního archivu Památníku národního písemnictví (dále jako PNP), Biografického archivu Střediska literárněvědných informací ÚČL AV ČR, Archivu Českého rozhlasu a Národního filmového archivu.

Cenné by bylo dále získání rukopisů, rozpracovaných či nezveřejněných autorčiných děl, její korespondence či deníku (pokud existoval), to se mi však nepodařilo. Většinu pozůstalosti prý dcera Hany Bělohradské, režisérka a dramatička Lucie Bělohradská, po matčině smrti z osobních důvodů zničila, zbylou část mi prohlédnout neumožnila.

Shrnutí

Z výše zmiňovaných zdrojů si lze utvořit relativně ucelený obraz života Hany Bělohradské a životních okolností, které provázely její uměleckou kariéru. Řada neosvětlených míst, především v biografické části (v motivaci umělecko-sociálního jednání autorky) však zůstává i na konci mého zkoumání. Neúplný bude možná i seznam autorčina díla, které na následujících stránkách představuji, a to právě z důvodu nemožnosti seznámit se s autorčinou pozůstalostí.

Na konci této práce zůstanou i nadále místa v autorčině biografii i bibliografii, která by si zasloužila další pozornost (možnosti dalšího zkoumání v této práci na příslušných místech naznačím). Na důkladnější rozbor některých z nich resignuji z důvodu nedostatku informací, které by byly k tomuto rozboru nutné, v dalších případech z důvodu rozsahu a zaměření této

⁷ Řadu informací, které by mohly osvětlit některá období spisovatelčina života a aspekty jejího díla, které se mi bohužel v této práci osvětlit nepodařilo, by mohl poskytnout také mnohaletý blízký autorčin přítel, spisovatel Alexandr Kliment. Na mé opakované žádosti o schůzku nebo písemný kontakt však nereagoval a vzhledem ke spisovatelovu věku jsem od nich upustila. Zdrojem dalších informací – především o spisovatelčiných aktivitách spojených s Kruhem nezávislých spisovatelů – by mohl být také Václav Havel. Ani on – z celkem pochopitelných důvodů – na mou prosbu o písemné vyjádření nereagoval.

práce. Sledovat v ní chci především výjimečnost spisovatelčiny literární kariéry v kontextu české literatury druhé poloviny dvacátého století a podobu a význam jejího literárního, resp. prozaického díla v kontextu doby, v níž vzniklo.

Z tohoto důvodu se ostatními autorčinými uměleckými aktivitami budu zabývat jen okrajově nebo vůbec ne (s tím, že naznačím možnost věnovat se i těmto oblastem a případně navrhu, jak by se dalo postupovat). Mimo můj hlavní zájem tedy zůstane autorčina divadelní tvorba (jde o jedinou hru s názvem *Incident*), její činnost scenáristická, spolupráce s Českým rozhlasem, činnost v rámci Českého literárního fondu a Fondu Boženy Němcové a také její překlady, které pravděpodobně nesloužily k autorčině umělecké realizaci, ale pouze k finančnímu zajištění, případně relaxaci.

I. LITERÁRNÍ KARIÉRA HANY BĚLOHRADSKÉ VE SVĚTLE TEORIÍ PIERRA BOURDIEUA

Již v předchozích částech této práce jsem uvedla, že literární kariéra Hany Bělohradské je pro českou situaci druhé poloviny dvacátého století netypická. V této kapitole autorčinu literární kariéru popíši a pokusím se nalézt možné důvody její netypičnosti. Využiji k tomu teorií Pierra Bourdieua a některé informace z autorčiny biografie. Jim pak budu více prostoru věnovat v následující kapitole.

Jaký je tedy průběh literární kariéry Hany Bělohradské?

Autorka se poprvé veřejně představila v roce 1962 novelou *Bez krásy, bez límce*. Ta vychází nejprve v časopise *Plamen*, posléze ji vydává nakladatelství Československý spisovatel. Třiatřicetiletá debutantka za ni získává několik ocenění a pozitivně ji přijímá také většina kritiků. Někteří Bělohradskou dokonce nazývají „hotovou autorkou“.

Bělohradská se okamžitě pouští do literární činnosti. Stává se členkou Svazu spisovatelů, později lektorkou Československého spisovatele a na sklonku šedesátých let se angažuje v Kruhu nezávislých spisovatelů. Kromě dvou knih, které vydá v následujících čtyřech letech, se také vrhne na práci filmové scenáristky a podílí se na několika rozhlasových pořadech.

Tomuto období intenzivní literární a umělecké činnosti však předcházelo třicet tři let autorčina života, v němž není jakákoliv – ani studentská nebo přípravná – literární aktivita doložena (ani na ni nevzpomněli autorčini blízcí přátelé z této doby). To je zcela netypické pro drtivou většinu všech „opožděných“ debutantů, mezi které patřila. Jak ukáže důkladný popis autorčiny biografie v následující kapitole, budoucí spisovatelku neprozrazovala ani studentská

léta, ani její aktivity po celá léta padesátá. Doložen není ani spisovatelčin kontakt (či pokus o něj) s oficiálními či neoficiálními kruhy, to i přesto, že se v padesátých letech znala s několika svými umělecky aktivními vrstevníky (Václavem Havlem či členkou přátelského kroužku kolem J. Škvoreckého Jarmilou Emmerovou). Jejich prostřednictvím by mohla lehko do neoficiálního literárního dění vstoupit, to však neučinila. Skutečnost, že před vydáním úspěšné prvotiny není v autorčině biografii doložena žádná literární aktivita, je prvním neobvyklým článkem (rysem) její kariéry.

Její druhým výrazně neobvyklým rysem je vzdání se prakticky všech literárních aktivit (kromě překladů) poté, co je autorka vyloučena z oficiálních literárních kruhů. Nulová literární aktivita či účast v alternativních společenských iniciativách (např. v Chartě 77) a resignace na kontakt s neoficiálními literárními kruhy se zdá být ve světle autorčina předchozího období plného čilé umělecké aktivity těžko pochopitelná. Srovnání s jinými spisovateli, kteří se dostali do stejné situace jako Bělohradská, se nenabízí.

Kromě těchto dvou významných a současně krajně nezvyklých mezníků literární kariéry Hany Bělohradské určují výjimečnost její literární dráhy také okolnosti vyplývající z její biografie. Jde především o rodinné prostředí, z něhož vyšla. Se svými rodiči byla navíc celoživotně v úzkém kontaktu (žili po celý život velmi blízko sebe), takže je pravděpodobné, že ji ovlivňovali nejen jako dítě, ale že mohli působit na rozhodování své dcery také v její dospělosti.

To, co dalo Haně Bělohradské do života její rodinné zázemí především, byla vysoká míra sociálního, kulturního a ekonomického kapitálu. Z životopisného přehledu v následující kapitole vyplyne, že Hana Bělohradská pocházela z intelektuálního, velmi movitého, ale současně i umělecky orientovaného prostředí. To ji pro život vybavilo značnou zásobou kulturních kompetencí, zapojením do důležitých sociálních sítí i ekonomickým zázemím, tedy kapitály zmiňovanými výše.

Pojem kapitál, se kterým tradičně operuje marxistická sociální věda, se stal základem teorií sociologa Pierra Bourdieua (1930–2002), který však tento pojem přehodnotil a doplnil o nové významy. P. Bourdieu se od šedesátých let zabýval zkoumáním sociálních institucí, životním stylem, sociologií vzdělání a kultury, vnímáním uměleckých děl a dalšími oblastmi týkajícími se lidské společnosti. Jeho teorie mají celosvětový ohlas, mimo jiné pro svou potenciální aplikovatelnost na jakékoliv lidské společenství. Literární vývoj, resp. strukturu a obsazování pozic v poli literární produkce popisuje a vysvětluje P. Bourdieu za pomoci termínů jako sociální, kulturní, ekonomický a symbolický kapitál a v souvislosti s tím, jakou mírou těchto kapitálů disponují aktéři působící v tomto poli. Pokusím se vědomým

experimentem použít jeho systému pro účely postižení a porozumění umělecko-sociálního jednání sledované autorky.

1. Pojem kapitál

Sociálním kapitálem P. Bourdieu rozumí „kapitál sociálních konexí“, který může být směněn za ekonomické, politické či sociální výhody. Představuje vztahy, do nichž je aktér sociálního pole (tedy i pole literárního) zapojen a k nimž se může uchýlit v případě, že potřebuje podporu jiných aktérů (BOURDIEU, 1998).

V případě Hany Bělohradské představují takový kapitál např. její přátelé a známí, které měla již ze studentských let, konkrétně Jiří Stránský, Jarmila Emmerová, Václav Havel. Právě na ně se může obrátit ve chvíli, kdy začíná uvažovat o svém vstupu do pole literární produkce⁸. V padesátých letech tak však neučiní a zdá se, že její vstup do literatury v roce 1962 není doprovázen využitím těchto konexí (tedy tohoto sociálního kapitálu). Na druhou stranu jí však může styk s lidmi pohybujícími se v literárním poli ke vstupu do něj inspirovat. Navíc může právě skrze své známé do tohoto literárního pole (byť třeba jen neoficiálního, termínem P. Bourdieu autonomního) nahlížet a sledovat ho.

Jak vyplývá z životopisné části této práce, nezdá se, že by na počátku literární kariéry Hany Bělohradské stálo její cílené využívání sociálního kapitálu. Na druhou stranu jí ale spisovatelka disponovala a už tento fakt její kariéru předurčuje (třeba právě tím, že vstupuje do pole literatury, a nikoliv třeba do pole sportu, populární hudby, politických struktur apod.)

Ekonomickým kapitálem jsou podle Bourdieu různé formy materiálního bohatství (hmotné statky, příjmy apod.). Jde o kapitál v tradičním slova smyslu, který může vést k moci (např. politické), avšak jen za předpokladu, že je spojen také s kapitály dalšími (BOURDIEU, 1998).

I touto formou kapitálu Hana Bělohradská disponovala. Před rokem 1948 měla její rodina dokonce jeho značnou zásobu. Komunistický převrat ji však o výraznou část tohoto kapitálu připravil, nikoliv však o celý. Otec Hany Bělohradské byl majitelem rozsáhlé umělecké sbírky, o kterou ani po roce 1948 zcela nepřišel. Díky jejímu postupnému rozprodeji si rodina mohla udržet relativní finanční nezávislost. V literární kariéře Hany Bělohradské sehraje tento kapitál značnou roli v letech normalizace. V této době se totiž úspěšná spisovatelka šedesátých let

⁸ Termín užívaný P. Bourdieuem, vysvětlení viz dále.

rozhodne nezastávat žádné „vnucené“ povolání. Poté, co je jí zakázána literární činnost, odmítá – na rozdíl od let padesátých (které předcházely období, kdy vstoupila do literárního pole a domohla se v něm značného postavení) – přijmout neuměleckou profesi. Výjimkou je pouze její překládání detektivek, které jí zajišťuje nízký a nepravidelný příjem. Motivací k této činnosti je pro ni kromě ekonomického zisku ovšem také osobní potěšení z překladů (detektivní žánr je Bělohradské totiž celoživotně blízký), případně touha po odpočinku.

„Luxus nezávislosti“ si může Bělohradská dopřát díky ekonomickému, ale i sociálnímu kapitálu svého manžela, který pracuje jako vysoký představitel katedry architektury AVU, a kapitálu rodičů, kteří jsou sice vyloučeni z povolání přinášejících vysoké zisky, ale nadále disponují uměleckou sbírkou, kterou je možné v případě potřeby zpeněžit.

Zázemím, tedy jistým druhem ekonomického kapitálu, který hraje roli v literární kariéře Hany Bělohradské, je také letní rodinný dům v Nespekách (ve středních Čechách). Zde prožije Bělohradská spokojené dětství, jako dospělá tu píše své knihy a hostí jakýsi „salon“. Mimo jiné i kvůli citové vazbě k tomuto domu se v roce 1968 rozhodne proti emigraci, přestože tuší, že následující období pro její uměleckou kariéru nemusí být příznivé.

Třetí formou kapitálu, o níž Bourdieu uvažuje, je kapitál kulturní. Ten existuje ve třech stavech – v objektivizované podobě, např. knihách, uměleckých dílech atd. (aktér však musí být vybaven speciálními kulturními schopnostmi a dovednostmi), v inkorporované podobě jako internalizovaná kulturní kompetence (habitus), kterou jedinec získává prostřednictvím vzdělání, výchovy apod., a konečně v podobě institucionalizované – ve formě dokladů (vysvědčení, diplomů) o dosaženém stupni vzdělání. Tuto formu kulturního kapitálu jedinec neztrácí, přináší mu trvalou a právně garantovanou hodnotu, která je směnitelná za ekonomický kapitál (např. díky získání určitého povolání) (BOURDIEU, 1998, s. 14, 16, 32).

Kulturním kapitálem, který je primárně reprodukován rodinným dědictvím a vzdělávacím systémem, jsou konkrétně např. jazykové dovednosti jedince a jeho obecné kulturní povědomí. Jde tedy o kapitál, který je v poli literární produkce velmi důležitý.

Hana Bělohradská jím evidentně byla vybavena ve všech třech stavech. Objektivizovaným kulturním kapitálem byl funkcionalistický dům rodičů v Nespekách, knihovna, která se v něm nacházela, i umělecká sbírka, kterou Josef Morák (otec H. Bělohradské) shromáždil atd.

Inkorporovaným kulturním kapitálem Hany Bělohradské byl také určitý habitus, který si vytvořila na základě výchovy, vzdělání, ale i na základě příslušnosti své rodiny k určité vrstvě (třídě) obyvatelstva. Bourdieu habitus charakterizuje jako soubor trvalých hodnot, činností

a předpokladů, který je strukturovaný i zároveň strukturující. Je to kontext, v jehož rámci jedinec chápe svět a na jehož základě určitým způsobem jedná, přemýšlí atd. (SLOVNÍK KULTURÁLNÍCH STUDIÍ, 2006). Podle Bourdieua je vytváření habitů – jehož produktem je i vkus – pevně spjata s třídní příslušností. Není náhodné, kdo se s kým přátelí nebo jak si zařizuje byt. Vkus není individuální vlastností ani osobní vlohou, ale společenským produktem (BOURDIEU, 1998, s. 17). O vkusu tedy podle Bourdieua rozhoduje především příslušnost k třídě. Ty vymezuje tři – vládnoucí, k níž patří mocní disponující ekonomickým či kulturním kapitálem, tedy bohatí a intelektuálové, třídu střední (buržoazii) a lidovou. V korespondenci s tím pak Bourdieu hovoří o třech formách vkusu: legitimním vkusu horní třídy, středním vkusu maloburžoazie a vkusu populárním (BOURDIEU, 1998, s. 17-21).

Zařazení rodiny Hany Bělohradské k jedné z tříd by bylo problematické i vzhledem k tomu, jak rozdílné je její postavení před rokem 1948 a po něm. Pohybuje se na přechodu třídy vládnoucí, k níž ji řadí vlastnění kulturního kapitálu a před rokem 1948 také značný ekonomický kapitál, a třídy střední – buržoazie. Toto kolísání se pak projevuje také v dvojitě vkusu, jehož projevy lze v díle Hany Bělohradské sledovat. Je to na jedné straně vkus neohlížející se na konvence, vkus novátorský, otevřený novým podnětům a možnostem umění (i stylu života) a na druhé straně vkus konformní, snažící se osvojit si legitimní kulturu a výrazně se distancující od vulgární kultury populární. V díle Hany Bělohradské to lze pozorovat konkrétně na jejím příklonu k novým tendencím, měnícím oficiální kulturní stav. Na druhou stranu může být projevem jejího „maloburžoazního“ vkusu také příklon k některým konstantám starších etap literárního vývoje a v podstatě nepřekročení určité konformity (například neexperimentování v oblasti jazyka či narativních způsobů)⁹.

Vedle určitého vkusu stál spisovatelčin habitus pravděpodobně také za jejím rozhodnutím „nezadat“ si s oficiálním režimem, zdůrazňováním témat jako odvaha, hrdinství, statečnost, obětavost atd. i za jejími občanskými aktivitami, směřovanými do oblasti sociálního zabezpečení literárních intelektuálů.

Hana Bělohradská navíc disponovala i třetím stavem kulturního kapitálu – oficiálními doklady o vzdělání. Přestože získání akademického titulu jí komunistický režim neumožnil, stihla ještě v roce 1948 dokončit středoškolská studia na kvalitním gymnáziu a získat zde

⁹ V této rigidní a schematické podobě nemusíme – a patrně ani nechceme – uvedenou sociální stratifikaci pojmově přebírat. Jsem si vědoma toho, že navozování příliš krátkých a pevných spojení mezi sociální strukturou a strukturou uměleckých forem bývá pokládáno za jedno ze slabších míst literární sociologie P. Bourdieua.

maturitu. Ke svému kulturnímu prokazování pak mohla využívat také faktu, že v letech 1948–1949 začala studovala právnickou fakultu prestižní Karlovy univerzity.

Konečně Bourdieu rozlišuje ještě kapitál symbolický, který je kapitálem cti, prestiže, uznání. Existuje do té míry, „*nakolik ho vnímají lidé, kteří znají a v praxi uznávají princip diferenciac*“ (BOURDIEU, 1998, s. 114). Formu symbolického kapitálu může podle Bourdieua získat i jiný kapitál, pokud ho ostatní jedinci v rámci sociálního pole uznávají a oceňují. Tento kapitál je do značné míry založen na „nezištném jednání“ a je velmi důležitý pro fungování (resp. pochopení fungování) pole literární produkce.

Symbolický kapitál tedy závisí na společenském ocenění. Kapitálem umělce je právě symbolický kapitál. Míra, v jaké ho vlastní, je jedním z hlavních principů stratifikace jednotlivých aktérů v poli literární produkce (BOURDIEU, 1998, s. 81-86).

Hana Bělohradská získá symbolický kapitál již na počátku své literární kariéry a nikdy ho neztratí. Její prvotina je uznána těmi, kdo jsou ostatními účastníky literárního pole považováni za kompetentní se k umělecké hodnotě děl vyjadřovat (autory doslovů, recenzí, porotců rozhodujících o udílení různých cen apod.), tedy těmi, kdo jsou kompetentní rozhodovat o tom, kdo získá statut umělce.

Hana Bělohradská tento kapitál „rozmnoží“ i v době normalizace, a to i přesto, že v této době nepíše ani se neúčastní dění v ineditní literární sféře. Díky tomu, že se v nových poměrech nevzdává svých přesvědčení (nezdiskredituje se), osvědčí svou „čest“, která je jednou z podmínek symbolického kapitálu. Na základě nezpochybnitelných morálních kompetencí („kreditu slušného člověka“), symbolického kapitálu nabytého v minulých letech i kulturního a sociálního kapitálu jsou jí v devadesátých letech svěřena místa v několika veřejných a literárních institucích. Svou činnost už však v této době nesměruje primárně do oblasti hledání nových vyjadřovacích možností, ale do oblasti sociálního zabezpečení literátů. Svůj statut umělce v devadesátých letech znovu potvrzuje kladnými odezvami na svá nová díla.

2. Pole literární produkce

S pojmem literární pole či pole literární produkce pracuje P. Bourdieu při popisu fungování specifického typu sociálního pole. Podle něho je toto pole jedním z mála sociálních

polí (vedle rodiny či církve), kde nezištné jednání¹⁰ neustoupilo jednání tržnímu. Na druhou stranu se však toto nezištné jednání v poli literární produkce „vyplácí“, čímž částečně popírá svou nezištnost (BOURDIEU, 1998, s. 46-47).

V literatuře a kultuře obecně dle Bourdieua neplatí zákony tržní ekonomie. Ekonomický princip je v ní popírán. Umělecký úspěch není měřitelný prodejností díla a komerčním úspěchem. Skutečnost, že dílo nezíská široký ohlas, nevypovídá nic o jeho umělecké hodnotě.

Každé sociální pole, a tedy i pole literární produkce, je hracím prostorem. Jeho účastníci hrají podle přijatých pravidel (které si toto pole vynucuje dodržovat na každém, kdo chce být jeho účastníkem), avšak volí k tomu různé strategie vyplývající ze „zdrojů“, kterými disponují, a ze schopnosti tyto zdroje – kapitály – využít.

Literární pole (pole literární produkce) je tedy podle Bourdieua hracím prostorem, v němž se různým způsobem odvíjí literární kariéry neboli dráhy jednotlivých aktérů. Za literární dráhu Bourdieu považuje řadu pozic, jež určitý autor postupně zaujímá v různých stavech literárního pole (BOURDIEU, 1998, s. 54-56). Na literární dráhu má podle něho vliv několik faktorů, především – jak již bylo řečeno – zdroje (kapitály) a schopnost je využívat.

Pole literární produkce je však také polem bojů mezi dvěma principy hierarchizace: „*the heteronomous principle, favourable to those who dominate the field economically and politically, and the autonomous principle, which those of its advocates who are least endowed with specific capital tend to identify with degree of independence from the economy...*“ (BOURDIEU, 2002, s. 77). Autonomním principem tedy Bourdieu míní nezávislost na tržní poptávce, heteronomním principem naopak podřízení se této poptávce, snahu jí vyhovovat, a tedy „prodávat víc“. Jde o rozdíl mezi uměním „čistým“ (Bourdieu dává jako příklad „umění pro umění“) a uměním komerčním (kabaretem, lidovým románem, bulvárním divadlem). Literární kariéra umělce se tedy může pohybovat mezi těmito dvěma principy, které nejsou striktně odděleny. Současně se však může pohybovat také mezi uznáním – tedy získáním symbolického kapitálu, který je pro literární pole nejdůležitější – a neuznáním. Symbolický kapitál mohou získat umělci podřizující se autonomnímu i heteronomnímu principu. A stejně tak ho také umělci pohybující se na protikladných pólech autonomie a heteronomie mít nemusí. Pole literární produkce je tedy dvojrozměrné, produkuje nekonečné množství velmi odlišných pozic, které mohou účastníci pole zaujímat. Literární kariéra je pak dána tím, jak tyto pozice účastník postupně střídá.

¹⁰ Nezištné ve smyslu motivace jinými než ekonomickými pohnutkami (např. ctí).

Spisovatel se může od začátku své kariéry soustředit na maximální autonomii a buď postupně získat uznání, nebo ho nezískat (příčemž toto uznání může přijít až po smrti). Na jednom pólu pak bude spisovatel, který v rámci autonomního principu sice ekonomicky neprofituje, ale je uznáván (má symbolický kapitál), a na druhém pólu autonomního pole pak bude spisovatel, který také nemá ekonomické statky, ale navíc se mu nedostane ani uznání (symbolického kapitálu).

Jiným příkladem literární kariéry je naopak autorovo tíhnutí k heteronomnímu principu, jeho podléhání vnějším vlivům či touze po ekonomickém ocenění. Takový autor pak může celoživotně produkovat díla, která nebudou platit za skutečné umění, ale pouze za „umění“ populární, masové. V heteronomní části literárního pole ale může stát stejně dobře také spisovatel, který ze svého díla ekonomicky profituje a navíc získá i „institucionalizované posvěcení“ (BOURDIEU, 2002, s. 82).

Konkrétní literární kariéry se však málokdy nacházejí po celou dobu svého trvání na vyhraněných pólech literárního pole (viz můj předcházející popis). Mnoho spisovatelů totiž neustále osciluje mezi pólem heteronomním a autonomním. V jejich díle najdeme jak díla podléhající vnějším tendencím, vkusu většiny či díla psaná jen pro pobavení bez výrazných uměleckých ambicí, tak i díla experimentátorská, rušící zavedené tradice.

Průběh kolísání mezi heteronomií a autonomií, ale i rozptyl tohoto kolísání jsou pak další faktory, které odlišují konkrétní kariéry různých aktérů literárního pole.

I Hana Bělohradská patří k autorům, jejichž literární kariéra kolísá mezi autonomií a heteronomií, avšak na rozdíl od jiných autorů je rozptyl tohoto kolísání v její kariéře velmi malý a i míra uznání všech děl je více méně stejná. Autorčina díla jsou oceňována, přičemž jejich uznání je více méně konstantní (s mírnou výjimkou povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu*, která je jako jediná v autorčině díle přijata s výraznějšími výhradami). Většina kritiků její dílo chválí, avšak neopomínají také některé z jeho složek něco vytknout. Neexistují kritiky, které by dílo zcela odmítly, anebo přijaly bez jakýchkoliv výhrad. Žádné z autorčiných děl také nezíská pověst literární události.

Hana Bělohradská se od počátku soustředí na tvorbu děl splňujících umělecká kritéria¹¹, nikdy však děl experimentálních. Rychle se přizpůsobuje novým tendencím objevujícím se v literárním poli, sama však s novými nepřichází. Akcentování tradičních hodnot, jako je čest, odvaha, statečnost či víra v Boha, případně i sklon k didaktismu, naopak řadí její díla spíše na stranu heteronomního principu. Její postavení na hraně principu autonomie a heteronomie by

¹¹ Jsou za umělecká považována těmi, kdo jsou oprávněni je za taková považovat, nebo nepovažovat, viz výše.

pak mohl potvrzovat i fakt, že píše prózu. Tu P. Bourdieu umísťuje v popisu francouzského literárního pole v druhé polovině devatenáctého století na hranici autonomie/heteronomie.¹²

Svým dílem se tedy Hana Bělohradská nachází v blízkosti přechodu autonomního/heteronomního principu i v blízkosti přechodu mezi uznáním/neuznáním (je však téměř vždy vychýlena více do sféry uznání.) V dosahu těchto přechodových pásem se dílo Hany Bělohradské pohybuje po celou dobu její literární kariéry. Nikdy se od nich výrazně nevychyluje, jen v jejich rámci mírně kolísá.¹³ Lze to tedy považovat za konstantní rys spisovatelčiny literární kariéry. Již sám o sobě je výrazný a současně netypický vzhledem k jiným typům literárních drah.

Příznačný je však pro spisovatelčinu literární kariéru a dílo ještě jeden fakt. Pro průběh literární kariéry se zdá být dokonce klíčovým. Aby se však stal dobře patrným, je třeba se nejprve znovu důkladněji podívat na Bourdieuovu teorii literárního pole a na to, nakolik může být skutečně aplikována na stav českého literárního pole v druhé polovině dvacátého století.

Již jsem psala o svém předpokladu, že Bourdieuova teorie literárního pole platí i v jiném časovém a národnostním zakotvení, než pro jaké byla autorem explicitně stanovena. Upozorňovala jsem však také na to, že bude pravděpodobně zapotřebí ji částečně pro českou situaci sledovaného období modifikovat. Právě aplikace principu heteronomie a autonomie by mohla být v českém literárním poli druhé poloviny dvacátého století problematická, neboť Bourdieu zakládá svou hierarchizaci pole, resp. rozdělení pole na autonomní a heteronomní subpole, především na základě tržního principu. Pole je do subpolí podle Bourdieua strukturováno dle toho, nakolik jednotliví účastníci pole podléhají ekonomickým tlakům, tedy tržnímu principu. Jelikož míra podléhání může být různá, není přechod mezi jednotlivými poli ostrý, ale pozvolný. Pro různá období může být charakteristický různý poměr velikostí obou subpolí.

Princip autonomie a heteronomie postavený na tržním principu je ale pro socialistické společnosti značně problematický, což Bourdieua vedlo k modifikaci své teorie právě pro socialistické společnosti (např. viz jeho přednáška otištěná v knize *Teorie jednání*, s. 21-25). To autora vedlo k vytyčení pojmu politický kapitál, který je v socialistických společnostech důležitější než kapitál ekonomický (nebo přinejmenším stejně důležitý). Aby Bourdieuova teorie heteronomního a autonomního principu strukturujícího literární pole byla použitelná i na

¹² Poezie je dle něho záležitostí autonomie, zatímco drama spadá do heteronomní oblasti literárního pole. Próza stojí na hranici polí.

¹³ Např. novela *Bez krásy, bez límce* se svou výraznější tendencí poněkud vychyluje do oblasti heteronomie a svým ohlasem u kritiků zase opouští hranici mezi uznáním/neuznáním a nachází se jednoznačně v oblasti uznání (ačkoliv ne na jeho maximálním pólu). Oproti tomu povídka *Vítr se stočí k jihovýchodu* se zase svým přijetím řadí spíše do sféry neuznání.

české literární pole sledovaného období, je třeba Bourdieuovu představu struktury pole doplnit o princip konformity s ideologií, estetikou a kulturní politikou totalitní či autoritativní diktatury komunistické strany. Tento princip lze nazvat principem „politické konformity“. Na rozvrstvení pole literární produkce bude mít neméně významný vliv jako princip tržní a bude protikladný principu nezávislosti (autonomie).

České pole literární produkce se v druhé polovině dvacátého století – zdá se – výrazně proměňuje. V padesátých letech (i když je třeba počítat s většími či menšími výkyvy v jednotlivých letech) většinu literárního pole ovládá princip heteronomie, který se zakládá především na politické konformitě. Těm, kdo se odmítají tomuto principu podřizovat (být politicky konformní – tedy podlehnout zvnějšku diktovaným představám o tom, co je literatura a jak má vypadat), je v rámci pole vymezeno jen velmi úzké místo na samé hranici ilegality. Autonomní princip je v poli maximálně potírán. Hranice mezi subpoli autonomie a heteronomie je téměř totožná s hranicí celého literárního pole. V rámci heteronomního subpole je však současně i silně potírán tržní princip. Celé literární pole je tak v podstatě dominováno jediným principem, a to politickou konformitou.

V šedesátých letech se však situace výrazně proměňuje. Možnosti pro ty, kdo odmítají politickou konformitu, se totiž rozšiřují – tito účastníci literárního pole již nejsou „zaháněni“ na jeho hranici, ale dostávají se více do jeho centra. Navíc začíná hrát v rámci heteronomního principu větší roli také princip tržní, resp. paratržní. Heteronomní princip je tedy určován nejen politickou konformitou, ale také tržními principy. Protože je však vliv principu politické konformity v této době oslaben, ovládá heteronomní princip literární pole v mnohem menší míře než v minulých letech. Dokonce lze vážně pochybovat o jeho dominanci v rámci pole. Oba principy jsou v této době více méně v rovnováze, případně se může zdát, že rozhodující vliv má princip autonomní. Ve srovnání s předchozím obdobím jde o velmi výraznou změnu strukturace pole. I díky tomu se může stát, že spisovatelé, kteří v padesátých a šedesátých letech vůbec nemění svou poetiku (podřizují, resp. nepodřizují se stále stejným principům) mohou v těchto letech zastávat úplně jiné postavení v rámci struktury pole. Jednou mohou patřit do subpole, které literárnímu poli dominuje, a stát v jeho centru, jindy mohou stát jen na jeho hranici, a jindy mohou dokonce stát zcela mimo toto subpole. V literárních kariérách takových účastníků pole tedy může docházet k značným výkyvům, daným ne změnou poetiky, ale změnou struktury pole. Častěji však účastníci pole na změny jeho struktury nějak reagují (nesetrvávají pasivně „na jednom místě“), čímž dochází k dalším změnám v jejich literárních kariérách. Současně se tím neustále mění struktura pole.

K její výrazné změně dochází znovu po roce 1968, kdy se poměr mezi heteronomií a autonomií opět vrací ke stavu v padesátých letech. Tento návrat však není identický. Autonomní princip je sice opět výrazně potlačován, ale tím, co stojí v pozadí heteronomie, již ale není pouze princip politické konformity, ale více než v padesátých letech i princip tržní (paratržní). Literární pole tedy není tak výrazně jednostranně ovládané, přesto však není vztah autonomního a heteronomního subpole v rovnováze (hranice subpolí se nenachází v centru pole ani v jeho blízkosti).

K poslední výrazné změně rozestavení pole dochází po roce 1989. Hranice autonomie a heteronomie se znovu dostává více do centra pole a žádný činitel (princip) není v této době tak silný, aby literární pole zcela ovládl. Nabízí se opět analogie k situaci v poli šedesátých let, nejde však ani tentokrát o naprostou totožnost. Zatímco pro pole šedesátých let lze konstatovat rovnováhu autonomního a heteronomního principu, případně mírnou nadvládu autonomie, v devadesátých letech se zdá být poměr principů spíše vychýlený ve prospěch heteronomie (ani zdaleka však ne tolik jako v letech 1969 – 1989). Nejvýraznější změnou oproti minulým obdobím je v devadesátých letech jasná převaha tržního principu nad principem politické konformity – ten dokonce (prakticky) zcela ztrácí vliv. Co je však důležité pro působení Hany Bělohradské v literárním poli (podrobněji to ukážu dále), je především již konstatované rovnovážné postavení autonomie a heteronomie pole v devadesátých letech.

Zdá se, že ne náhodou se Hana Bělohradská účastní literárního dění právě v letech šedesátých a devadesátých, tedy v obdobích s podobnou strukturou literárního pole. Těmito obdobími je společný především rovnovážný stav mezi autonomním a heteronomním principem. Hranice mezi subpoli se nachází v blízkosti centra pole. Zdá se tedy, že právě toto rozestavení pole spisovatelce jako potenciálnímu účastníkovi pole vyhovuje, a to natolik, že se právě v této době rozhodne účastníkem pole skutečně stát. Když je v padesátých letech pole téměř absolutně opanováno principem heteronomie, Hana Bělohradská o účast v poli vůbec neusiluje (nebo o tom alespoň neexistují žádné doklady). A podobná situace nastává v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy je situace v poli podobná letům padesátým s tím rozdílem, že absolutní nadvládu nemá v rámci heteronomie jen princip politické konformity, ale více i princip tržní. V této době se autorka účasti v poli opět straní – její umělecké, ale i společenské aktivity jsou potlačeny na minimum.

Pokaždé, když se tedy Hana Bělohradská rozhodne účastnit „dění“ v poli literární produkce, jde o období, kdy je toto pole strukturováno tak, že hranice mezi autonomií/heteronomií leží více méně v jeho centru (v jeho středu, těžišti). To autorce tíhnoucí

svým dílem k pozici na hranici (v blízkosti přechodu) jednotlivých principů umožňuje stát přímo v centru literárního pole.

Taková je situace v českém poli literární produkce od počátku šedesátých let přibližně do roku 1969 a pak od roku 1989 až do současnosti. Poli výrazně nedominuje ani autonomní princip, ani princip heteronomní. Právě v této době je autorka literárně aktivní, a protože se svým dílem stále drží v hraničních pásmech dvou principů hierarchizace pole, drží se současně také ve více méně centrální pozici v literárním poli.

Ve chvíli, kdy se ale působením různých vnějších tlaků (především politických) struktura literárního pole výrazně mění a kdy jednoznačně začíná dominovat heteronomní princip, takže přechodové pásmo mezi tímto principem a autonomií již není v centrální pozici pole, Bělohradská příznačně literární pole opouští. Z jeho oficiální sféry je vyloučena, neoficiální sféry se rozhodne neúčastnit dobrovolně.

Druhým výrazným a současně i značně netypickým znakem autorčiny literární kariéry je tedy její tíhnutí k centrální pozici v rámci literárního pole. Pokaždé, když se jeho struktura mění tak, že by spisovatelčin sklon pohybovat se v hraničním pásmu heteronomie a autonomie současně nebyl v harmonii s jejím sklonem zaujímat postavení v centru pole, raději autorka literární pole opouští. Upřednostňuje neúčast v poli (resp. v sedmdesátých a osmdesátých letech jen minimální účast) před zastáváním jiných pozic, než k jakým vědomě či nevědomě tíhne.

S tím souvisí ještě jeden výrazný rys autorčiny literární dráhy, a to minimum výkyvů v jejím průběhu. Hana Bělohradská zastává v rámci literárního pole – v dobách, kdy se pole účastní – vždy více méně stejnou pozici. Již svým prvním dílem zaujímá pozici, z níž se prakticky nevychýlí. Píše díla, která jsou si v mnoha ohledech velmi podobná (podrobněji to ukáže analýza autorčiných děl v kapitole III) – příliš nestřídá žánry, narativní způsoby, typy postav ani styl. Píše tedy více méně stále stejně (určité změny ale pochopitelně patrné jsou, viz kapitola III), a protože také píše vždy v dobách, které jsou si z hlediska strukturace pole podobné, může autorka očekávat více méně obdobné přijetí všech svých děl. To je rozdíl oproti spisovatelům, kteří v rámci jednoho období výrazně mění poetiku, ale i k autorům, kteří svou poetiku nemění v různě se proměňujících dobách. Takoví spisovatelé mohou očekávat u každého díla velmi odlišné přijetí, které změní pozici autora v rámci literárního pole. Hana Bělohradská ale píše v dobách s podobnou strukturou pole díla podobná jedno druhému, proto může očekávat – a skutečně se tak děje – že bude jako autorka zastávat stále stejné pozice v rámci pole, neboť její dílo bude přijímáno velmi podobně.

Tento třetí rys je částečně důsledkem autorčinných výše popisovaných sklonů k postavení na hranici autonomie a heteronomie a zároveň postavení v centru pole. Současně jde o třetí – poslední – rys, který vytváří kariéru, k níž bychom v české literatuře sledovaného období jen stěží nacházeli obdobu.

Nelze si nepoložit otázku, proč se literární kariéra Hany Bělohradské vyvíjela právě takto, resp. odkud se vzaly právě ty sklony (rysy), které daly autorčině literární kariéře její výslednou podobu.

Jedním z důvodů může být například autorčina uvědomovaná nebo neuvědomovaná potřeba působit nepříznakově, nebýt ztotožňována s žádným z pólů literárního pole. Balancování na hranici heteronomie/autonomie, uznání/neuznání, snaha o pozici v samém centru pole a o minimální kolísání vlastní literární kariéry může být důsledkem autorčiny potřeby (opět uvědomované či neuvědomované) nechávat si „otevřená vrátka“ na všechny strany pole a nikdy se nestát součástí většiny ani menšiny. Každým výkyvem by na sebe autorka upozornila, každým pohybem mimo centrum i jednoznačným vkročením do jednoho ze subpolí (autonomního či heteronomního) literárního pole by v podstatě uznala určité literární postupy a tendence. Stav, kdy jsou všechna vrátka otevřená, umožňuje neutralitu.

Je opět možné se ptát, odkud se tato potřeba v Haně Bělohradské brala. Vysvětlení můžeme zkusit hledat – avšak zde se již dostáváme na území značných spekulací – v autorčině biografii. V životopisném přehledu, který bude následovat v kapitole II, budeme marně hledat okamžiky, v nichž by se autorka záměrně vyvazovala z konvencí, nebo okamžiky, z nichž by byla patrná její touha po odlišení, upozornění na sebe. Všimnout si budeme moci v tomto životopisném přehledu i určité státnosti autorčina života. Nejsou v něm prakticky žádné zvraty, nečekané události.¹⁴ Tak sice mohou zprvu působit roky 1962 – autorčin vstup do literárního pole – a rok 1969 – autorčino téměř naprosté přerušení jakýchkoliv aktivit v tomto poli, avšak tyto zvraty z hlediska výše naznačených teorií o autorčině potřebě zastávat nepříznakové pozice nakonec tak nečekaně nepůsobí. Hana Bělohradská v těchto okamžicích narušuje státnost svého života a vstupuje do neznámého prostoru, ten však pro ni není zcela neznámým, neboť zná několik lidí, kteří se v tomto prostoru pohybují, a může do něho také skrze ně již předem nahlížet. Krokem mimo svou dosavadní „cestu“ na sebe strhává pozornost

¹⁴ Jsem si plně vědoma toho, že mnou sestavená biografie nemapuje všechna období autorčina života stejně detailně a že je dokonce místy vinou nedostatku dostupných pramenů silně zlomkovitá. Přesto se domnívám, že je dostatečně relevantním pramenem, aby se o ni bylo možné při formulování hypotéz opírat.

svých známých a stává se osobou veřejně činnou, avšak všechna tato vykročení směřují do centrální pozice nového prostoru, tedy do jeho relativně nejbezpečnějšího, protože nejstabilnějšího místa.

Lze tedy říci, že i ve chvílích, kdy Bělohradská činí něco neočekávaného, si současně „hlídá“, aby minimalizovala jakoukoliv vyhraněnost a přílišné sebeupozornování.

Tuto státnost a pokud možno životní nenápadnost lze pozorovat již v autorčině dětství, v němž nejsou patrné žádné vyhraněné zájmy. Nezdá se, že by budoucí spisovatelka něčím vyčnívala z průměru svého okolí – ať už známkami, nebo rodičími se uměleckými ambicemi. Když je v roce 1949 vyloučena ze studií, nastupuje do „obyčejného“ zaměstnání, vdává se, zakládá rodinu. Volí tedy tradiční ženskou „kariéru“. Státnost, o níž jsem psala výše, lze pozorovat např. na tom, že prakticky celý život stráví Hana Bělohradská v jedné pražské čtvrti a dokonce téměř v jedné ulici. Celoživotně také tráví volné dny v letním rodinném sídle. V jejím osobním životě také nenajdeme žádné náhlé zvraty – celý život stráví po boku jednoho manžela, v jedné zemi (přestože se jí emigrace v roce 1968 nabízí), se stejnými zálibami.

Její život a literární kariéra jsou si svou státností a minimem nečekaných výkyvů, které by neplynuly z vnějších okolností, ale z vlastní vůle, velmi podobné. Může jít o souvislost náhodnou. Domnívám se však, že nacházení paralel mezi způsobem autorčina života a podobou její literární kariéry má logické opodstatnění, že její život i umělecká dráha jsou důsledkem vnitřního založení, tíhnucího k přizpůsobení se tradicím a lety ověřeným pořádkům. Důraz na tradiční hodnoty je navíc patrný i v tematice všech jejích próz.

Shrnutí

Myšlenky sociologa Pierra Bourdieua jsem v této kapitole představila především proto, že jsem přesvědčena o efektivnosti jejich aplikace na literární kariéru sledované spisovatelky. Domnívám se, že skrze Bourdieuovy teorie je možné lépe porozumět tomuto zvláštnímu typu existence v literárním poli. Již v úvodu této práce jsem ji charakterizovala jako specifickou. Teprve pohled na tuto literární kariéru skrze teorie P. Bourdieua ale odhalil, v čem přesně její neobvyklost spočívá a umožnil také nalezení několika z možných zdrojů této netypičnosti (autorčino disponování určitými kapitály, její habitus atd.)

Bourdieuovy teorie mě pak přivedly k myšlence hledat souvislosti mezi autorčinou literární kariérou a jejím mimouměleckým životním stylem. Nepopírám, že na autorčino neobvyklé působení v literárním poli nemohly mít vliv i další okolnosti, že tato neobvyklost měla i další zdroje. Přesto považuji výše naznačené úvahy vedené myšlenkami P. Bourdieua za

dostatečné vysvětlení toho, v čem spočívá zvláštnost autorčiny literární dráhy i kde je možné se ohlížet po jejích zdrojích.

II. ŽIVOTNÍ OKOLNOSTI PROVÁZEJÍCÍ A SPOLUURČUJÍCÍ LITERÁRNÍ KARIÉRU HANY BĚLOHRADSKÉ

V předchozí kapitole jsem se věnovala literární kariéře sledované spisovatelky z hlediska sociologických a literárních teorií, které mohou vést k objasnění způsobu jejího uměleckého, ale i ostatního sociálního jednání.¹⁵ Několikrát jsem se přitom dotkla toho, co je o autorčině životě známo. Protože souvislost mezi literární dráhou aktéra literárního pole a tím, čím je jako osobnost vybaven (kapitály, jimiž disponuje), shledává P. Bourdieu za klíčovou, a protože i já jsem výše konstatovala souvislosti mezi způsobem autorčiny literární dráhy a okolnostmi jejího života, rozhodla jsem se zařadit jako součást této práce také obsáhlejší přehled autorčiny biografie. Důvodem byla snaha lépe porozumět zdrojům autorčiny literární dráhy, ale i fakt, že souhrnné prameny o životě této spisovatelky dosud prakticky neexistují. Následující životopisný přehled si proto klade za cíl shromáždit co nejvíce informací, které by mohly být v budoucnu využity k případnému dalšímu rozboru autorčina díla a literárního jednání. Některé informace z autorčiny biografie jsem již uvedla na předcházejících stranách, v následujících pasážích se proto budou opakovat, současně je však rozvedu a doplním o informace další.

1. Životopisný přehled

Oba rodiče Hany Bělohradské – Josef a Vojtěška Morákoví – pocházeli z Kolína z učitelského prostředí. Vystudovali práva a po svatbě založili v Praze prosperující advokátní kancelář (se sídlem v Lucerně). Matka Hany Bělohradské byla vůbec první promovanou advokátkou v Čechách, na což byla Hana Bělohradská velmi pyšná. Za vlastní ctižádostí Hany Bělohradské (přáním vystudovat vysokou školu a prosadit se v různých uměleckých oblastech apod.) stála prý její matka jako – pro svou dceru – vzor emancipace.

Rodina žila po celý život v pražských Dejvicích (Hana Bělohradská tam žila i poté, co se provdala). Po finanční stránce se jí velmi dařilo. I díky tomu mohl Josef Morák – milovník výtvarného umění, architektury a designu – shromáždit rozsáhlou uměleckou sbírku. Během komunistické éry rodina části sbírky, které jí po roce 1948 zůstaly, rozprodávala, aby si

¹⁵ Umožnily také vidět mezi nimi značnou souvislost.

finančně vypomohla. S prodejem sbírky pokračovala Hana Bělohradská i po roce 1989, aby si přilepšila k nízkému důchodu a mohla si dovolit i cesty do zahraničí, které měla ráda.

Rodinné prostředí, z něhož Hana Bělohradská vzešla, tedy bylo kulturně podnětné, ačkoliv k literatuře zájem nijak významně neupínalo. Podle dcery Hany Bělohradské se po Morákových nezachovala žádná rozsáhlá knihovna a Lucie Bělohradská si nevzpomíná ani na to, že by její prarodiče byli znalci literatury, jak tomu bylo u jejího děda ve výtvarném umění a architektuře. I když tedy vztah k literatuře pravděpodobně Morákovi ve své dceři výrazně nepodporovali, přesto lze předpokládat, že byl součástí jejich společenského postavení a že dceřin vztah k umění spoluvytvářeli již od dětství (že k tomuto kontaktu nedošlo například až ve škole nebo díky přátelům).

Dcera Hana se Morákovým narodila 12. ledna 1929. O čtyři roky později dali rodiče postavit letní dům v Nespekách, kde prožila své dětství a kde později vznikla prakticky všechna její literární díla. Tento dům, tzv. Morvilu, projektoval architekt Jaroslav Fragner a kromě něho postavil v Nespekách ještě další tři funkcionalistické letní domy – jeden pro svého bratra, jeden pro tanečnici Osvobozeného divadla Milču Majerovou¹⁶ a třetí pro doktora Orlického, Žida, v jehož nájemním domě v Dejvicích Morákovi bydleli. Orlického životní osudy během druhé světové války na Hanu Bělohradskou údajně silně působily a podle vzpomínek její dcery Lucie byly jedním z podnětů, které v ní vzbudily trvalý zájem o židovskou problematiku. Doktor Orlický totiž během druhé světové války pobýval v Nespekách, a přestože byl židovského původu, chodil bez hvězdy a ignoroval příkaz k transportu. Svůj nelegální pobyt v Nespekách před obyvateli této obce nijak neskrýval, přesto ho nikdo z místních obyvatel neudal. Psychicky však svou situaci neunesl, dva měsíce před koncem války se dobrovolně udal gestapu, byl zatčen a odvezen do koncentračního tábora, kde zahynul.

V roce 1940 začala Hana Bělohradská navštěvovat dívčí třídu Reformního reálného gymnázia v Praze XIX, Velvarská¹⁷, které bylo během válečných let přesídleno do Dušní a Sanytrovy ulice v Praze 1 (třída Hany Bělohradské sídlila v Dušní ulici). Šlo o tehdy největší gymnázium v Československu. Do toho gymnázia přešli ještě další studenti ze zrušeného francouzského gymnázia v Dejvicích, takže se tu potkávaly děti z celého okolí, včetně bohaté Hanspaulky a Ořechovky.

¹⁶ Milča Majerová byla první manželkou Jaroslava Fragnera.

¹⁷ Gymnázium změnilo po skončení války název na Benešovo státní reálné gymnázium. Pod tímto názvem jsou jeho spisy archivovány v Archivu hlavního města Prahy. Z katalogů studentů zde archivovaných čerpám informace o školním prospěchu Hany Bělohradské-Morákové, o jejích spolužácích a učitelích.

Ze školních výsledků Hany Bělohradské – resp. známek na vysvědčeních – nelze vyčíst žádný nadprůměrný zájem o český jazyk (a potažmo literaturu). Jako gymnazistka patřila svým prospěchem k třídnímu průměru, v nižších ročnících měla především dvojky a občas trojku, ve vyšších ročnících měla známky průměrně o stupeň horší. Z češtiny měla ve všech ročnících střídavě dvojku a trojku. Z gymnaziálních vysvědčení není patrný výrazný zájem Hany Bělohradské o žádný z vyučovaných předmětů. V nižších ročnících překvapují jen samé výborné z němčiny (po roce 1945 se přestala na škole vyučovat), průměrně lépe byla hodnocena také z tělocviku, náboženství a později z filozofické propedeutiky.

Vzhledem k pozdějším překladatelským aktivitám překvapuje, že se Hana Bělohradská na gymnáziu neučila angličtinu. Za války tento předmět vyučován nebyl, po válce měla třída Hany Bělohradské povinou francouzštinou. Anglicky se spisovatelka učila soukromě.

Druhou světovou válku prý Hana Bělohradská prožívala velmi intenzivně. Lucie Bělohradská vzpomínala na historky své matky, týkající se pražského povstání (Haně Bělohradské bylo v té době šestnáct let), jehož se měla zúčastnit jako dobrovolná ošetřovatelka raněných na barikádách. Podle Lucie Bělohradské měla být za tyto činy její matka dokonce vyznamenána, o jaké vyznamenání by ale mělo konkrétně jít, si bohužel nevzpomíná.

Statečně se během druhé světové války měli zachovat také rodiče Hany Bělohradské. Prakticky po celou válku ukrývali obyvatelé domu, kde Morákoví bydleli, židovského přítele Morákových, který se vyhýbal transportu. Ten se nejprve skrýval přímo u Morákových v bytě, později u jiných nájemníků. Hana Bělohradská prý mnohokrát vzpomínala na strach, který prožili během prohlídky domu gestapem, a na tajné znamení, kterým je domovník upozornil na hrozící nebezpečí. Válka a osudy Židů byly tématem, které v Haně Bělohradské asi silně utkvělo, neboť se mu věnovala prakticky po celou dobu své tvůrčí činnosti (ačkoliv zdaleka ne ve všech dílech). S Židy a jejich osudem se prý identifikovala a sympatizovala s nimi až do konce svého života¹⁸.

Výuku na reformním gymnáziu, na kterém Hana Bělohradská maturovala v roce 1948, popisuje Jiří Stránský (školu navštěvoval ve stejné době jako H. Bělohradská, byl o dva ročníky níž než ona) jako převážně kvalitní, na žádné konkrétní detaily z hodin českého jazyka a literatury si však již nepamatuje. Podle něho se však studentům mohlo dostat dobrých znalostí z literární historie i z poetiky. Ve třídě Hany Bělohradské učilo češtinu někdy dobře, jindy málo zajímavým způsobem několik pedagogů, v primě např. vynikající profesorka Markéta Vonášková (dle hodnocení J. Emmerové). Ostatní podpisy byly v katalogích studentů,

¹⁸ Opírám se v těchto pasážích neustále o to, co mi o své matce a prarodičích vyprávěla Lucie Bělohradská.

uložených v Archivu hl. města Prahy, natolik nečitelné, že jsem z nich jména nedokázala vyčíst. Nezdá se, že by mezi profesorkami H. Bělohradské bylo nějaké „známé“ jméno. To potvrdila také J. Emmerová.

Žáci, kteří na reformním reálném gymnáziu studovali, pocházeli většinou ze středostavovských rodin, někteří dokonce z velmi bohatých. Od většiny očekávali učitelé v budoucnu další studium na vysoké škole (přestože v době protektorátu to nebylo možné) a na své studenty kladli vysoké nároky. Kulturní zázemí, jaké měla doma Hana Bělohradská, nebylo podle Jiřího Stránského u studentů výjimečné. K přednostem gymnázia patřila podle něho také dobrá výuka cizích jazyků.

V téže době jako Hana Bělohradská na škole studovali také překladatel z němčiny Jindřich Pokorný a básník a překladatel Petr Kopta (o dva ročníky výše), Pavel Kohout (o ročník výše), politička Jaroslava Moserová (o ročník níže), překladatelka Jarmila Emmerová (v několika ročnících navštěvovala stejnou třídu jako autorka), prozaik Jiří Stránský a textař Pavel Kopta (o dva ročníky níže) a další významné osobnosti kulturního a společenského života.

Na to, zda se Hana Bělohradská literárně projevovala již během svých studentských let, existují protikladné názory. Jiří Stránský potvrzuje existenci školního časopisu, do něhož údajně měla Hana Bělohradská několikrát přispět. Podle jeho vzpomínek však nešlo o souvislé literární texty, pouze o několik glos. Naproti tomu Jarmila Emmerová si na žádný literární časopis ani na literární pokusy své spolužačky nepamatuje. Cituji z jejího dopisu: „*Na základě četných dotazů mezi bývalými spolužáky z různých ročníků jsem se ujistila, že na našem gymnáziu žádný celoškolní časopis nebyl a Hanka se literárně nijak neprojevovala ani se neúčastnila soutěží, které s literaturou souvisely. Byla ovšem známá jako horlivá čtenářka beletrie, a dokonce i prací I. Kanta. Spolužačkám se jevila jako velmi inteligentní, duchaplná a společenská. Ovšem i její tehdejší nejbližší přítelkyně, s níž Hanka léta seděla v jedné lavici – PhMr. Helena Kuthanová-Jirsáková - tvrdí, že Hanka tehdy určitě nic nepsala.*“¹⁹ Důvodem těchto protikladných tvrzení může být velikost gymnázia (v každém ročníku osmiletého gymnázia bylo cca 6 tříd), je tedy možné, že ani studenti vzdálení od sebe jen několik ročníků nevěděli o dění v ostatních třídách.¹⁹

Zdá se tedy, že během gymnaziálních let neprojevovala Hana Bělohradská zvláštní zájem o literaturu jako školní předmět ani se nevěnovala vlastní literární tvorbě. Pokud ano,

¹⁹ Tím by se vysvětlilo, proč si J. Emmerová nevzpomínala na časopis, který psali studenti v jiné třídě. Jeho význam pravděpodobně nebyl celoškolní a pokud do něho Hana Bělohradská skutečně přispívala, nešlo pravděpodobně o událost takového významu, aby zajímala její spolužáky.

pravděpodobně ne mnoho nebo ne tak významně, aby si na to její přátelé z gymnázia po letech vzpomněli.

Maturitu složila Hana Bělohradská v roce 1948 (tedy v prvním maturitním ročníku po komunistickém převratu). Je možné, že pokud by měla maturovat o rok později, nebyla by ke zkoušce připuštěna.²⁰

Po maturitě začala studovat na pražské právnické fakultě. V té době ale do života jí i její rodině rozhodujícím způsobem zasáhl komunistický převrat. Sílící vliv komunistů se Morákových poprvé výrazně dotkl v roce 1947, kdy se dostali do kategorie obyvatel stížených tzv. milionářskou dávkou (zákon č. 185/1947 Sb. ze dne 31. října 1947 o mimořádné jednorázové dávce a mimořádné dávce z nadměrných přírůstků na majetku). Po nástupu komunistů k moci byl otec okamžitě zatčen a deportován do Jáchymova. Po návratu z vězení²¹ byl zaměstnán jako úředník v prodejně skla, matka byla nejprve v domácnosti, posléze pracovala jako účetní v mateřské školce. Dobu, kdy se rodině nevedlo finančně nejlépe, přecházeli díky postupnému rozprodávání otcovy umělecké sbírky. Dům v Nespekách rodina udržela šikovností matky Hany Bělohradské. Té se podařilo najít v zákoně výjimku, a tak nebyl jejich dům zestátněn jako například sousední vila po doktoru Orlickém.

Kvůli buržoaznímu původu bylo Haně Bělohradské v roce 1949 (byla v prvním ročníku studia) znemožněno pokračovat ve studiu práv. Ve druhém semestru byla z fakulty vyloučena a bylo jí znemožněno studovat také jakoukoliv jinou vysokou školu (opakovaně nebyla připuštěna k přijímacím zkouškám), včetně medicíny, které se později chtěla věnovat.

V roce 1951 – tedy ve svých dvaadvaceti letech – se Hana Moráková provdala za architekta Mariana Bělohradského, asistenta rodinného přítele, architekta Fragnera. Marian Bělohradský po celý život pedagogicky působil na Akademii výtvarných umění, nejprve jako asistent, později jako docent, profesor a vedoucí katedry (oboru) architektury. Jako architekt se zaměřoval především na rekonstrukce a na spolupráci s výtvarnými umělci (např. s Karlem Hladíkem či Stanislavem Hanzíkem). Byl spoluautorem úvodního projektu Betlémské kaple, od roku 1952 spolupracoval na rozsáhlé obnově Karolina. Jako člen různých poradních orgánů a expertních komisí ovlivňoval osudy Karolina prakticky až do své smrti (16. 3. 1996). Pod vedením Jaroslava Fragnera a spolu s dalšími pedagogy AVU pracoval také na architektonickém řešení několika pomníků, např. pomníku Aloise Jiráska nebo Boženy Němcové. Manželství Hany a Mariana Bělohradských bylo šťastné a skončilo až mužovou smrtí v roce 1996.

²⁰ Tento osud později postihl řadu studentů z podobného rodinného prostředí, z jakého pocházela Bělohradská.

²¹ Jak dlouho byl vězněn, mi není známo.

Marian Bělohradský byl členem KSČ, podle domněnky Jiřího Stránského však ze své pozice mohl na AVU pomáhat mnoha talentovaným studentům s „nevhodným“ původem. Členství v KSČ potvrzují materiály Archivu bezpečnostních složek MV, které jsou uloženy ve složce vedené na jméno Hany Bělohradské (resp. na krycí jméno Bělohrad), i J. Emmerová.

V roce 1954 se Haně Bělohradské narodila dcera Lucie. Po mateřské dovolené znovu nastoupila na dětskou kliniku na Karlově, kde pracovala od roku 1949 – nejprve jako pomocnice, později jako laborantka. Kliniku opustila kolem roku 1962, kdy se začala živit literaturou. Podle Lucie Bělohradské nebyla její matka na klinice šťastná: „*Chtěla být lékařkou, a zatím se musela smířit s prací laborantky, kterou považovala za podřadnou.*“

V padesátých letech žila Hana Bělohradská se svým mužem stále v Dejvicích a často se na cestě do práce setkávala s Jarmilou Emmerovou. (Bývalé spolužačky z gymnázia se znaly a přátelily již od páté třídy obecné školy. Jejich kamarádství vydrželo až do smrti Hany Bělohradské.) Ta se na žádné literární pokusy své přítelkyně v té době nepamatuje. Nezdá se tedy, že by se Hana Bělohradská pokoušela v padesátých letech literárně prosazovat nebo se začlenit do společnosti spisovatelů, ať už oficiálně působících, nebo do neoficiálních kruhů. Osobně se znala s Václavem Havlem, jehož rodiče se přátelili s jejími. K okruhu lidí, s nimiž se v padesátých letech stýkal, však nepatřila. Potvrzuje to i monografie Pavla Kosatíka *Ústně více* (KOSATÍK, 2006), v níž o Haně Bělohradské nejsou žádné zmínky. Stejně tak si J.Emmerová nevzpomíná, že by Bělohradská mluvila o nespokojenosti s prací na dětské klinice. Obě shodně považovaly ideologické čistky na vysokých školách za strašnou křivdu, a „bylo proto samozřejmé, že s rolí, kterou jí určil režim, nemůže být Bělohradská spokojená“. Podle Emmerové však nikdy neřešila situaci „stěžováním“ a „udržovala si vždy tvář.“

O jakýchkoliv spisovatelčinych pokusech o umělecké prosazení v padesátých letech jsem nezískala žádné doklady. Je pravděpodobné, že se v této době, kdy byl vězněn její otec, ona se provdala a porodila dceru, spíše věnovala rodinným starostem a o literární kariéru se nepokoušela.

Zlomem proto byl v uměleckém životě Hany Bělohradské až rok 1962, kdy vyšla nejprve časopisecky a poté i knižně její prvotina – novela *Bez krásy, bez lýmce*.

Otázku, proč se Hana Bělohradská rozhodla právě v této době vstoupit do literárního pole, jsme si položili již v předchozí kapitole a odpověď jsme z části našli v tom, že v této době vyhovuje Haně Bělohradské struktura pole. Nyní se však nabízí ještě jeden velmi pravděpodobný důvod toho, proč se autorka právě v této době rozhodla pro vstup do právě tohoto pole (že by k takovému kroku mělo dojít, dosud nic nenaznačovalo). Pro Hanu

Bělohradskou mohlo započítí literární kariéry představovat způsob, jak vybočit z životní dráhy, která jí byla okolnostmi vnucena. Zatímco v padesátých letech mohly její nespokojenost s tím, že nemůže studovat vysokou školu a zastávat zaměstnání, které by si přála, tlumit „radosti“ osobního života – uzavření manželství, narození dcery a její výchova – na přelomu padesátých a šedesátých let, tedy v době, kdy je Bělohradská již téměř deset let vdaná a dcera nastupuje do první třídy, už jí možná seberealizace v rodinném životě přestává kompenzovat fakt, že se nemůže věnovat také jiným činnostem, které by ji uspokojovaly. A protože začít ve třiatřiceti letech s vysokoškolským studiem už by bylo nejen problematické, ale v jejím případě patrně i neuskutečnitelné, volí H. Bělohradská cestu uměleckého prosazení. Může pro ni představovat možnost úniku před životní jednotvárností, která by jí pravděpodobně čekala – především před zaměstnáním, které ji nebaví.

To se Bělohradské skutečně podařilo, a to natolik, že si mohla dovolit opustit zaměstnání, které ji příliš neuspokojovalo, a věnovat se výhradně umělecké činnosti (nebo činnostem, které jsou s ní spojeny).

Již první dílo Hany Bělohradské – novela *Bez krásy, bez límce* – sklidila úspěch a svou autorku katapultovala mezi respektované české spisovatele. Byla díky ní zvána na besedy do škol a mohla si dovolit žít se pouze literaturou. V této době také odešla z kliniky. Zdá se, že odchod z ní byl souběžný s přípravami vydání autorčiny prvotiny, což nepřímo vyplývá ze žádosti o poskytnutí stipendia adresované Českému literárnímu fondu. Je datována k 4. 6. 1962 a je zde uvedeno: „*Hana Bělohradská je nová, nadprůměrně talentovaná prozaička, která se objevila letos v nakladatelství Československý spisovatel. Vedení redakce právě schválilo k tisku její zralou prvotinu..., která má vyjít na konci roku 1962, rozsah knihy asi 7 AA a při nákladu 10.000 výtisků a honoráři 900 Kčs dostane autorka třetinovou zálohu necelé 3.000 Kčs. Bělohradská si vzala delší neplacenou dovolenou ze zaměstnání (pracuje na dětské klinice u profesora Švejcara) a začíná psát novou knihu, o kterou má nakladatelství eminentní zájem. ... Proto nakladatelství doporučuje vedení Literárního fondu, aby Haně Bělohradské poskytl stipendium nejméně na období 3 měsíců, aby mohla v klidu a plném soustředění pracovat na své nové knize.*“²² Zda Bělohradská toto tvůrčí stipendium skutečně obdržela, z žádného z pramenů nevyplývá. Pokud ano, je pravděpodobné, že se někdy v té době rozhodla opustit práci laborantky a věnovat se pouze literární a další umělecké činnosti.

Svým debutem překvapila Hana Bělohradská nejen tehdejší literární kritiku, ale také své přátele. O tom, že Bělohradská píše knihu, neměla Jarmila Emmerová tušení a o vydání prózy

²² Dopis je uložen ve fondu nakladatelství Československý spisovatel v Literárním archivu PNP.

se dozvěděla až od společného přítele Jindřicha Pokorného, který jí to telefonoval jako naprosto překvapivou zprávu. J. Emmerová to zdůvodnila tak, že Hana Bělohradská „*byla individualistická osobnost, která necítila potřebu svěřovat se nikomu – byť i přátelům – s tím, co dělá.*“ O tom, že Hana Bělohradská píše, nevěděl ani Jiří Stránský. Kdy přesně próza vznikala a za jakých podmínek, tedy bohužel nevíme. Svědectví o její přípravě k vydání v nakladatelství Československý spisovatel je dochováno v lektorské průvodce a lektorských posudcích uložených v Literárním archivu PNP (podrobněji viz dále).

18. 4. 1963 se Hana Bělohradská stala kandidátkou Svazu československých spisovatelů, členkou byla od 29. 9. 1966.

Od vydání prvotiny až do roku 1969 živily Hanu Bělohradskou vedle literatury také filmové scénáře a spolupráce s československým rozhlasem. Cituji z dopisu J. Emmerové: „*Asi od roku 1963-64 měla (H. Bělohradská – poznámka V. K.) možnost za pomoci přátel přispívat do pořadů Čs. rozhlasu.*“ V Archivu Českého rozhlasu jsem z šedesátých let našla pouze jeden dokument, pod nímž byla H. Bělohradská podepsána. Není však vyloučeno, že pořadů skutečně bylo více.

21. dubna 1963 odvysílala stanice Praha hodinový pořad „*Nedělní hodinka – Plnou parou*“ s podtitulem „*Historicko-lyrický nekrolog za lokomotivy, které pomalu mizí z našich tratí, napsala Hana Bělohradská*“.²³ Šlo o rozhlasové pásmo žánrově odlišných textů, které spojuje téma počátků a konců parních lokomotiv na českých a světových tratích. Popularizačně-vědecké pasáže vypravěčů se prostupují s písněmi, živými rozhovory, fiktivním citacemi z dobového tisku atd. V autorčině díle není žádný text, který by se tomuto pásmu podobal.

Československý a posléze Český rozhlas využil jako základ několika pořadů texty Hany Bělohradské i v devadesátých letech (viz dále).

V letech 1966–67 působila Hana Bělohradská také jako lektorka nakladatelství Čs. spisovatel a v roce 1968 byla členkou předsednictva Kruhu nezávislých spisovatelů. V této době se také Bělohradská začíná přátelit se spisovatelem Alexandrem Klimentem, Jiřím Friedem, Josefem Nesvadbou a dalšími.

Literatura i filmové scénáře Bělohradskou dobře živily a díky obojímu také mohla několikrát vycestovat do západní Evropy. Několikrát navštívila Vídeň, byla ve švýcarském Curychu, v italské Sardinii a v Římě, kde Carlo Ponti dotáčil pro americkou distribuci několik

²³ Pořad připravila Redakce aktualit a zajímavostí pod vedením Aleny Maxové. Odpovědnou redaktorkou tohoto pořadu byla Milena Hübschmannová.

scén filmu *...a pátý jezdec je Strach*.²⁴ Právě v době, kdy byla v Římě, vtrhla do Československa vojska Varšavské smlouvy a rodina začala vážně uvažovat o emigraci. Hana Bělohradská jí byla podle své dcery částečně nakloněna, ale její manžel emigrovat nechtěl. I proto tehdy rodina zůstala v Československu. Silným poutem k Československu, bránícím Bělohradské v emigraci, byl navíc nespecký dům. (Kvůli němu už v roce 1948 neopustili republiku ani Morákovi.)

Roky 1962–1969 považuje Lucie Bělohradská za matčiny nejšťastnější. Po sovětské okupaci však nastal pro Hanu Bělohradskou zákaz publikování. Jakou měl podobu, mi není přesně známo. Jisté však je, že nakladatelství Československý spisovatel odstoupilo v roce v letech 1969 od smlouvy na vydání prózy *Návrat ztraceného syna*. V Literárním archivu PNP je uložena ve fondu nakladatelství Československý spisovatel pouze prázdná lektorská průvodka této prózy. Lze se z ní dozvědět jen to, že rukopis měl 230 stran a vyjít měl v edici *Nová próza* v roce 1969. Autorce za něj byl přislíben honorář 1.400 Kč za AA již v době, kdy román teprve vznikal (viz kolonka Shrnutí výsledků lektorského řízení na lektorské průvodce: „*Nový román, na kterém autorka soustavně pracuje.*“). Redakční radou byl rukopis přijat 3. 1. 1968. Jako důvod odstoupení od smlouvy bylo uvedeno „nedodržení termínu“. Tento lapidární záznam je zapsán bez dalších upřesnění na přední straně lektorské průvodky. V literárním archivu se nedochovaly žádné další informace o tomto románu. Jeho existence je zmíněna pouze v torontském *Slovníku českých spisovatelů*. Jiří Stránský si vzpomíná, že se mu Bělohradská několikrát svěřila s tím, že jí v Československém spisovateli „*leží rukopis, který jí nechtějí vydat, ani vrátit*“. Současně měly být v této době také připraveny dva filmové scénáře²⁵, které Bělohradská údajně napsala, ale které již nebyly realizovány. Autorčiny knihy byly v té době také stahovány z knihoven a Bělohradská začala příležitostně překládat z angličtiny. I o možnost překládat později přišla.

Důvodů, proč byla Hana Bělohradská vyloučena z oficiálního literárního života, bylo několik. V roce 1968 se angažovala v Kruhu nezávislých spisovatelů (KNS). Ten vznikl 29. 3. 1968, pod dopisem o ustavení KNS zaslaném ÚV Svazu čs. spisovatelů je podepsáno 72 spisovatelů, oficiální stránky Václava Havla (<<http://vaclavhavel.cz/index.php?sec=2&id=2&page=4>>, přístup 12. 3. 2007) uvádějí 58

²⁴ Carlo Ponti, italský filmový producent. Verzi pro italskou a americkou distribuci doplnil o několik scén. Hana Bělohradská a Zdeněk Brynych s ním těmito pracemi strávili v Římě přibližně měsíc. Pontiho úprava filmu se dostala do široké nominace na Oscary za zahraniční film. Kromě toho získal film *...a pátý jezdec je Strach* ocenění na festivalu v argentinském Mar del Plata.

²⁵ O jaké scénáře šlo, mi není známo.

ustavujících členů. Vedle Hany Bělohradské ke KNS patřili také mimo jiné Václav Havel, Bedřich Fučík, Josef Hiršal, Alexandr Kliment, Petr Kopta či Jan Vladislav. Později se pravděpodobně přidalo ještě několik spisovatelů (Jan Kozák v projevu na ustavujícím sjezdu SČS 31. 5. 1972 hovořil o osmdesáti členech). KNS sdružoval členy a kandidáty svazu spisovatelů a členy jeho překladatelské sekce, kteří nebyli členy KSČ. Kruh existoval jako volné iniciativní sdružení uvnitř svazu až do jeho zániku v roce 1970. Předsedou KNS (resp. jeho sedmičlenného výboru, do něhož byla tajným hlasováním zvolena i Hana Bělohradská) byl Václav Havel.

V souvislosti se členstvím v Kruhu zmínil – a tím ostrakizoval – Hanu Bělohradskou Jan Kozák. Šlo o projev na ustavujícím sjezdu nového SČS v roce 1972 (viz výše) a Kozák v něm KNS nazval „spisovatelským KANem“ (Klubem angažovaných nestraníků). Účast Hany Bělohradské v Kruhu zdůrazňují také spisy Státní bezpečnosti, které byly od roku 1973 vedeny na její jméno (podrobněji viz dále). Angažování v Kruhu lze tedy považovat za jednu z hlavních příčin ostrakizace Hany Bělohradské po roce 1969. Sama tento důvod uvedla ve svém životopisném přehledu, který byl citován v úvodu této práce. Projev Jana Kozáka, v němž byla Bělohradská zmíněna v souvislosti se „spisovatelským KANem“, měl pro většinu v něm uvedených spisovatelů (i pro ni) nepříjemné důsledky – byl ukazatelem toho, jaké možnosti budou mít tito spisovatelé v rámci oficiální literatury v příštích letech.

V roce 1972 se Hana Bělohradská podepsala pod petici (z prosince 1972) zasazující se o propuštění politických vězňů. Petici, jejímž prvním signatářem byl Jaroslav Seifert, dali Bělohradské (podle spisů StB) podepsat Ludvík Vaculík a Pavel Kohout. Svůj podpis záhy odvolala dopisem zaslaným Svazu. Pravděpodobně i tato její aktivita byla jedním z důvodů, proč byla Hana Bělohradská v příštích letech jako spisovatelka pronásledována.

Na konci roku 1973 se o Hanu Bělohradskou začala zajímat státní bezpečnost²⁶. „Bývalá spisovatelka“ měla být využita jako zdroj o činnostech „*pravicových exponentů v oblasti literatury*“. Bezpečnost si ji vytipovala na základě informací, že „*znala zákulisí příprav obrodného procesu ve spisovatelských kruzích, byla snad také angažována v KANu a měla klíčovou pozici ve spisovatelských kruzích*“. Ve spisu, který StB založila před prvním kontaktem s Bělohradskou, je spisovatelka charakterizována jako nadějný potenciální pramen: jako „*ctižádostivá žena, která si zvykla na spisovatelský věhlas, dosud je udržována svými společenskými aspiracemi. Ráda by se znovu prosadila a realizovala, ráda by opět psala nebo*

²⁶ Následující informace o sledování Hany Bělohradské státní bezpečností a o jejích kontaktech s ní budu čerpat z materiálu s archivním číslem 734119 MV, který je uložen v Archivu bezpečnostních složek Ministerstva vnitra.

překládala. Udržuje styky s bývalým spisovatelem Jiřím Friedem – bývalým manželem Dagmar Steinové... Je rovněž známa svým nenávislnými vztahem k Pavlu Kohoutovi a Václavu Havlovi.“ Na základě takto vytvořeného „portrétu“ StB Bělohradskou skutečně kontaktovala, a to 6. 12. 1973 v jejím bytě. V průběhu prosince 1973 kontaktovala bezpečnost Bělohradskou ještě několikrát. Podle záznamů z těchto schůzek o tom Bělohradská informovala svého manžela, který údajně – jak zaznamenali pracovníci StB – proti jejím kontaktům s bezpečností nebyl.

27. 12. 1973 si npor. Jiří Bytčánek, náčelník 1. oddělení pražské StB, vyžádal „*blokaci jmenované jako PO [prověřované osoby - pozn. V. K.] ke svazku 18209*“, a to proto, že „*jmenovaná udržuje styky s pravicovými spisovateli*“. „Zablokování“ bylo schváleno již o den později, 28. 12. 1973 pod reg. číslem 21301 k 18209 a krycím jménem *Bělohrad*. Současně bylo také doporučeno Bělohradskou prověřovat „*operativními prostředky a agenturou 5. odboru*“.

K „prověřovacím“ schůzkám pracovníků StB s Hanou Bělohradskou (ze spisů není patrné, kdo konkrétně se za StB snažil Bělohradskou ke spolupráci získat) docházelo v různých pražských kavárnách především v první polovině roku 1974. Ze záznamů vyplývá, že Bělohradská byla dotazována na činnost svých přátel, jako byli Jiří Fried, Josef Nesvadba, Ladislav Fuks či Karel Šiktanc. Tázána byla také na činnost Dušana Hamšíka, s nímž se stýkala dříve (bylo jí navrženo, aby s ním kontakt obnovila, což učinila a o schůzce s Hamšíkem skutečně referovala). V policejních zprávách o těchto schůzkách ji zprvu pracovníci StB hodnotili (z hlediska svých potřeb) optimisticky, jako „*zdroj, který spolupracuje*“, který „*má k orgánům dobrý vztah*“, „*má smysl pro konspiraci*“. Již zde se však objevují i první poznámky, které hodnotu potenciální spolupracovnice a toho, co by se od ní mohla StB dozvědět, problematizují. Zejména je to poznámka z dubna 1974 o tom, že „*styk s orgánem (...) zdá se považuje jako dobrodružství*“, tedy že kontakt s bezpečností nebere Bělohradská dostatečně vážně.

V záznamech z květnových schůzek s Hanou Bělohradskou je evidentní, jak toto rozladění pracovníků StB narůstá. Ve zprávách je opakovaně zaznamenáno, že Bělohradská je „*melancholická*“, „*plačtivá*“ a evidentně trpí depresí. 17. 5. 1974 (po schůzce s Hamšíkem) žádá H. Bělohradská o dočasné zrušení schůzek a jejich obnovení až po prázdninách. Tím soustavnější kontakty končí.

Z druhé poloviny roku 1974 jsou ve spisech uložených pod jménem Bělohradské zachovány již pouze záznamy o dvou jejích schůzkách s bezpečností z přelomu listopadu a prosince. Přesně k nim mělo dojít 13. 11. a 3. 12. V obou případech byl tématem rozhovoru

Jiří Fried (resp. přijetí jeho hry *Rudá záře nad Kladnem* Československou televizí). Ve zprávě z druhé schůzky je uvedeno, že Bělohradská „zapomněla, že o této dramatizaci mě informovala na poslední schůzce“. (Spisovatelka tedy zřejmě použila obvyklé taktiky a mluvila o tom, co již pracovník StB věděl, aby tak snížila či eliminovala zájem bezpečnosti o svoji osobu.) Žádné další záznamy o schůzkách Hany Bělohradské s bezpečností spis vedený na její jméno neobsahuje. Z toho lze usuzovat, že schůzky mezi Bělohradskou a bezpečností byly ukončeny. Ještě ve zprávě z předposlední schůzky, tj. z 13. 11., je přitom hodnocena stejně jako na počátku kontaktů, tj. jako neproověřený pramen. Charakter schůzek mezi tajnou státní policií a spisovatelkou je tak zřetelně vymezen: byly vyvolány státní bezpečností a Hana Bělohradská při nich tak či onak „znevěrohodnila“ vlastní osobu i svůj potenciální informační přínos dříve, než kontakty překročily hranici tzv. spolupráce.

Z policejních záznamů si lze dobře představit, v jak nelehké situaci se Hana Bělohradská na konci roku 1973 (resp. po celý rok 1974) ocitla. Bezpečnost si ji jako vhodnou kandidátku ke spolupráci „vytipovala“ v době, kdy je jí znemožněna prakticky jakákoliv umělecká a veřejná činnost a kdy podle záznamů StB touží po přijetí do nového svazu spisovatelů, nebo – což pokládáme za zcela přirozené – alespoň po možnosti znovu publikovat. Nabídka, která přichází právě v této době, může tedy představovat lákavou cestu (což bezpečnost zjevně předpokládá) k rehabilitaci. Motivace k prvním nezávazným kontaktům by to byla velmi silná. Je však třeba zvážit i další okolnosti – lidský strach i obavy Hany Bělohradské o rodinu, především o budoucnost dcery (v roce 1973 je Lucii Bělohradské devatenáct let a přeje si vystudovat vysokou školu). Pro to by svědčilo i několik poznámek ze spisů StB, podle kterých Bělohradská pochybuje, že se bude moci v brzké době vrátit do Svazu (že je údajně smířena s tím, že její návrat do oficiálních kruhů „bude chtít čas“ a že jakékoliv „odvolání minulých postojů by bylo naivní“ – tj. nechtěla se k takovému veřejnému pokání uchýlit). Pravděpodobně si byla Hana Bělohradská od počátku vědoma toho, že kontakty s bezpečností jí stejně nemohou rehabilitaci publikačních příležitostí samy o sobě zajistit.

Ze záznamů bezpečnosti není možné vyčíst – přestože v záznamech z prvních schůzek je Bělohradská hodnocena jako spolehlivý zdroj – nakolik nové či přesné informace spisovatelka bezpečnosti poskytla. Minimálně poslední schůzka z roku 1974 naznačuje, že Bělohradská mohla bezpečnost záměrně klamat, resp. s ní hrát do určité míry hru. Podobná praxe by nebyla ničím neobvyklým. Poznámky o melancholii a depresích Bělohradské dále dokládají, že neprožívala šťastné období; zároveň mohla těmito signály psychické labilitity dále zájem policie na svojí osobě eliminovat.

O tom, co snad – kromě přirozených obav – přimělo Hanu Bělohradskou, aby v roce 1974 přivolila k popsáním kontaktům s bezpečností, lze jen spekulovat. Nic nenasvědčuje tomu, že by svými informacemi způsobila lidem, o nichž měla za úkol bezpečnosti referovat, nějaké problémy. V dalším období normalizace se již každopádně StB nepokoušela přimět ji ke spolupráci (neexistují o tom žádné záznamy, naopak máme doklady, že byla spisovatelka sledována „zvenčí“). Rok 1974 byl tedy nejspíše dobou, kdy Hana Bělohradská hledala své místo v nové situaci a kdy se rozhodovala, jak se s touto situací vyrovnat. Fronty oficiální a neoficiální literatury a kultury nebyly také v tomto období ještě vyhraněné, neoficiální komunikační příležitosti a společenství „samizdatové“ literatury se teprve pozvolna začínaly formovat. Věcí budoucnosti byly i masivní policejní represe namířené proti neoficiální kultuře a jejím protagonistům. Ve společnosti v určité formě mohly ještě přetrvávat iluze o brzkém návratu k situaci před rokem 1969 a naděje v mírnější a plastičtější vývoj normalizačního režimu (v duchu tzv. maďarské cesty). Kritéria, jimiž se Hana Bělohradská při „vyjednávání“ o své další literární kariéře řídila, jsou zřejmá také z toho, že i když se v pozdějších letech znovu pokusila o návrat do oficiální literatury (nebo alespoň o vstup do tzv. šedé zóny), nepodpořila ho – na rozdíl od mnoha jiných v téže situaci (Bohumil Hrabal, Jiří Šotola, Miroslav Holub) – jakoukoliv formou sebekritiky. Zdá se tedy, že zkušenost Hany Bělohradské z roku 1974 pro ni byla pro celé následující období normalizace jistým bolestivým „poučením“ – a vedla k jejímu rozhodnutí distancovat se zcela od režimu, uchýlit se do soukromí.

Je příznačné, že bezpečnost se o ni začala znovu zajímat až v době, kdy se Bělohradská pokusila o svůj návrat do oficiální kulturní komunikace. Nové policejní záznamy o ní jsou datovány k roku 1978 a Bělohradská v nich tentokrát nefiguruje jako ten, kdo by mohl poskytovat informace, ale jako ten, kdo je naopak jiným „pramenem“ sledován. Záznamy referují o snaze Bělohradské uvést v roce 1977 v Divadle Na zábradlí hru (pravděpodobně je míněn *Incident*) a také o její schůzce s Janem Kozákem, s nímž měla údajně projednávat možnost svého přijetí do Svazu. Přestože je v záznamu vyjádřena domněnka, že Bělohradská bude do Svazu přijata, k tomuto přijetí nedošlo. Důvodem mohlo být i to, že se Hana Bělohradská v minulosti neosvědčila jako spolupracovník (zklamala naděje do kontaktů s ní StB původně vkládané), a bezpečnost se proto o zamítnutí její žádosti zasadila.

Lucie Bělohradská uvedla, že na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let byla její matka bezpečností sledována. Spisy Archivu bezpečnostních složek MV o tom informace neposkytují (vyjma dvou záznamů z roku 1978). Vzhledem k tomu, že zájem bezpečnosti Bělohradská již v minulosti vzbudila (a původně slibně vypadající spolupráci přerušila), je skutečně možné se domnívat, že se bezpečnost začala o Bělohradskou (v době, kdy se znovu

pokoušela o prosazení v umělecké sféře, tedy kdy na sebe upozorňovala) opravdu znovu soustavně zajímat. Nasvědčoval by tomu i infarkt, který Bělohradská prodělala v roce 1982 (ve věku třiapadesáti let) – údajně ho způsobilo dlouhotrvající vypětí a stres ze sledování. Byl natolik vážný, že mu Bělohradská téměř podlehla. Později se léčila v lázních Poděbradech, ale zcela se již nezotavila. Právě na následky srdečního selhání také 25. 2. 2005 zemřela.

Ze strany bezpečnosti opadl o Hanu Bělohradskou definitivně zájem v roce 1982 (tedy v době, kdy prodělala infarkt). K 30. 6. 1982 je datován návrh na přeregistraci jejího spisu. Návrh na ukončení „rozpracování“ a uložení svazku do archivu (na dobu pěti let) nese datum 5. 8. 1983. Je zdůvodněn tím, že „jmenovaná přerušila styly s exponenty pravice a nejsou k ní již žádné negativní státobezpečnostní poznatky“. Definitivně byl spis pod jménem *Bělohrad* ukončen 5. 12. 1983.

Pravdivost a výpovědní hodnotu záznamů Státní bezpečnosti o spolupráci s H. Bělohradskou v roce 1973 velmi důrazně zpochybnila autorčina blízká přítelkyně Jarmila Emmerová. Je přesvědčena o tom, že záznamy jsou zkreslené (pokud ne přímo lživé), a ostře se ohradila také proti jakýmkoliv možným spekulacím o morálním zaváhání své přítelkyně. J. Emmerová mě opakovaně ujišťovala o tom, že Hana Bělohradská byla skromný člověk vzdálený „kariérismu“ a že není správné spekulovat o „prospěchářské“ motivaci Hany Bělohradské ke stykům s StB. S Lucií Bělohradskou ani jiným blízkým známým autorky jsem tuto spornou část spisovatelčiny biografie nemohla konzultovat. Domnívám se, že názor Jarmily Emmerové by měl být brán v potaz i proto, že se s Bělohradskou stýkala intenzivně po celý život a byla její blízkou přítelkyní. Nešlo by o jediný případ, kdy by záznamy StB nebyly přesné. Jako u všech historických pramenů, také u nich je relevance jasně omezena specifickými zájmy a pragmatickou perspektivou těch, kdo policejní spis Hany Bělohradské vytvářeli. Tak již v prvotní charakteristice, na jejímž základě StB spisovatelku kontaktovala, můžeme spatřovat voluntaristickou projekci potřeby tajné policie nalézt právě takovou osobu spíše než věrohodný psychologický portrét autorky: osoby s širokými vazbami na zájmové prostředí, nacházející se zároveň v ostře konfliktních vztazích k protagonistům tohoto prostředí, subjektivně motivovanou „uškodit“ jim či alespoň sdílet s někým svůj despekt k nim. Stopy tohoto specifického filtru nesou nutně i všechny další dokumenty z policejní proveniencie a při jejich využití jsem se je snažila zohlednit. Pro účely první části práce, líčící průběh literární kariéry Hany Bělohradské, se mi zdají nicméně potřebné. Nemáme zatím jiné prameny, na jejichž základě bychom mohli vyslovit byť hypotézu o tom, za jakých okolností a proč Hana Bělohradská v průběhu sedmdesátých let rezignovala jako spisovatelka na veřejné působení (ať už v oficiálním, nebo neoficiálním prostředí).

Zkušenosti Hany Bělohradské z roku 1974 i to, že byla po několik dalších let vystavena zájmu a posléze snad i „trestu“ tajné policie, mohou vysvětlovat, proč se v době normalizace nezapojila do disidentských kruhů. Mohlo by jít o projev její opatrnosti a snahy na sebe bezpečnost neupozorňovat²⁷. Jak jsme viděli, i krok opačným směrem, to jest pokus o uvedení hry *Incident* v Divadle Na zábradlí (a tím i o návrat mezi komunikované autory) zájem bezpečnosti ihned vyvolal. Tvrzení Lucie Bělohradské o tom, že sedmdesátá a osmdesátá léta byla nejnešťastnějším obdobím matčina života, pravděpodobně nebude daleko od pravdy.

Jiné otázky jsou spojeny s tím, jak vypadala v sedmdesátých a osmdesátých letech spisovatelčina literární aktivita. Na to, zda v této době Hana Bělohradská psala, existují protichůdné názory. Dle Lucie Bělohradské její matka na literární tvorbu v této době resignovala, neboť nedokázala psát bez vědomí, že próza vyjde. O tom svědčí i výrok Hany Bělohradské z jednoho rozhovoru z devadesátých let (NOVÉ KNIHY, 1994, č. 14), že není schopna psát do šuplíku, bez naděje, že se psané dostane k adresátovi („... *já totiž píšu všechno jako dopisy, které musí dojít nějakému adresátovi. A psát dopisy do šuplíku, to jaksi nejde.*“). Lucie Bělohradská je navíc přesvědčena o tom, že pokud by skutečně existovaly hotové práce, její matka by je po revoluci vydala. Naopak podle Jiřího Stránského Bělohradská s literaturou v sedmdesátých a osmdesátých letech zcela neskončila – domnívá se, že některé povídky z těch, které vyšly v devadesátých letech, pocházejí právě z této doby. I on se ale přiklání k názoru, že takových povídek pravděpodobně nebylo mnoho.

Jisté je, že v sedmdesátých letech (přesnější doba vzniku mi není známa) vznikla jediná autorčina divadelní hra *Incident*. Jiří Stránský se domnívá, že se Hana Bělohradská rozhodla napsat divadelní drama (tedy žánr, kterému se do té doby nevěnovala) proto, že doufala v jeho možné prosazení na některé ze zahraničních scén, jak tomu bylo např. u divadelních her Václava Havla. O tom, zda tomu tak skutečně bylo a zda se Hana Bělohradská pokusila své drama v zahraničí nabídnout, nemám žádné doklady. V záznamu StB ze dne 6. 5. 1978 je pouze uvedeno, že hra měla být inscenována v Divadle Na zábradlí v roce 1977 a že od této dramatisace divadlo po událostech kolem Charty 77 ustoupilo. Hra tedy uvedena nebyla, a to ani po roce 1989. Knižně vyšla v roce 1991.

²⁷ Jarmila Emmerová zmínila také nechuť Bělohradské k některým členům těchto kruhů.

Po celou dobu normalizace byla Hana Bělohradská oficiálně ženou v domácnosti, pečovala o nemocnou matku a jediným – velmi občasným – zdrojem jejích příjmů byly překlady z angličtiny. Šlo o prózy, konkrétně detektivky, spíše druhé kategorie. Pod jejím jménem jí nejprve vyšel v Odeonu roku 1971 překlad detektivky Rosse MacDonalda *Smrt v bazénu*, o rok později vydal také Odeon překlad detektivky *Vrah má mít doktorát* od E. S. Gardnera a detektivky A. W. Upfielda *Králičí plot*. Později přišla i o tuto možnost.

S žádostí o pomoc se obrátila na svou dávnou kamarádku Jarmilu Emmerovou.²⁸ Ta měla s tzv. pokrýváním překladů již zkušenost a s tajnou spoluprací souhlasila. Pokrývání spočívalo v tom, že ten, kdo překlad kryl svým jménem, vystupoval jako jeho oficiální autor. Komunikoval s vydavatelstvím, byl uveden v tiráži a posléze dostal za překlad honorář, který byl pevně stanoven vyhláškou. Tento honorář pak „pokrývač“ předal skutečnému autorovi překladu.

Tuto podobu měla i spolupráce Bělohradské s Emmerovou. V roce 1979 vydala Olympia western Zane Greye *Schody z písku*, pod nímž byla podepsána Helena Karezová, což je pseudonym používaný Jarmilou Emmerovou. Ta také byla za autorku překladu považována, čímž riskovala nejen problémy spojené s možným odhalením, ale i svou profesionální pověst, pokud by Bělohradská neodvedla svou práci dobře. Podle Jarmily Emmerové ale ani na jedno nedošlo. V překladatelské schopnosti své přítelkyně-spisovatelky věřila a její důvěra prý zklamána nebyla.

V katalogu Národní knihovny figurují pod jménem Hany Bělohradské ještě další dva překlady ze sedmdesátých let, z nichž jeden je podepsaný pseudonymem Helena Karezová a druhý jménem Jarmily Emmerové. Jde o detektivku *Ohni, hoř!* od Johna Dicksona Carra, která vyšla v knize *Tříkrát záhady starého Londýna* (vydal v roce 1979 Odeon), a viktoriánský detektivní román Wilkie Collinse *Měsíční kámen* (vydal Odeon roku 1973, jako autor je uvedena Emmerová). První z uvedených překladů je krytým překladem, ovšem skutečným autorem byl František Vrba. Autorkou druhého překladu je Jarmila Emmerová. V katalogu NKP tedy figurují pod jménem Hany Bělohradské neoprávněně.

Konkrétní tituly k překladu si Bělohradská vybírat nemohla. Mohla si však zvolit, jakému se chce věnovat žánru. Tři ze čtyř překladů, jejichž autorkou v sedmdesátých letech bezpečně byla, patří k detektivnímu žánru. Autorka také detektivky ráda četla a s využitím jejich principů napsala svůj jediný román (nepočítáme-li román *Návrat ztraceného syna*, který nikdy

²⁸ S nápadem obrátit se na J. Emmerovou přišla matka Hany Bělohradské.

nevyšel, pravděpodobně ani nebyl dopsán a o němž se z pramenů nedozvídáme žádné další podrobnosti).

Přestože v sedmdesátých i osmdesátých letech překládala Bělohradská oblíbené detektivky, profesně spokojená nebyla. Jednak se nemohla věnovat vlastní tvorbě (ani filmu nebo rozhlasu), jak tomu bylo v šedesátých letech, a jednak ani překládat nemohla zcela svobodně. Navíc honoráře za několik málo překladů ze sedmdesátých a osmdesátých let, které pořídila, nebyly zdaleka takové, aby se jimi mohla živit. Spisovatelé, které překládala v sedmdesátých letech, spadaly podle tehdy platné vyhlášky o honorářích za překlady do kategorie B. (V kategorii A byli autoři velkého významu – mezi nimi nemohli být až na výjimky žádní spisovatelé z anglofonního světa, v kategorii B pak byli ostatní autoři beletrie.) To znamenalo, že honorář za překlad takového autora se musel pohybovat přibližně v rozmezí 800–1000 Kč za jeden autorský arch. Honorář za překlad westernu Zane Greye byl nakladatelstvím Olympia stanoven 900 Kč za autorský arch a lze předpokládat, že i ostatní honoráře za autorčiny překlady byly stanoveny spíše na dolní hranici překladatelských honorářů.

O své spolupráci Hana Bělohradská ani Jarmila Emmerová oficiálně nepromluvily (přesto byla spolupráce prozrazena). Když se na počátku devadesátých let začala připravovat bibliografie pokrývaných překladů z let 1948 až 1989 (vyšla v roce 1992 s názvem *Zamlčování překladatelé*, viz seznam literatury), rozhodly se Emmerová a Bělohradská svou tajnou spolupráci neprozradit. Toto rozhodnutí vysvětluje Jarmila Emmerová ohledy k redaktorce Vašákové, již svou spolupráci v sedmdesátých letech zatajily, aby ji nevystavily nebezpečí v „ideologicky bdělém“ nakladatelství.²⁹ O své spolupráci se tedy rozhodly oficiálně mlčet. I proto v bibliografii *Zamlčování překladatelé* Hana Bělohradská nefiguruje.

V osmdesátých letech mohla Hana Bělohradská znovu začít překládat pod vlastním jménem. Odeon vydal v roce 1981 její překlad dvou novel Beryl Bainbridgeové *Podnikový výlet* a *V prodlouženém čase* a v roce 1987 vyšel také v Odeonu překlad detektivky Ruth Rendellové *Podoba d'ábla* (vyšlo v souboru *Tříkrát v blízkosti vraha*). Právě Rendellovou považovala Hana Bělohradská za svou oblíbenou autorku detektivek a práce na tomto překladu ji podle vzpomínky její dcery velmi bavila.

V polovině osmdesátých let také pořídila Hana Bělohradská překlad divadelní hry Edwarda Albeeho *Pobřeží*. Oficiálně vystupovala jako jeho autorka spisovatelčina dcera Lucie, která v roce 1986 *Pobřeží* režírovala v Divadle Na zábradlí.

²⁹ Současně to také naznačuje, že Hana Bělohradská nevnímala překlady jako důležitý prvek symbolického či kulturního kapitálu.

Teprve až v druhé polovině osmdesátých let se Hana Bělohradská mohla znovu začít věnovat práci scenáristky. V roce 1987 byl podle jejího scénáře natočen televizní film *Ohňostroj v Aspernu*, který vznikl na motivy románu Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*. Fuks a Bělohradská byli přátelé, přepracování knihy na scénář jí Fuks nabídl spolu s Janou Dudkovou z Československé televize.

Kromě Ladislava Fukse udržovala Hana Bělohradská od šedesátých let přátelský styk i s dalšími českými spisovateli. Jedním z jejích nejbližších přátel byl Alexandr Kliment. „Říkala mu Sašenko a vím, že ho měla velmi ráda. Především po smrti jeho ženy k sobě přilnuli jako blízcí přátelé, každý měsíc spolu chodili na oběd, jezdil za ní do Nespek, a tak dále,“ vzpomíná Lucie Bělohradská. Kromě Klimenta byl rodinným celoživotním přítelem a nejbližším přítelem Hany Bělohradské Josef Nesvadba³⁰ a blízký kontakt udržovala také s Jiřím Friedem, který v domě v Nespekách trávil s Bělohradskými přibližně po dobu patnácti let vždy celé léto. Po svém rozvodu navíc u Bělohradských v Nespekách bydlel a údajně byl považován téměř za člena rodiny. S ním a s Jiřím Stránským, se kterým se však nestýkala tak často jako s výše jmenovanými, se podle vzpomínek dcery Hana Bělohradská často bavila o literatuře. Sledovala oficiální produkci sedmdesátých a osmdesátých let a zvýšenou pozornost věnovala detektivkám. Její „salon“, který hostila v Nespekách a kde se pravidelně scházeli její přátelé-literáti, však nebyl literárně ani politicky zaměřený. Předmětem hovorů přátel, kteří do Nespek za Bělohradskou jezdili, byl totiž především rodinný život a jejich „každodenní“ starosti. Pro Hanu Bělohradskou tak pravděpodobně představovala tato setkání především společenskou seberealizaci.

Po roce 1989 se Hana Bělohradská aktivně zapojila do veřejného života a znovu se vrátila ke své práci. Své aktivity však směřovala vedle vlastní literární práce především k práci literárně organizační, do oblasti sociálního zabezpečení literátů.

Již v prosinci 1989 byla zvolena předsedkyní výboru Českého literárního fondu³¹. Na této pozici působila do roku 1993. Poté procházel původní kulturní fond proměnou v nadaci³². Během těchto změn Bělohradská ještě v předsednictvu fondu působila, poté však spisovatelský výbor zanikl a byl nahrazen Radou Nadace Český literární fond, v níž už Bělohradská nebyla.

³⁰ Josef Nesvadba zemřel dva měsíce po smrti Hany Bělohradské. Podle vzpomínek Lucie Bělohradské pro něho byla smrt přítelkyně silnou ranou, která mu možná ubrala síly dál bojovat.

³¹ Byla zvolena svými kolegy-spisovateli a její nominaci schválil tehdejší ministr kultury Milan Lukeš.

³² Podle zákona č. 318/93 Sb. o transformaci kulturních fondů

Její iniciativou bylo založení Fondu Boženy Němcové na konci roku 1998. Fond vznikl při Nadaci ČLF a Hana Bělohradská mu předsedala³³. Cílem Fondu je shromažďování finančních prostředků pro spisovatele a překladatele v nouzi.

Ohlas tohoto projektu u potenciálních dárců však nebyl takový, v jaký jeho zakladatelka doufala. „*Hana Bělohradská věřila, že se najdou firmy, které budou ochotny tomuto fondu přispívat. Bohužel se však nesečkala s velkým ohlasem. I tak toho ale Hana Bělohradská udělala dost. Jako předsedkyně ČLF měla za úkol rozhodovat o udělování grantů a stipendií na nová literární díla. Tento úkol plnila velmi zodpovědně,*“ říká současný ředitel NČLF Michal Novotný.

Po dobu osmi let se organizačně a společensky realizovala také jako členka výboru českého centra PEN-klubu a Rady Českého rozhlasu. S rozhlasem navíc – pravděpodobně stejně jako v šedesátých letech – spolupracovala i autorsky. Její texty byly využity hned několikrát jako základ pořadů natočených Československým a posléze Českým rozhlasem. Šlo o nahrávky spisovatelčiných povídek, které publikovala v průběhu devadesátých let. Tvůrčí skupina Brno natočila 15. 10. 1991 povídku *Paní N* (souběžný titul: *Drzé povídky*, redaktor Tomáš Sedláček, připravil Jiří Kratochvil, režie Petr Dufek, interpret Zdeněk Čermín, stopáž 13:18) a 20. 12. 1991 povídku *Setkání* (redaktor Tomáš Sedláček, režie Petr Dufek, interpret Zdena Herfortová, stopáž 27 min.). V roce 1995 (13. 1.) byla opět Tvůrčí skupinou Brno natočena povídka *Socha* (souběžný titul: *Příběhy*, redaktor Tomáš Sedláček, režie Eva Řehořová, hudba Michal Pavlíček, interpret Eva Jelínková, stopáž 29:53 min.), 10. 1. 2004 odvysílala stanice Český rozhlas 3 – Vltava (ve Studiu Vltavín) v programové řadě Moderní povídka opět *Paní N*, tentokrát však v jiné inscenaci (natočeno 17. 12. 2003, redaktor Jiří Vondráček, režie Hana Kofránková, interpret Jiřina Jirásková, hudební improvizace Přemysl Rut, stopáž 25:58 min.). Až po spisovatelčině smrti byla nahrána Tvůrčí skupinou Plzeň povídka *Dopis na rozloučenou* (titul: *Hana Bělohradská: Dopis na rozloučenou*, souběžný titul: *Moderní povídka*, redaktor Dominik Mačas, připravila Petra Kunová, režie Miroslav Buriánek, hudba Free jazz trio, interpret René Přibil, natočeno 21. 11. 2006), odvysílaná 11. 1. 2007 na stanici Český rozhlas 3 – Vltava.

Všechny tyto aktivity, zájem o politické dění (Bělohradská byla předplatitelkou Lidových novin) a současnou literaturu prozrazují, že Hana Bělohradská byla i v důchodovém věku činná a aktivní. Pokračovala také ve vlastní původní tvorbě. V průběhu devadesátých let jí

³³ Současným předsedou Fondu je Jan Cimický.

vyšly dvě sbírky povídek (resp. jedna sbírka a její rozšířené vydání), třetí – poslední – soubor vyšel v roce 2004.

Ránu v osobním životě Hany Bělohradské po revoluci znamenala v roce 1996 smrt manžela, která její aktivity na čas utlumila.

Až do svého odchodu v zimě 2005 Hana Bělohradská ráda četla, a to nejen detektivky, které pravidelně sledovala v televizi. Jak je uvedeno výše, nepřestala také psát. Její poslední povídka vyšla posmrtně roku 2005 v souboru *Tenkrát za totáče* (sestavil Boris Dočkal). „*Tuto povídku jsem vydavateli posílala já, matka toho už v té době bohužel schopna nebyla,*“ vzpomíná Lucie Bělohradská, „*tehdy se zmínila, že má ještě něco v počítači a že ji mrzí, že už to nedopíše.*“ Tím bylo pravděpodobně myšleno 60 stran počítačového textu, který Lucie Bělohradská našla v matčině pozůstalosti. Tento zlomek identifikovala jako úvod již dříve zamýšleného románu-kroniky. Hana Bělohradská na něm pracovala od léta 2004. O napsání díla shrnujícího beletristicky události, které prožila její rodina, se údajně pokoušela již v šedesátých letech. S psaním podle dceřiných vzpomínek skutečně několikrát začala, ale román nikdy nedokončila. Stejný osud tedy postihl i poslední pokus, nalezený v pozůstalosti.³⁴

Hana Bělohradská zemřela 25. 2. 2005 ve věku 76 let. Zprávu o jejím úmrtí přinesla většina významných českých deníků (Mladá fronta Dnes, Lidové noviny, Právo).

Jak jsem již uvedla, Lucie Bělohradská většinu pozůstalosti své matky zničila. Z tohoto důvodu jsem neměla možnost vidět rukopisy autorčiny knih, ani další materiály (např. korespondenci), které by mohly posloužit k důkladnějším rozborům autorčina díla nebo objasnit některé úseky jejího života, o nichž toho není mnoho známo.

Z toho, co jsem se z různých pramenů dozvěděla o způsobu, jak Hana Bělohradská svá díla tvořila, se zdá, že byla typem autora, který netvoří překotně. Sama prý vtipkovala, že píše denně jen jednu větu. V posledních letech psala převážně v odpoledních hodinách, poté co strávila dopoledne rozmyšlením. K psacímu stolu sedala již s jasnou představou. „*Nechrlila, psala konceptuálně. Už v první verzi psala hodně načisto, rozmyšlela si každé slovo a stavbu věty. Tvořila sice pomalu, ale systematicky každý den po odpolední siestě,*“ vzpomíná Lucie Bělohradská. Příběhy si fabulovala buď při práci (ráda pracovala na zahradě) nebo při přemýšlení v oblíbeném křesle.

³⁴ K dispozici jsem tento rukopis od Lucie Bělohradské nedostala. Text viděla kromě ní také scenáristka, spisovatelka a autorčina přítelkyně Jana Knitlová. Obě jsou prý přesvědčeny o tom, že úvodních šedesát stran zamýšleného díla představuje „slibný start velkého románu“. Osobně to bohužel posoudit nemohu.

Hana Bělohradská byla podle slov své dcery velmi optimistický člověk plný životního elánu. „*Matka těžce snášela léta, kdy nemohla nic dělat. I přesto byla až pošetilý optimista, nikdy si nestěžovala na svůj osud a až do posledních chvil svého života se snažila být maximálně samostatná.*“ Optimismus Bělohradské vystihuje její životní heslo: „*Bolševik nás na kolena nedostane.*“ I přes svůj životní elán však trpěla také úzkostmi a depresemi, a to především po smrti manžela.

Shrnutí

K sestavení co nejunplnějšího životopisného přehledu (který však v některých velmi důležitých úsecích autorčina života zůstává i nadále zlomkovitý) mě vedlo několik důvodů.

Jednak přesvědčení o tom, že životopisná fakta by mohla vrhnout nové světlo na některé spisovatelčiny texty, například objasnit pozadí jejich vzniku, některé motivy³⁵ apod., ale především přesvědčení o tom, že životní zkušenosti autorky úzce souvisejí s její literární kariérou a že na ni měly silný vliv³⁶. Rodinné zázemí Hany Bělohradské i zkušenosti její rodiny po roce 1948 jsem na předchozích stranách popisovala proto, aby bylo možné vysvětlit nečekaný začátek spisovatelčiny literární kariéry a její netradiční průběh. Částečně tím také nacházíme odpověď na autorčino opuštění literárního pole v době normalizace a naopak na její rychlé prosazení ve veřejném a literárně-organizačním životě po roce 1989.

Možná i díky kulturnímu a sociálnímu kapitálu, kterým spisovatelka disponovala, se jí podařilo vycítit změnu poměrů na počátku šedesátých let a nové rozestavení literárního pole a téměř okamžitě obojího využít pro vlastní literární a další prosazení. Tento kapitál mohl stát také v pozadí autorčiny schopnosti rychle „vstřebat“ nové tendence objevující se v dobové literatuře (z tohoto pohledu lze hovořit o určité konformitě autorčina díla – přijetí „módních“ poetik v případě, že nebyly v rozporu s jejím uměleckým i lidským přesvědčením). To je patrné na jejích prózách z šedesátých let – viz židovská tematika, obrácení pozornosti k lidskému nitru, současnosti a každodennosti, ovlivnění detektivkou apod. Vliv poetik prosazujících se v sedmdesátých a osmdesátých letech v neoficiální literatuře (téma fízlů, modelová absurdita, fantasknost apod.) je patrný i na autorčiných povídkách vydaných po roce 1989.

³⁵ Viz tajné ukryvání židovského přítele Morákových během války. Tento motiv se v obměněné podobě objevil v novele *Bez krásy, bez límce*. Životopisné pozadí je výrazněji patrné také v poslední autorčině vydané povídce – *Smrt ministra* (viz dále).

³⁶ Což se opravdu v předcházející i této kapitole potvrdilo.

Školní vzdělání Hany Bělohradské jsem popsala proto, že její tvorba prozrazuje autora erudovaného, který prošel kvalitním středoškolským vzděláním a je poučen o tradičních i moderních prostředcích poetiky a stylistiky.

Sociální a kulturní zázemí rodiny Hany Bělohradské, resp. sociální a kulturní kapitál, jímž disponovala, může v jejích prózách stát také za akcentováním tradičních hodnot, jako je čest, odvaha, statečnost či víra v Boha, i za určitým didaktismem.

V tomto ohledu by bylo zajímavé zjistit, jak vypadala knihovna spisovatelčiných rodičů (nepřekvapila by mě v ní např. přítomnost děl Karla Čapka či Tomáše Garrigua Masaryka) nebo jaké knihy četla studentka Hana Bělohradská před rokem 1948 (její první prózy vykazují některými rysy – zaměřením na ženské hrdinky, tendenčností apod. – podobnost třeba i s romány Karolíny Světlé). Obsah knihovny v nespecké vile, který by mohl být potenciálním zdrojem těchto informací, „nahromadilo“ několik generací autorčiny rodiny a vzhledem k chaotickému uspořádání tohoto fondu nelze bezpečně zjistit, komu jednotlivé knihy patřily. Bělohradští navíc v Nespekách často hostili návštěvy, takže je třeba počítat i s faktem, že mnohé knihy mohly patřit právě návštěvám nebo tu byly návštěvami zapomenuty, odloženy atd. Využití této knihovny jako zdroje poznání čtenářských zálib spisovatelky a jejích rodičů je tedy diskutabilní a mohlo by vést ke zkreslení. Proto jsem se do tohoto studia důkladně nepouštěla. Co však prozradí již povrchní průzkum obsahu knihovny, je záliba Hany Bělohradské v detektivním žánru. Ten je v této knihovně hojně zastoupen na první pohled.

Nevylučuji, že by důkladný rozbor toho, co knihovna obsahuje, mohl přinést zajímavá fakta, například potvrzení výše naznačených domněnek o možné četbě TGM, Čapka a Světlé, přesto jsem se však rozhodla nechat ho mimo svůj zájem³⁷ a tuto otázku tedy ponechat otevřenou pro případný další průzkum.

Sběru životopisných dat Hany Bělohradské jsem se věnovala také proto, abych se ujistila, že autorčina prvotina – novela *Bez krásy, bez límce* – považovaná soudobou kritikou za „objev bez přípravy“ skutečně žádnou „prehistorii“ neměla, že byl tento nástup opravdu tak nepředvídatelný a neočekávatelný, jakým se dosud zdál. Zaměření se na spisovatelčiny aktivity v době normalizace pak mělo za cíl ověřit, že spisovatelka opravdu – pro tehdejší dobu poměrně netypicky – zcela přerušila svou literární kariéru, tvořící téměř výhradní náplň jejího profesního života v předchozím sedmiletém období, a že skutečně absolutně resignovala na

³⁷ Vedl mě k tomu kromě obavy, že bych pravděpodobně nedošla ke stoprocentně relevantním výsledkům, i „prozaický“ fakt, že v nespecké vile nyní nikdo trvale nežije, a proto bych se svým dlouhodobějším pobytem ve vile nevyhnula určitému omezení a zásahu do soukromí jeho majitelky Lucie Bělohradské.

literární ambice, a to i v neoficiální sféře. Tuto informaci, s níž se lze setkat ve většině dostupných zdrojů o autorčině literární kariéře, částečně vyvrací fakt, že se v roce 1977 pokusila uplatnit svou hru *Incident* v Divadle Na zábradlí. Tuto hru napsala bezpečně právě v sedmdesátých letech. Současně se v tomto roce pokusila znovu stát členkou Svazu spisovatelů a velmi pravděpodobně také v dvacetiletém období tvůrčího zákazu napsala několik povídek³⁸. Její resignace na vlastní slovesnou tvorbu tedy nebyla absolutní. Na druhou stranu však jejích literárních aktivit nebylo za celých dvacet let normalizace mnoho. Napsala-li tedy Hana Bělohradská během dvaceti normalizačních let jen několik povídek a jedno drama, zatímco v krátkém období let 1962–1967 vydala hned tři prózy (novelu, povídku a román) a věnovala se i dalším literárně organizačním a scenáristickým aktivitám, lze její tvůrčí aktivitu v letech 1969–1989 považovat za prakticky nulovou, a přiklonit se tedy k teorii o autorčině přesunu na periferii literárního pole. (Autorka pole prakticky opouští.)

Zajímavé je také nahlížení na tematiku autorčina díla ve světle jejích vlastních životních zážitků a zkušeností. Hana Bělohradská se evidentně na řadě míst ve své tvorbě vlastními zkušenostmi inspirovala, průzkum však nepotvrdil takovou míru zpracování autobiografických zážitků, která by přesahovala míru obvyklou i u jiných autorů. Paralely se nabízejí např. mezi příběhem její rodiny ukrývající během válečných let židovského uprchlíka a mezi výchozí situací z novely *Bez krásy, bez límce*, zkušenostní pozadí má i povídka *Výslech*, v níž vystupuje hrdina pronásledovaný tajným příslušníkem Státní bezpečnosti. Celou řadu paralel lze najít také mezi zkušenostmi autorčiny rodiny a výchozí situací děje (a prostředím, v němž se děj odehrává) povídky *Smrt ministra*. V románu *Poslední večere* zase Bělohradská uplatnila důvěrnou obeznámenost s nemocničním prostředím, atd.

Všechny tyto styčné body tematiky autorčiných próz a její biografie však nejsou tak výrazné, aby bylo možné uvažovat o biografickém směřování jejího díla. Autorka svých zkušeností využívá totiž primárně k věrohodnějšímu popisu prostředí či jí slouží jako výchozí inspirace příběhu díla. Ve významovém centru jejích próz ale tyto biografické motivy nestojí, a především nejsou stylizovány jako tzv. autobiografické. Znalost výše uvedených souvislostí není pro pochopení smyslu próz nutná, dokonce ani pro jejich významové obohacení.

³⁸ Kromě ne zcela jistého svědectví Jiřího Stránského na to poukazuje také jazyková stavba i tematika některých povídek uveřejněných až v devadesátých letech, které jsou blíže autorčině vyjadřovacímu stylu a tematickému tónu z šedesátých let než stylu povídek vzniklých prokazatelně až po roce 1989. U povídky *Paní N* by navíc na její starší datum vzniku mohl poukazovat i fakt, že ji již v roce 1991 nahrál rozhlas, její autorka ji tudíž již dva roky po sametové revoluci považovala za hotovou a hodnou uveřejnění. Knižně přitom tato povídka vyšla až v roce 1994. Možná tedy Bělohradská na počátku devadesátých let neměla dostatek materiálu pro sbírku, tato povídka však již napsána byla..

III. LITERÁRNÍ DÍLO HANY BĚLOHRADSKÉ

V této části své práce se budu primárně věnovat autorčinu literárnímu dílu. Již v úvodu jsem předestřela důvody, které mě k tomuto průzkumu vedou.

Prvním důvodem je neobvyklý průběh literární kariéry, kterou toto dílo jako celek vytváří. Dále to, že autorčino prozaické dílo z šedesátých let přispělo k vytváření obrazu, který dnes sdílí odborná veřejnost (pojetí šedesátých let jako „zlatých“ či „velkých“), a že v kontextu tohoto období plní funkci spolehlivého ukazatele mnoha dobových tendencí. U autorčina díla z devadesátých let je pak zajímavé pozorovat, nakolik do sebe vstřebalo a zužitkovalo postupy, které se v literatuře objevily v dobách, kdy se autorka literárního dění neúčastnila, tedy zda se v těchto prózách nějak odráží literární vývoj minulých let – zda se v nich zrcadlí literární tendence sedmdesátých a osmdesátých let.

1. Prozaické dílo Hany Bělohradské vydané v šedesátých letech

1. 1. Situace v českém literárním poli šedesátých let

Zabývat se postavením autorčina díla v literatuře šedesátých let není možné, aniž bychom si uvědomili, v čem se toto desetiletí českých literárních dějin odlišuje od desetiletí předešlého.

Česká literatura se po roce 1948 ocitla v nové situaci. Samozřejmostí přestala být tvůrčí a vyjadřovací svoboda. Politika do literárního dění zasahovala mnohem více než v předchozích desetiletích a ideologie si podřizovala i estetiku. Estetická funkce díla se navíc dostala mnohem více do pozadí. Rozhodující bylo především persvazivní ztvárnění politicky a ideologicky konformních hodnot.

Přestože dění v oficiální literatuře padesátých letech není po celou dobu svého trvání zcela stejné a lze v něm spatřit několik odlišných období (střídavé „utužování“ a „tání“ režimního nátlaku na literaturu³⁹), představuje toto období v literatuře relativně kompaktní celek, a to především v letech 1949–1956. Zatímco dění v ineditní sféře je v této době velmi čilé a vznikají díla, která budou s úspěchem vydána v letech šedesátých, oficiální literatura prakticky nepřipouští výraznou žánrovou, tematickou, kompoziční nebo stylovou bohatost. Většinu prostoru oficiální literární komunikace obsazují pokusy realizovat poetiku socialistického realismu, jakkoli v nestejně dogmatickém provedení.

³⁹ Viz např. popis literatury tohoto období u J. Holého (HOLÝ, 1998) nebo v *Dějínách české literatury 1945–1989, III. 1958–1969* (dostupné na [www: < http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf >](http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf), 21. 2. 2007).

První náznaky změny se objevují v mezidobí 1956–1958, následuje však nové období „utužení“ vlivu politických institucí na literaturu. Více autonomie si literární pole znovu vydobývá teprve až na počátku šedesátých let, tedy v době, kdy do něho vstupuje také Hana Bělohradská.

V této době se v oficiální literatuře setkáváme s výrazným, generačně podmíněným rozdílným přístupem k literatuře. Je daný mimo jiné i tím, že do literárního pole v tuto dobu vstupují noví aktéři – často jde o spisovatele narozené na konci dvacátých nebo počátkem třicátých let. Mnohým z nich nebylo publikování v předchozím období umožněno, případně se o ně – jako Hana Bělohradská – do té doby nepokusili.

V próze vystupují již na konci padesátých let do popředí kratší útvary, črty, povídky, a novely, které se volně pohybují na pomezí publicistiky či lyriky. Jiří Holý je přirovnává k poezii všedního dne a souvislost mezi nimi a touto poezií nachází i v podobné hodnotící perspektivě. „*Pravda prostých faktů, momentky ze života ‚obyčejných lidí‘ působí jako protiváha k povrchnosti a neurčitým frázím*“ (HOLÝ, 1998, s. 765)“.

Podobně lze charakterizovat díla, která vyšla v nakladatelství Československý spisovatel v edici Život kolem nás. Edice odstartovala v roce 1960, prvním svazkem byla novela Jana Procházky *Zelené obzory*, a skončila v roce 1970 (v tomto roce byl vydán poslední svazek malé řady této edice, velká řada byla ukončena v roce 1969). V rámci edice vyšly prózy autorů zmíněné generace, kteří se narodili kolem dvacátých a začátkem třicátých let, mezi jinými Ivana Klímy, Jana Trefulky nebo Alexandra Klimenta. Produkci této generace obecně shrnuje Jiří Holý takto: „*Před románem dávali přednost kratším formám, povídkám, novelám, reportážním črtám, které umožňovaly věčnost a konkrétnost pohledu*“ (HOLÝ, 1998, s. 766).

Tento rys mladé literatury ale J. Holý konstatuje i v prózách, které vycházely mimo edici a jejichž tématem byla druhá světová válka. Prózy s válečnou tematikou se začaly objevovat již na konci padesátých let⁴⁰ (novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* vyšla v roce 1958, ve stejném roce vydal Arnošt Lustig povídkový soubor s židovskou tematikou *Démanty noci*, rok před ním soubor *Noc a naděje*) a objevovaly se až do poloviny let šedesátých. I v nich je patrný obrat od obecného k jedinečnému, od veřejného k soukromému a od velkých románových celků k menším formám.

⁴⁰ Hovoří se o nich jako o druhé vlně válečné prózy, viz Aleš Haman (HAMAN, 1990), Holý (HOLÝ, 1998) nebo *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969* (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, přístup 21. 2. 2007)

Jiří Holý v této souvislosti připomíná článek Antonína Jelínka z Plamene (rok 1960), v němž kritik konstatuje malý zájem mladých prozaiků o otázku, zda jít se socialismem, či proti němu, a naopak jejich zaměření na problémy osobní a společenské morálky.

Literatura začínajících spisovatelů na počátku šedesátých let proto bývá někdy nazývána prózami životní deziluze (HOLÝ, 1998, s. 791) či prózami budovatelské deziluze (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1969, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, přístup 21. 2. 2007). To se však týká jen části z nich – např. povídkového debutu Jana Trefulky. Nikoliv však druhé vlny válečné prózy (tedy ani Hany Bělohradské).

Vedle nových témat se na počátku šedesátých let v české literatuře objevily také nové (resp. nově oživené) narativní postupy. Častěji než objektivní, vševědoucí vyprávění se objevuje vyprávění personalizované s vnitřní perspektivou vnímání. Vlady se ujímá subjektivní, niterně prožívaný čas, který není totožný s běžným časem na hodinách. Před uzavřeností příběhu se dává přednost otevřenému závěru atd (HOLÝ, 1998).

U prvotiny Hany Bělohradské, novely *Bez krásy, bez límce* (1962) i u následující povídky, kterou vydala rok po svém debutu (*Vítr se stočí k jihovýchodu*, 1963) je možné si všimnout, že se v nich objevuje většina výše popsaných rysů próz mladé generace. Do literatury tedy spisovatelka vstoupila díly, která zapadají do kontextu toho, co vydávají také ostatní začínající autoři. Ale i u dalšího autorčina díla, románu *Poslední večere*, který vyšel v roce 1966, lze pozorovat, jak „ukázkovým“ dílem své doby bylo. Hlavní rysy prózy šedesátých let shrnují *Dějiny české literatury 1945–1969, III. díl* takto:

- zánik jedné závazné normy, rozšiřování škály poetik,
- nástup nové generace,
- opožděné debuty,
- obnovování rekreativní funkce literatury (rehabilitace populární literatury, hravost fantazijní, apokryfní, experimentální a modelové literatury),
- v literatuře přechod od budovatelského nadšení k deziluzi a skepsi,
- rehabilitace jedince a jeho niterného světa,
- odvržení přímočaré společenské služebnosti,
- orientace literatury na soukromý „život kolem nás“,
- nenahlížení na lidské jednání z hlediska třídních kategorií,
- znovuobjevení individuální etiky a osobně motivované hierarchie hodnot,
- skeptická koncepce jedince tragicky sevřeného a drceného okolnostmi, jež nabývají na nesrozumitelnosti a absurditě,

- rozpaky nad praktickým fungováním nastoleného společenského režimu,
- zájem literatury o problematiku citového života,
- individualizovanější a psychologicky hlouběji profilované postavy,
- odklon od velké románové epiky směrem k drobnějším prozaickým žánrům,
- touha očistit jednotný společenský ideál,
- snaha o velký společenský román,
- zesílené pochybnosti o pravosti a oprávněnosti panujícího řádu,
- politicky odvážnější a myšlenkově složitější výpovědi,
- významově znejasněné postavy,
- pluralita pohledů na svět a v rámci poetiky pluralita personalizovaných vyprávěcích situací (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1969, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 233-234, přístup 21. 2. 2007).

Rozbor autorčina díla z šedesátých let ukáže, že velkou většinu těchto rysů v něm lze skutečně nalézt. Přesto je v něm patrné také vyhýbání se některým z nich. V prózách Hany Bělohradské z výše vyjmenovaných rysů chybí ty, kterým je – obecně řečeno – společné to, že jsou prostředkem znesnadňování čtenářského pochopení díla, resp. ty, které vedou k co nejširší škále čtenářských konkretizací. Narativní experimenty, myšlenkově složité výpovědi, významově znejasněné postavy, absurdita a nesrozumitelnost dějových situací, to jsou rysy, které se v šedesátých letech objevují u děl řady autorů, nikoliv však v dílech Hany Bělohradské. Autorka se „neoavantgardním“, modernistickým způsobem psaní vyhýbá. Experimentální postupy nevyužívá. (Příznačně také nedokáže v sedmdesátých a osmdesátých letech psát bez čtenářů, zatímco modernisté se ohledy na čtenáře „nesvazují“.)

Podrobněji a s konkrétními příklady tuto problematiku rozvedu v následující části práce. Již z toho, co jsem napsala výše, je ale patrné, že autorka se sice dokázala „přizpůsobit“ řadě dobových tendencí, resp. byla jedním z těch, kdo tyto tendence vytvářel, na druhou stranu si ale mezi nimi také vybírala. Její díla v této době nepostrádají určitý výchovný didaktismus (podrobněji viz část 1.2.), což je v kontextu šedesátých let spíše krok zpět, směrem k předchozímu období. Na druhou stranu se ale výchovné zaměření autorčiných děl nesoustředí na probouzení třídního či politického uvědomění, ale míří do oblasti obecné společenské morálky a etiky, čímž je plně zakotveno v šedesátých letech. Svou jednoznačností, didaktismem i některými politickými motivy tedy zůstává Hana Bělohradská zakotvena v literatuře padesátých let, jinými formálními rysy a svou tematikou její dílo plně náleží šedesátým letům.

Výše popsaná blízkost autorčiných děl k poetice padesátých let však nemůže být považována za projev sympatií k ní. U autorky je sklon k těmto prostředkům daný spíše tím, že jde o prostředky tradiční. Znovu připomenu v této souvislosti romány Karolíny Světlé nebo sloupky Karla Čapka, jimž se autorčiny prózy šedesátých let podobají právě svým výchovným zaměřením, resp. snahou probouzet určité etické a humanitní postoje. Zdá se tedy, že to autorce vyhovuje především pro své pevné ukotvení v tradicích české literatury i proto, že jde o součást standardního dobového literárního jazyka. Otázkou po původu autorského směřování k výchovnosti a didaktismu se znovu vracíme k životopisné kapitole, kde byl ukázán vliv autorčiny biografie a z ní vycházejících tvůrčích předpokladů (určitých kapitálů atd.) na její literární kariéru. Zvýraznění výchovnosti (tendenčnosti) můžeme tedy spatřovat i v autorčině příklonu k heteronomnímu principu (jiné rysy jejího díla ho ale zase staví do blízkosti principu autonomního). Toto směřování může být projevem autorčina habitu, daného prostředím, z něhož vzešla, vzděláním, kterého se jí dostalo, atd., viz kapitola I a II. Autorčino místo v literatuře šedesátých let je tedy na hranici mezi tendencemi staršího období (nebo starších spisovatelů píšících v šedesátých letech) a tendencemi novými. Mnoho z nich lze na díle Hany Bělohradské pozorovat takřka ukázkově.

O důkladnější shrnutí místa autorčiných próz z šedesátých let v tomto období a jejich významu v dobovém kontextu se zatím prakticky nikdo nepokusil. Výjimkou je Aleš Haman, který na toto téma hovořil v roce 2005 (dva měsíce po autorčině smrti) v Knihovničce Radia Praha. O významu Hany Bělohradské pro šedesátá léta řekl mimo jiné toto:

"Hana Bělohradská vstupovala do literatury na začátku 60. let a patřila ke generaci, které se v té době říkalo ‚mladá próza‘. Patřil k ní třeba Alexandr Kliment, ale byl v ní i Škvorecký nebo mj. třeba i Jan Otčenášek, který byl sice trochu starší, ale taky tam částečně patřil. Byla to próza, která se začala zabývat morálními otázkami soudobého člověka a Bělohradská patřila k těm autorům, kteří spojili tuto problematiku postavení člověka, který je diskriminován ve společnosti, s otázkou diskriminace židů za okupace. Objevilo se to i u dalších autorů, třeba u Grossmanna nebo Škvoreckého v Sedmiramenném svícnu, a byl to výborný postup, jak do literatury dostat otázky nerovnoprávného postavení člověka, omezování jeho práv atd., které by jinak narazily samozřejmě na odpor, kdyby je autoři byli otevřeně publikovali. V tom vidím hlavní význam Hany Bělohradské, protože ona patřila k těm autorům, kteří velice výrazně tuto mravní tematiku na začátku 60. let podporovali. (...) Musím říct, že právě na začátku 60. let skutečně patřila Hana Bělohradská k autorům, kteří byli v popředí zájmu, třeba ještě společně s Klimentem. Byla tam ještě celá řada dalších jmen, jako Přibský, kteří dneska už zapadli. Ale myslím si, že Hana Bělohradská svou schopností ostře vypointovat

povídky patřila skutečně v 60. letech k předním autorům. A bohužel nedobrovolné odmíčení způsobilo, že se na ni zapomnělo, že se nezaslouženě dostala do ústraní."⁴¹

Důkladnější popis díla Hany Bělohradské bude následovat na následujících stranách. Jeho smyslem bude podložit výše uvedená tvrzení o autorčině díle konkrétními příklady, dále ukázat, jak se autorčino dílo „vyrovnávalo“ s dobovým literárním směřováním, a konečně bude tento rozbor také podkladem pro stanovení významu díla Hany Bělohradské v literatuře šedesátých let.

1. 2. Popis a analýza díla Hany Bělohradské vydaného v šedesátých letech

Cíle, které budou sledovat následující analýzy, jsem již stanovila. S ohledem na ně bude rozbor autorčiných děl z šedesátých let primárně vycházet z jejich oficiální podoby, tedy z knižních vydání. Otázkám geneze díla a obecně textologickým problémům (např. srovnání jednotlivých edic jednoho díla) budu věnovat pozornost spíše okrajově, a to pouze v těch případech, kdy by mohly pomoci objasnit hlavní otázky, na něž se tento rozbor soustředí. Důvodů tohoto omezení je několik. Hlavním z nich je rozsah této práce a tedy nutnost soustředit se jen na některé z možných otázek, které nad autorčíným dílem vyvstávají. Problémy textologické jsem se rozhodla upozadit především proto, že zběžné porovnání nových edic autorčina díla s prvními vydáními neprokázalo žádné rozdíly, které by mohly na chápání prvních vydání vrhnout jiné světlo. Důvodem, proč se ve větší míře nevěnuji také genezi jednotlivých próz, je skutečnost, že dostupné materiály, z nichž o ní lze získat informace (především lektorské posudky), neprozrazují, že by cesta k vydání jednotlivých děl byla nějak výrazně složitá (jako např. v případě románu Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*, který tvoří dobovou paralelu k debutu Hany Bělohradské). Protože však lektorské posudky představují – především v případě autorčiny prvotiny – významný zdroj poznání příprav textů k tisku, budu u rozboru jednotlivých próz z těchto posudků výběrově citovat. (Celé znění dochovaných posudků je součástí příloh této práce.) Dovolí nám to nahlédnout výsledné texty ve světle jejich autorské proměny (nejvýrazněji opět v případě prvotiny) a poznat také jejich dobové chápání a aktualizace.

Analyzovat budu především první vydání próz, u nichž existují doklady o dobové konkretizaci ze stran kritiků.

⁴¹ *Hana Bělohradská – autorka ve stínu*. Připravil Vilém Faltýnek. Knižovnička Radia Praha, 13. 3. 2005. Dostupné na [www: <http://www.radio.cz/cz/clanek/64309>](http://www.radio.cz/cz/clanek/64309) [přístup 21. 2. 2007]

Bez krásy, bez límce

Autorčina první próza, novela *Bez krásy, bez límce*, vyšla v roce 1962 v časopise *Plamen* a následně v témže roce v nakladatelství Československý spisovatel.

Nakladatelství přijalo devadesátistránkový rukopis počátkem října roku 1961. První verzi lektorovali A. Klement (vl. jménem Klimentiev – tímto jménem je podepsán na lektorském posudku), A. M. Píša, J. Křístek a M. Vodičková (ta byla posléze pověřena redakční spoluprací s autorkou).⁴² Lektorů své posudky postupně odevzdali v průběhu října a listopadu. Autorce byl rukopis vrácen k přepracování, druhou verzi zaslala H. Bělohradská nakladatelství počátkem dubna 1962. Tu lektorovali J. Křístek, A. M. Píša a M. Vodičková a o externí posudek nakladatelství požádalo ještě M. Jungmanna. Po dalších dílčích změnách druhé verze byl rukopis přijat a k vydání schválen 23. 5. 1962. Vedoucím redaktorem byl Jiří Fried (autorčin pozdější blízký přítel), navržen byl náklad 10.000 ks a honorář pro autorku 900 Kčs za AA.

K první verzi rukopisu se dochovaly pouze dva lektorské posudky – A. Klement a A. M. Píši (oba v plném znění viz Přílohy). Lektorů v nich vyjadřují své smíšené pocity z rukopisu. Autorce vytykají především výrazné problémy s kompozicí, nevěrohodnost, sentimentalitu až „lacinost“ některých scén a schematičnost některých postav (především Šidláka). Shodují se naopak na nosnosti ústředního motivu, autorčině schopnosti „vytvářet charaktery“ a na jejím stylistickém nadání. I k tomu, co na rukopise oceňují, však mají také dílčí výhrady. A. Klement navrhuje rukopis vrátit a A. M. Píša doporučuje jeho výrazné přepracování. Konstatuje přesto: „*Rukopis působí dojmem pouhé skizzy a značí leč navštívenku talentu, který je po mém soudu – opakují – vsutku pozoruhodný, ale s nímž autorka dosud stojí na prahu odpovědného uměleckého myšlení, umělecké práce i kázně.*“

Hana Bělohradská skutečně první verzi textu výrazně změnila, především co do příběhu a kompozice. Odlišné je řešení zápletek, v původním příběhu vystupuje více postav a jsou mezi nimi navozeny jiné vztahy než v konečné verzi. Autorka text rozšířila a více místa věnovala příběhu dr. Brauna, jehož příběh byl v první verzi – zdá se – jen jedním z mnoha. Upustila od rámcové kompozice – rámcového vyprávění (v ich-formě) dcery z rodiny, která se právě

⁴² Svědectví o této spolupráci s Hanou Bělohradskou je zachyceno mimo jiné v článku M. Bauera Příprava vydání románu *Pan Theodor Mudstock* od Ladislava Fukse – 2. část (Bauer, TVAR, 2001). M. Vodičková byla totiž po skončení redakčních příprav *Bez krásy, bez límce* pověřena tím, aby pro vydání připravila právě tento Fuksův román. Její spolupráce s ním se ale nedařila a Vodičková se jí zřekla. Bauer cituje její vyjádření k přepracované verzi Fuksova románu, v němž M. Vodičková vysvětluje, proč se úkolu vést Fukse vzdává, a kde zazní i následující zmínka o její práci s Bělohradskou: „*To chce spřízněnou spisovatelskou duši a ruku, která by byla schopna za autora i něco přepsat, přestylizovat nebo alespoň přesně mu vést ruku. Tohle já dokážu u jiného typu autora (např. s Bělohradskou jsem to dělala), ale u Fuchse (sic!) ne.*“

stěhuje do domu, v němž žijí hrdinové příběhu. Změnila i události, k nimž v příběhu dochází – např. oproti první verzi, na jejímž začátku se Braun stěhuje do nájemního domu, není z konečné verze zřejmé, jak dlouho Braun dům obývá. Doktor Veselý v první verzi páchá ve vězení (v jedné cele se zatčeným Šidlákem) sebevraždu, zatímco v konečné verzi se o ni pouze pokouší doma po propuštění z vězení. Mizí také postava prostitutky Zdenky, výrazně redukovány jsou postavy příslušníků gestapa, upravena je scéna, kdy gestapo prohledává byt učitelky hudby atd.

Méně evidentní z lektorských posudků je, jak oproti konečnému vydání změnila H. Bělohradská jazykovou vrstvu díla. Právě ji lektoři první verze nejvíce vyzdvihovali, ačkoliv A. M. Píša upozorňoval v této vrstvě díla i na určité problémy: „...*spolu s tím jevívá* (autorka – poznámka V. K.) *v nejednom výjevu sklon k romaneskní strojenosti, ano bezmála k banálnímu barvotisku, jehož stopy se tu a tam ozvou v samé dikci. (...) A přitom ony vlastnosti nahoře vytčené a začasté příznačné pro ženskou literaturu v nedobré slova smyslu kontrastují v rukopisu nejen s autorčinou vlohou k ironii, ale i se sklonem k naturalismu, odrážejícím se časem i v plytkosti dialogu, k naturalismu až senzacechtivě siláckému...*“ I v jeho posudku druhé verze rukopisu (v plném znění viz Přílohy) stále zaznívají výtky proti „*naturalistickému akcentu*“ a „*výrazu nazbyt drastickému*“ a také upozornění na „*výkyvy dikce, jež někdy zazní bezmála rúženosvobodovsky* (‘*zasmála se teplým, bohatým smíchem*‘), *jindy opačně zarazí např. takovýmhle průměrem: ‘jeho inteligence byla jako neplodná děloha*‘.“ Celkově hodnotí A. M. Píša druhou verzi jako výrazně zdařilejší.

Ke druhé verzi jsou zachovány v Literárním archivu PNP také posudky M. Vodičkové a M. Jungmanna (oba v plném znění viz Přílohy). Vodičková v něm mimo jiné naznačuje, jakým směrem bude dále směřovat autorčiny úpravy textu (budou-li s tím další lektoři souhlasit): především navrhuje vynechat několik závěrečných scén s chlapcem Honzou. Po těchto změnách bude dle jejího názoru rukopis hotov k vydání („*je to rukopis po všech stránkách nadprůměrný a zaslouží si rychlé doredigování a vydání ještě v tomto roce*“).

V posudku Milana Jungmanna opět zaznívají výtky proti kompozici, ale i proti nejednoznačně vyjádřené hlavní myšlence. („*Její vyprávění je sledem vedle sebe probíhajících osudů lidí jednoho domu za okupace (...) Příběh se rozplývá, neústí k přesně vyjádřené myšlence... Syžetová linie je dovedena bezpečně do konce u Veselého, tam víme, co o něm autorka chtěla říct a řekla to dobře. Ale u Brauna se syžet rozplyne v neurčitosti. Jeho vnitřní vývoj lze přesně sledovat jen do okamžiku gestapáckého vpádu a několik okamžiků po něm. Ale pak se znepřesňuje. Bylo by zapotřebí nějakým výrazným závěrem dokončit jeho vývoj a tím zároveň dát celému vyprávění přesnou myšlenkovou náplň.*“) Jungmann také vznáší námitku

proti titulu prózy, charakterizuje ho jako „*podivný, rozpačitý, americky neurčitý*“. I on však jednoznačně souhlasí s vydáním („*próza má úroveň, pro kterou netřeba váhat s vydáním*“).

Na základě posudků druhé verze Bělohradská s pomocí Vodičkové text znovu částečně přepracovala („*na několika místech ‚dotáhla‘ rukopis*“ – cituji z Vyjádření odpovědného redaktora). V závěrečném Vyjádření odpovědného redaktora ze dne 22. 5. 1962 (v plném znění viz Přílohy) konstatuje M. Vodičková, že lektoři se shodli na „*nadprůměrné slovesné úrovni u této prvotiny, oceňují její živé a poutavé postavy, svižné dialogy, vypravěčskou duchaplnost a vervu i myšlenku*“. V analýze vnitřního života postav a jejich vztahů spatřuje Vodičková myšlenkový i etický přesah příběhu „do dneška“ a postulování „*základní mravní hodnoty v lidských vztazích*“. I u upravené druhé verze rukopisu konstatuje, že novela není kompozičně „*plně zvládnuta*“ a že chybí výrazný svorník mezi dvěma hlavními pásmy (Braun a Veselý). Vzhledem k tomu, že se však lektoři shodli na tom, že „*tento kompoziční nedostatek je možné u prvotiny tolerovat*“, bylo by dle jejího názoru zbytečné (možná i kontraproduktivní) nutit autorku k dalšímu přepracování rukopisu: „*mohlo by se ztratit z knihy to nejpodstatnější, její vnitřní pravdivost a život a vypravěčská spontánnost*“. Z vyjádření M. Vodičkové dále vyplývá, že Bělohradská po připomínkách A. M. Píši ještě zrevidovala text po stylistické stránce a „*zbavila jej několika naturalismů... drobných banalit a kazů*“.

Název *Bez krásy, bez límce*, proti kterému vznesl námitku M. Jungmann, zůstává i po konečných úpravách stejný, neboť „*lepší název se nám (pravděpodobně míněna autorka a lektoři – poznámka V. K.) bohužel nepodařilo vymyslet*“.

Lektorské řízení je v lektorské průvodce *Bez krásy, bez límce* shrnuto následovně: „*Závěrečné posudky se shodují v tom, že talentovaná autorka dokázala z náčrtu první verze vyvést zdařilou práci, jejíž přednost v podání a osobitém přístupu k látce převážily fabulační a kompoziční nedostatky, jdoucí na vrub prvotině. Všichni lektoři doporučují knihu k vydání a poukazují na slibné další možnosti autorčiny.*“

Z výše citovaných materiálů vyplývá, že příprava rukopisu k vydání, resp. k jeho přijetí redakční radou byla poměrně neproblematická. Autorce se úpravami více či méně dařilo odstraňovat nedostatky, které kritizovali lektoři v jednotlivých verzích, a těmito úpravami nevytvářet nedostatky nové. Podíl M. Vodičkové na těchto úpravách pravděpodobně nepřesahoval obvyklou míru, dochované materiály nesvědčí o tom, že by Vodičková musela za autorku přepisovat celé pasáže apod. Z lektorských posudků dále vyplývá, že ze všech rovin textu prošly nejvíce změnami příběh a kompozice (ačkoliv obojí ne k úplné spokojenosti lektorů), nejméně jimi byla zasažena stylistická a jazyková vrstva díla, kterou od první

rukopisné verze považovali lektoři (s výjimkou A. M. Píši) za nadprůměrně zdařilou a měli výhrady spíše k jednotlivostem, nikoliv k celkovému stylu.

Již lektorské posudky na prvotinu Hany Bělohradské upozorňují na to, k čemu autorka v celé své literární kariéře inklinuje i v čem jsou její díla nejsilnější. Tím je výrazná jazyková stylizace, na niž upozorňují již lektoři první verze rukopisu prvotiny, a záliba v psychologické kresbě i vedlejších, nebo dokonce pro příběh prakticky nepodstatných postav. Sledujeme-li vývoj rukopisu autorčiny prvotiny (byť jen nepřímou z lektorských posudků), je patrné, že autorka svůj vyjadřovací způsob již od samých počátků své literární kariéry příliš neměnila, pouze „snižovala intenzitu“ svého sklonu k sentimentálnosti a na druhé straně k naturalističnosti a expresivitě.

Novela *Bez krásy, bez límce* vyšla v druhé polovině roku 1962, tedy ve stejné době, kdy ji ve dvou dílech otisk měsíčník Plamen (PLAMEN, 1962, č. 9, 10). Vzhledem k tomu, že v té době byl již schválen rukopis do tisku, jsou verze novely v časopise Plamen a v prvním knižním vydání prakticky identické. Liší se jen na několika místech, kdy – pravděpodobně z rozsahových důvodů – časopisecké vydání nedodrжуje dělení odstavců a kapitol, takže část textu, který je v knize rozčleněn do dvou kapitol či odstavců, je v časopise součástí jedné kapitoly nebo odstavce. K tomu dochází na sedmi místech (z toho jedenkrát v prvním části novely otištěné v Plameni číslo 9/1962 a šestkrát v dokončení novely otištěném v Plameni číslo 10/1962), na jednom místě naopak časopisecké vydání člení do dvou kapitol text, který v knižním vydání vychází jako kapitola jedna. Žádné jiné změny (ani interpunkční) mezi textem v časopise a v prvním knižním vydání nejsou.

Již rok po prvním vydání se novela dočkala vydání nového (bylo schváleno v Československém spisovateli 24. 4. 1963 opět v nákladu 10.000 výtisků jako „*nové vydání úspěšné prvotiny*“).

Díky svému žánru a tematice rozšířila novela *Bez krásy, bez límce* řadu podobných próz vydávaných počátkem šedesátých let. Na novelistickou nadprodukcí, až módnost upozorňovalo na počátku šedesátých let několik kritiků. Rozdíl mezi „mladou prózou“ a předchozí literární produkcí, která v dílech starší generace (B. Březovský, I. Kříž, M. Skála aj.) v obdobné podobě dále pokračovala, a rozdíl mezi jejich přijímáním dokonce vyvolal diskusi v Literárních novinách (LITERÁRNÍ NOVINY, 1964, č. 6, 7, 8, 9). Jádru sporu shrnul ve stati *Dvě koncepce* v roce 1964 Aleš Haman (Haman, LIT. NOVINY, 1964, č. 9). Upozornil na skutečnost, že mezi „mladou“ a „starou“ prózou (Hamanovy pojmy, kterých užívá v uvozovkách, dále bez uvozovek) existují tři hlavní rozdíly.

Prvním rozdílem je odlišné pojetí subjektů spisovatel a čtenář. Pro představitele mladé prózy již neplatí pojetí spisovatele jako toho, kdo vychovává, a čtenáře jakožto objektu výchovy.

Druhou příčinou sporu je odlišné pojetí tématu. Mladá próza se vyhýbá společenské angažovanosti, odmítá redukovat člověka jen na pouhý produkt sociálního systému, ale klade důraz na opomíjené intimní rysy lidské osobnosti. Člověk je „*individuální totalitou, již nelze redukovat beze zbytku na žádný systém*“ (Haman, LIT. NOVINY, 1964, č. 9). Právě tento intimní charakter mladé prózy se stává předmětem kritiky starší generace a je chápán jako „útěk“ od společenské angažovanosti, a tedy zpronevěření se hlavnímu úkolu literatury.

Konečně třetí příčinou sporu je podle A. Hamana již zmiňované tvarové odlišení. Starší generace preferuje román, mladá generace novelu. Nárůst počtu novel v celkové beletristické produkci je tak markantní, že se pro starší generaci stávají pouhou módní záležitostí, ochuzující soudobou prozaickou produkci. Podle Hamana se mladí v novelách teprve hledají⁴³. Kromě tvarového hledání upozorňuje Aleš Haman také na hledání „*tváře současného člověka*“. Nejde o „*ilustrativní pseudoepiku, ani o syntetizující románovou psychologickou introspekci*“, ale o „*detailed analýzu, sondáž terénu, ... životní pocit, vnitřní svět člověka 60. let*“.

Podíváme-li se na autorčinu prvotinu ve světle těchto Hamanových tvrzení o mladé próze počátku šedesátých let, můžeme říci, že o ní platí pouze poslední z těchto tvrzení. Haman hovoří o neangažovanosti, o pojetí spisovatele, který své čtenáře nevychovává. U prvotiny Hany Bělohradské se naopak s výchovností setkáváme. Stejně tak pro spisovatelčinu první prózu neplatí ani Hamanovo tvrzení o důrazu mladé prózy na opomíjené intimní rysy lidské osobnosti. S tím se setkáme až v autorčině následující povídce. Přestože její první próza neredukuje hrdiny na „pouhý objekt sociálního systému“, na druhou stranu ukazuje, jak je hrdina totalitním systémem ničen a ovlivňován. Není nahlížen jako jeho produkt, ale jako jeho oběť.

Pouze Hamanovo tvrzení o životním pocitu člověka šedesátých let a hledání tváře současného člověka o její novele platí.

Dobové konkretizace této novely si můžeme rekonstruovat pomocí literárních kritik, které vydání knihy zaznamenaly. Většina kritiků se shodla, že Bělohradská vstupuje do literatury už jako „hotová autorka“. Za co ji nejvíce chválili, a co naopak vytýkali, je možné si ukázat v recenzích tří kritiků – Milana Jungmanna (v Literárních novinách), Františka Benharta

⁴³ V této souvislosti viz vyjádření Hany Bělohradské, které je uvedeno na přebalu povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu*: „*Ve své prvotině jsem těžce a často neúspěšně zápasila s kompozicí. V románu ze současnosti, který chystám, se s ní střetávám opět a opět. Proto jsem si jako technické cvičení uložila tuto povídku.*“ (Vítr se stočí k jihovýchodu, přebal, 1963)

(v Plameni) a Milana Suchomela (v Hostu do domu). Zazní u nich všechny pochvaly i výtky, které přijetí novely H. Bělohradské provázely.

Milan Jungmann, který novelu Bělohradské znal už ve fázi její přípravy, ocenil v recenzi vycházející v Lidových novinách (Jungmann, LIT. NOVINY, 1963, č. 4) především stylistickou vyzrálou knihy: „*Jako by vůbec neprocházela učednickými lety a neprobíjela se lopotně k vlastnímu výrazu, jako by se ani nemusela odpoutávat od vlivu učitelů. Přichází s knížkou, jejíž úroveň snese bez obav náročná měřítko umělecké zralosti. ... Má jakýsi tichý, cudný a lahodný jazyk, píše jím pružné a pevné věty, do nichž se jí vejde jas i kal života ... Jsou to slova potřebná, ne okrasná. Proto kolem vás nepřešumí, ale zvučí.*“ Kromě vysoké stylistické úrovně knihy ještě oceňuje k zamyšlení vedoucí příběh. („*Jaký je vlastně obyčejný člověk, čeho je schopen, jak zná svou lidskou povinnost – takové otázky znějí v podtextu příběhu.*“) a přesvědčivost jednajících postav, především hlavního hrdiny Armína Brauna a postavy doktora Veselého.

Vznáší ale také kritické poznámky, týkající se nedostatečné propracovanosti některých postav: „*Bezradná je například u Honzy, ten zůstává matný, neurčitý a jeho místo v logice příběhu je nepevné, spíš výplňkové. S ním je také spojen poněkud sentimentální závěr životního osudu učitelky hudby, která rovněž není autorsky uchopena tak jako postavy ostatní.*“

Hodnocení shrnuje M. Jungmann takto: „*Vznikla kniha, která sice neobjevuje nové konflikty, neproráží nové cesty, ale která má kouzlo stylistické svěžesti a intelektuální jiskřivost.*“

Recenzent František Benhart knihu hodnotil v Plameni (Benhart, PLAMEN, 1963, č. 1). Vyzdvihuje ji jako „*ztělesnění ‚nového slova‘ mladé české prózy*“, oceňuje, že se autorka „*neoddávala vnitřně málo zainteresovanému spisovatelství*“. Za klady knihy dále považuje „*snahu čtenáře vyburcovat*“, netradiční pojetí novely, v níž je ponechán u většiny postav otevřený konec, a z toho vyplývající i „*současný dosah*“ knihy. I on chválí styl prózy: „*...smyslová názornost, bohatství sugestivních obrazů, suverénní zacházení se stylistickými prostředky, jmenovitě umné a přitom ne samoučelné, takřka neznatelné přechody z autorské řeči do vět polopřímých a nevlastních přímých – to si opravdu zaslouží dvojí čtení.*“

Naopak jako problematické vidí v knize přehnané množství úvahových pasáží, které „*vedou k místy až nabubřelé sentenčnosti, místy rozbředlému sentimentu*“.

Podstatně kritičtější je v časopise Host do domu Milan Suchomel (Suchomel, HOST DO DOMU, 1963, č. 2). Výhrady má především ke kompozici. O epizodě dr. Veselého, která podle něho „*je sama o sobě zajímavá a dobře viděná*“, píše, že „*působí jako decrescendo, jako oslabení tématu svým rozsahem a umístěním v novele. Reprúzuje a obměňuje hlavní téma poté,*

když všechno podstatné už bylo řečeno, takže s tématem se v poslední třetině začíná pracovat jako s hotovou tezí.“ Shrnuje to jako „kompoziční nedopatření“. Jeho celkové hodnocení je nicméně příznivé: „*Bez krásy, bez lúmce patří ke kvalitám, které se začínají vydělovat z kvantity.*“

Shrňeme-li tyto pochvaly a výtky, je evidentní, že kritikové se shodují především na stylistických kvalitách knihy. V hodnocení ostatních součástí aspektů se však rozdělují, a to především podle toho, co od prózy vycházející právě na počátku šedesátých let očekávají. Jungmann i Benhart shodně oceňují určitou tendenčnost prózy („současný dosah“, „burcování čtenáře“ apod.), na druhou stranu si Bernhart sám protiřečí, když u novely kritizuje její nabubřelou sentenčnost. Sentenčnost je právě jedním z nejvýraznějších prostředků, jimiž autorka dociluje onoho „burcování čtenáře“, tedy značné výchovnosti, resp. tendenčnosti. Proti tendenčnosti, která vede až k nakládání s tématem jako hotovou tezí, se naopak jednoznačně ohrazuje Suchomel. Projevem tezovitosti pak může být to, co próze vytýká Jungmann, tedy nedostatečná propracovanost některých postav (jejich funkce ilustrovat určitou sociální skupinu, lidský typ). Problematickou se jeví kompozice díla (u Suchomela, jinde zůstává bez povšimnutí) a Jungmannem připomínaná neobjevnost novely („neproráží nové cesty“), kterou ale nakonec nepovažuje za tak důležitou. Jako problém však shodně Jungmann i Benhart vidí určitou sentimentalitu novely.

Žádný z recenzentů si výrazněji nevšímá způsobů vyprávění, což lze považovat za důsledek toho, že próza v této své složce pozornost recenzentů ničím výjimečným, neobvyklým nepoutala.

Zajímavé je, že s výjimkou Milana Suchomela, který kritizuje určitou tezovitost, kritikům nevadí evidentní tendenčnost prózy, dokonce ji považují za jistou výhodu. Zdá se tedy, že na počátku šedesátých let se od prózy angažovanost stále očekává, resp. jsou na ni kritikové zvyklí a v této próze jim – zdá se – vadí méně než v jiné dobové literatuře.

Následující rozbor a uváděné příklady by měly ukázat, na čem se právě představené dobové konkretizace zakládaly (co v díle konkrétně mohlo recenzenty vést právě k těm soudům, které vynesli) a zda neopomněly některé pro autorčino celkové dílo a literární kariéru důležité rysy postřehnout.⁴⁴ Současně tímto rozbořem budu sledovat již výše formulované cíle, tedy zasazení díla do kontextu doby, nalezení jeho významu v něm, určení jeho místa

⁴⁴ Vzhledem k tomu, že tyto konkretizace ještě neodrážely místo novely Hany Bělohradské v kontextu dalších jejích prací, je velmi pravděpodobné, že některé její rysy ještě nemusely být v té době považovány za marginální, a tedy zmínění hodné.

v zajímavé autorčině literární kariéře, jeho podíl na této zvláštnosti a postižení toho, jak je toto dílo současně i důsledkem autorčina zvláštního uměleckého směřování.

Ve své prvotině sáhla Hana Bělohradská po válečné tematice. Z děl, která vznikají v této době a tematicky se také vrací k druhé světové válce a osudům Židů během ní, má k autorčině novele nejbližší román Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*, který vyšel o rok později než próza Bělohradské. S její novelou však značně souvisí ještě jedno dílo, jehož děj se odehrává za války, ale které vyšlo již v roce 1949. Jde o román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Mezi těmito třemi prózami lze pozorovat řadu společných rysů, ale také řadu odlišností. Ve vztahu k oběma, především k *Panu Theodoru Mudstockovi*, se ukazuje, jak autorka zůstává v zajetí své potřeby stát na hranici heteronomního a autonomního principu a jak velikou roli v její próze – byť je mnohými svými rysy pevně ukotvena v dobových tendencích – hraje tíhnutí k tradičnímu uchopení prózy.

Děj novely *Bez krásy, bez límce* se odehrává v Praze v prvních letech druhé světové války. Přestože je novela svým rozsahem nevelká, sleduje osudy hned několika postav – obyvatel jednoho domu. V centru pozornosti je postava starého židovského lékaře Armína Brauna, sledováním jeho osudu text (syžet) začíná i končí. A jeho osud je také jedním z mála, který se v příběhu uzavře. Většina postav příběhem projde v roli Armínova spoluhráče či sekundanta, jejich vývoji je sice věnována pozornost, avšak jejich životní příběh není uzavřen, ani není často vůbec naznačeno, kam se zhruba může ubírat.

Do Armínova života vyplněného rezignovaným čekáním na povolání k transportu náhle zasáhne událost, k níž dojde v domě, kde bydlí. Dělník Šidlák, který je zapojen do odboje, v domě ukrývá zraněného odbojáře a bývalého lékaře Brauna požádá o pomoc. Ten si díky tomu uvědomí, jak pasivně dosud žil, a rozhodne se proti nacistické mašinérii vzbouřit. Do konspiračního dění v domě je postupně zapojeno několik dalších postav (učitelka hudby, chlapec Honza aj.), kterým se vypravěč také věnuje, ale v menší míře než Braunovi.

Paralelně s hlavní dějovou linkou a současně v kontrastu k ní je budována ještě jedna dějová linie, která se týká osobních osudů manželů Veselých, majitelů domu. Skrze paní Veselou se do příběhu dostává ženské hledisko. Doktor Veselý vystupuje v příběhu jako Braunův antipod. Jeho a Braunův příběh (částečně se propojují) vypravěč představuje jako dvě protikladná řešení osudové situace, a tím i dva odlišné přístupy k životu. Z celkové stavby příběhu pak jasně vyplývá, se kterým principem by se měl čtenář ztotožnit. Aby působení výchovné funkce bylo co nejméně narušováno, je příběh podáván skrze vyprávění co nejjednodušeji, bez míst, která by mohla rušit pozornost nebo vzbuzovat otázky. K tomu

přispívá i nesložitost charakteru většiny jednajících postav. Jednoduchost tematické složky díla připomíná oficiální prózu padesátých let, která také cílila k jednoznačnosti.

K problematičtějšímu vytváření významu (k různorodějším interpretacím) se nesnaží vést ani formální strana novely. Bělohradská volí téměř důsledně chronologickou kompozici (jen s minimem retrospektivních návratů). Vypravěč nezatajuje žádné pro příběh podstatné informace o minulosti hrdinů, v ději nepřeskakuje, nic předem neprozrazuje.

O něco složitější je způsob vyprávění a fokalizace textu.⁴⁵ Příběh podává vypravěč v erformě, avšak fokalizátorů textu je více. Je jím jednak vnější fokalizátor-vypravěč, který eviduje vnější jednání postav, a pak několik fokalizátorů vnitřních – především Armín Braun, ale i doktor Veselý, učitelka hudby, paní Veselá. Skrze jejich hlediska nahlížíme na příběh opakovaně. Vedle nich má text ještě několik dalších fokalizátorů, avšak skrze jejich vědomí nahlížíme jen na velmi krátký úsek příběhu, v roli fokalizátorů se tyto entity vyskytují jen jednou (nevracejí se).

Mnohost pohledových perspektiv je jednou z výrazných charakteristik prózy, jejím smyslem však není významové znejistění (k významovému zmnožení nedochází), ale spíše rozbití zcela přímočarého pohledu na události a u některých postav také vytvoření jejich větší psychologické věrohodnosti. Pestrost úhlů pohledu umožňuje „plnější“ vnímání některých událostí i postav. Tyto pohledové perspektivy jednotlivých fokalizátorů však nejsou protichůdné natolik, aby neumožnily vytvoření jednoznačné konečné hypotézy o významu postav a celého příběhu.

Rozbití jednotné vyprávěcí perspektivy je tedy hlavní prostředek, který text odlišuje od stejně významově jednoznačných děl padesátých let (či děl autorů starší generace). Novela H. Bělohradské sleduje výchovné cíle neboli je podřízena heteronomnímu principu, na druhou stranu se však také snaží jistou tendenčnost a významovou jednoznačnost rozbít (přestože k tomu zcela nedojde) některými moderními způsoby textového utváření. Díky střídání fokalizátorů si může čtenář textu postupně vytvářet a korigovat hypotézy o jednotlivých postavách. Nakonec by sice měl dospět k jednoznačné hypotéze, ale skutečnost, že tato hypotéza se v průběhu vyprávění vyvíjela a nebyla od počátku jasně daná (viz postava paní Veselé), je krokem proti statickosti jiných próz, které sledují výchovné cíle. Je to také projev určité autonomie textu na mimoliterárních okolnostech. Autorka se snaží podat prózu tak, aby splňovala umělecká měřítká, vytváří si svůj nezaměnitelný styl, pracuje s propracovanou

⁴⁵ S těmito termíny budu pracovat v tom významu, jak je definuje Shlomith Rimmon-Kenanová, tedy vyprávění jako proces produkce textu a fokalizace jako úhel pohledu, skrze nějž se v textu projevuje příběh a jenž je verbalizován vypravěčem, i když nemusí nutně jít o jeho vlastní úhel (RIMMON-KENANOVÁ, 2001).

fokalizací a bohatým repertoárem prostředků pro vyjádření řeči. Na druhou stranu jsou však jiné vrstvy díla, nakládání s kompozicí, časem, prostorem či uchopení postav zcela tradiční. Rozložení dobra a zla mezi jednotlivými postavami se zdá být téměř schematické – dobro je na straně utiskovaného Žida, chudého komunistického odbojáře, zlo naopak na straně bohatého majitele domu a (v poněkud odstíněnější formě) jeho manželky. O tradiční kompozici a časovém rozložení příběhu v próze jsme se již zmínili.

Bělohorská tedy skutečně stojí uprostřed autorského novátorství (její autorský styl, fokalizace, širší škála narativních způsobů⁴⁶) a literárního schematismu. Jelikož jsou ale postupy moderní prózy v tomto díle výrazné, schematismus do značné míry upozaďují. I proto jsou výtky mířené proti němu v dobových kritikách relativně „tiché“ a příliš neovlivňují celkové hodnocení prózy.

Nejvýraznější složkou novely *Bez krásy, bez límce* je tedy autorský styl, kterým je psána. Z následujících ukázek a jejich rozboru vyplynou jeho hlavní rysy. Zajímavé je, že se s velkou většinou z nich setkáme i v dalších autorčiných dílech. Evidentně tedy již od první prózy našla H. Bělohorská svůj způsob vyjadřování. Ten se sice bude částečně proměňovat, ale jeho nejvýraznější rysy zůstanou pevnou součástí všech jejích děl.

Charakteristickými rysy vyjadřovacího stylu Hany Bělohorské jsou především hojně uplatňované stylistické figury a tropy – z nich především metafora a metonymie. Obvyklá jsou spojení životných a neživotných entit. Kromě této vysoké stylizovanosti a obraznosti vyjádření je pro celou prózu typický hojný výskyt sentencí, tedy výrazně formulovaných mravních zásad. Skrze ně se v próze realizuje výchovná funkce. Současně jsou tyto sentence také projevem vypravěčova tíhnutí k hutným, zkratkovitým vyjádřením – především v popisech. Charakterizace postav i popisy prostředí se realizují pouze skrze několik výrazných detailů, které fungují jako *pars pro toto*. Málokdy jde o přímé definice. Postavy i prostředí jsou charakterizovány především nepřímě, a to právě skrze několik málo detailů. U postav jde často o nějaké gesto či myšlenku, velikým prostředkem nepřímé charakterizace je také řeč postav a jejich chování v určitých situacích.

Tyto nepřímé charakterizace jsou prostředkem oslabujícím teovitost díla, čtenář si musí hypotézy o jednotlivých postavách vytvářet sám. Na druhou stranu jsou však všechny detaily, jimiž jsou postavy charakterizovány, více méně jednotné, neprotiřečí si, takže pochyby o charakteru jednotlivých postav jsou minimalizovány.

⁴⁶ Avšak ani tyto prostředky nejsou dávno v české literatuře nové, viz např. „noetická trilogie“ Karla Čapka. Jde nicméně o prostředky, které L. Doležel nazývá „moderními narativními postupy“ (DOLEŽEL, 1993).

Tíhnutí ke zkratkovitému vyjádření lze pozorovat také na budování vnitřního světa postav. Velmi časté jsou v textu prózy vnitřní monology, avšak stejně jako popisné pasáže jsou obvykle tvořeny jen několika větami.

Ve vypravěčském způsobu pak hrají nepřehlédnutelnou roli důmyslná střídání modalit. Kromě vypravěčského partu, přímé a nepřímé řeči se místy objevují také polopřímé řeči a především množství nevlastních přímých řečí. Jednotlivé přechody mezi nimi jsou občas téměř neznatelné (např. polovina věty je podána vypravěčem a druhá polovina přechází do nevlastní přímé řeči postavy apod.):

Přál si náhle být zalezlý nahoře ve svém doupěti, sám se svou křivdou, a čekat, je to příliš složité, do čeho jsem se to dostal, odvykl jsem už, Saujude je příliš živý zvyk, jsem už moc dlouho věznem svého osobního osudu, zatracení je velký zážitek, chce klid, mám právo na klid. (s. 24, citujeme jen stranou prvního vydání)

...zvracel v koupelně, byl sprostý na Evu, když za ním přišla, a pak slyšel, jak vykládá hostům, že se mu udělalo mdlo. Ovšem, to byli hosté první třídy, obyčejným známým by klidně řekl, že se opil. (s. 97)

S tím souvisí také neustálé střídání vyprávěcích hledisek, autorského vypravěče a řady personalizovaných vypravěčů, přičemž místy je těžko odlišitelné, kdo vlastně mluví – zda vypravěč, jehož vyjadřování se ale zdá být subjektivní, nebo postava.

Časté střídání fokalizátorů, které alespoň částečně rozbíjí jednotné, v podstatě tradiční vyprávění, vede k výraznému dialogickému charakteru textu. Na rozdíl od autorčiných dalších próz (především z devadesátých let) je v této procento dialogů a monologů poměrně vysoké, přesto jde spíše o časté, ale krátké pasáže, sestávající jen z několika vět.

Díky této zkratkovitosti a zaměření na nepřímou charakterizaci skrze několik detailů je text prózy nerozsáhlý. A to i přesto, že v jeho příběhu vystupuje řada postav a je naznačeno vícero dějových linek.

Estetické působení, kterého próza dosahuje právě díky výrazné stylizaci a některými ozvláštňenými vypravěčskými a textovými postupy, do značné míry upozaďuje výchovnost a tendenčnost. Obojí je sice pevnou součástí konečného významu celé prózy, ale díky tomu, že je výchovnosti dosahováno relativně nenápadnými prostředky (např. ne skrze dlouhé úvahové pasáže, ale jen v jednoslovných sentencích), vnímání příběhu neruší. Stylizace jazyka prózy je natolik výrazná, že estetické kvality zůstávají v popředí.

Jsem přesvědčena o tom, že Hana Bělohradská v této novele sledovala obě funkce – estetickou i výchovnou – stejnou měrou (viz mé hypotézy o autorčině potřebě stát na hranici autonomního a heteronomního principu), avšak prostředky, které k jejich realizaci volí, jsou

výraznější v případě estetické funkce, a tudíž prózu přibližují více na stranu autonomie. V dalších autorčiných prózách budeme moci pozorovat postupné snižování koncentrace těchto prostředků, nižší míru obrazné stylizovanosti atd. V této próze je specifický styl H. Bělohradské nejvýraznější.

Obraznost, zkratkovitost, nepřímou charakteristiku a popisy postavené na výrazných detailech i střídání autorského a personalizovaného vyprávění lze sledovat již od prvních stran textu. Na nich jsme seznámeni s hlavním hrdinou příběhu, Židem Armínem Braunem, a situací, v níž se ocitá. Současně je nám již zde nastíněn jeho duševní svět – uvažování a pocity člověka starého, vyčerpaného, zlomeného, který už neočekává od života nic:

Horké květnové odpoledne zalehlo město vyprahlou, bezdechou leností. Řevem praskajících pouličních tlampačů, chraptivě oznamujících nová vítězství na západní frontě, prosakovala do duše mátožných chodců úzkost.

Doktor Armín Braun šel po okraji chodníku, pomalu, stejnoměrně, se sklopenou hlavou, soustředěný jako provazolezec kladl opatrně dlouhou, hubenou nohu před nohu, měřil neviditelné lano napjaté mezi zaprášenými stíny neduživých kaštanů, devadesát šest, devadesát sedm, devadesát osm, odpočítával své kroky, které se, jakmile dozněly, stávaly vteřinami minulosti, odpočítával svůj zbývající čas, přenášel svůj bázlivý stín přes propast, která byla ukryta v každé jeho myšlence, pravidelným krokem a nezávazností čísel unikal do přechodného bezpečí. Na nároží ze zvyku roztržitě zamžoural na obě strany, spatřil svou osamělost vpravo i vlevo, sto jedenáct, sto dvanáct, se sluncem v brýlích, nahrbený v černém kabátě, který odstával od jeho dlouhého, suchého krku, přešel ulici, zastavil se a krátce zaváhal, než zvedl ruku k domovní klice. A ten pohyb ho stál zbytečnou námahu, ale už dlouho věděl, že zbytečný život je velká námaha, a tak prošel chodbou a začal pomalu stoupat do schodů, jeden, dva, tři, na dvacátém se už zadýchával, ale nezpomalil, cizí dveře mu civěly do zad, opatrně se vyhnul uvolněné dlaždici, vtáhl hlavu mezi ramena a prošel zápachem kapusty, špatného tuku a válečného mýdla ...“ (Bez krásy, bez límce, s. 7)

Přestože to není zcela jednoznačně vyjádřeno, je již od prvního odstavce textu zřejmé, že příběh je situován do doby druhé světové války. Je navozena atmosféra strachu (*do duší mátožných chodců prosakovala úzkost*), jíž odpovídá i dramatický popis prostředí akcentující jeho negativní rysy (*Horké odpoledne zalehlo město vyprahlou, bezdechou leností. Řevem tlampačů..., chraptivě oznamujících...*). K vyvolání potřebné atmosféry slouží jednak několik

detailů (praskající tlampače chraptivě oznamují), které jsou samy o sobě schopny vytvořit představu něčeho nepříjemného, jednak nahromaděná obrazná vyjádření.

Již začátek vyprávění tedy vzbuzuje očekávání něčeho neradostného. A vyprávění ve stejném duchu pokračuje. Představuje se v něm hrdina, který je již velmi starý a zklamaný životem (*odpočítával svůj zbývající čas, pohyb ho stál zbytečnou námahu, ale už dlouho věděl, že zbytečný život je velká námaha; pomalu stoupat do schodů, jeden, dva, tři, na dvacátém se už zadýchával*), něčeho se obává (*přenášel svůj bázlivý stín přes propast, která byla ukryta v každé jeho myšlence a nezávazností čísel unikal do přechodného bezpečí*) a v souladu s depresivním prostředím nebo jako jeho důsledek se i on chová velmi podivně (odpočítává si vlastní kroky, není však známo proč). Nic není řečeno přímo, pouze v náznacích. Již od začátku vyprávění je tedy čtenář aktivizován, aby si z detailů skládal celek a usuzoval na další vývoj děje. Současně jsou ale tyto detaily natolik výmluvné, že prakticky nepřipouštějí různorodé, nebo dokonce protikladné hypotézy.

Dobře patrný je již na prvních stranách prózy obrazný jazyk příznačný pro celou prózu i další autorčina díla. Typická je pro něj především vysoká koncentrace metafor, spojení dějových sloves s neživými věcmi (*květnové odpoledne zalehne město, jinde zase: Armín Braun vlál ulicí. Domy před ním uskakovaly, jemná vůně hlohů se mu pletla pod nohy, jak se valila při zemi. s. 38; klopýtal o dlažbu, která mu podrážela nohy, s. 39*), spojení konkrétní s abstrakty (*úzkost prosakovala, spatřil svou osamělost, viz i název novely Bez krásy, bez límce*), personifikací (*Sledoval s účastí budoucí osud kabátu; zahákl se bolestivě za límec, protože poutko ani nepamatoval, a visel zplihle a bezradně, s. 44*) a synekdoch (*Krásný ovál se vynořil u jeho ramene; přinesl talíř s obloženými chlebičky, o dívce v baru, s. 50; minul hlouček zdvižených nosů a pootevřených úst, s. 39⁴⁷*)

Kromě bohaté obraznosti jsou ale pro jazyk prózy typické také různé figury, tedy další prostředky tradiční poetiky a rétoriky. Z nich se nejčastěji objevují nejrůznější paralelismy ve smyslu opakování stejných či podobných syntaktických konstrukcí (*Nemohl uvěřit, že někdo přesně ví, proč a jak podváděla Messalina císaře Klaudia. On sám s jistotou nevěděl, proč a jak mu utekla žena, s. 9; Začal jí nadávat a pak začal brečet, s. 98; stačila rozšířit oči, ale nestačila uhnout, s. 95; částečně i viz titul Bez krásy, bez límce*) a především paradoxní vyjádření:

⁴⁷ Toto uvádění postav nikoliv jako celých lidí, ale jen jejich částí, někdy dokonce jako věcí můžeme chápat jako prostředek, jímž se vypravěč snaží sugerovat hrůznost situace holokaustu.

*Dostal zprávu, že Arnošt je v Portugalsku a čeká na povolení, aby odjel do Ameriky. On je v Praze a čeká, jestli mu bude dovoleno, aby zemřel jako člověk (s. 10).*⁴⁸

Večer, jako obvykle, jedli mlčky. Několik vět, jež prohodili, znamenalo pouze to, že nemají o čem mluvit (s. 82).

Stala se trpící manželkou velkého muže – jenže ona moc netrpěla a věděla, že Karel není velký muž (s. 103).

„Pojďme se napít, na hádky jsme si už příliš lhostejní (Slova dr. Veselého, s. 103).“

„Bojím se, že to zkusí znovu – a zároveň se děším představy, že se jí to zase nepovede (slova dr. Wienera, s. 54).“

Některé tyto paradoxy a oxymóra mají povahu aforismu, v řeči postav mají funkci nepřímé charakterizace (např. u dr. Veselého naznačují jeho sklon zdůrazňovat vlastní intelektuální nadhled, ale i jeho povrchnost a cynismus). Současně v nich také často přechází objektivní vypravěčské hledisko v personalizované hledisko postavy, vyjadřující vztah postavy k situaci, k druhým postavám i k sobě samým. Uvažování postav v paradoxech může být i prostředkem vyjádření paradoxní situace (jakoby jejím důsledkem), v níž žijí a již jsou nuceni přijmout za normu. Především jsou však paradoxy dalším prostředkem výrazně stylizujícím prózu – tedy prostředkem její zdůrazněné literarizace.

To sledují také ozvláštěná vyjádření, často negativně expresivní, jejichž cílem je vytvářet co nejsuggestivnější obrazy. Takto působí následující popisy:

Šoupavými kroky posunovala vpřed své mohutné tělo, zakončené neuvěřitelně velkými, sešmajdanými střevíci (o učitelce hudby, s. 19).

...přistoupil netrpělivě k seznamu nájemníků, zadržel dech a bleskem jej přelétl. Ne, četl pomalu znovu a vnímal pouze jednotlivá písmena, která se jaksi samozvaně, svévolně shlukovala do bezzvučných jmen příchuti popela (Braun jde navštívit svého známého, dr. Wienera, s. 36).

Evidentní je již od prvních stran textu také jeho výrazná vnitřní fokalizace, tedy neidentičnost toho, „kdo mluví“, a toho, „kdo vidí“. Na jednu stranu je tu vypravěč ve třetí osobě, který ví, co postava prožívá a nač myslí (ví, že si Braun odpočítává vlastní kroky, pociťuje úzkost atd.), ale zdá se, že hledisko, skrze něž je podán popis prostředí, není objektivním vypravěčským hlediskem, ale subjektivním hlediskem samotného Brauna. Braun se cítí ohrožený prostředím, které ho obklopuje, je nepokojný, unavený. Stejně vlastnosti jsou

⁴⁸ Zde je navíc znovu vidět i syntaktický paralelismus dvou následujících souvětí.

ale přisuzovány také samotnému prostředí i dalším lidem, kteří se v něm pohybují. Skutečnost však taková objektivně být nemusí. Protože je ale fokalizátorem textu Braun, je připisována prostředí i objektům v něm se vyskytující stejné unavenost (horké odpoledne zalehlo město bezdechou leností, mátožní chodci) a strach (do duše mátožných chodců prosakovala úzkost) a nepřátelskost (cizí dveře civěly do zad). I jejich ošklivost (zápach kapusty, špatného tuku a válečného mýdla, řev tlampačů) může být dána jen Braunovým pohledem, nemusí být objektivní.

Již počáteční pasáže textu prozrazují také jeho výraznou sentenčnost, skrze niž jsou do příběhu zakomponovány etické reflexe. K sentenčnosti se pak blíží také různé zkratkovitě podávané „moudrosti“ postav, objevující se v jejich vnitřních monolozích či v pasážích, jejichž fokalizátorem postavy jsou. Tato „životní pozorování“ postav, ale i vypravěče bývají shrnuta jen ve dvou, třech větách. V tomto rozsahu jsou sentence a zkratkovitě poučky o životě rozmístěny po celém textu:

... už dlouho věděl, že zbytečný život je velká námaha... (s. 7)

Neměl v sobě strunu, která by zněla odlišně, dotkl-li se jí žid nebo árijec, černoch či běloch. Neuměl rozlišovat. A neochvějně celý život věřil, že to nedovede většina lidí. Že člověk je pro člověka člověkem. Poznání, že se mýlil, mu zasadilo ránu, kterou neunesl (s. 10).

Snad jsem byl někdy až příliš přecitlivělý, víry v lidskost se nemá člověk tak snadno vzdát (vnitřní monolog Brauna, s. 19).

Je to podvod, že se většina zla připisuje na vrub temperamentu a kráse: průměrnost nedovede odpustit kráse. Nenápadné, nicotné, šedé myši plivou kolem sebe jedovaté sliny, aby se pomstily za to, že je nikdo nemiluje (vnitřní monolog paní Veselé, s. 100).

Opuštěné předměty denní potřeby jsou zdrojem nejtrýznivější sentimentality, říkala si. Vylámaný hřeben bude určitě živější připomínkou než nejvroucnější dopis (paní Veselá po zatčení manžela, s. 102).

Celkově lze tedy jazyk a způsob vyprávění shrnout jako snahu po maximální stylizovanosti a literarizaci. K tomu slouží střídání fokalizátorů, s tím související přechody mezi jednotlivými vyprávěcími situacemi (autorské vyprávění x personalizované vyprávění), tedy neustálé střídání vypravěčského partu s řečí postav (přímou, polopřímou, nevlastní přímou), v oblasti stylu pak důraz na obraznost a celkově hojně využívání prostředků tradiční poetiky a rétoriky. Próza evokuje příslušnost k „vysokému žánru“ (skrze tyto figury, tropy, sentence, aforismy atd.), čímž v podstatě naznačuje, že chce být vnímána jako pokračování tradice klasické literatury. Příčiny této tradičnosti lze hledat v autorčině erudici, dobré znalosti rétorických a poetických prostředků, možná také v rodinném zázemí dbajícím tradičních

hodnot⁴⁹, tedy v jejím kulturním kapitálu, a také v autorském tíhnutí k autonomnímu (literarizace) i heteronomnímu principu (tendenčnost).

I v tematické složce díla je patrný příklon k tradičním motivům. Novem není samotná látka a i hlavní linie příběhu – antihrdina, který vlivem okolností vyroste k hrdinství – patří do repertoáru základních příběhových schémat. Tradiční role zaujmají také některé další postavy – doktor Veselý má funkci hrdinova protichůdce, dělník Šidlák zase v příběhu vystupuje jako Braunův zasněženec do světa, v němž se nečeká na smrt, ale bojuje, tedy jako iniciátor hrdinovy proměny. Napětí v příběhu tak vychází primárně ze dvou zdrojů – napínavého děje a z proměn některých postav. Obojí však slouží především k realizaci výchovných, tedy tendenčních cílů.

I proto je hlavním hrdinou postava člověka starého, zlomeného, životem zdeptaného, který už pro svou únavu od života nic nečeká. Dokonce je řečeno, že je „*příliš starý a poníženy na přeškolení*“. O to více má následně vyniknout jeho změna – skutečnost, že se i přes veškerou tělesnou slabost, fyzické vyčerpání a obrovskou osudovou nepřízeň vybičoval k hrdinství. Aby působení tohoto lidského povýšení bylo uvěřitelné, nemůže být Braunova cesta k hrdinství přímočará. Musí váhat a bojovat sám se sebou.

Přál si náhle být zalezlý nahoře ve svém doupěti, sám se svou křivdou, a čekat, je to příliš složité, do čeho jsem se to dostal, odvykl jsem už, Saujude je příliš živý zvyk, jsem už moc dlouho věznem svého osobního osudu, zatracení je velký zážitek, chce klid, mám právo na klid (s. 24).“

Armín Braun není hrdina, který o sobě nepochybuje. Má strach, a to tak veliký, že raději celé noci nezavře oko, než aby ho posel přinášející zprávu o transportu zastihl nepřipraveného, spícího. Co tedy může být působivější než starý člověk, zmatkář semletý systémem, který i přes svůj veliký strach a pochybnosti o sobě samém zmobilizuje síly a začne pomáhat druhým, přestože on sám by potřeboval pomoci? Co může být větším morálním příkladem? A co může ještě víc působit jako literární klišé?

Vysvětlit toto balancování na hranici literárního schematismu, sentimentality, až kýčovosti se dá především autorčiným sledováním výchovných cílů. Bělohradská nakonec onu hranici relativně ustála, před sklouznutím do kategorií jako klišé a kýč příběh chrání především výše popisované důmyslné zacházení s vypravěčskými postupy. (Armínovy pocity a vnitřní boje působí i přes jejich občasnou sentenčnost realisticky, čímž se schematismus Brauna jako postavy výchovné prózy alespoň částečně oslabuje.)

⁴⁹ Morákovi byli římskokatolického vyznání, Hana Bělohradská navštěvovala až do svých šestnácti let hodiny náboženství a na rozdíl od ostatních školních předmětů z něho měla výborné.

Funkci prostředníka a zasvětilce má v příběhu komunistický odbojář, dělník Šidlák. U něho k jakémukoliv psychologickému prokreslování vůbec nedochází – není ani fokalizátorem, ani vypravěč nesleduje jeho uvažování, ani Šidlák neodhaluje své pocity a myšlenky skrze vnitřní monolog. Důvodem okleštění této postavy jen na funkčnost v příběhu může být to, že jde o postavu vedlejší, ale především to, že u ní nedochází k vývojovým změnám, jejichž sledování by mohlo výchovně působit. Má totiž funkci zasvětilce hlavního hrdiny a k tomu není nutné být psychologicky věrohodný. Pro výstavbu příběhu by byla psychologizace, nebo dokonce hrdinovo váhání spíše kontraproduktivní. Odváděla by totiž pozornost od hlavní dějové linky, sledující výchovné cíle. Je naopak důležité, aby Šidlák nepochyboval a nepociťoval strach, jen tak totiž může jít Braunovi příkladem a vtáhnout ho do světa akce. Příznačně končí Šidlákovo účinkování v příběhu ve chvíli, kdy je zatčen gestapem, a jeho další neblahé osudy lze jen předpokládat, pro příběh už ale nejsou podstatné. Ve chvíli, kdy je Šidlák zatčen, již svou funkci v příběhu splnil. Braun prošel proměnou.

V knize pak vystupuje ještě celá řada dalších postav, které pracovní nazvu postavami „dokreslujícími“. Jde především o obyvatele domu, v němž bydlí hlavní hrdinové a kde se odehrává většina příběhu. Smyslem jejich literární existence je pouhé dokreslení prostředí (proto označení „dokreslující“), v němž se příběh odehrává.

Příběh by mohl bez problémů plynout i bez mnohých z těchto postav. Příznačně je lze charakterizovat jedním slovem či větou: Vochozka je ustrašený podlézavec, Dvořáčkovou charakterizuje přetvářka a nabubřelost, její muž je zase typem dobráckého „učitelka“ atd. Tyto dokreslující postavy stojí na konci všech tří os, které Rimmon-Kenanová⁵⁰ (RIMMON-KENANOVÁ, 2001) používá pro odlišení různých typů postav: jsou nesložitě, statické a mají (téměř) nulový vnitřní život⁵¹. Ne náhodou jsou tyto dokreslující postavy voleny tak, aby spolu s hlavními postavami vytvořily celistvý obraz dobové české společnosti. V domě proto nechybí představitelé středního a vyššího stavu a inteligence – učitelka hudby, rodina středoškolského učitele (Dvořáčkovi), doktor (Braun) a právník (Veselý) – ani zástupci nižší společenské třídy – rodina malého úředníka (Vochozkovi), správcovi (Jirákovi) a rodina dělnická (Šidlákovi). Tímto postupem se Hana Bělohradská blíží socialistickorealisticke poetice. Opět se ale domnívám, že za příčinu tohoto „zabydlení“ příběhu postavami, které v něm nemají jinou funkci než dodat příběhu a prostředí na větší realističnost, lze opět považovat autorčin příklon k tradičním literárním postupům. Romány s odstíněnou „plností“ postav a řadou postav

⁵⁰ Odkazuje se přitom na teorii Josepha Ewena.

⁵¹ V podstatě totéž platí i o Šidlákovi. Ten je však na rozdíl od těchto „dokreslujících“ postav nositelem jasné funkce, a to dokonce tak významné, že by bez jeho existence nedošlo v příběhu ke klíčovým změnám. Nic podobného však „dokreslující“ postavy neplní. Příběh by dospěl do svého konce i bez jejich přítomnosti v něm.

„dokreslujících“ prostředí patří k tradičním – taková je již část realistických a naturalistických románů devatenáctého století. A vzhledem k autorčině směřování k literárním tradicím, pozorovatelnému i v dalších složkách díla (především v jazyce a kompozici) se zdá být toto vysvětlení vcelku pravděpodobné.

Přestože autorka píše novelu, v příběhu vystupuje celá řada postav, které by v ní být vůbec nemusely a které se v takovém množství objevují spíše v tradičních společenských románech. Některé z nich jsou také aktéry drobných epizod, které s hlavními liniemi příběhu (týkajícími se Brauna a manželů Veselých) nesouvisejí a v podstatě příběh o nic neobohacují. Existence těchto postav a epizod může být zdůvodněna autorčíným sklonem k tradičním poetikám (využívajícím bohatou škálu postav pro vykreslení prostředí a zvýšení realistického působení)⁵², ale může být i výrazem určitého autorského hledání.

Kromě dokreslujících postav a Šidláka, který je v próze postavou výjimečnou (nesplňuje kritéria „plnosti“ postavy, ale má v příběhu klíčovou funkci), se v příběhu objevují ještě další postavy. Ty se pohybují na různých místech, nikoliv však na nulovém konci tří os používaných S. Rimmon-Kenanovou pro odlišování různých typů postav. Jde o osy složitost/nesložitost, statičnost/dynamičnost a průnik/neprůnik do „vnitřního života“.

Vedle hlavního hrdiny Armína Brauna (ten dosahuje maximálních hodnot na dvou osách – rozvíjí se a má vnitřní svět – a zastává i více méně vysokou pozici na ose složitosti) jde o postavu staré učitelky hudby, chlapce Honzy a manželů Veselých. Žádná z těchto postav není na nulovém konci ani jedné ze tří os, u všech dochází k průniku do jejich vnitřního života (pouze různou měrou), vyvíjejí se (opět v různé míře) a některé se zdají být i relativně složité (především manželé Veselí). Některé z nich mají navíc pro vývoj příběhu i jeho konečný význam důležitou funkci.

Nejméně pozornosti z těchto postav je v příběhu věnováno Honzovi Vochozkovi. Objevuje se však na obou významných místech z hlediska výstavby vyprávění – na prvních stranách textu a pak na samém závěru. Stává se tak postavou, která vyprávění rámuje. Všem nejdůležitějším událostem v příběhu přihlíží nebo se jich aktivně účastní. Do určité míry je také jako Šidlák iniciátorem změn (u staré učitelky hudby), resp. je jejich podporovatelem (u Brauna). Změnu v charakteru Armína Brauna nastartuje Šidlák, ale díky Honzově působení se tato změna stává trvalou.

Postavu Honzy Bělohradská pravděpodobně do příběhu vkomponovala proto, aby skrze ni opět dosáhla výchovných účinků. Vytváří totiž typ chlapeckého hrdiny, který skrze

⁵² Novela díky tomu působí jako do novelistického rozsahu, oblíbeného v době vydání, zmenšený sociální román, oblíbený dříve.

okolnosti předčasně vyžívá a který v podstatě může jít příkladem. Současně je tato postava i nositelem nadějí, představuje nezkažené, moudré mládí. Pohybujeme se tedy znovu na hranici sentimentality. Autorčinu potřebu zařadit tuto „postavu nadějí“ bych opět připsala jejímu sklonu využívat tradiční postupy z tradiční žánrů (v této souvislosti viz např. pohádky).

Další výrazněji uchopenou postavou je učitelka hudby. Obdobně jako Armín Braun je vytržena událostmi v domě ze svého denního stereotypu, který je v zajetí vzpomínek na bývalou lásku. Kromě svého žaludku a psa se začne věnovat i věcem dalším – začne pomáhat Šidlákové, která zůstala po zatčení manžela sama, a především se plně věnuje výuce Honzy, v němž objevila žáka, na kterého dlouho čekala – žáka s mimořádným talentem. Podobně jako Braun se učitelka probudí k novému životu a začne lidem kolem sebe pomáhat. Její příběh do určité míry kopíruje hlavní příběh týkající se Armína Brauna. Její funkce v příběhu je tedy podpůrná. Váhal-li by čtenář, zda se má skutečně v příběhu postavit na stranu principu účinné pomoci, který představuje Braun, nebo na stranu sobectví ztělesňovanou Karlem Veselým, mluví příběh učitelky hudby pro první princip. Čtenář by skutečně mohl u příběhu váhat. Braun pomáhá druhým, ale není mu to „nic platné“, protože sám umírá. Veselý nepomáhá nikomu, ale přežije. Protože však H. Bělohradská usilovala o jednoznačné vyznění příběhu, o takové jeho pochopení, které bude odpovídat autorským výchovně-etickým záměrům, je třeba ukázat také „případ“, kdy se postava přikloní k principu pomoci a současně z toho profituje.

V případě učitelky hudby je tímto profitem nalezení nového smyslu života. Jelikož tato postava má v příběhu pouze podpůrnou funkci, je jakýmsi doplněním jeho hlavní linie, není třeba u ní dbát na takovou věrohodnost a přesvědčivost motivace jejího jednání, jako v případě Brauna. Proto skrze její vědomí nahlížíme jen na velmi krátké úseky příběhu a i jejímu vnitřnímu světu se věnuje jen malá pozornost (minimum vnitřních monologů apod.).

Do určité míry jedinečná je v příběhu postava Evy Veselé, manželky majitele domu. Tato postava je totiž psychologicky nejsložitější, na ose složitost/nesložitost se nejvíce ze všech postav v příběhu přibližuje pólu složitosti. Čím je této složitosti dosaženo?

V první polovině vyprávění působí Eva Veselá jako postava negativní – jako prototyp znuděné paničky. Jakožto manželka právníka a majitele domu totiž nemusí vykonávat žádné zaměstnání. Vzhledem k tomu, že se v manželství cítí nespokojená, nalézá oživení v mimomanželském poměru a vážně uvažuje o opuštění muže. Takto jednoznačně uchopený charakter postavy se ale začíná měnit ve chvíli, kdy se postava stává fokalizátorem textu a vyprávění věnuje prostor také jejím vnitřním monologům a úvahám. Postava se tím postupně začíná problematizovat. Skrze náhledy do uvažování paní Veselé se sice vyjevují další její

chyby jako pokrytectví (chce uspořádat pro Brauna večeři, přestože je jí Braun zcela lhostejný) a povrchnost, ale na druhou stranu začínáme skrze úvahy této postavě rozumět, resp. začínáme chápat původ jejího chování a charakterového stavu, do něhož dospěla. Z Evy Veselé se postupně stává oběť nešťastného manželství a vlivu silnějšího partnera. Téměř se zdá, že pokud by měla za manžela jiného muže, mohla by být postavou kladnou. Manželství s charakterově nízkým člověkem, jakým je doktor Veselý, z ní však činí člověka nervově labilního, který má problémy sám se sebou, natož aby mohl chtít řešit problémy jiných. Takový je prapůvod lhostejnosti paní Veselé k okolním lidem. Pokud se jejich problémy nějak nedotýkají její osoby, nemíní jejich řešením ohrožovat svou nestabilní duševní rovnováhu.

Čtenářské hypotézy o této postavě se v průběhu čtení mohou měnit více než u kterékoliv jiné. Její hodnocení pak může kolísat mezi odsudkem a (alespoň částečným) porozuměním. Původní prototyp znužené paničky se totiž v průběhu vyprávění mísí s jiným lidským typem – obětí nepříznivého vlivu okolí. Eva Veselá je naivka, která se vdávala s chutí. Tu v ní však její manžel zadusil a spolu s ní i zdravý životní elán.

Bělohradská cíleně buduje „podmínky“ pro čtenářské pochopení této postavy jako oběti. Dochází k tomu mimo jiné díky její možnosti být fokalizátorem textu. Tím se v próze výrazně hlásí ke slovu ženské hledisko, jinak v novele potlačované.

Vzhledem k celkovému vyznění příběhu je Eva Veselá postavou, která v próze nutně figurovat nemusí. Podtrhuje sice negativní stránky doktora Veselého, ale ten by byl negativní postavou i bez ní. Jak je tedy možné si vysvětlit, že právě této postavě věnuje Bělohradská (skrze vyprávění) tolik prostoru? Jedním z možných vysvětlení je anticipace dalšího spisovatelčina tvůrčího zaměření. Přidružení manželského příběhu Evy a Karla Veselých k hlavní dějové lince prózy totiž prozrazuje, kam se bude v následujícím čase soustředit zájem spisovatelky Bělohradské. Pro její další prózy z šedesátých let je typické zaměření na ženské hrdinky (a ženský pohled na svět) i na problematiku manželského či partnerského soužití. Skrze postavu Evy Veselé se v próze, která stojí především na mužských postavách, dostává „ke slovu“ i ženský element, který bude v následujících prózách hrát hlavní roli. Ne náhodou je právě tato postava ze všech postav vystupujících v novele psychologicky nejpropracovanější, a to i přesto, že nestojí v centru příběhu.

Právě na „případu“ postavy Evy Veselé se nejlépe projevuje, že autorkou novely je žena. Je pochopitelné, že právě u ženské postavy se jí nejlépe daří vytvořit hrdinu s odstíněným, až ambivalentním vnitřním světem. U mužských postav se do psychologických introspekcí pouští buď jen minimálně (Šidlák) nebo je jejich výsledkem relativně jednoznačná psychologie (Braun), která navíc někdy zůstává povrchní (Veselý, Honza).

Díky postavě a příběhu Evy Veselé je tedy možné na novelu nahlížet také z pohledu genderu. Do těchto analýz se však pouštět nebudu, neboť je nepovažuji za významné vzhledem k postižení autorského typu a specifické literární kariéry Hany Bělohradské. Zmiňuji to především proto, že zaměření na ženské hrdinky a jejich vnitřní světy je jednou z konstantních charakteristik autorčiny děl a jedním z prostředků, jímž se autorčina díla odlišují od jim podobných děl psaných muži (Weila *Života s hvězdou*, Fuksova *Pana Theodora Mudstocka*).

Důležitější funkci vzhledem ke konstituování konečného významu prózy má v příběhu manžel Evy Veselé, doktor Karel Veselý. Vystupuje v roli antipoda, přímého protihráče hlavního hrdiny Armína Brauna. Na začátku knihy jsou si Braun a doktor Veselý blízcí – oba jsou totiž v zajetí svého strachu. Armín se před svým strachem uzavírá sám do sebe a svého podkrovního bytu, doktoru Veselému slouží jako obrana před strachem jeho ironie a cynismus, alkohol, nevěry a ponižování manželky, které neustále dokazuje, nakolik ji intelektuálně převažuje. I přes tuto obrannou masku však na Veselého dolehne uvědomění si vlastní mravní ubohosti a nestatečnosti. To na něho s plnou vahou dosedne, když ho jeho milénka s naprostou samozřejmostí chce zatáhnout do vyděračství. Facka, kterou jí ušetří, z něho má tuto ubohost setřást, avšak nestane se tak. Pocit znechucení sama ze sebe každou minutou narůstá a jediný způsob, který by mohl Karlu Veselému ulevit, je jít varovat Šidláka a riskovat kvůli němu. Nedokáže v sobě však nalézt rozhodnost a odvahu. Utápí se v alkoholu a není schopen jednat. Když se nakonec přeci jen rozhodne, je pozdě. Šanci zachránit své svědomí prováhal. Následné zatčení gestapem a zmlácení za nezákonné obchodování s alkoholem přijímá odevzdaně jako trest, který si zasloužil. Jeho svědomí se neulehčí, je to však další šance začít znovu, poučit se, změnit vlastní životní přístup. I tuto velkou šanci nevyužije, znovu se vrací do obranné pózy cynika, který ví víc než ostatní a kterého se nic netýká, protože je nad věcí. Při rozmluvě s Braunem po návratu z vězení pronáší další ze svých cynických bonmotů: „*Můj případ je prostý – nešťastná náhoda. To je přece obsah života většiny lidí, ne?*“ Braun, který ho ošetřuje, to sám pro sebe komentuje: trestá se sám dost tím, že si to myslí.

Veselý je prototypem intelektuála, který v sobě nedokáže najít statečnost, a tak vynakládá všechnu svou inteligenci na vlastní ospravedlňování, na zlehčování situace a statečnosti druhých. Vypravěčem není nikde odsouzen, distancuje se však od něho hlavní hrdina Braun a k odmítnutí způsobu života Karla Veselého by měl čtenář dojít i díky tomu, že je svědkem jeho vnitřního utrpení. Pokud by chtěl čtenář váhat, příběh si výsledek tohoto váhání „pojišťuje“ skrze doprovodný příběh učitelky hudby.

Armín Braun i doktor Veselý jsou postavy intelektuálů podrobených ve vypjaté době zatěžkávací zkoušce prověřující jejich charaktery. Braun uspěje, Veselý nikoliv, a to i přes to, že Braun je v daleko nevýhodnější situaci. Je Žid, navíc stařec, nemá téměř žádné prostředky a životní sílu. Veselý je naopak v pozici člověka, kterého válka dosud nijak výrazně nepoškodila. Přesto nakonec v morálním souboji prohrává. Paradoxně však vyhrává svůj život. Tím, kdo zemře, je Braun, Veselý i přes značnou finanční ztrátu žije dál. Čtenář by však měl přesto dospět k poznání, že není důležité, kdo přežije, ale čím život je naplněn smyslem. Aby k tomuto poznání došel, nebojí se autorka značné doslovnosti. Odsudek ze strany vypravěče skutečně nezaznívá, ale Veselý si sám před sebou přiznává, že bude muset žít i nadále s pocitem, že „*pouze nebyl nevinný ... to také odpovídá mému životnímu stylu. A svým způsobem – je to horší.*“ Braun sice zemře, ale jeho život nebyl „*zbytečnou námahou*“, neboť přestal „*být zbytečný*“. Na rozdíl od Veselého..., měl by si pomyslet čtenář.

To, že hlavními postavami příběhu jsou dva intelektuálové, je skutečnost dobově příznačná. S podobnými vnitřními zápasy intelektuálních hrdinů se setkáváme i v prózách současníků Hany Bělohradské. Například v novele *Časová tíseň* Jiřího Frieda je hrdinou intelektuál, bývalý šachový velmistr, kterého však vyprávění zastihuje již na sklonku jeho kariéry. K životnímu bilancování ho přivede smutná rodinná událost – smrt matky, kterou měl velmi rád. Během příprav na její pohřeb se začíná ptát sám sebe, k čemu jeho hraní šachu bylo, k čemu vůbec jeho dosavadní život byl. Žije sám v Praze, bez rodiny, zatímco jeho bratr se svou rodinou žije na venkově, odkud hrdina pochází. Hrdina ale cítí, že tam už nepatří. Rád by se svému rodišti znovu přiblížil, ale není si jistý, jestli je to ještě možné.

Motiv odcizení se vlastnímu životu a životu druhých hraje velkou roli i v novele *Bez krásy, bez límce*. Zde se ale hrdinovi (Armínu Braunovi) podaří ho překonat. Díky pomoci zraněnému Pánkovi se znovu sblíží s lidmi kolem sebe a především v postavě malého Honzy nalezne společníka, jehož přítomnost ho naplňuje skutečnou radostí.

Ještě výrazněji motiv odcizení autorka rozvine ve své další próze *Vítr se stočí k jihovýchodu*.

Srovnání novely *Bez krásy, bez límce* s romány *Život s hvězdou* Jiřího Weila a *Pan Theodor Mundstock* Ladislava Fukse

Poté, co jsem představila všechny rysy autorčiny prvotiny, které pokládám za důležité, je vhodné se znovu vrátit ke dvěma prózám zmiňovaným na počátku této části práce – románům *Život s hvězdou* a *Pan Theodor Mundstock*. Jejich látkovou blízkost s novelou H. Bělohradské

jsem již zmiňovala. Následující srovnání těchto tří próz by mělo ukázat, jak stejně nebo odlišně se vyrovnávají s velmi podobnou tematikou. Zda podobnosti mezi nimi končí u tematické vrstvy, nebo je lze pozorovat i ve vrstvách dalších (kompozici, jazyce, způsobu vyprávění). Následující srovnání by však také mělo podat další důkaz specifičnosti literární kariéry a díla Hany Bělohradské. Právě skrze porovnání její prózy s jí podobnými by totiž měla tato jedinečnost nejlépe vyvstat.

Na rozbor, který by tato tři díla porovnal ve všech ohledech, není v této práci místo a není to ani její hlavní cíl. Pozornost proto budu věnovat především srovnání těch rysů jednotlivých próz, v nichž se nejvíce vyjevuje jejich případná shoda nebo odlišnost s rysy pozorovanými u novely H. Bělohradské.

O tom, zda autorka četla *Život s hvězdou*, nemáme zprávu. Fuksův román číst před napsáním své novely nemohla, neboť vyšel až později. Ladislav Fuks sice její novelu číst mohl, ale vzhledem k tomu, jak dlouho jeho próza vznikala a připravovala se k vydání (viz Bauer, TVAR 2000), to není pravděpodobné. Je tedy možné, že všechna tři díla vznikala bez vzájemného kontaktu a inspirovanosti.

Život s hvězdou Jiřího Weila z roku 1949 je pro jednu linii české prózy konce padesátých a začátku šedesátých let dvacátého století dílem iniciačním. Rozvíjí totiž téma holocaustu, které se stane právě v této době aktuálním. Proč se spisovatelé začínají znovu vracet k tematice židovského údelu poté, co se jí hojně věnovala již literatura konce minulého desetiletí, vysvětlují *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–69* takto: *...pro autory i čtenáře byla válka a okupace stále ještě součástí nedávné osobní zkušenosti, zároveň však již byla realitou natolik vzdálenou, že při jejím zobrazování bezprostřední potřeba přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a slavit hrdinství odboje ustupovala literárnímu modelování obecně lidských situací. Jako neinspirativní se také postupně začal jevit patos, se kterým byla válečná tematika po roce 1948 využívána k ideologickému zúčtování s minulostí („zrádnou buržoazií“), respektive k potvrzení významu komunistické strany a Sovětského svazu jako jediných pozitivních aktérů domácího odboje a mezinárodního boje proti fašismu* (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 234-235, přístup 21. 2. 2007).

Z tohoto úryvku je patrné, proč se řada literátů inspirovala právě Jiřím Weilem. Už v jeho románu lze totiž nalézt existenciální přesah tématu, minimální patos a ideologickou angažovanost, k níž obecně tíhnou prózy s tematikou holocaustu na přelomu padesátých a šedesátých let. Tradičně největší souvislost bývá nacházena právě mezi Weilovým románem a *Panem Theodorem Mundstockem*, který Ladislavu Fuksovi vyšel v roce 1963. Konstatována

bývá jejich tematická blízkost, dokonce Fuksovo opakování mnoha motivů ze *Života z hvězdou*, a především jejich podobnost ve způsobu vyprávění a kompozici, ale současně i jejich značná odlišnost ve významovém směřování příběhu, dokonce až jakási významová antitetičnost.

Hana Bělohradská se naopak k Weilovu románu blíží v rovině tematické – buduje stejně opuštěného hrdinu s podobným vnitřním prožíváním. Co do stránky formální je ale její dílo od Weilova románu zcela odlišné.

I s *Panem Theodorem Mundstockem* spojuje její prózu několik motivů (např. hrdinova potřeba nějakého „systému“), částečně je tu i stejný hrdinův konec (hlavní postavy její a Fuksovy prózy shodně umírají ve chvílích, kdy pocítují klid, tj. ve fázi překonání strachu), ale opět i od tohoto románu se novela *Bez krásy, bez límce* výrazně odlišuje ve formální rovině.

Život s hvězdou porušil ve své době závazné románové normy a vysloužil si tvrdý odsudek ze strany komunistické kritiky.⁵³ Problémy s vydáním měl ale také Fuksův román. Rukopis byl několikrát předěláván, a i když byl román nakonec přijat kritikou i čtenáři jednoznačně kladně, jeho autorovi bylo přesto v literatuře šedesátých let přisouzeno místo „podivného cizince“ (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL48-69.pdf>>, s. 289, přístup 21. 2. 2007), který neumožňuje bezproblémové zařazení k některému z dobových proudů.

Naopak prózu Hany Bělohradské oproti předchozím dvěma románům přijímá kritika kladně. Její novela se totiž nijak výrazně nevzpouzí tomu, co se od literatury očekává, resp. co se od ní očekávalo v předchozích letech. V některých ohledech je dílo pokračováním oficiálních tematických i formálních norem padesátých let, tedy poetiky, která prakticky po celou dobu totality nepřestane být v různých obměnách platná.

Nejbliže má tedy novela Hany Bělohradské k románům Fukse a Weila právě v rovině tematické. Ona a Jiří Weil vytvářejí podobného hrdinu. Armín Braun je sice podstatně starší než Josef Roubíček, je ale na druhou stranu stejně opuštěný. Roubíček žije stranou okolní společnosti v opuštěném domě, Armín Braun sice bydlí v nájemním domě, ale od ostatních nájemníků je přesto oddělen. Obývá totiž jakýsi půdní byt mimo hlavní obytnou část domu. Je sám a jeho život je vyplněn především drobnými starostmi, jako jsou třeba nákupy. Každý pobyt mimo jeho zázemí je pro něho nepříjemný, neboť okolní svět je plný nástrah a vzbuzuje úzkost. Stejně pocity nepokoje prožívá při svých cestách do Prahy také Roubíček. Oběma

⁵³ Podrobněji o přijetí románu viz komentář Jiřího Holého z vydání románu *Život s hvězdou* v České knižnici. (Holý, J.: Komentář. In: Weil, J.: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297 obětí. Praha, NLN 1999, s. 481-505.)

těmto hrdinům, ale i Fuksovu Theodoru Mundstockovi je pak společný především strach. Roubíček a Mundstock jsou ale mladší než Braun, touží dál žít, a proto se smrti bojí. Život by smrt ukončila. Naopak Braun už se zdá být se smrtí smířen, strach má především z toho, zda bude moci zemřít „jako člověk“. (Především skrze to je vystižen hlavní rozdíl mezi existenciálním pojetím příběhu u Jiřího Weila a Ladislava Fukse a mezi „morálním humanismem“ Hany Bělohradské, která existenci podřizuje vyšším cílům mravním.) Nečinné čekání na obsílku do transportu ho ale psychicky ničí, což si uvědomí až ve chvíli, kdy je z této nečinnosti vytržen. Znovu pak nalezne nový smysl života, a přestože na konci příběhu zemře, je celkové vyznění knihy i díky osudům dalších postav nakonec plné naděje. Kniha končí v podstatě optimisticky. Hrdina umírá, ale smyslu života se dobral, čímž se tragika jeho smrti zmenšuje. Příběhu není cizí ani určitá sentimentalita, ani patetismus.

I Weilův hrdina svůj strach překoná. Stane se tak ale až na samém konci příběhu. Nejsou známy další osudy hrdiny, který se pod vlivem událostí i okolí rozhodne vymanit z absurdní mašinerie, jejíž nařízení dosud respektoval. Kniha tedy také končí nadějí. Roubíček možná válku přežije, a pokud ne, alespoň nebyl poslušnou ovčí, která se nechá vést na porážku.

Popřením těchto nadějí je až román Ladislava Fukse. V něm se hrdina také rozhodne začít vymaňovat z pasivního čekání a na budoucí hrůzy se aktivně chystá, aby jimi nebyl zaskočen, a tak mohl přežít. Konec románu je však popřením všech nadějí, že hrdinovo počínání – přestože již od svého počátku působilo zcela iracionálně – přesto mohlo být účinné. Románové zakončení naději nepřipouští. Fuks tedy evidentně mířil svou prózou k jiným cílům než Weil a Bělohradská a do značné míry jejich uchopení látky popírá. Evidentní je to především ve srovnání s Weilovým románem, na který *Pan Theodor Mundstock* mnoha společnými motivy přímo navazuje.

V prózách Weila a Bělohradské je právě skrze konečnou naději přítomen jakýsi společensko-výchovný aspekt a spolu s ním i větší významová určitost než v *Panu Theodoru Mundstockovi*. Fuksova próza jednoznačné interpretace znesnadňuje, a to neustálým znejišťováním významů slov i scén. Tomuto postupu se trochu podobá i Weilova próza, v níž si sice jednotlivá vyjádření ani scény neprotiřečí, ale která pracuje se zamlčováním a teprve postupným uváděním některých klíčových informací (například týkající se Roubíčkovy vztahu s Růženou).

Ve srovnání s těmito romány pak působí novela Hany Bělohradské nejméně komplikovaně. Neznejišťuje odvyprávěné ani neoddaluje uvedení důležitých informací. Oproti Weilovu i Fuksovu románům působí nejkonvenčněji. To vyniká i na počtu „dokreslujících“ postav, které figurují v její próze a v románech. Weil ani Fuks se nesnaží vytvářet

„společensky plný“ kontext. Všechny postavy, které vystupují v příběhu, v něm vystupují jen proto, že se přímo vztahují k hrdinovi a jeho prožívání. Mají-li něco dokreslovat, dokumentovat, pak právě hrdinův vnitřní vývoj. U Bělohradské má však řada postav svůj vlastní příběh a k Armínu Braunovi se vztahuje až sekundárně (skrze někoho dalšího).

Z toho vyplývá i rozdíl v kompozici těchto knih. U Weila jde o řetězení událostí, které spojuje jeden hrdina. Vydělit z těchto výčtů každodenních událostí, duševních pochodů a snů příběh není jednoduché. Variací na tuto řetězovou kompozici je román Fuksův. I v něm je patrné řetězení různých událostí, které hrdina prožívá, ale na rozdíl od Weila se román jakoby rozpadá na dvě poloviny, a to ve chvíli, kdy hrdina dospěje k objevení systému. Pro jeho další počínání je pak příznačné, že do určité míry graduje.

Řetězovou kompozici, v níž by všechny události směřovaly jen k jediné postavě, v novele Hany Bělohradské nenajdeme. Do určité míry je mnohem románovější než romány jejích kolegů. Buduje několik dějových linek a snaží se skrze ně (v rámci omezeného prostoru textu) zobrazit celou společnost. Romány Weila a Fukse naopak sledují jen jednu dějovou linku a jedinou postavu, která stojí v centru všech událostí, k nimž v příběhu dochází.

Všechny tři prózy jsou výrazně dialogické. U Weila je to dáno jednak vypravěčským způsobem v ich-formě a řadou hovorů, které vede hrdina s okolními lidmi, ale i s přízraky nebo zvířaty. U Fukse stojí za dialogičností textu především mnoho vnitřních monologů a opět i samomluv adresovaných různým preludům a zvěři (Mon, slípka).

Ve srovnání s těmito romány dosahuje novela Hany Bělohradské dialogičnosti opět konvenčnějšími prostředky. Příběh je plný skutečných dialogů (nikoliv dialogů vedených s fiktivními nebo nelidskými adresáty nebo sama se sebou). Na druhou stranu mají ale autorčini hrdinové tendenci mluvit stylizovaně, vyjadřovat se v sentencích.

Weilova próza mnohokrát tematizuje nacistické zvěčňování Židů, Hana Bělohradská činí toto zvěčňování součástí autorského stylu. Jazyková stylizace je u ní patrnější.

V souvislosti s *Panem Theodorem Mudstockem* zaujme u novely Hany Bělohradské jeden zajímavý fakt. Obě tyto prózy, které vznikaly prakticky ve stejné době (protože ale cesta Fuksova rukopisu k vydání byla delší, vyšel jeho román až po novele H. Bělohradské), se shodují v jednom motivu, který pro českou literaturu s židovskou tematikou objevují. Tímto motivem je systém jako způsob obrany před tíhou života v ohrožení smrti a vyrovnávání se s ní. Hrdina Fuksova románu si vynalezne důmyslný systém, jak se ubránit strachu z věcí příštích i jak se na ně připravit. Jeho bezvýjimečné dodržování ad absurdum pomáhá hrdinovi nejen snášet strach, ale naplňuje ho i nadějí: pokud systém, který sám stvořil, neporuší, může doufat v přežití.

Podobně má svůj systém i hrdina novely H. Bělohradské. Pomáhá mu vyrovnat se s prostředím, které ho ohrožuje a stresuje. V jeho případě nejde o systém zaměřený na přežití někdy v budoucnu (v koncentračním táboře), ale v přítomném okamžiku: je prostředkem, díky němuž Braun lépe snáší realitu, která na něho doléhá. A tak odpočítává své kroky po cestě do svého domova a „nezávazností čísel“ uniká do „přechodného bezpečí“.

Únik Braunův a únik Mundstockův, jejich způsob obelhávání sebe a reality je jiný. Ani jeden nemá výsledky. U Brauna není lékem na hrdinův strach, pouze snižuje jeho působení. U Mundstocka vyloženě selhává. Přesto je pozoruhodné, že se ve stejné době shodli dva odlišní autoři na tom, jakým způsobem se jejich hrdinové budou prát s tíhou nelehké situace, do níž byli uvrženi. A pozoruhodné je, že nalezený způsob obrany je u obou bezvýsledný. Systém jakožto série ustálených životních úkonů a návyků se v době, která se vykojila z logických zákonů, neosvědčuje. Taková doba si vyžaduje činy, které se vymykají všemu logickému. Vidět v těchto závěrech vztah k aktuální době je dobře možné.

Tato srovnání měla ukázat, co novelu Hany Bělohradské spojuje s romány Weila a Fukse. Měla ale také odhalit, nakolik odlišně od obou si Bělohradská v různých rovinách počíná. Právě při srovnání s díly, která se věnují stejné tematice, a skrze porovnání přístupu, který k ní volí, se nejlépe odhalují specifika autorského naturelu Hany Bělohradské. Ukazuje se, že dokáže držet krok s tendencemi aktuálními v její době. Pro svůj vstup do literatury sahá po stejném inspiračním zdroji jako jiný debutant té doby. Ten však tuto inspiraci zužitkuje způsobem, který ho katapultuje mezi skutečnou spisovatelskou špičku. U Hany Bělohradské však můžeme hovořit jen o tom, že „zaujala“, a to především tím, jak látku uchopila jazykově. V oblasti tematiky i ve způsobech ztvárnění však zůstává věrna spíše tradicím, které jsou v dané době pevně ustálené (až zeschematizované), a které dokonce řada budoucích významných spisovatelů opouští. Na rozdíl od Fukse i od Weila není ve své době novátorkou. Od využívání silného příběhu z „velkých dějin“ k výchovné funkci se na počátku šedesátých let upouští. Literatura začíná směřovat především ke každodennosti, k malým, skoro neviděným denním příkořím, mnohdy se přitom rozbíjí ucelený příběh a text prózy se rozpadá spíše na reflexe a za sebou řazené detaily a výjevy. U Fukse je mnohé z toho pozorovatelné, u Hany Bělohradské se nová poetika každodennosti začíná objevovat až v druhé próze. To je důkaz toho, že autorka si byla tohoto nového „vývoje“ v české literatuře vědoma. Svou první prózu však píše tak, jak je to jejímu autorskému naturelu nejbližší. Inklinování k výchovnosti je konstantou všech jejích následujících děl, právě v novele *Bez krásy, bez límce* je ale nejméně skrývaná. Je zde nejvíce sentencí, příběh není významově rozbíjen (např. fantastikou, která

bude příznačná pro její poslední díla), není tu tematizován proces vyprávění (což se u ní později také objevuje). Vnímání výchovné funkce mohou na první pohled rušit jen stylové zvláštnosti. Jelikož ale Bělohradská zakládá svůj jazykový styl na hojném uplatňování tradičních poetických prostředků, z nichž některé jsou typické i pro rétoriku, daří se jí skrze ně dosahovat slavnostního rázu textu, až určitého patetismu, který se s přenosem výchovného působení vůbec nevyklučuje, naopak je často jeho podpůrným prostředkem. Uchopení příběhu „z velkých dějin“ jako možnosti výchovně působit upomíná na konec čtyřicátých let, kdy tato látka často sloužila k podobným účelům. Podat příběh bez výchovnosti se částečně podařilo již Jiřímu Weilovi. Určitý patos sice v jeho próze zůstal (viz nadějíplný závěr), ale ne v takové míře, jaká byla obvyklá pro jiná díla s válečnou tematikou jeho doby a už vůbec ne v takové míře, které se nebojí třináct let po něm Bělohradská. Právě ve srovnání s *Panem Theodorem Mundstockem* se její tíhnutí k sentimentalitě, patosu a výchovnosti projevuje nejmarkantněji.

O tom, že tyto vlastnosti její prvotiny jsou nicméně aktuální ve všech obdobích, kdy Bělohradská nefiguruje na „černé listině“ a může být vydávána, svědčí i fakt, že je próza opakovaně vydávána a opakovaně je právě toto mravní zacílení považováno za její plus.⁵⁴

Vítr se stočí k jihovýchodu

Druhou vydanou prózou Hany Bělohradské je povídka *Vítr se stočí k jihovýchodu*. Vyšla v roce 1963, tedy rok po prvotině. Jejím výchozím problémem je pocit odcizení se „pravému životu“, který je zachycen skrze detailní reflexe hlavní postavy – estetičky Olgy – během jednoho dne její dovolené.

Z materiálů týkajících se vydání této prózy uložených v Literárním archivu PNP vyplývá, že nakladatelství Československý spisovatel mělo o autorčinu novou prózu již předem zájem a že ji autorka začala psát prakticky ihned po dokončení příprav rukopisu prvotiny (nebo souběžně s ním). Nakladatelství dokonce zaslalo žádost Českému literárnímu fondu o poskytnutí finanční podpory autorce, která si kvůli psaní nové prózy vyžádala delší neplacené volno ve svém zaměstnání.

Rukopis povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu* převzal jako vedoucí redaktor Jiří Fried (asi na konci února nebo začátkem března 1963 a přidělen byl opět redaktorce Marii Vodičkové. Lektorovali ho vedle Vodičkové F. Pilař, J. Fried, A. M. Píša a I. Klíma. Lektorské posudky

⁵⁴ V této souvislosti viz recenze Blanky Svadbové ke třetímu vydání z roku 1991. Právě autorčino směřování k otázkám mravním, otázkám „morálky a osobního étosu“ vyzdvihuje recenzentka na díle H. Bělohradské nejvíce a knihu hodnotí především z hlediska toho, co může svým mravním „poselstvím“ a schopností nalézat v hrdinech „mravní imperativ“ říci současným čtenářům (Svadbová, TVAR, 1991, č. 50).

odevzdali v průběhu března a dubna. V Literárním archivu PNP je zachován pouze posudek Ivana Klímy a Vyjádření odpovědného redaktora k definitivní podobě rukopisu.

V Klímově posudku (v plném znění viz Přílohy) nezaznívají proti povídce žádné konkrétní výhrady, ale Klíma jí není ani nadšen. Vadí mu především neobjevnost a „mělké“ vyznění příběhu. Nejsilnější se mu povídka zdá být ve vyslovení „*pocitu z horkého léta a z neodvratně přicházejícího stáří; z prázdninového ovzduší nudy, pletek, hasnoucích a ožívajících citů*“. Z jeho posudku se mimo jiné dozvídáme, že nakladatelství u povídky od počátku počítalo se zařazením do malé řady edice Život kolem nás.

O názorech ostatních lektorů a o přípravě rukopisu pro vydání se dozvídáme jen sekundárně z Vyjádření odpovědného redaktora (tj. Marie Vodičkové – poznámka V. K.) k definitivní podobě rukopisu: „*Všechny lektorské posudky, i když se liší v celkovém ocenění, doporučují novou prózu Bělohradské k vydání v malé řadě ŽKN. Považují prózu za dobře, zručně (Fried), kultivovaně (Klíma) napsanou a nevytýkají konkrétní nedostatky. Rukopis je třetí verze původního náčrtu, nad nímž jsem byla s autorkou v redakčním spojení před odevzdáním do lektorského řízení. Poslední verzi jsem nyní jazykově a stylisticky upravila a po dohodě s autorkou provedla ještě drobné změny v dialogích (zejména škrty). V této podobě je rukopis podle mého názoru připraven k sazbě.*“

Ve shrnutí lektorského řízení (součást lektorské průvodky povídky) je próza před svým vydáním charakterizována takto: „*Povídka Bělohradské se skvěle hodí pro MŽKN, je to stručně, kultivovaně napsaná próza ‚z letního bytu‘, v komorním ladění odrážející desiluzivní pocity této doby a pod úderem malé katastrofy naznačující, že i lidé velmi ‚odcizení‘ jsou schopni mobilizovat citovou, mravní a životní sílu.*“

Rukopis byl schválen redakční radou k sazbě již 17. 4. 1963 po dílčích úpravách Marie Vodičkové. Navržen byl náklad 10.000 výtisků a pro autorku honorář 1.100 Kč za AA.

Próza vyšla v Československém spisovateli v rámci malé řady edice Život kolem nás. Úkolem celé edice sice mělo být i vydávání „hodnotných románů“, ale v praxi ji ovládly jiné žánry – novely, povídky, reportáže, črty, cestopisy apod. Tyto tendence posílila v roce 1963 právě malá řada (povídka Bělohradské vyšla jako její druhý svazek, prvním byly Kunderovy *Směšné lásky*). Podle *Dějin české literatury 1945–1989* šlo o projev proměny zorného úhlu a hledání nové orientace, nesoucí se ve znamení zájmu o autentičtější záznam reality, demytizovanou a problematizovanou přítomnost. Prózu tohoto období charakterizují Dějiny takto: „*Jednotlivé prózy v tématech, motivech či ideách většinou bezprostředně reagovaly na společenský vývoj, zaplňovaly prostor uvolněný postupující liberalizací a spolupodílely se na jeho rozšiřování. Mladí autoři se ovšem nechtěli spokojit jen s povrchovým či publicistickým*

záznamem životních faktů a s popisností a snažili se do svých děl integrovat vlastní životní zkušenosti a etické a filozofické postoje. Především v první polovině desetiletí tak jejich prozaickou produkci charakterizovala oscilace mezi směřováním k tvorbě nezávislé na politických souvislostech a aktuální politickou zacíleností (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 256, přístup 21. 2. 2007).“

Integraci etických postojů do prózy bylo možné výrazně sledovat na autorčině prvotině. Rozbor jejího druhého díla ukáže, jak i v něm je tato integrace výrazná. Současně budeme také moci pozorovat, jak se Bělohradská vyrovnává s dobovým zájmem o „autentičtější záznam reality, demytizovanou a problematizovanou přítomnost“, jak ho konstatují Dějiny. Sledovat také budeme, jak se autorka vypořádává s dobovými tendencemi a nakolik se i v této próze objevují rysy charakteristické pro její prvotinu – tedy obrazný a stylizovaný jazyk, výrazná sentenčnost, důraz na ženský pohled, střídání vypravěčských perspektiv (fokalizace) a etické a výchovné působení.

Na šedesáti pěti stranách textu povídky rozehrává Hana Bělohradská minidrama manželů středního věku (třicátníci, možná čtyřicátníci), kteří společně s malým synem Petrem tráví letní dovolenou. Celý děj se odehrává během jediného dne, jeho jednotlivé události, kterých viděno objektivní perspektivou není mnoho a vrcholí večerním úrazem jednoho z chlapců (synova kamaráda), jsou zaznamenány velmi detailně skrze úvahy hlavní hrdinky, která je současně také fokalizátorem prózy. Prakticky v celém textu je využita personální vyprávěcí situace, hlavní hrdinka je však v celé próze jediným fokalizátorem. Jiným není dán prostor.

Již v tom se projevuje značná odlišnost této prózy od autorčiny prvotiny. Pro ni bylo naopak střídání různých fokalizátorů příznačné, stejně jako střídání personální vyprávěcí situace s autorskou⁵⁵. V tomto ohledu se tedy nová próza H. Bělohradské od její první výrazně odlišuje. Tím, že celý text má personalizovaného vypravěče, je třeba počítat s jeho určitou nespolehlivostí. Z té začneme vypravěče „podezírat“ již záhy. Prakticky od prvních stran je totiž na veškeré události, k nimž dochází, ale i na všechny skutečnosti, které hrdinku obklopují, nahlíženo skrze její negativní hodnocení. Je natolik výrazné a koncentrované, že jsme oprávněni považovat ho za důsledek vypravěčova převzetí hlediska postavy (fokalizátora). To je – jak se později ukáže – pevně spojeno s hrdinčiným duševním rozpoložením (jde tu tedy o klasický případ nespolehlivosti vypravěče).

⁵⁵ Vyprávěcí situace rozlišuji ve shodně s jejich definicemi u Franze Karla Stanzela (STANZEL, 1988).

Z krátké charakterizace výše vyplývá ještě další rys, ve kterém se autorčina nová próza odlišuje od prvotiny. Zatímco novela *Bez krásy, bez límce* byla do značné míry postavena na několika dějových linkách, vystupovala v ní řada „dokreslujících“ postav a příběh se odehrával během delšího časového úseku, příběh této povídky se odehrává v jediném dni, jehož průběh je detailně popisován, a obejde se bez postav, které by měly v povídce zastoupit všechny společenské vrstvy. Již v novele *Bez krásy, bez límce* se Bělohradská primárně soustředila na představitele inteligence, avšak zasadila je do společensky plného prostředí. V této povídce už takový kontext pro intelektuální hrdiny nevytváří.

Tyto změny jsou průvodním jevem zvoleného povídkového žánru. I v jeho rámci by ale Bělohradská mohla postupovat podobně jako v předešlé novele. Skutečnost, že zvolila právě výše uvedené postupy a prostředky, je dobově příznačná (viz charakteristika prózy mladých spisovatelů z *Dějiny české literatury 1945–1989, III. díl*). Hana Bělohradská se přizpůsobuje tomu, co se objevuje v dílech jejích současníků. S tím souvisí i negativní stanoviska zaujímaná hlavní hrdinkou k sobě samé i okolí. Demytizovaná a problematizovaná přítomnost, kterou v souvislosti s prózou mladých spisovatelů zmiňují Dějiny, se tu projevuje hrdinčiným negativismem a pesimismem. Ten se jí nakonec ale daří překonat, přestože o nabytí životního optimismu nemůže být řeč. Dojde tu ale k hrdinčinu smíření se sebou i ostatními, takže vyznění povídky je stejně jako v případě předchozí prózy plné nadějí.

Přestože tedy autorka volí příběh z jiné doby (historie x současnost), jinak ho uchopuje z hlediska vyprávěcí situace, jiná je fokalizace, zacházení s prostorem a časem (vše viz následující rozbor), povídka opět směřuje k významové jednoznačnosti a k příklonu k pozitivnímu životnímu principu. V předchozí próze to bylo spojeno s výraznou etičností a sledováním výchovných cílů. Následující rozbor ukáže, že i tuto prózu autorka pojednala jako možnost čtenáře eticky a morálně ovlivňovat.

Jak konkrétně je tedy povídka *Vítr se stočí k jihovýchodu* významově i formálně vystavěna?

Již jsem konstatovala, že vyprávěč prózy (ve třetí osobě) důsledně přejímá hledisko hlavní hrdinky Olgy a že toto hledisko je poznamenáno jejím negativismem. Jsou jím zasaženy všechny popisy – prakticky neustále akcentují negativní rysy (i jen subjektivně negativní) všeho, co se hrdinka během děje dotýká. Typická je pro tyto popisy i hyperbolizace.

Negativního zabarvení se dostává také těm skutečnostem, které bývají tradičně považovány za klady, například horké počasí během dovolené. Zatímco ostatní rekreanti si ho užívají a tráví den u vody, hrdinku naopak maximálně obtěžuje.

V celé první polovině prózy je akcentováno líné plynutí dne, téměř absolutní statičnost všeho. Hrdinka marně hledá podněty, které by ji rozptýlily, přestože jiní nemají problémy je nalézat. Syn nebezpečně dovádí s kamarády, manžel zase využívá den trávený u vody k flirtování s mladými dívkami. Tento ospalý den však vede Olgu k přemýšlení, díky němuž si postupně uvědomuje, jak je nespokojená se svým manželstvím a jak se ona i manžel zpronevěřili svým mladickým ideálům a snům. Vnitřně se užírá tím, jak postupně přestali usilovat o to, co jim kdysi připadalo zásadní, a že se vydali na cestu konformismu.

Skrze několik hrdinčiných rozptýlených vnitřních reminiscencí se dozvídáme události, které k této konformitě a z ní plynoucí nespokojenosti vedly. Dozvídáme se tak i „historii“ Olžina manžela-chirurga, který „potopil“ schopnějšího kolegu v práci, navíc svého přítele a profesní vzor, aby mohl po jeho vyhození na klinice nastoupit na jeho místo a tímto „podrazem“ zahájit vlastní kariéru.

Olga právě kvůli tomu svým manželem pohrdá, ale uvědomuje si také, že ani její minulost není bez poskvrn. Jako estetička se kdysi snažila dobrat pravé podstaty umění, a to i přesto, že se její názory odlišovaly od tehdy prosazovaných a přijímaných. Později však na toto hledání pravdy umění rezignovala. Místo něho se začala věnovat činnosti prozaičtější a výdělečnější – přípravě odborných podkladů pro filmy. Ví, že se touto prací zpronevěřuje svým někdejšími názorům a snům, a proto ji začíná stále více nenávidět. Je nespokojená sama se sebou, se svým mužem a celým manželstvím. Cestu z této nespokojenosti prozatím nenalézá. A tak se z nudy, ale i lhostejnosti odhodlává k manželské nevěře. Ví, že tím sice nic podstatného nevyřeší, ale alespoň se bude něco dít. Právě značná nedějovost, statičnost všeho, co hrdinku obklopuje, je v próze maximálně zdůrazňována skrze hledisko personalizovaného vypravěče.

Její situaci však mění další průběh dne i postup jejích úvah, k nimž má během celodenního volna dostatek času (tento den je navíc popisován jako absolutně nudný, bez jakýchkoliv podnětů, tedy pro nejrůznější reflexe jako stvořený). Domnělá nehoda syna Olgu natolik citově rozruší, že se rozhodne k zásadní životní změně. Upouští od nevěry, která by v ní probudila jen další pocit nespokojenosti sama se sebou, a rozhodne se vrátit na začátek, zanechat práce pro film a znovu se vrhnout na vědeckou práci, která je sice náročná, avšak ona je přesvědčena – na rozdíl od současného zaměstnání – o její smysluplnosti. Náznak „procitnutí“ se na chvíli objeví i u jejího muže. Ten je však – opět viděno hrdinčinou perspektivou – již natolik v zajetí své pohodlnosti a spokojenosti sama se sebou, že ho událost, ke které dojde a která je pro jeho ženu impulsem k zásadní změně života, k žádnému zamyšlení nepřivede. Čtenáři jsou tedy svědkem jeho okamžitého znovunabytí původní sebejistoty. Ta se

však v Olžiných očích (resp. v jejích úvahách) stává projevem poraženectví. Odcizení manželů, které započalo již před touto dovolenou, je definitivní a konečné, jeho fatálnost si však – zdá se – uvědomuje pouze partnerka. Jelikož manželův vnitřní svět je představován jen skrze to, co o něm předpokládá jeho žena, není jisté, co skutečně prožívá a zda je objektivně tak sebejistý a tak nevšímavý, jak je prezentován.

Próza tentokrát nestaví na napínavém příběhu, její těžiště více než v minulé próze spočívá ve vnitřních monolozích hlavní hrdinky a ve sledování změn, kterými krůček po krůčku prochází. Minimalizace příběhu a dějového napětí je v kontextu autorčina celkového díla naprostou výjimkou. Její prvotina budovala hned několik dějových linek, vedlejší postavy se občas staly hrdiny různých epizod, následující prózy (taktéž povídky) budou zase především stavět na napínavém, často záhadném až fantastickém ději. Nic takového se však v této povídce neobjevuje. Lze to tedy považovat za projev přizpůsobení se literárnímu směřování „mladé“ prózy. V novele *Bez krásy, bez límce* byl tento konformismus s tendencemi pozorovatelnými u ostatních mladých autorů patrný jen ve volbě látky⁵⁶, nikoliv však u jejího uchopení (ať už v rovině významu, nebo v rovině formálního ztvárnění této látky, tedy ve vypravěčských postupech). V povídce *Vítr se stočí k jihovýchodu* však můžeme vliv aktuálních literárních tendencí pozorovat mnohem výrazněji. Spisovatelka se k nim přiklání i za cenu toho, že se tak vychýlí v několika ohledech ze směru, který je pro její ostatní díla typický. Vzdává se napínavého děje na úkor popisnosti a úvahovosti. V její první próze popisy sestávaly jen z několika výstižných detailů, které obvykle akcentovaly jeden, dva výrazné rysy. Úvahy se sice také objevovaly, ale převážně měly povahu sentencí. Přestože byly poměrně časté, šlo jen o krátké pasáže. Jejich podíl na textu prózy byl výrazně menší, než je tomu u povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu*.

Hana Bělohradská tedy podlehla dobovým tendencím na úkor toho, k čemu – zdá se – autorsky inklinovala. Již její následující próza, román *Poslední večere*, se bude opět více vracet k příběhu a k menší míře úvahových pasáží.

U próz, které primárně stavějí na dušezpytných analýzách hrdinů nebo na úvahách vypravěčů, se lze ptát, jak čtenářsky podnětné tyto reflexe jsou a zda úbytek dějovosti nějak kompenzují. Tuto otázku si v roce 1964 položil také Milan Suchomel: „*Budou a mohou být myšlenky natolik nové, aby obstály jako hlavní stavivo? V naprosté většině případů tomu tak*

⁵⁶ Vzhledem k tomu, že se k válečné látce ale bude Hana Bělohradská vracet i v mnoha dalších prózách, není jisté, zda skutečně v její první próze šlo volbou látky k tendenčnímu podřízení. Přestože tato látka byla právě na počátku šedesátých let velmi aktuální, až módní, u Hany Bělohradské možná volba této látky nebyla této módě podřízena. K válečné tematice totiž inklinovala i v dobách, kdy tato tematika již nebyla tak častá.

nebývá (Suchomel, HOST DO DOMU, 1964, č. 1).“ Tak se ptal právě v souvislosti s prózou Hany Bělohradské a otázku nechal otevřenou.

Stejně jako v první próze na sebe poutá značnou pozornost jazyk, jímž je text psán. Je na něm však patrná proměna. Především je méně metaforický. Obrazná vyjádření, ale také další figury v něm již nejsou tak koncentrované. To může být projevem celkově civilnějším ladění prózy, odpovídajícího i „civilnější“ látce – tentokrát již ne velký příběh z minulosti, ale „malý příběh“ z přítomné doby.

Přesto ani v této próze Bělohradská na obraznost zcela nerezignuje a stejně tak ani na další prostředky, jimiž v předchozí próze nešetřila. Znovu se tu objevují opakování stejných konstrukcí, paradoxy a sentence. Nejvíce pozornosti ale poutá především volení slov s negativním zabarvením. Zasahuje i ty skutečnosti, které obvykle konotují něco příjemného (léto, dovolená) a jímž jsme obvykle ochotni odpustit lecjakou nedokonalost. Pozorovatelné je to velmi koncentrovaně již od prvních stran textu:

Náklad'ák rachotil po rozmlácené silnici. Kluci za ním hodili pár kamenů a loudali se zpátky na náves. Otlučené palce se bořily do měknoucího asfaltu. Pokusila se naposled dovržit ztrouchnivělou žaluzii. Dřevo se jí drolilo pod prsty. Mezi lesem a řekou visela dosud mlha. Tady u silnice už začínal žár. Vyklonila se z okna a vtáhla nosem suchý vzduch. Pozorovala kluky. Seděli na lavičce pod pomníkem padlých a lízali zmrzlinu. Kapala jim na opálená břicha. Za pomníkem se kroutila zakrslá lípa. Jediná zelená větev visela přímo nad lavičkou (s. 5). (...) Rozhlédla se ještě jednou. Zasunula špičkou nohy pantofle pod postel. Matrace páchla vyvětralou plísní. Rozvázané tkaničky vylézaly zpod polštáře jako myší ocásky. Rána v hotelových pokojích jsou hnusná. Zapálila si cigaretu a pozorovala mokvající skvrnu, která se rozpíjela na stropě (s. 6, cituji v díle jen číslem strany).

Místo přímé charakterizace výchozí situace jako „horkého letního rána“ Bělohradská sahá tak jako v první próze po nepřímých indikacích této situace. Uvádí jich však tolik, že je žádný čtenář nemůže přehlédnout a nespojit do jednoznačného obrazu. Podobně si počíná v celé knize.

Již v této ukázce z úplného začátku textu je zřejmé, že text je fokalizován. Pohled fokalizátora totiž v prostředí akcentuje především jeho negativní stránky (náklad'ák rachotí, asfalt měkne, žaluzie je ztrouchnivělá, dřevo se drolí, matrace páchne plísní atd.). Důsledkem špatného naladění toho, jehož hledisko přejímá vypravěč, je i celkové shrnutí výchozí situace: Rána v hotelových pokojích jsou hnusná.

Jen zdánlivou příčinou této nespokojenosti je nesnesitelné horko, v němž se ani vzduch nepohne. Pravá příčina však spočívá jinde. Horko a naprostá nehybnost okolí, kterou je třeba

chápat i jako symbolickou, hrdinku dráždí, neboť cítí, že ve stejném ustrnutí je i její život. Ticho a klid, které hrdinku obklopují, jsou jednak skutečné, ale jednak jsou i oním pověstným tichem před bouří. Napětí, které z toho plyne, by se dalo krájet. Tušíme, že obojí povede k událostem, které budou bouří skutečnou, ale i – opět – symbolickou. Něco se musí stát a k něčemu to nejspíš povede. Takový je dojem a očekávání z prvních stran.

Kladení paralel mezi vnitřní život člověka a dění v přírodě je klasickým postupem, který literatura využívá.⁵⁷ Lze to tedy považovat za další prostředek, jímž Bělohradská odkazuje k zavedeným literárním tradicím.

Již v úvodní pasáži textu je také patrné, jak výraznou roli hrají v jazyce povídky evokace smyslových vjemů (především negativních) hmatových (měknoucí asfalt, dřevo drolící se v prstech, sálání žáru, kapající zmrzlina, mokvající skvrna), čichových (suchý vzduch, pach plísně, kouř cigarety) a zrakových (zakrslá lípa, tkaničky jako myší ocásky, mokvající skvrna na stropě). Z pocitů je pak akcentována především tíseň a úzkost. Provázanost vnitřního stavu a jím ovlivněného vnímáním reality je evidentní.

V Olžiných úvahách je příznačný sklon k ironickým poznámkám, a to jak na adresu jejího okolí, tak na adresu vlastní.

„Počítal jsem to v noci. Jestli ti vyjde ten film...“

Jsem skutečně ráda, že vím, cos v noci dělal. Jsem moc ráda.

„...rozumíš? Dáme to klidně dohromady. Rozjedu to, jakmile se vrátíme...“

Akce Ch. Předtím byla akce Au. Předtím akce T. Řada akcí a řada rejžovaček. Jedna pitomější než druhá.

„...začneme.“

Nejsem si jistá, jestli spíš nekončíme (s. 12-13).

Těmito komentáři se Olga od svého manžela distancuje, na druhou stranu se však svou ironií užívá. Stav jejího manželství a celého života ji trápí, nedospěla ještě do fáze, kdy by jí bylo jedno nebo druhé lhostejné.

V pozadí manželské krize je mimo jiné „případ Macholda“, v němž Bělohradská tematizuje praxi padesátých let: „staré kádry“, které se odmítly přizpůsobit požadavkům „nové doby“, musely opouštět důležité posty. Na jejich místa naopak přicházeli lidé často méně schopní, avšak tvárnější a přizpůsobivější. A tak podle tohoto klíče musel vynikající chirurg Macholda opustit kliniku a začít pracovat jako obvodní lékař. Příležitosti obsadit jeho místo využil ambiciózní, i když jen průměrný chirurg – manžel hrdinky.

⁵⁷ Rimmon-Kenanová hovoří o zesílení charakterizace analogií jako o jednom z ustálených způsobů nepřímé prezentace (Rimmon-Kenanová, 2001).

To, že jako jednu z příčin manželské krize Bělohradská vymýšlí právě aféru s politickým podtextem, není náhodné. O době, kdy povídka vznikla, se často hovoří jako o prvním období otevřenějšího bilancování minulého desetiletí. Do povídky se díky tomu dostává otevřená političnost (slovy *Dějiny české literatury 1945–1989* „politická zacílenost“), jíž se „mladá“ próza dotýkala často.

Macholda je jako jediný v povídce obdařen pouze kladnými vlastnostmi. Vypravěč na něm (skrže fokalizátora) žádné negativní rysy nehledá. Macholda má totiž sloužit jako přímý protipól morálně „zvráceného“ manžela. Má být také odůvodněním pro hrdinčinu nespokojenost s vlastním mužem. I proto můžeme tento popis podezřívát z nedůvěryhodnosti. Neadoruje personalizovaný vypravěč Macholdu jen proto, aby vyniklo, jaký slaboch a člověk bez charakteru je Olžin muž?

Text povídky má tedy jediného fokalizátora, a to hlavní hrdinku. Proč se k tomuto postupu Hana Bělohradská rozhodla, je možné vysvětlit různým způsobem. Inklinace k ženskému hledisku a ženské psychologii byla patrná již v předchozí próze. Ženského fokalizátora bude mít i následující román, proto lze hovořit o tom, že Bělohradské vyprávění z ženského pohledu vyhovuje. To by však nevyklučovalo možnost využít ve vyprávění ještě hledisek dalších. Existenci jediného pohledu můžeme zdůvodňovat i tím, že si autorka jediným hlediskem chce „pojistit“, že čtenáři budou text interpretovat stejně. Personalizovaný vypravěč pak může být prostředkem vedoucím k čtenářskému ztotožnění s prožíváním postavy a k vlastnímu přijetí závěrů, k nimž postava dospěla. Vzhledem k tomu, že próza má stejně jako předchozí etický podtext (je opět výchovná), je toto zdůvodnění pravděpodobné. (Někdy však může být využití personalizovaného vypravěče „s nesympatickými postoji“ současně i prostředkem k jeho odmítnutí. Takový fokalizátor může totiž vyvolávat opozici ke svým názorům.)

Můžeme se domnívat, že Hana Bělohradská potřebuje, aby její próza byla pochopena „správně“, tedy ve shodě s autorským záměrem. Ztotožnění čtenáře s hrdinkou, skrže jejíž hledisko na vše nahlížíme, tomu napomáhá. Pokud by bylo vyprávění vedeno v ich-formě, čtenář by mohl mít k tomuto vyprávění, resp. k názorům vypravěče-postavy odstup. Ich-forma totiž jednoznačně signalizuje, kdo mluví, kdo uvažuje a čí názory jsou tu prezentovány. Takové názory čtenář přijmout může i nemusí. Ve chvíli, kdy však vypravěč vypráví v er-formě, ale přitom je personalizovaný, stává se narativní situace o něco komplikovanější. Důsledkem toho, že vypravěč vystupuje v próze v er-formě, ale „myslí“ za něho postava, je vytvoření iluze pseudoobjektivnosti vyprávění.

Hana Bělohradská k realizování svých výchovně-etických záměrů potřebuje, aby čtenář vypravěči „naslouchal“. Sáhnout po objektivním autorském vypravěči by tedy bylo možné. Výchovné prózy s objektivním (dokonce vševědoucím) vypravěčem patří do literární tradice. Nedávná literární praxe je však zprofanovala (byť i socialistický realismus pracoval s částečně personalizovaným vyprávěním). Dobrým kompromisem pro autorku tedy může být právě personalizovaný vypravěč a díky jedinému fokalizátorovi mohou být případně i minimalizovány významové nejednoznačnosti. Lze skrze to také dobře realizovat výchovnou funkci. Na druhé straně však absolutní významová jednoznačnost také často bývá příčinou tezovitěho vyznění díla a autorčina próza tak skutečně působí (viz další rozbor). Do značné míry je však tato tezovitost opět skryta za pozornost budícím jazykem. Není pro něj tentokrát tolik příznačné kupení obrazných vyjádření a figur, ale koncentrace slov, která vytvářejí až naturalistické obrazy.

Výrazné naturalistické rysy jazyka jsou pozorovatelné především v pasážích, v nichž hrdinka uvažuje o stárnutí a jeho projevech.

Prohlížela si koutkem oka její pihovatou hadí kůži, pokroucené rudé drápy a rozteklé břicho. Odvrátila se a zachvěla. Je to chvilka, co kradla na poli nezralé makovice; a bude to možná ještě kratší chvilka, a bude tady: život v ní začne ochabovat a sádelnatět. Pohne se jí do břicha, do pokleslých prsů, do vytahaných laloků přebytečné kůže (s. 24-25).“

Při pozorování jedné z obyvatelk hotelu přezdívané Ropucha se v hrdince začíná probouzet strach z věcí budoucích.

V celé povídce lze pozorovat již zmíněnou provázanost mezi vnitřními stavy hrdinky a vnějším okolím. Příznačně právě ve chvílích, kdy dosahuje sluneční žár vrcholu, jsou Olžiny úvahy nejpesimističtější, ona začíná být agresivní, vzteklá a roste v ní tíseň. Současně k ní však právě v okamžiku největšího vyčerpání ze dne a největší fyzické i psychické nepohody přichází poznání: „všechno se zastavilo – ano, přesně: její nejskrytější, úhlavní životní pocit“ (s. 28).“ Začíná si také uvědomovat, jak její negativní postoj ovlivňuje právě její „životní pocit“. Když se znovu rozhlédne po okolí, najednou se věci začínají trochu hýbat. Vzduch nestojí, ale tetelí se, před očima probleskne vážka a spouští se motýl.

V této chvíli poznání se hrdince začínají vybavovat její morální poklesky týkající se opuštění vědecké práce: „jedenáct let staré formulace byly neobratné; myšlenky vyčichlé. Ale jak naléhavě si tenkrát myslela to, co psala. Teď píše líp... Přesné, jasné formulace: a myšlenky jimi protékají jako voda cedníkem. Je jí už jedno, co si myslí. Na jejích myšlenkách leží prach

všech těch polovědeckých podkladů... (s. 29-30)“ Dospívá skrze toto uvědomění k maximální rezignaci a negativismu: „*jsme stejně jenom špatně placení žoldněři života* (s. 30).“⁵⁸

Pod dojmem svých úvah se odhodlává k nevěře jako prostředku narušení statičnosti současného stavu: „*chci, aby se to stalo; chci, aby se vůbec něco stalo* (s. 32).“ Za vzpouru to však považovat nelze, neboť je od začátku brána značně laxně a jaksi nevzporně. Vzpoura proti tomu, na čem nám vlastně moc nezáleží, nemá tu správnou příchuť. Od začátku navíc hrdinka pochybuje o smysluplnosti své nevěry jako možnosti vymanit se z mechanismu vyjetých kolejí a konvencí, neboť i nový vztah do nich podle ní znovu upadne: „*v ničem nepropadáme konvenci tak snadno jako v lásce* (s. 32).“

To, co se tedy dosud v povídce odehrává, odpovídá zaběhlým příběhovým schémátům: hrdinovo opuštění ideálů a neplnohodnotné jednání vede k neplnohodnotnému pocitu ze života, který se hrdina snaží řešit náhradním programem.

I následující běh příběhu naplňuje tuto tezovitost.

Od okamžiku, kdy si hrdinka pod dojmem „náhodného pohledu“ uvědomila, s jakým negativismem na vše kolem sebe pohlíží a kde spočívá příčina tohoto nahlížení na okolní svět, začíná se dostavovat i další životní bilancování a přehodnocování. „*V jakémsi prudkém dotyku skutečnosti*“ vidí jinak. Je to okamžik „*znovunabyté schopnosti vidět*“, avšak jeho intenzita zatím rychle opadá: „*břeh se znovu změnil v skládku lidských těl, koupacích pláštů a papírů. Nic už s ničím nesouviselo* (s. 36).“ V tu chvíli však přichází událost, která hrdinku – již tak v psychicky nestabilním stavu – zasáhne rozhodující měrou. Zpráva, že syna přejelo auto, ji vyburcuje z klidu a statičnosti celého dne. I když se nakonec ukáže, že k této tragédii ve skutečnosti nedošlo, je svému muži vděčná za jeho rozhodnost, s níž situaci ovládl. Současně je jí však protivné, že ji využívá k posílení pocitu vlastní nepostradatelnosti a jedinečnosti. Přesto je k němu v okamžiku citového otřesu smířlivá a tolerantní, rozhodnutí k nevěře ruší. Teprve nyní se dostavuje psychické uklidnění. Při odpoledním rozhovoru s manželem je již patrné, k jakému smíření hrdinka došla. Ironie jako způsob obrany pro Olgu typická na začátku vyprávění se vytrácí. I díky tomu se jí konečně daří nahlížet na věci tak, jaké asi skutečně jsou. Její komentář není vyostřený, ale smířlivý.

Tento úsek děje lze stručně shrnout jako šok, který hrdina utrpí, a jako začátek „dobré cesty“, na kterou se díky němu začíná vydávat. Událost, k níž večer došlo, skutečně spustila naplno další hrdinčiny úvahy. V nich rekapituluje příčiny své nespokojenosti a dobírá se jediného řešení, které jí má znovu navrátit pocit plnohodnotného prožívání života: zanechat

⁵⁸ Z tohoto i předchozího citátu je znovu dobře patrné autorčino neopouštění sentenčnosti a obraznosti jazyka (myšlenky protékají jako voda cedníkem, leží na nich prach, jsme špatně placení žoldněři života).

práce, které si neváží a na kterou zbytečně vyčerpává své síly. Odhodlává se znovu pustit do vědecké práce, i když se obává, jestli jí síly, které léta promrhávala, nyní nebudou chybět. Trápí se i tím, že je pro ni toto odhodlání opustit konformní pohodlný život tak složité („*je to hrozné odhodlávat se k něčemu, co by mělo být naprosto samozřejmé,*“ s. 59), své rozhodnutí nicméně považuje za konečné.

Poté, co se Olga smířila sama se sebou, začíná se smířovat i s vinou svého muže a s vlastním podílem na ní. Dokonce si nyní připadá svému muži blízká. Je to právě pocit viny, který je sbližuje. O to, dovést k „procitnutí“ i manžela, se ale nehodlá snažit. Svého muže již považuje za „vyřízenou životní položku“, z níž zbyla jen prázdná schránka.

Pouze tato závěrečná dějová pasáž je jediným místem, v němž se příběh na první pohled vymaňuje z tezovitosti. Hrdinka sice dospěla po prodělaném šoku k novému životnímu programu, ale nepokouší se k němu přivést i druhé, morálně na ně působit. Svého manžela považuje za beznadějný případ, o jeho proměnu nehodlá usilovat. Toto její sobectví je příčinou nemožnosti považovat konec příběhu za čistý happy-end.

Próza tedy končí částečným kompromisem, hrdinka se zachraňuje, ale jen za cenu sobeckého soustředění pouze na vlastní záchranu. Intelektuální hrdinka tu sváděla boj sama se sebou, leccos přemohla, ale leccemus ještě zůstala něco dlužna. Za vymanění z tezovitosti to lze považovat jen zdánlivě. Podobný závěr se totiž v době, kdy povídka vzniká, objevuje velmi často i v dílech jiných prozaiků. Bělohorská tak závěrem prózy „odolala svádění“ jednoho ustáleného příběhového schématu o hrdinovi, kterého prodělaný šok vrací na správnou životní cestu, ale nedolala „svádění“ nových příběhových schémat, která se ustalují v prózách jejích současníků.⁵⁹ Znovu tak potvrzuje pozici autora, který tíhne k literární konvenčnosti.

Celkovou tezovitost příběhu částečně snižuje ženské hledisko vyprávění. To vytváří iluzi, že právě o zobrazení ženské psychologie jde na prvním místě. Domnívám se ale, že je to jen iluze a že hlavním cílem vyprávění je ve skutečnosti etické působení na čtenáře (viz maximální významová jednoznačnost, sentenčnost, tezovitost apod.).

Tezovitost kromě ženského hlediska především zakrývá výrazné jazykové ztvárnění textu. V povídce tentokrát není „maskována“ napínavým dějem z vypjatých časů a střídáním vyprávěcích situací. Zakrývá ji pouze do popředí vystupující jazyk, proto je v této povídce tezovitost zřetelnější. Pravděpodobně i proto se povídka nedočkala takového ohlasu jako

⁵⁹ Podobné boje, jako hrdinka z povídky H. Bělohorské, svádí např. hrdina již zmiňované novely *Časová tíseň* Jiřího Frieda. Ženským pohledem na svět a tématem rozpadajícího se manželství se zase její próza blíží novele *Marie* od Alexandra Klimenta.

předchozí dílo. Nadšením neoplývaly ani dobové kritiky (nebyly ale ani negativní), ani se toto dílo nedočkalo opakovaného vydání jako ostatní prózy z šedesátých let.

S tezovitostí prózy částečně souvisí také její značná symboličnost. Na počátku tohoto rozboru jsem konstatovala, že klid, který kolem sebe hrdinka pocítuje, je do značné míry klidem v symbolickém významu a že vítr, který se má večer stočit k jihovýchodu, může být chápán i v přeneseném slova smyslu. Lze ho totiž považovat i za příslib změny. Večer skutečně ke změně proudění vzduchu dochází a spolu s tím se rodí i hrdinčino odhodlání změnit samu sebe, stočit svůj život jiným směrem. Paradoxně nemá jít o změnu směrem vpřed, ale směrem zpět: k tomu, co bylo a jaká byla hrdinka dříve. Vítr se stočí směrem k východu – místu, kde den začíná a vychází slunce – a hrdinka se odhodlává stočit svou cestu tam, kde pro změnu začínala její profesní dráha a kde ještě dokázala věci kolem sebe vidět v jasnějším světle.

Hana Bělohradská autorsky k symbolickým paralelám inklinuje, prozradí to i její další díla. Jednak jde o prostředek, který je v literatuře tradiční a autorce obecně takové prostředky vyhovují, jednak jsou tyto paralelismy založeny na obraznosti, která je autorce také blízká.

Přesto ale není jazyk jedinou kvalitou, která prózu chrání před naprostou kritikou. I když je dílo do veliké míry poplatné výchovným záměrům, využívá také několik netradičních stavebních prostředků a i v oblasti významu má přes svou tezovitost co nabídnout.

Již jsem zmiňovala provázanost vnitřních a vnějších dějů v celé povídce. To je prostředek, který je v literatuře tradičně hojně využíván. U Bělohradské však zaujme, že tato provázanost má inverzní charakter. V první části povídky je vnější svět popisován jako až neskutečně nehybný (*Občas se přes ni převalila vlna teplého větru. Řidčeji a řidčeji. Začínal stojatý polední žár*, s. 13; *Snažila se proniknout pohledem mezi stromy. Nic se tam nepohnulo*, s. 15; *Všechno kolem ní zůstalo stát v dlouhém zívnutí. Listí olší se nezachvělo. Rybář v promaštěném panamáku hleděl strnule na hrot svého prutu, ze kterého visel kolmo do vody nehybný vlas*, s. 27). Hrdinčina mysl je v této době naopak „v pohybu“ – Olga je neklidná, její city jsou tzv. na pochodu. Pak se situace mění. Ospalou dovolenkovou nedělí otfese nešťastná příhoda – zranění chlapce. Vesnice alespoň na pár minut ožije, v tu chvíli však hrdinka paradoxně dochází vnitřního smíření, uvědomí si svou situaci a dostavuje se úleva a klid. Tato inverzní provázanost je naprosto synchronizovaná. Když okolní klid a nehybnost dosahuje maxima (situace, kdy je hrdinka u vody a pak od ní prchá, viz popis ze s. 27), jsou hrdinčiny citové pochody nejbouřlivější. V tu chvíli se k ní vrací vzpomínky na dětství – na vzpomínky radostné a v zápětí velmi smutné – a ona se odhodlává k nevěře. A naopak ve chvíli, kdy se příroda začíná hýbat (zvedá se vítr, který pohybuje větvemi stromů i rachotí žaluziemi), jsou

hrdinčiny myšlenky stále vyrovnanější, Olga se s minulostí smiřuje, její city už myšlenky nedráždí.

V oblasti významu pak povídka nabízí přesvědčivé existenciální tázání ženy již ne mladé, ale ještě ani ne staré, která se začíná vyrovnávat s koncem své mateřské potřeby a začíná si klást otázku, jak a čím svůj život znovu naplnit, co jí může vrátit pocit vlastní potřeby. Jestliže do této doby v ní tyto pocity probouzel její syn, právě během letního dovolenkového dne si uvědomí, že se blíží doba, kdy už pro ni tímto zdrojem přestane být. Mateřství je tu ztvárněno jako určitý způsob úniku. Hrdinka byla ochotna smiřovat se s tím, že je jedno, co si myslí, protože v jejím životě byl syn, který ji potřeboval. Nyní ji však vědomí jeho osamostatňování se a především chvilková obava, že syn zemřel a únik v mateřství definitivně končí, vyburcuje k odhodlání změnit se.⁶⁰

Uchopení tématu mateřství jako úniku, které Hana Bělohradská svou povídkou objevuje, patří k jejím vrcholům stejně jako hrdinčiny úvahy na téma stárnutí. V tomto ohledu lze povídku zařadit k žánru psychologické prózy ze všech jejích próz asi nejlépe.⁶¹ Současně obě témata přinášejí také určité narušení teozovitosti povídky.

O této své povídce se Hana Bělohradská vyjádřila takto: „*Ve své prvotině jsem těžce a často neúspěšně zápasila s kompozicí. V románu ze současnosti, který chystám, se s ní střetávám opět a opět. Proto jsem si jako technické cvičení uložila tuto povídku.*“⁶² Význam své povídky tedy sama do určité míry bagatelizuje. Rozbor však ukázal, že bez literárních ambicí (jen jako „technické cvičení“) ho jeho autorka rozhodně nepsala. Povídka totiž prozrazuje vliv mnoha dobových literárních postupů a témat „mladé literatury“, po nichž Hana Bělohradská pravděpodobně sáhla i proto, aby dostála tomu, co je v literatuře právě aktuální. Nabízet by se mohla snad i souvislost s francouzským novým románem. S ním ji pojí využívání metod deskripce – tedy redukování skutečnosti v románu na soupis věcí a jevů s potlačovanými kauzálními a časoprostorovými spojitostmi a také redukce dějových konfliktů (vynikne především při srovnání povídky s autorčinou prvotinou). Není jisté, zda podobnost mezi povídkou *Vítr se stočí k jihovýchodu* a některými rysy nového románu není pouze

⁶⁰ V této souvislosti se nabízí určitá paralela k autorčině biografii. Konstatovala jsem, že rodinný život mohl být pro Bělohradskou v padesátých letech formou úniku a poté, co jí přestává dostačovat, hledá si jiný způsob realizace – literaturu.

⁶¹ S označením psychologická próza se lze setkat v některých slovníkových příručkách a přehledech i v souvislosti s první prózou Hany Bělohradské. Nedomnívám se, že je toto označení správné. Próza je výrazně výchovná a všechny psychologické pasáže (i díky své sentenčnosti) působí jen jako ilustrace určitých životních názorů, které mají vést k naplňování této výchovnosti. Za první autorčinu skutečně psychologickou povídkou považuji – i přes její stále výraznou výchovnost – až povídku *Vítr se stočí k jihovýchodu*.

⁶² Otištěno na přebalu povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu* (Praha, Československý spisovatel, 1963).

náhodná. O tom by svědčilo to, že v celé řadě rysů se autorčina próza od nového románu zásadně odlišuje (viz minimální experimentování s jazykem, neodmítání psychologických analýz a prostředků tradičního románu devatenáctého století).

Zdá se tedy, že povídka byla především „autorskou laboratoří“. Spisovatelka si na ní mohla vyzkoušet psaní látky z přítomnosti i nástrahy příběhu podávaného z jediné perspektivy. Zjistila, co potřebuje příběh, jehož nosnou konstrukcí není děj, ale úvahové a popisné pasáže, a v neposlední řadě si také ve větší míře než v předchozí novele vyzkoušela, jak uchopit příběh, jehož výhradním fokalizátorem je žena.

V následujícím románu se v některých ohledech znovu vrátí k typu prózy, jakým byla její prvotina, ale v některých jiných ohledech zůstane u toho, co se jí osvědčilo právě v této povídce. Význam povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu* tedy spočívá především v tom, že je jakousi tvůrčí laboratoří, v níž spisovatelka testuje, jak by mohla zužitkovat to, co se osvědčuje jiným spisovatelům její generace, a jak by jí šlo ztvárňování jiných látek a využívání jiných formálních způsobů⁶³. Zatímco svou prvotinu napsala Hana Bělohradská (zdá se) bez tohoto hledání – rovnou v ní „objevila“ látku, která ji bude vždy zajímat (bude se k ní ještě mnohokrát vracet), uchopila ji stylem, který nikdy zcela neopustí, a sledovala skrze ni cíle, které bude sledovat i ve svých ostatních dílech –, prozrazuje teprve druhá próza určité autorské „tápání“. Jako by Hana Bělohradská pochybovala, zda nemá v době, kdy píše, zkusit také jiné prostředky a látky, než které našla ve své prvotině.

V první próze přišla s určitým autorským programem. Ve druhé próze jako by se zamýšlela nad tím, jestli není na místě (s ohledem na to, co a jak píše jiní) ho trochu korigovat. Přirozenějším by bylo spíše vyměněné pořadí těchto dvou autorských fází. Nejprve hledání autorského způsobu, poté jeho nalezení a v budoucnu jeho případné korekce. Hana Bělohradská naopak nejprve nalézala, teprve poté hledá a nakonec dochází k syntéze původně nalezeného s nově objeveným. Jde tedy o další neobvyklý rys její literární kariéry.

Poslední večere

Na román *Poslední večere* již můžeme nahlížet ve světle předchozího autorského vývoje. Hana Bělohradská nejprve objevila určitý vyjadřovací styl a „svou“ látku. Projevila se

⁶³ Srov. s *Dějiny české literatury 1945–1989, III. díl: „Fabulované novelistice připadla role „laboratoře“, která otvírala prostor pro hledání nových témat i poetik. A jestliže v předchozím období byla tato tematika jednoznačně podřízena tématům společenským a zpravidla pouze doplňovala či ilustrovala hrdinův ideový vývoj, nyní se předmětem zájmu prozaiků stalo soukromí jedince a jeho všední život jako autonomní je. Tento život však současně již nebyl glorifikován, přestal být pevninou a naopak se změnil ve sféru nejistoty...“* (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 263, přístup 21. 2. 2007)

jako spisovatelka, která tíhne v řadě ohledů k tradičním literárním prostředkům, ale která si také umí nalézt prostředky vlastní – především v oblasti jazykového projevu. Současně také ukázala, že její síla je především v pasážích, v nichž se věnuje ženské psychologii. V nich dokonce i místy „zapomíná“ na sentenčnost, která je u ní příznačná spíše pro jazyk autorského vypravěče nebo personalizovaného vypravěče, jehož fokalizátorem je muž.

Svou první prózou Hana Bělohradská stanula v literárním poli na hranici autonomního a heteronomního principu (jak jsme si ho pro situaci české literatury druhé poloviny dvacátého století vymezili podle P. Bourdieua). Do části pole ovlivněné heteronomním principem ji jednak řadilo její podřízení se (resp. následování) osvědčeným literárním tradicím a především její výchovné zacílení prózy (prakticky nadřazení této výchovnosti estetickým cílům). K autonomní části pole ji zase řadí vyhraněný jazyk i (částečně) způsob vyprávění postavený na neustálých proměnách fokalizátorů.

Oproti tomu autorčina druhá próza ji jednoznačně přiblížila heteronomnímu principu panujícímu v literárním poli. Patrné je v ní experimentování s oblíbenými dobovými motivy a způsoby vyprávění. K těmto experimentům autorka dokonce přistoupila za cenu potlačení některých rysů, které ozvlášťovaly její první prózu. Díky tomu je více odhalena teovitost a výchovnost. Tím vším se próza řadí k heteronomní části literárního pole.

Na druhou stranu je ale výsledkem těchto experimentů také obohacení vyjadřovacích prostředků autorky. Ověřuje si, v čem je nejsilnější – v personalizovaném vyprávění s ženským fokalizátorem – a nalézá také novou tematiku: životní pocity ženy na přelomu mládí a stáří a pocity osamělosti a také novou, současnou látku.

Možná i díky tomu si již připadá „zralá“ pro napsání románu. Na druhou stranu je však volbu tohoto žánru opět třeba vidět i na pozadí dobového kontextu. Pro Hanu Bělohradskou je totiž příznačné, že téměř vždy sahá po žánrech, které v dané době rezonují. Nejprve je to novela, poté povídka (obojí slaví v době, kdy Hana Bělohradská tyto žánry využívá, u mladé generace spisovatelů veliký úspěch, viz i úspěch edice *Život kolem nás*). Pro druhou polovinu šedesátých let je naopak příznačná snaha spisovatelů napsat „veliký společenský román“, tedy návrat k velké epice.

Hana Bělohradská tedy píše román jednak proto, že už se na něj autorsky „cítí“, ale i proto, že román se znovu začíná vracet na výsluní zájmu. Znovu se autorsky konformuje s literárním kontextem. Přitom její budoucí literární vývoj se ponese ve znamení drobné epiky. Pravděpodobně jí tedy byly kratší žánry bližší. Avšak v době, kdy její literární současníci usilují o komplexní dobovou výpověď románovou formou, vzdává se i ona krátkých próz a sahá po jednom z nejreprezentativnějších prozaických žánrů.

Román *Poslední večere* (poprvé vyšel v Československém spisovateli v roce 1966, podruhé o rok později) je však do dobového literárního kontextu zasazen ještě v dalších ohledech.

Druhá polovina šedesátých let je v literatuře tematicky i žánrově velmi bohatá a k tomuto rozšíření výrazové škály jednotlivých děl přispěl i kontakt náročné literatury s žánry populárními. Pro autory umělecké literatury byly populární žánry – v padesátých letech zatlačené na okraj literárního dění – „zásobárnou neobvyklých dějových, kompozičních, tematických a vypravěčských postupů, pomáhajících odpoutat se od ideologicky a esteticky svazujících norem a (příležitostí) vyzkoušet si komunikační i hodnotový potenciál literatury pojímané jako hra (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 311, přístup 21. 2. 2007).“

Z populárních žánrů byla náročná literatura v nejdůležitějším kontaktu s detektivkou. Těch v šedesátých letech vycházelo mnoho i proto, že šlo o jeden z mála žánrů, který ještě zachovával rekreativní funkci literatury (podrobněji viz *Dějiny české literatury 1945-1989, III. díl*). Postupy detektivního žánru se inspirovali i spisovatelé, jejichž ambice tento žánr přesahovaly. Na detektivním žánru je často lákalo právě vyprávění s postupným odhalováním záhady a s otázkami viny, které jsou s ní spjaty, a také možnost uzavřít příběh nečekanou pointou. Především však toto spojení dokládalo rehabilitaci zábavnosti a hravosti nejen jako hlavních funkcí detektivky, ale i jako kulturních hodnot, které mají mít své místo i v prózách „náročných“.⁶⁴

Mezi spisovatele, kteří vytvořili prózu využívající detektivní postupy, patřila i Hana Bělohradská. Pro její napsání mohla ale mít i osobní důvody. Detektivní žánr totiž dobře znala z vlastní čtenářské zkušenosti a celoživotně ho měla ve veliké oblibě. Možná i proto svůj román označila za detektivku v dobových rozhovorech a tato charakteristika se objevuje i na záložce prvního vydání. Její román je tu stavěn po bok děl spisovatelů jako Agatha Christie nebo Georges Simenon. Z následujícího rozboru však vyplyne, že román *Poslední večere* nelze chápat jako čistý příklad detektivního žánru a že jeho místo je třeba hledat právě mezi spisovateli, kteří postupy žánru využili k jiným záměrům, např. Josef Škvorecký (*Smutek poručíka Borůvky, Lvíče* aj.), Josef Trefulka (*Nálezy pana Minuse*), Ladislav Fuks (*Případ kriminálního rady*) nebo Karel Michal (*Gypsová dáma*). Příznačně je i recenze románu, kterou psal Zdeněk Pochop (Pochop, LITERÁRNÍ NOVINY, 1967, č. 4), nazvána Nedetektivka. Již dobová literární kritika tak v díle spatřovala jiné hodnoty než ty, které jsou oceňovány

⁶⁴ Podrobněji o proměnách pohledu na detektivní prózu a jejím návratu do oficiálního literárního kontextu v šedesátých letech viz studie Pavla Janáčka (JANÁČEK, 2003).

v tradičních detektivkách. Z. Pochop o románu napsal: „*Knížka má s detektivkami dost málo společného. Na počátku je vražda, o které se pak často mluví, na konci se sám prozradí pachatel. A to je pro žánrové zařazení (pokud nejde o zařazení z důvodů odbytových) dost málo.*“

Následující rozbor by měl opět odpovědět na otázku, jaké místo román zaujímá v autorčině literární kariéře. Sledovat jím budeme, nakolik autorka zůstává „věrna“ stylu, který si vytvořila v minulých prózách, zda naopak v této próze objevuje nějaké nové postupy (stylové, kompoziční, vyprávěcí apod.) nebo nová témata. V popředí zájmu pak bude i to, zda a jak dílo ovlivňují dobové literární konvence. (Pravděpodobný vliv dobové obliby románů stejně jako propojování vážné literatury s detektivním žánrem jsem již zmínila. Hledat nyní budeme i další, na první pohled méně nápadné dobové vlivy.)

Na románu *Poslední večere* pracovala Hana Bělohradská již (minimálně) od roku 1964. O tom svědčí žádost o přidělení stipendia pro autorku, kterou zaslalo Českému literárnímu fondu nakladatelství Československý spisovatel 11. 9. 1964. V této žádosti stojí, že Hana Bělohradská pracuje na románu „*již dlouho s mimořádnou intenzívností, rukopis má několik verzí, poslední, definitivní verze je hotova z jedné třetiny.*“ Zde je také uvedeno předpokládané datum dokončení rukopisu, a to konec února 1965. V lektorské průvodce románu je však jako datum odevzdání první konečné verze rukopisu uveden až 30. 8. 1965. Druhou verzi autorka odevzdala nakladatelství 20. 11. 1965. Výsledný rukopis měl 178 stran. Vedoucím redaktorem byl Miroslav Petříček, prózu k vydání s autorkou připravovala opět Marie Vodičková. Lektorské posudky M. Petříčka, J. Křístka a Linkeho (odevzdané v září, týkají se první verze rukopisu) nejsou dochovány, lektorská průvodka pouze zaznamenává, že všichni navrhli rukopis autorce vrátit k přepracování. K druhé verzi se dochoval posudek M. Petříčka z 26. 11. 1965. Tuto rukopisnou verzi lektor schvaluje („*rukopis vyžaduje běžnou redakční práci bez podstatných zásahů do textu*“).

O změnách konečné verze oproti první lektorované verzi se lze z tohoto posudku (v plném znění viz Přílohy) dozvědět jen málo. Petříček první verzi vytýkal „*neústrojně ‚filozofující‘ komentáře vyprávěčky příběhu*“, které dle něho „*působily nepřesvědčivě a retardovaly děj*“, a „*rozvleklé popisy denního provozu kliniky, zbytečně dlouhé exkurze do medicínské problematiky a hrdinčiny retrospektivy*“. Kvituje, že autorka v nové verzi tyto komentáře vypustila a „*zkoncentrovala vlastní detektivní zápletku*“. Jako plus vidí „*neobvyklou motivaci vraždy*“ a „*velmi zasvěcený pohled do zákulisí fakultní kliniky, nepostrádající satirických nebo i karikaturních rysů*“. Z posudku dále vyplývá, že autorka

v nové verzi přistoupila k odlišnému způsobu odhalení vraždy (místo postupného odhalování vraha je v druhé verzi pachatel odhalen náhle, překvapivě, „s téměř šokujícím účinkem“). Petříček se přiklání spíše k prvnímu řešení, druhé však neodmítá.

Román vyšel poprvé pravděpodobně v nákladu 70.000 výtisků (přesný údaj o tom a o autorském honoráři v materiálech Literárního archivu PNP chybí) v roce 1966, druhé vydání bylo schváleno ještě v témže roce (vyjádření odpovědného redaktora je datováno k 21. 11. 1966), opět v nákladu 70.000 ks a s paušálním honorářem pro autorku ve výši 50.000 Kčs.

Příběh románu se odehrává stejně jako předchozí próza Hany Bělohradské v přítomnosti, tentokrát je však vyprávěn v ich-formě, což je první velké novum tohoto díla. Vypravěčkou je tu hlavní hrdinka, stárnoucí lékařka Marie. Jde tedy o podobný typ hrdinky, jaký Bělohradská vytvořila ve své předchozí próze. Skrze události, jejichž aktérkou se tato stárnoucí intelektuálka stává, máme možnost opět odhalovat pocity a životní náhledy ženy, která se ze dne na den musí vyrovnat s nabytou osamělostí. Příběh má tedy dvě roviny – na jedné straně je to dějová složka, jejímž hlavním tématem je odhalování vraha hrdinčina partnera, a na druhé straně je to složka úvahová – hrdinčino vyrovnávání se se situací náhlého opuštění. Obojí je pak pozadím pro vypravěččiny širší společenské reflexe (skrže úvahy „spuštěné“ dějovými událostmi) a etické působení celé prózy.

Hana Bělohradská tedy navazuje na obě své předchozí prózy. Na první především vytvářením napínavého příběhu, skrze který lze výchovně působit (k tomu jí dobře slouží zvolené lékařské prostředí i detektivní zápletky). Na svou první prózu navazuje i tím, že v románu opět nechává vystupovat větší množství postav z různých vrstev společnosti.⁶⁵ S její druhou prózou tento román zase pojí již zmiňovaná látka ze současnosti, ženské hledisko vyprávění a některé motivy (pocity osamění a stárnutí), ale i větší důraz na psychologii postav s menší mírou teozovitosti (viz paní Veselá a Olga). Na druhou prózu navazuje tento román také časovou sevřeností vyprávění, na obě pak sevřeností místa děje. Vyprávění zachycuje události jednoho týdne od vraždy po její vyřešení (skrže několik vypravěččiných reminiscencí se také dozvídáme o událostech, které předcházely výchozímu bodu vyprávění) a odehrává se téměř výhradně v areálu nemocnice, kde dojde k vraždě a kde všechny postavy z příběhu kromě vyšetřovatelů pracují nebo se zde léčí, a v přilehlých ubytovnách. I předchozí autorčina díla

⁶⁵ Současně jde ale i o důsledek románového žánru, který „zabydlenost“ sociálně i psychologicky odlišnými postavami předpokládá.

tendovala k této časové a místní sevřenosti, viz „příběh obyvatel jednoho domu“ a „příběh z jednoho dne letní dovolené“.

O vypravěčce a současně hlavní hrdince příběhu, docentce Marii, se skrze její reminiscence dozvídáme, že na klinice, kde se děj odehrává, pracuje již od druhé světové války, v níž přišla o manžela. Právě zde také navázala vztah s lékařem Hahnem, o devět let mladším mužem, který je na počátku vyprávění zavražděn. Tomu předchází scéna jejich rozchodu, o které však nikdo neví, takže po Hahnově zavraždění je uvržena do pozice ženy, která právě přišla o svého partnera (jen ona ví, že v tu chvíli již bývalého). Příběh se tak dotýká stejně jako předchozí prózy krize partnerského vztahu. Tentokrát je však toto téma pouze pozadím pro rozehrání tématu osamění a stárí. To bylo v minulých prózách naopak pozadím partnerského tématu. Bělohradská tedy prioritu těchto dvou témat v předchozích prózách a této obrací.

Největší rozdíl mezi touto prózou a prózami předchozími spočívá v tom, že román není tak výrazně tezoovitý jako předchozí prózy. Přestože společenskou a výchovnou funkci stále plní (má určité rysy podobenství, viz dále), jde stejnou měrou i o prózu psychologickou bez natolik výrazného didaktismu, jak tomu bylo dosud.

S tím se pojí i jeho menší sentenčnost (v autorčiných prózách tedy stále ubývá), přestože i v tomto románu ji můžeme označit za jeden z jeho nejcharakterističtějších rysů. Podrobnější analýzy by pravděpodobně také ukázaly, že v románu *Poslední večere* ubývá pro předchozí prózy příznačné obraznosti jazyka. Obrazný jazyk zůstává i v tomto románu výraznou charakteristikou autorčina stylu, ale domnívám se, že obrazných vyjádření oproti minulým prózám celkově ubylo. Tyto domněnky jsou však pouze výsledkem mých subjektivních pozorování a nemohu tedy jejich platnost stoprocentně potvrdit, neboť podrobnou statistickou analýzu jsem neprováděla.

Nižší míra stylizovanosti jazyka může souviset s autorčinou větší koncentrací na dějovou složku a na dostání pravidlům detektivní prózy. Opět však jde pouze o mou hypotézu, kterou nemohu zcela potvrdit. Nižší míra sentenčnosti – domnívám se – zase souvisí s celkově nižší tezoovitostí celého románu.

Své pocity a konání mapuje vypravěčka od chvíle vraždy do okamžiku jejího vyřešení velmi podrobně. Skrze obojí jsou odkrývány vztahy jednotlivých postav a na povrch vyplouvají minulé křivdy. Na konci příběhu téměř dojde k další vraždě, první se objasní a klinika se vrací k normálnímu životu. Vražda v příběhu nejen spouští vyprávění, ale je i prostředkem, díky kterému začínají vyplouvat na povrch temné stránky všech postav, které v příběhu vystupují, a je jedno, zda jde o pacienta nebo samotného profesora kliniky. Vražda je

tedy východiskem, spouštěcím mechanismem řady událostí i vypravěččiných úvah. Na konci příběhu stojí poznání, že téměř všechny postavy měly k vraždě motiv, a v tomto světle už se vražda nezdá být nepatřičným excesem, k němuž došlo, ale naopak téměř logickým produktem nezdravého prostředí. Zatímco na začátku příběhu jsou postavy zděšeny, jak k vraždě mohlo dojít, na jeho konci se téměř diví, že se nevráždilo dříve a že zůstalo jen u jediné vraždy.

V pozadí této „nemoci“ prostředí stojí kariérismus a sobectví jednotlivých lékařů, ale i špatně nastavená norma lékařské etiky, podle které se má pacientům ve všech případech lhát o jejich nemocech. V tomto ohledu v sobě Hana Bělohradská znovu nezapře pozorovatele a kritika dobových mravů. Ne náhodou právě v pasážích, v nichž je kritizována lékařská morálka, vypravěčka nejvíce sklouzává k vyjádřením sentenční povahy.

Kritika sobectví a kariérismu tedy patří ke konstantním autorčiným tématům v šedesátých letech. V rozboru jejích próz z devadesátých let budeme sledovat, zda i v nich se tato témata objevují.

Lékařské prostředí autorka zvolila pravděpodobně i s ohledem na svou dobrou obeznámenost s ním, ale především proto, že právě v prostředí, od něhož je všeobecně očekávána především pomoc a nejvyšší stupeň lidské morálky, vynikne sobectví a kariérismus nejvíce. Román navíc skrze toto prostředí znovu tematizuje strach, který byl ústředním tématem v novele *Bez krásy, bez límce*. Strach je na klinice všudypřítomný. Je to strach nevléčitelně nemocných pacientů, kteří neznají pravdu o svých nemocech a žijí v nejistotě, která je mučí, i strach lékařů z jejich ctižádostivých kolegů a co hůře, i jejich strach ze samotných pacientů. Prostor nemocnice, které je obvykle považováno za prostředí prodchnuté lidskou solidaritou a účastnou pomocí, je v tomto románu naopak prostředím zoufale sobeckým a lhostejným k lidskému utrpení. Zdraví pacientů není cílem, k němuž směřuje úsilí lékařů, ale pouze prostředkem dosažení vyšší „hodnosti“. Vědecké snažení není motivováno zájmem přispět k porážce nad tím, co lidstvo sužuje, ale soutěží lékařů mezi sebou o to, kdo bude úspěšnější a kdo pro sebe dobude větší vážnosti. V žádném jiném prostředí by tento kariérismus a sobectví nepůsobily skandálněji.

Avšak ani pacienti nevycházejí z příběhu s čistým štítem. Přestože jde o lidi nevléčitelně nemocné, je příznačné, že vrah pochází právě z jejich řad. Tam, kde lékaři neléčí pacienty, ale jejich strach a kde pacienti právě kvůli strachu z pravdy vraždí lékaře, dosáhl morální rozklad svého vrcholu. Poznání, že léčebným prostředkem je na klinice lhaní, už nemůže překvapit.

Díky tomuto prostředí působí celá próza velmi naléhavě a znovu otevírá etické otázky. Následuje tak obě předchozí autorčiny prózy. Toto mravní zacílení je však v románu více než předtím doprovázeno i dalšími tématy a významy.

Tím je především již zmiňovaná psychologická kresba hlavní hrdinky a částečně i jiných hrdinů. (Psychologické analýzy však současně umožňují zamýšlet se nad motivacemi, které lidi vedou k různým způsobům chování, a toto chování hodnotit, což román opět vrací k „výchovnosti“.) Charakteristiky jsou opět převážně nepřímé. Konečné hypotézy o charakteru postav si čtenář utváří z jejich mluvy, vzhledu a chování v určitých situacích.

Centrálních postav je v knize hned několik: kromě ústřední hrdinky je to doktorka Hošková, docent, profesor, doktoři Diviš a Petera a vrchní sestra Božena. Některé z nich tu vystupují v roli postav „dokreslujících“. Obecně se autorce lépe než v minulých prózách daří vytvářet postavy méně tezovité, působící věrohodněji i v případě, že jim není věnováno více prostoru (zatímco dříve působily tezovitě i postavy hlavní – viz Armín Braun, doktor Veselý).

Hlavní postavou je vypravěčka příběhu, docentka Marie, která se musí ve stejnou chvíli vyrovnat s rozchodem i smrtí svého partnera. Na první pohled obojí zvládá s klidem tak překvapivým, že dokonce vzbuzuje v okolí různá podezření. Klid je ale pouze povrchový, stejně jako Olga v povídce *Vítr se stočí k jihovýchodu* bojuje Marie své vnitřní zápasy. Její duševní zmatek je tak velký, že dokonce sama na okamžik zapochybuje o své nevině a v jiné chvíli zase na stejně dlouhý okamžik zapřemýšlí o sebevraždě. Ztráta partnera ji totiž zasáhla v době, kdy u ní stáří již pomalu začíná „třukat na dveře“. Toto zjištění, které samo o sobě bývá pro ženu nepříjemné, je pro ni o to těžší, že na své stárnutí bude pravděpodobně sama. Ve svém věku už nevěří na nové starty a začíná se smířovat se svou samotou a osamělostí. I ona jako Olga rekapituluje. Nemá pocit, že by v minulosti chybovala, přesto se její život nezdá dvakrát radostný. Zaslíbila ho medicíně, když však vidí, jaké má její lékařské působení výsledky, dospívá k zoufalému pocitu marnosti vlastního úsilí. I při vší snaze není schopna pacienty uzdravovat, v podstatě neléčí nemoc, ale pouze její průvodní okolnosti.

V celém vyprávění jsou roztroušeny vypravěččiny úvahy (opět jde o časté, ale krátké pasáže), skrze které se skládá obraz velmi silné ženy, která se však trápí svou vlastní situací i tím, kam dospěla lékařská a obecně lidská morálka. Jde o pochybující intelektuálku, která se brání mocenské manipulaci svých kolegů a snaží se držet čistý štít. Její odolávání všemožným intrikám kolegů se jí relativně daří, ale i ona se přizpůsobuje podivné lékařské etice kliniky, jejíž normou je předstírání a lež vůči pacientům. Její vítězství není absolutní. Navíc má i ona, jediná kladná postava v celé próze, svá tajemství, na která není hrdá.

Hana Bělohradská znovu a jinak vytváří portrét hrdinky-ženy, jež se vyrovnává s věkem a svou partnerskou situací (resp. osamělostí). Tento portrét nepůsobí tezovitě, je svým způsobem velmi naléhavý. Splňuje tak kvality, které bývají tradičně oceňovány v psychologických prózách.

Ostatní aktéři příběhu se více blíží tomu, co jsem v minulých prózách nazvala „dokreslujícími“ postavami. Míra tezovitosti u nich různým způsobem kolísá, každý představuje jiný lidský typ.

Profesor kliniky zastupuje v próze ty, které už doba začíná nemilosrdně házet do starého železa a kteří se zuby nehty snaží udržet si poslední zbytky své autority. Profesor si bohužel uvědomuje, že jeho moc na klinice je pouze formální. Když se tomu naposledy pokusí vzepřít a prosadit si svou, docent se mu vysměje: „*Tohle se už naštěstí nebere moc vážně. A starěj přece nemá žádnou moc. I když to nepochopil. A v ničem se nepoučil* (s. 166).“ Profesor je tedy jen panákem pro veřejnost. Pro pacienty si svou vážnost udržel, dobře však ví, že jeho podřízení se mu za zády smějí. Jediná Marie si dokáže vážit jeho minulých zásluh, pro ostatní jsou jeho předválečné objevy už jen přežitkem, stejným, jako je on sám.

Jako dokreslující, avšak ne tezovitá postava působí i vrchní sestra Božena. Zastupovat má stejně jako profesor lidi, kteří ještě pamatují staré pořádky a které nový systém zbavil jejich výsadního postavení a odstavil na vedlejší kolej. Nyní už je stejně jako profesor smířena s tím, že její zlatá éra skončila. Příchodem lékařek prestiž jejího povolání jednou provždy klesla. Doby, kdy kvůli tomu nevrážila na Marii jako první lékařku na klinice, jsou ale pryč. Řevnivost i bolest staropanenství utlumil běh času. Nyní je lehce zahořklou pozorovatelkou dění v nemocnici, která se stěží pro něco nadchne. Právě ji sleduje Marie s pocitem, že do tohoto stavu s nevyhnutelnou pravděpodobností jednou dospěje.

Tezovitěji působí naopak postava docenta. Představuje kariéristu, který kvůli dobrému místu a pracovnímu postupu neváhá házet druhé přes palubu. Stejně jako hrdina z povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu* má i on svůj „případ Macholda“. U něho je oním Macholdou bývalý docent František Rutte, z jehož morální vraždy ho ostatní lékaři podezírají. Mrtvému Ruttemu se docent snaží podobat: na poradách stejně jako on vtipně glosuje oběžník ředitelství, imituje intonaci jeho hlasu. To, co však v případě Rutteho byla lhostejná samozřejmost, je u docenta připravená póza a vědomé napodobování. Pro docenta je Rutte oním kostlivcem ve skříni. Ví, že nebyl tak dobrý a že jím Rutte pohrdal, neštítel se však využít Rutteho nemoci a po jeho smrti okamžitě nastoupit na jeho místo. I když se ukáže, že za Rutteho smrt nenese odpovědnost, jak si kolegové myslí, na druhou stranu neudělal ani nic proti ní. Je tedy postavou se stejným morálním „problémem“ jako doktor Veselý z novely *Bez krásy, bez límce*

nebo lékař Václav z povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu*: kariérista, který není vinen, ani nevinen.

V postavě docenta dává autorka jen jiné jméno stejnému lidskému typu, kterým se již v minulosti zabývala. Zatím ani jednou však nedala těmto postavám možnost se nějak „hájit“, třeba tím, že by je učinila fokalizátory části vyprávění. Pravděpodobně tedy těmto postavám-representantům určitých lidských slabostí prostor k obhajobě záměrně nedala proto, že jejich slabosti považovala za neobhajitelné, resp. jejich obhájení za nežádoucí.

Méně tezoovitě působí v příběhu doktor Petera, služebně starší lékař, který měl podle postupových pravidel již dávno v lékařské hierarchii povýšit. Nestalo se tak a jeho povýšení na asistenta i nadále profesor bůhví z jakých důvodů nepřeje. Tezovitost této postavy snižuje především její vývoj v průběhu vyprávění. Na počátku s ním lze sympatizovat, nic nenasvědčuje tomu, že by i on měl být postavou nemorální. Postupně se však jeho chování stává stále problematičtější, takže ani on nakonec z příběhu nevyjde „čistý“.

Zoufalá touha po spravedlivém povýšení v něm nakonec začne probouzet cynismus, negativismus a pocity rezignace. Těmito náladami se pak pokouší nakazit Marii, když ji začíná spolu se sebou „házet do jednoho pytle“ ztroskotanců. Podle něho by pro Marii měla být důvodem k rezignaci samota, která ji dle něho nevyhnutelně čeká. Sám sebe považuje Petera za outsidera a Marii vadí, že za něj začíná považovat i ji. Důvodem k tomuto jednání je pro něho Mariina samota, kterou už podle něho (a podle ní samotné také) ve svém věku nezmění. Vůči Marii se tedy Petera chová sobecky. Jeho snaha probouzet v ní poráženecké nálady je motivována potřebou „nebýt v tom sám“. Marii nezlomí, ale na psychické pohodě jí nepřidá.

Petera je tedy další postavou, která má představovat určitý lidský (společenský) typ. Díky tomu, že se ale v příběhu vyvíjí, nepůsobí jen jako strnulá ilustrace, ale jako celkem realistická literární postava.

Dalším aktérem, který rozšiřuje nezdravé lékařské panoptikum, je mladá doktorka Helena Hošková. V příběhu reprezentuje jiný typ lidí, kteří jsou rádoby bez viny, tedy jiný typ „docentů“ a „Veselých“. Na rozdíl od nich neintrikuje, o nic neusiluje, když jí však do klína spadne, co jí nepatří, ráda si to nechá. Nedělá nic špatného, ale ani nic proti špatnosti. Je průměrem profitujícím ze své naivnosti a neškodnosti. Snaží se s každým vycházet po dobrém. Po noci strávené s doktorem Hahnem ji trápí výčitky svědomí a prosí Marii za odpuštění. Není však vůbec jisté, zda si svou roli kajícnice a odprošovatelky ve skutečnosti tajně neužívá. S Marií solidarizuje, ale její účast je povrchní. Hošková si udržuje naivitu dítěte. Když se má začít sama za sebe rozhodovat, je bezradná. I nadále se hodlá smířovat s tím, co jí kdo dá a pro ni připraví: „Byla jsem zvyklá, že rozhodoval (otec – poznámka V. K.) všechno za mě, nikdy

jsem se nemusela o nic starat a teď... Asi jsem nikdy neměla studovat medicínu, ale táta si to přál, něco jsem študovat musela, bílý plášť mi imponoval (s. 102).“ I po přiznání si, že se na medicínu nehodí, odevzdaně přijímá fakt, že bude pravděpodobně povýšena, přestože to bude na úkor jiného, který by si toto povýšení zasloužil mnohem víc. Marie to komentuje následovně: *„vezme si, co dostane, a její svědomí zůstane čisté, protože sama o nic neusilovala* (s. 103).“

Hošková se jako postava v lecčems podobá Evě Veselé z *Bez krásy, bez límce*. Vztah čtenáře k ní může být ambivalentní – na jednu stranu totiž vypravěčka poukazuje na morální nedostatky této postavy, na druhou stranu ji ale sama pro její dětinskost a naivitu omlouvá. V této postavě H. Bělohradská znovu potvrzuje, že v psychologické kresbě ženských hrdinek dokáže jít do jemnějších nuancí než u mužských postav a že pro chování a lidské chyby ženských postav snadněji nachází pochopení než u postav mužských.

Poslední postavou z lékařského sboru, které se Bělohradská věnuje více, je Diviš. Je to člověk vcelku přízemní a ustrašený. Z představy, že by ho ostatní mohli z vraždy podezřívat, se zcela sesype. Přesto o něm Petera říká: *„Vidělas je, jak tam stáli, starej, docent a Diviš, tvářili se jako neviňátka, znám jejich nevinnost, kdokoliv z nich by uměl Josefa zabít, kdyby to potřeboval do své hry* (s. 16).“ Celkově představuje Diviš další typ kariéristy, tentokrát kariéristického průměru, navíc průměru spokojeného se svou průměrností: *„Vyčítá mi pořád, že jsem průměr, co je mu do toho, já jsem rád, že jsem průměr, většina je průměrná, její názor je přece daleko nejdůležitější* (s. 114).“

Kromě těchto postav doplňuje Bělohradská svou „galerii lidské ubohosti“ o postavy pacientů. Příznačně jde o lidi těžce nebo smrtelně nemocné. Bylo by s podivem, kdyby se v tomto nezdravém kariéristickém prostředí, kde zdraví pacienta zdaleka není na prvním místě, nemocným dařilo. Pacienti jsou stejně povrchní a zlobní jako ti, kdo je léčí. Mezi oběma stranami neexistuje důvěra. Lékaře oprávněně podezírají ze zatajování pravdivých údajů o jejich zdravotním stavu a lékaři zase oprávněně podezřívají někoho z nich z vraždy. Postavy pacientů jsou dokreslením teze, která by mohla znít i takto: *„Nezdravý systém nemůže produkovat zdravé (v doslovném i přeneseném slova smyslu) lidi.“* Tragiku tohoto stavu pak podtrhuje to, že podezření z vraždy chvílemi ulpívá i na nemohoucím sklerotikovi, jakým je Zima. Jediný, kdo s nemocnými soucítí a kdo si k nim uchovává lidský vztah, je právě vypravěčka Marie. Za to se jí jedna z pacientek málem „odvděčí“ smrtí. Tím je absurdita dovedena až do konce. Nechtěla mě zabít, měla mě ráda, konstatuje Marie a je to opět paradox známý z předchozích autorčiných próz.

U povídky *Vítr se stočí k jihovýchodu* jsem konstatovala, že Hana Bělohradská tenduje k symbolickým paralelismům. Dobře patrné jsou i v tomto románu (mají zde až alegorickou platnost), a to skrze prostředí, v němž se děj odehrává. Bělohradská popisuje lékařskou kliniku jako důmyslnou mašinerii (systém), v níž je pacient jen nepatrným kolečkem, na jehož přání není třeba dbát, a to i v případě, kdy jde o tak závažnou věc, jako je obeznámení pacienta s jeho zdravotním stavem. Klinika je líčena jako propracovaný systém na obelhávání pacientů. Jeho „řídící orgány“ – vedení nemocnice a lékaři – mnohdy postrádají základní lidskou morálku, nehledí na jiný prospěch než svůj vlastní. Kdo se dostane pod jejich dohled, je téměř naprosto zbaven možnosti sám o sobě rozhodovat. Klinika tak v mnoha ohledech působí jako vězení. To je přímo tematizováno ve chvíli, kdy na klinice dojde k vraždě a pacienti touží toto nebezpečím prosycené prostředí opustit. Jelikož k tomu nemají možnost, připadají si být jeho vězni. Díky tomu lze na prózu pohlížet také jako na podobenství o totalitním Československu nebo jako na obecné „*podobenství o machiavelistickém systému institucí věznicích člověka*“, které se objevují v různých dobách i zemích (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, s. 312, přístup 21. 2. 2007).

Román je opět výrazně dialogický, popisové a úvahové pasáže jsou sice ve vyprávění frekventované, ale vždy jsou velmi krátké. Právě skrze rozhovory jsou odhalovány vztahy mezi aktéry příběhu a jejich uvažování.

Co se týče jazyka prózy, stejně jako v předchozí povídce slouží volba jazykových prostředků k vytváření co „nejnezdravějších“ kulis pro děj příběhu. Jich autorka dociluje mnohými výrazovými prostředky známými z minulých próz (např. slovy s negativními konotacemi a různými přirovnáními vytvářejícími až naturalistické obrazy: *Její obličej vypadal jako bledé těsto, které se rozkynulo do placatých bublin*, s. 28). Ani tentokrát po jazykové stránce neexperimentuje. Styl její prózy budí pozornost především kumulací tradičních poetických (rétorických) prostředků, které pro sebe „objevila“ již v předchozích dvou prázách. Skrze tyto prostředky vytváří iluzi panoptikálního a hysterického prostředí: hojně využívá expresivních vyjádření (*Zrzavé vlasy nad ním svítily jako paruka pro maškarní ples*, s. 28-29; *Jeho stín odplouval po zdi, kroutil se a krátil, jako podivný živočich, který požírá sám sebe*, s. 63), personifikací (*kolem nohou se mi plížilo slunce jako rezatá kočka*, s. 28; *Bílé dveře v protější zahradě přidřeply k zemi jako trpaslíci, kteří si hrají na schovávanou*, s. 70), metonymií a synekdoch: znovu se setkáváme s tím, že místo lidí tu ožívají jen jejich části (*Před klinikou zastavila černá simca. Za volantem trčela dlouhá koňská tvář pod staromódním kloboukem*, s. 31). Celkově je jazyk románu opět výrazně obrazný (*Nejdřív se na nebi objevily bílé stopy, veliké bílé šlápoty, které odnikud nikam ušly několik kroků a zase zmizely ... Pomalu*

se začínaly křížit a spojovat, až stloukly slunci velkou bílou rakev, s. 58; ticho mě přejelo jako chladná ruka, s. 73; kulatá pleš věčného sekundáře zableskla jako věčná výčitka, s. 75) a opět inklinuje k sentenčnosti:

Myslím si, že pravda není pro život nijak zvlášť důležitá. Většinou mají laskavost a lži daleko větší cenu. Pravdu hledáme v laboratořích a v tlustých knihách. A u soudů. Učitelka tedy vlastně není směšná. Spíš já jsem předpojatá. Ačkoliv si neustále předstírám, že nemám předsudky. I to je asi předsudek (s. 129).

Vítězství je jenom slovo. Může znamenat cokoliv. Někdy stačí k pocitu vítězství vědomí, že člověk přežil jednu noc (s. 84).

Znovu se tu také objevují koncentrovaně formulované postřehy odpozorované ze života:

„V mém případě alibi stačilo, jsem stará a ošklivá. Jiřina je mladá a krásná. ... V napjaté, rozrušené atmosféře vznikla psychóza moralizující hysterie. Co s argumenty proti davové psychóze (s. 57)?“

„Přišla bolest a zase odešla, ze začátku se většinou dostavuje v ojedinělých, prudkých náporech. Pomalu ztrácí na intenzitě a mění se v zasunutý, trvajících smutek. Alespoň je-li člověk starý (s. 115).“

Míra přítomnosti těchto prostředků se zdá být o něco menší než v minulých prózách, přesto je stále velmi výrazná (ve srovnání s prózami jiných spisovatelů autorčiny generace).

Kompoziční ani vyprávěcí postupy nejsou příliš složité. V próze nedochází ke zpochybňování identity vypravěče (je jím od počátku do konce jediná postava) nebo fokalizátora. Vyprávění se podrobuje zvyklostem detektivního žánru. Na začátku je vražda, která je postupně odhalována a na závěr skutečně odhalena. V příběhu jsou postupně navozovány různé motivy, díky nimž může být pachatelem téměř každý, přesto je jeho závěrečné odhalení nečekané, avšak logické. Potenciální motivy jednotlivých postav k vraždě jsou často odhalovány skrze různé reminiscence na události, k nimž došlo před výchozím bodem vyprávění. Hana Bělohradská dodržuje tyto zásady detektivního žánru, ale na druhou stranu také několik zvyklostí porušuje. Především její román téměř postrádá nějakého vyšetřovatele. Kriminalisté nestojí v centru pozornosti, příznačně také k žádným výsledkům nedocházejí. Roli detektiva v románu přebírá hlavní postava. Několikrát však v textu tematizuje, že na „pravdě nezáleží“, čímž zpochybňuje důležitost hlavního stavebního prvku detektivky – potřebu dozvědět se, kdo vraždil. Toto přehodnocování detektivního žánru má u nás dlouhou tradici, Dagmar Mocná ho konstatuje již u *Hordubala* Karla Čapka (Mocná, ČESKÁ LITERATURA, 2005).

Někteří kritici Bělohradské vyčítali, že se při řešení vraždy vydala do „neplodné oblasti patologie“⁶⁶. Domnívám se, že tomu tak není. Závěr, který zvolila, je v souladu se smyslem prózy. Pacientka vraždící lékařku, kterou má ráda, protože se chce dozvědět pravdu o své nemoci, a přitom právě ze strachu před pravdou nakonec vraždí, je důsledkem vztahů, které na klinice panují. Hysterii a panice propadá – snad kromě Marie – prakticky každý: hrouť se profesorova sekretářka, sestra Jiřina, Diviš, zřízenec Hyneček, panikaří profesor, docent i Petera. Podobná hysterie se pak přenáší i na pacienty (viz bitka na ženském oddělení nebo slovní útoky pacienta Hejny), kteří začínají pod tlakem také jednat zkratově. Prokopina vražda a pokus o druhou jsou logickým vyvrcholením vztahů, které na klinice panují.

Hana Bělohradská tedy v románu *Poslední večere* znovu variuje již nalezené formální prostředky i motivy: smrt, strach, kariérismus a obranu cynismem, odcizení vlastním cílům i ostatním lidem, boj o zachování cti, morální rozklad těch, kdo zklamali, a pochybnosti těch, kdo se snaží svůj boj vyhrát. Na rozdíl od předchozích próz však tato nemá žádného vítěze. Armín Braun v první próze nad nástrahami, které nachystala doba jeho čistému svědomí, vyhrál, Olga z druhé knihy už zvítězila pouze za cenu prohry druhého, ve třetí próze není vítězem nikdo. Marie nikoho nezabila, nezapojila se do intrikánských bojů svých kolegů, s pacienty udržuje vztah, který se ještě příliš neodchýlil původnímu smyslu její profese, přesto i ji trápí výčitky svědomí. V pozadí je nepříliš korektní začátek jejího vztahu s Hahnem (začal v době, kdy Hahn byl ještě ženatý), ale evidentně je tu ještě něco jiného, co ji tíží. Tím je krize moderního lékařství. Ne to, že existuje tolik nemocí, s nimiž si ona ani ostatní nevědí rady, ale to, že se z této profese začala vytrácet lidskost, naplňuje Marii lítostí a činí z ní člověka, který se neraduje. Uvědomuje si, že se z medicíny stal stejný „byznys“ jako z kterékoliv jiné lidské činnosti a bohužel ví, že s tím nic nenadělá. A proto je konec románu tak tíživě pesimistický. Otěže nad řízením kliniky přebral do svých rukou ambiciózní docent, do svého týmu přizval věčného sekundanta Peteru, kterému by sice kariéerní postup již náležel, ale kterého vypravěčka kritizuje právě pro jeho touhu po kariéře. Jejich snaha přestavět kliniku na moderní pracoviště, které naváže na bývalou slávu, bohužel nemůže být považována za šťastný konec, neboť k odhodlání vylepšit kliniku nepřivedla docenta potřeba poskytovat pacientům lepší služby, ale touha šéfovat co nejprestižnějšímu pracovišti. Za vším tedy stojí zase a pouze lidský egoismus. Marie se do docentova plánu zapojit odmítá, čímž svádění ega vzdoruje, je to však protest tak nepatrný, že je v podstatě zbytečný.

⁶⁶ Např. Zdeněk Pochop.

Tento román nemá vítěze, je pochmurný a pochmurně také končí. Naděje tu nesvítá ani minimálně. To je v autorčině dosavadní tvorbě veliké novum. Její následující prózy ukážou, že v kontextu díla nešlo o výjimečný závěr. Příběhy bez naděje a happy-endu budou totiž nad původními příběhy s nadějeplnými konci vítězit.

Haně Bělohradské se v tomto románu podařilo dosud nejlépe skloubit vše, k čemu obecně tenduje: určitou tezovitost (reflexe o zdravotnictví a životě), metaforičnost (nemocnice jako podobenství lidské společnosti) s realistickým vyprávěním, modelovou výpovědí o „nezdravé“, „uzavřené“ společnosti a nově ještě s detektivním syžetem. Próza měla u dobové kritiky úspěch, figuruje také v drtivé většině podrobnějších literárněhistorických přehledů a literárních slovníků (s výjimkou *České literatury od počátků k dnešku*). Lze ji považovat za jeden z vrcholů autorčiny literární kariéry, možná i větší, než je její prvotina, která tradičně bývá vyzdvihována výše. Domnívám se, že za jejím vysokým hodnocením stojí především fakt, že jde o eticky působící prvotinu (má „kouzlo první knihy“) s určitými stylovými kvalitami. Z dnešního pohledu však působí značně tezovitě a tendenčně. S obojím se autorčin román vyrovnává lépe, aniž by rezignoval na etické reflexe, pro něž bývá autorčino dílo obecně oceňováno. Obě prózy – každá z trochu jiných důvodů – nicméně patří k tomu lepšímu, co autorka napsala.

Shrnutí

Spisovatelka obecně netíhne k vyhraněným experimentům v žádné z rovin svých děl. Naopak se velmi často konformuje s tendencemi, které se objevují i u jiných spisovatelů její generace, a to v oblasti žánru (když jsou oblíbené krátké žánry, píše novelu a povídku, v době, kdy se znovu pozornost prozaiků vrací k románu, píše i ona svůj jediný román) i v tematické nejprve volí židovskou tematiku, která se v české literatuře hojně objevuje od konce padesátých let, poté se obrací k látce z aktuálního světa, což lze opět pozorovat u mnoha jiných spisovatelů její generace. Kromě dobových tendencí se však autorka konformuje také se staršími literárními tradicemi. Využívá celou řadu tradičních poetických prostředků, jako jsou např. obrazná vyjádření a figury. Pozorovatelné je v jejím díle jednoznačné tíhnutí k literárnímu realismu, což její díla i díky využití konvenčních stylistických figur a také přítomnému didaktismu činí téměř rétorickými. Didaktismus jejích próz prozrazuje, že je autorce blízké také tradiční chápání spisovatele jako vychovatele národa, který má být společensky prospěšný. V jejím díle se to projevuje přítomností etických reflexí, které mají často podobu sentencí, a celkovým výchovným laděním próz. Mnohdy je důsledkem této výchovnosti příběh pojímán jako podobenství, ale také značná tezovitost v ději

i charakteristice postav. Před touto teovitostí se autorce lépe daří chránit ženské hrdinky, a to i tím, že je často činí vypravěčkami nebo fokalizátory příběhu. U mužských postav bývá obvykle teovitost obnaženější a jejich psychologie jednoznačná a bez vývoje. Ke konstantním motivům jejich próz patří kritika sobectví, cynismu, kariérismu a strachu, i pocity osamělosti, odcizení a smířování se se stárnutím.

2. Prozaické dílo Hany Bělohradské vydané v devadesátých letech

Od roku 1969 byla Hana Bělohradská vyloučena z oficiálního literárního dění. O její účasti v ineditní literární sféře neexistují doklady. Ona sama v několika rozhovorech, které poskytla po roce 1989, uvedla, že v době normalizace přestala psát (což však předcházející biografická zkoumání z části popřela).

K literární činnosti se tedy autorka oficiálně vrátila až v devadesátých letech, kdy jí postupně vyšly tyto soubory povídek: *Nebezpečné výpravy* (1994, Český spisovatel), *Přešřastné manželství* (1998, Academia, obsahuje všechny povídky z *Nebezpečných výprav* a několik povídek nových; tento soubor lze tedy považovat také za druhé, rozšířené vydání souboru *Nebezpečné výpravy*) a *Titanik a jiné povídky* (2004, Academia). Posmrtně vydalo autorčinu povídku *Smrt ministra* nakladatelství Listen (edice Česká povídka, výbor *Tenkrát za totáče*, 2005). Kromě těchto próz bylo v roce 1991 vydáno knižně i autorčino drama *Incident* (nakl. Favia International). Tomu se budu věnovat samostatně v části 3.

2. 1. Situace v českém literárním poli devadesátých let

Devadesátá léta jsou v literatuře tradičně pojímána jako nová etapa, která uzavírá celé jedno starší období české kultury a literatury (HOLÝ, 1998). V tomto desetiletí dochází k výrazným změnám v rámci literárního pole. Evidentní je výrazně nižší (prakticky nulové) zasahování neliterárních institucí do jeho života. S tím souvisí i změna struktury pole – součástí jeho oficiální části se mohou znovu stát i spisovatelé, kterým byla dříve vyhrazena pouze neoficiální literární existence. Mnoho starých prominentů naopak pole literární produkce zcela opouští. Autonomní princip nabývá znovu na významnosti. Na druhou stranu však v této době vychází i mnoho „čtíva“ a řada spisovatelů se primárně zaměřuje na komerční úspěch. Vztah obou principů – autonomního i heteronomního – v rámci pole je díky tomu více méně vyvážený. V rámci heteronomní oblasti literárního pole však dochází k „přeskupení“ principů: zatímco v předchozím desetiletí byl potlačován komerční princip a naopak byl prosazován

princip politicko-výchovný (princip politické konformity), v devadesátých letech je tomu přesně opačně: princip politické konformity téměř zaniká a zábavně komerční dominuje heteronomní oblasti literárního pole.

V devadesátých letech vychází mnoho dosud zakazovaných titulů od autorů žijících i již mrtvých, ale i nebývalé množství (ve srovnání s minulými desetiletími) nových děl. Názory na povahu české literatury devadesátých let se vzhledem k zatím malému odstupu od této doby různí. O „bilanci polistopadové prózy“ se pokusil především Lubomír Machala (MACHALA, 2001). Z množství próz, které v této době vycházejí, vyděluje dvě nejvýraznější linie – tzv. autenticitní literaturu a literaturu fantaskní, imaginativní. Cituje v této souvislosti A. Hamana. Autenticitní linie směřuje k „vyjádření holého existenciálního uplývání, k demystifikaci všech iluzí a k demytizaci všech ideálů“, druhou linii představují „prózy sázející na rozbití příběhu cestou rafinované hry představových asociací“ (MACHALA, 2001). Fantaskní (imaginativní) texty spojují dle L. Machaly postmoderní postupy, často autobiografický vypravěč jako svorník vyprávění, aktualizace mýtů, fenomén velkoměsta a zvířecí motivy. Pro autenticitní literaturu je příznačná výrazná autorská inspirovanost reálnými zážitky a časté využívání žánru deníku nebo memoárů. Autenticita je v těchto prózách považována za vrcholnou hodnotu.

Kromě těchto dvou linií vyčleňuje L. Machala zvlášť ženskou literaturu (kapitola Ženy v literatuře) a literaturu na pomezí četby a náročné literatury. Stranou těchto kategorií pak hovoří ještě o dalších prózách devadesátých let.

V jeho přehledu povídky Hany Bělohradské nefigurují. Důvody toho můžeme spatřovat v tom, že autorčina literární produkce není v devadesátých letech moc obsáhlá (v devadesátých letech vyšlo pouze třináct jejích povídek), že není typickým reprezentantem ani jednoho z Machalou vymezených literárních proudů, ale i v tom, že autorčiny povídky nepovažoval L. Machala za tak významné, aby je učinil součástí svého přehledu, který se nutně může věnovat jen výběru z celkové literární produkce sledovaného období.

Z následujících rozborů by mělo vyplynout, že Hana Bělohradská skutečně stanula v devadesátých letech mimo hlavní linie. Vzhledem k tomu, jak se její dílo po revoluci měnilo, ho však nelze považovat za nezajímavé. Tvůrčí proměna, jejímž je výsledkem, je dalším netypickým faktem přispívajícím k výjimečnosti autorčiny literární dráhy.

2. 2. Popis a analýza díla Hany Bělohradské vydaného v devadesátých letech

Přestože Hana Bělohradská popírala jakoukoliv svou tvůrčí aktivitu v dobách, kdy nemohla oficiálně publikovat, zdá se, že několik próz (resp. minimálně jedna) z těch, které

vydala v porevoluční době, pochází právě ze sedmdesátých a osmdesátých let. Navazují totiž řadou rysů – od tematické roviny přes jazyk po vyprávěcí postupy – na autorčiny prózy z šedesátých let. O které z próz, jež vyšly v devadesátých letech, by mohlo jít, by měla ukázat následující analýza.

Vyplyne z nich také, že ve svých nových prózách Hana Bělohradská do značné míry mění autorskou poetiku. Objevují se v nich totiž rysy, které jsme v jejích starších prózách nepozorovali. Položím si tedy otázku, kde se v autorčině díle – obecně tihnoucím ke konformitě s dobovými literárními tendencemi – tyto rysy vzaly. Jsou opět důsledkem autorčina „vstřebání“ dobově aktuálních témat a poetik, nebo jde o prostředky, které autorka objevuje bez závislosti na dobových tendencích? Na to i na podstatu změn v její poetice by měl odpovědět následující rozbor.

Nebezpečné výpravy, Přešťastné manželství, Titanik a jiné povídky, Tenkrát za totáče

První z porevolučních povídkových souborů vyšel v nakladatelství Český spisovatel až v roce 1994. Nad možnými důvody, proč svou první sbírku nových próz nevydala spisovatelka dříve, jsem se již zamýšlela v kapitole 2. Hana Bělohradská se po revoluci pustila do veřejného života, stala se předsedkyní Českého literárního fondu a působila také v Radě Československého rozhlasu. Budeme-li se držet autorčina tvrzení, že v době normalizace (téměř) nic nepsala, neměla ihned po revoluci v „zásobě“ dostatek próz, které by mohla vydat, a na psaní nových se pravděpodobně příliš nesoustředila, neboť svůj zájem směřovala především do oblasti sociálního zabezpečení spisovatelů a k dalším veřejným aktivitám.

Sbírka *Nebezpečné výpravy* tedy vyšla až v roce 1994 a obsahovala jen devět krátkých povídek. V roce 1998 vyšly znovu ještě s dalšími čtyřmi povídkami pod názvem *Přešťastné manželství*.⁶⁷ Poslední porevoluční sbírku šesti povídek s názvem *Titanik a jiné povídky* vydalo nakladatelství Academia v roce 2004. Až po autorčině smrti byla vydána povídka *Smrt ministra* v souboru *Tenkrát za totáče* (edice Česká povídka nakladatelství Listen), do kterého přispělo několik dalších spisovatelů.

Vlastní tvůrčí aktivita Hany Bělohradské tedy nebyla v devadesátých letech a v novém tisíciletí tak čilá jako v letech šedesátých. Některé z těchto povídek se navíc zdají být staršího data.

⁶⁷ Sbírka *Přešťastné manželství* působí jako rozšířené vydání předešlé sbírky. Vzhledem k tomu, že má však jiný název a vyšla u jiného vydavatele, budu ji v dalším výkladu (i pro jeho zjednodušení) považovat za samostatnou sbírku“.

Všechny tři sbírky byly kritikou přijaty převážně kladně, ačkoliv ani jeden ze souborů stejně jako v minulosti neoznačila dobová kritika za „literární událost“. Současně někteří kritikové zaznamenali v nových autorčiných prózách změnu poetiky. Tato změna je skutečně výrazná, podrobněji ji ukáže následující rozbor. Na druhou stranu je však pozorovatelná jen u některých próz. V jiných se autorka stále drží témat i formálních prostředků, které byly charakteristické pro její předchozí díla.

O jaké změny tedy jde?

Patrné je to již z charakteristiky povídek na záložce souboru *Nebezpečné výpravy: „Devět fantaskních povídek známé české autorky Hany Bělohradské je koncipováno jako devět výprav na pomezí reality a světa záhad, hrůz, bizarností a všelijakých kromobyčejností, které tak bohatě prostupují náš život...“*

Změnu v poetice postihl také recenzent Miroslav Petříček v Literárních novinách: *„Vzhledem k próze Hany Bělohradské z 60. let v nich (nových povídkách – poznámka V.K.) lze shledat pozoruhodný obrat k vypravěčství, které se sice ani nyní nevyhýbá přímému obrazu doby (holocaust, železná opona), ale místo mravoličné kritiky pracuje hyperbolizující symbolickou zkratkou. Tedy něco jako ‚čistá‘ epika, oproštěná od naturalisticko-realistické zátěže (Petříček, LIT. NOVINY, 1994, č. 19)?“*

Podle těchto charakteristik by měla Hana Bělohradská upouštět od realistického zobrazování světa, které pro ni bylo dosud typické, a podle Miroslava Petříčka dokonce i od „mravoličné kritiky“, tedy od toho, co jsem dosud v jejích prózách nazývala společenským zacílením, etickými reflexemi a výchovností.

To je skutečně u většiny autorčiných „nových“⁶⁸ próz patrné a pravděpodobně jde o změny, které překvapí nejvíce. Projevují se však v různých povídkách v různé míře. Právě vyšší či nižší míra přítomnosti změn v poetice může být jedním z ukazatelů na dobu vzniku jednotlivých próz.

Mnoho nových povídek Hany Bělohradské se skutečně vzdaluje od realistické nápodoby světa, symbolických paralelismů i od významové jednoznačnosti. Svět, který zobrazují, je plný nevysvětlitelných, až absurdních záhad.

⁶⁸ Označení nové zde užívám v uvozovkách, neboť mi není známo, které z povídek uveřejněných po roce 1989 byly skutečně psané v této době a které vznikly již řadu let předtím. Spojení nové povídky budu v textu nadále používat bez uvozovek ve významu „povídka uveřejněná po roce 1989“, nikoliv ve významu „povídka napsaná po roce 1989“.

Právě absurdita, fantastičnost a určitá hravost se v české literatuře začaly objevovat již v šedesátých letech a naplno pak po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Podrobněji se fantastikou v české próze zabýval Jiří Holý (studie *Fantastika v současné próze*. In: HOLÝ, 1995). Ve své studii jmenuje jako hlavní rysy fantastické literatury noetickou nejistotu, jazykovou i tematickou hravost, karnevalizaci, obraz odcizeného světa (jeho výrazem může být groteskno) a za jádro dějových situací fantastické literatury považuje „*náš každodenní svět*“. Jako živnou půdu fantastické literatury označuje „*zvláště neklidnou, rozpolcenou společnost*“. V české literatuře shledává prvky fantastiky od šedesátých let a chápe je jako „*narušování oficiálně protežované popisné iluzivnosti a ideologicky jednosměrně vyhoceného světa*“. Za základ novodobé fantastiky označuje „*neklid rozumění a skepsi vůči hotovému porozumění*“ (HOLÝ, 1995, s. 77-82).

Z toho, co J. Holý uvádí jako znaky fantastické literatury, je patrné, proč se jí v šedesátých letech Hana Bělohradská nevěnovala, přestože se tato tendence v literatuře objevila a ona měla sklon se k dobovým tendencím přiklánět. Jejích prózy z této doby totiž mají právě ty vlastnosti, které fantastická literatura popírá: příliš jazykově neexperimentují, směřují k jednoznačnému významu, vytvářejí realistický svět, kterému lze porozumět a v němž lze chování hrdinů snadno vysvětlit logickými pohnutkami.

Fantastika se v české literatuře však naplno prosadila až v následujících dvou desetiletích, tedy v době, kdy se Hana Bělohradská literárního dění již neúčastnila. Zdá se však, že si byla dobře vědoma, kam literatura „*míří*“ a které tendence jsou aktuální, neboť odlišná poetika jejích nových povídek oproti starším je blízká právě fantastickým prózám sedmdesátých a osmdesátých let. Výskyt rysů fantastické literatury v dílech Hany Bělohradské velmi překvapuje vzhledem k tomu, nakolik tato nová poetika popírá předchozí. Méně překvapivým se však tento vývoj zdá, uvědomíme-li si, jak často se Hana Bělohradská v minulosti nechávala inspirovat dobovými trendy. Nikdy předtím však různé vlivy, které její dílo vstřebávalo, nešly proti významové jednoznačnosti a výchovnému didaktismu, který se u autorky objevuje od první knihy. Proto je obrat k vyprávění na hranici reality a fantastiky, u něhož se nelze dobrat jednoznačného významu ani v něm není na první pohled zřetelná výchovná funkce, ve většině povídek velikým překvapením. Nikoliv však ve všech. U některých autorčiných nových próz totiž tato změna poetiky patrná není.

Vzhledem k tomu, že u porevolučních sbírek není zcela jisté, kdy byly napsány povídky, které obsahují, nebudu při následujícím rozboru popisovat jednotlivé knihy odděleně, nýbrž jako jeden celek skládající se z několika odlišných proudů. Z tohoto celku nejvíce vybočuje poslední sbírka, u které je vzhledem k jednoznačně porevoluční tematice povídek evidentní, že

byla napsána celá po roce 1989. Sbírka se však v mnoha ohledech jeví jako přímé pokračování tendencí, které se objevují v předchozích dvou, a proto ji při popisu nebudu vyčleňovat zvlášť. V analýze se soustředím především na postižení toho, co je společné jednotlivým povídkám, nebo v čem se přibližují předchozím autorčiným prózám. Hledat budu také souvislost mezi těmito povídkami a literaturou šedesátých, sedmdesátých, osmdesátých i devadesátých let. V neposlední řadě by měl následující rozbor doložit jedinečný průběh autorčiny literární kariéry a naznačit, jaké místo v ní novým povídkám přísluší.

O tom, že ne všechny povídky sbírek *Nebezpečné výpravy* a *Přešťastné manželství* vznikly ve stejné době, svědčí mnoho jejich rysů. Na první pohled na to upozorňuje tematická různorodost jednotlivých povídek (vynikne především při srovnání se třetí sbírkou, která je tematicky sevřenější a u níž lze bezpečně říci, že byla celá napsána po roce 1989). Oba tyto soubory obsahují prózy, v nichž se autorka znovu vrací do válečných let (*Paní N.*, *Útěk*, z části *Poněkud složitější manželství*), v jiných je příběh časově zasazen do doby normalizace (*Výslech*, *Nebezpečné výpravy*) nebo do doby po roce 1989 (*Restituce pod psa*, *Přešťastné manželství*, *Trest boží*) a u některých není toto časové zasazení příběhu jednoznačně určeno (*Dítě*, *Dopis na rozloučenou*, *Socha*). Stejně různorodé je ale i prostředí, v němž se příběhy jednotlivých povídek odehrávají (Československo i zahraničí), a hrdinové. Jsou mezi nimi muži, ženy (i děti), Češi i cizinci, spojuje je pouze věk – drtivá většina hlavních postav je ve středním věku – a některé životní okolnosti.

Tuto různorodost lze ale spatřovat i v dalších rovinách. Objevují se všechny vyprávěcí situace – ich-forma, autorský vypravěč i personalizované vyprávění. Novinkou oproti starším prózám je větší rozmanitost vypravěčů. Dosud se v prózách Hany Bělohradské objevoval prakticky tentýž typ vypravěče, a to vypravěč skrytý, který není součástí fikčního světa. Pozornost sám na sebe nestrhával ani neodhaloval stvořenost fikčního světa, jeho fiktivnost netematizoval. V nových povídkách je však škála vypravěčů bohatší. Objevuje se vypravěč, který sám sebe pasuje do role svědka událostí, jindy přiznává, že vypráví, přičemž komentuje tempo svého vyprávění, naznačuje, co čtenáři prozradí později, nebo naopak zdůrazňuje, že některé informace nemá ani on. Ani jeden z těchto vypravěčů nemá experimentální podobu, v autorčině díle jde o novum, v literatuře jsou však všechny tyto typy vypravěčů dávno známé. Hana Bělohradská tak rozšiřuje své narativní postupy o prostředky vyzkoušené, moderní, avšak již zaužívané.

S novými rysy se setkáváme i v oblasti jazykového vyjádření. Autorka i nadále využívá obrazného jazyka plného sentencí a figur, v jednotlivých povídkách je však míra těchto prostředků různá. Pro jazyk nových povídek jsou typická spojení slov a vět, jejichž významy si

odporují, a aktualizovaná vyjádření podtrhující negativní stránku toho, k čemu se vztahují. Někdy jde o klasická oxymóra („čiperná mrtvola“, pov. *Úraz*, s. 29⁶⁹), jindy o parafráze přísloví nebo i sentencí (*ráno bylo mnohem hloupější večera a navíc neodpustitelné nezodpovědné*, pov. *Úraz*, s. 45). Přítomnost těchto prostředků v povídkách je třeba vidět v souvislosti s absurditou, která je v nových prózách klíčovým tématem. Směřování k vyjádření paradoxní povahy se objevovalo již v prózách ze šedesátých let (nejpatrnější bylo v románu *Poslední večere*), avšak teprve v nových povídkách je jejich výskyt tak častý, že přestává mít povahu ozvláštňení, ale začíná mít i významovou platnost. Osudy hrdinů z mnoha próz popírají základní logická pravidla a mnohdy se vzpírají racionálnímu vysvětlení. Tomuto popírání „zaběhlých pořádků“ pak na úrovni jazykového vyjádření odpovídají právě významově protikladná spojení slov nebo vět.

V jazyce nových povídek překvapuje ještě jedna novinka, tou je humor. Bělohradská mnohdy volí formulace (převážně v partu vypravěče) tak, aby působily humorně, ale i sarkasticky nebo ironicky⁷⁰. Místy zaznívá i satira. Obvykle má tento humor podobu jemné narážky. V některých povídkách se objevuje jen jedna či dvě, jiné povídky jsou jimi prosyceny více.

Přítomnost různých podob komična v autorčiných nových prózách je výraznou změnou, neboť v předchozích se žádné jeho náznaky neobjevovaly. Pravděpodobně tak jde o projev větší autorské „hravosti“, s níž Hana Bělohradská k vyprávění přistupuje. I to lze považovat za průvodní jev přijetí poetiky fantastické literatury a za konformování se s tendencemi literatury sedmdesátých a osmdesátých let, v nichž se hravost (pojímání příběhu jako hry) často objevuje.

Hravost většiny nových próz lze pozorovat prakticky na všech úrovních. V jazyce se projevuje přítomností různých forem komična, v rovině narativních postupů různorodějším pojmáním vypravěče, různými anticipacemi, ale i zpomalováním děje (viz dále) a odhalováním konstruovanosti příběhu a v rovině tematické se projevuje vytvářením příběhu s bohatou dějovou linkou, často plných záhad a neuvěřitelných náhod. S tím souvisí také inspirovanost mnoha povídek populárními žánry. Některé prózy mají téměř detektivní či

⁶⁹ Cituji dle prvního knižního vydání této povídky, činit tak budu i ve všech následujících ukázkách.

⁷⁰ Ironický je např. název povídky i celé sbírky *Přešňastné manželství*. Všem hrdinům ze sbírky je společný neuspokojivý osobní život – jsou rozvedení, osamělí nebo se se svými partnery hádají. Titul *Přešňastné manželství* tedy ironicky vystihuje pravý opak toho, s čím mají zkušenost.

kriminální zápletku (*Trest boží*⁷¹, *Aukce*), v jiných jsou využity postupy dobrodružné literatury (viz exotické prostředí a honičky v povídce *Petra*).

Princip života jako hry se pak v několika povídkách dokonce stává tématem. Ničím jiným než hrou není Agátino manželství s divadelním režisérem i její opakované zahrávání si se smrtí (jak se ukáže, Agáta má své sebevražedné pokusy pod kontrolou), hru hrají se staříčkým Jarolímem (*Restituce pod psa*) jeho mladí příbuzní, až začne hrát i on hru s nimi (výsledkem obojího je příznačně smrt), s přízní doktorky Vondráčkové si zase primitivně, ale zato fatálně zahrává Světlana v *Trestu božím*. Zahrávání si s druhými je tématem i v poslední autorčině próze – nejvýrazněji se objevuje v povídkách *Úraz*, *Slova* a *Aukce*.

Výsledkem „hravosti“ je v povídkách často smrt, čímž v nich znovu dochází k dalšímu významovému „tření“.

Napínavý děj plný záhad mají prakticky všechny nové povídky. Toto napětí je však soustředěno spíše k otázce „jak k událostem dojde“, než k otázce „k čemu dojde“. To totiž vypravěči jednotlivých povídek mnohdy prozrazují již na začátku vyprávění nebo před započítím hlavní zápletky. Anticipace jsou jedním z prostředků, jimiž dávají vypravěči najevo svou „moc“ nad vyprávěním a čímž vlastně toto vyprávění tematizují. Současně s tím také prozrazují svou vševědounost. Jako výjimka působí povídka *Paní N.*, v níž naopak vypravěč, vystupující v roli pamětníka událostí, o nichž vypráví, zdůrazňuje svou omezenou znalost mnoha důležitých faktů. Přitom ale zdá vnitřní stavy hrdinky, čímž svou dříve zdůrazňovanou nevševědounost popírá a působí jako vypravěč, který je „falešně skromný“. I to lze považovat za další projev hravého vyprávění.

Nové povídky Hany Bělohradské tedy objevují ještě jedno téma: tím je samotné vyprávění. Na konci povídky *Útěk* je jakoby mimochodem vyjádřena nejistota, zda se příběh vůbec udál (*Po třetím se nikdy nenašla žádná stopa. Jako by byl nikdy nebyl. Jako by to bylo nikdy nebylo*, s. 201⁷²). Jinde zase vyprávění posiluje iluzi, že vyprávěné události jsou již v minulosti uzavřené (nikoliv, že k nim dochází právě nyní, současně s procesem vyprávění) a vypravěč tedy od začátku ví, jak příběh skončí. I proto ho občas v ději předbíhá. Někdy konec příběhu úplně prozrazuje (v povídce *Dítě* se dozvíme již na začátku druhé třetiny textu,

⁷¹ Právě v této povídce je však současně také detektivka travestována. Jedinými zločiny, ke kterým totiž prokazatelně došlo (ostatní se v povídce nevysvětlí), jsou ukradené svačiny a otrávené laboratorní myši, což je na detektivku obvykle dost málo.

⁷² Tato formulace navíc velmi připomíná v pohádkách ustálenou úvodní frázi „bylo nebylo“. V povídce je však užita nikoliv na začátku, nýbrž na úplném konci vyprávění. Jde tedy o další projev autorčiny hravosti. Pohádky navíc J. Holý považuje za jeden z inspiračních zdrojů fantastické literatury. Jasná aluze na pohádkový rámec je tedy dalším prostředkem, který autorčinu prózu staví do blízkosti žánru fantastické prózy.

že chlapec zemře. Okolnosti smrti prozrazeny nejsou, ale dopředu víme, že k ní dojde), jindy na něj jen naráží, což má jiný efekt než první případ, kdy je konec zcela prozrazen. V prvním případě je zájem čtenáře směřován k tomu, co prozrazenému konci předchází, jak k událostem dojde. Naopak situace, kdy vypravěč nevyzrazuje konec, pouze slibuje, že to, co přijde, bude napínavé nebo nečekané, zase směřují čtenářský zájem k otázkám, co se bude dít.

„Odhalené vyprávění“ má řadu efektů, některé jsem naznačila výše. Jedním z nejdůležitějších však je, že celé vyprávění získává charakter hry a postavy v něm působí jako loutky, s nimiž vypravěč pohybuje pro pobavení čtenářů.

Důsledky takového pojetí vyprávění jsou v nových povídkách dalekosáhlé. Zasahují i do oblasti významu jednotlivých příběhů. Průvodním jevem „hravého vyprávění“ je především menší tezovitost a obecně mnohem menší výchovnost všech próz, v nichž se hravost objevuje. Obojí je důsledkem významové nejednoznačnosti, která je zase důsledkem pojetí příběhu a vyprávění jako hry.

V povídkách jsme tedy svědky hry s jazykem, vyprávěním i příběhem, a díky tomu i hry s významem. Zatímco v autorčiných starších prózách nemohlo být o jejich významu pochyb, nové jsou významově mnohoznačné a neumožňují vytvoření jediné konečné hypotézy. Brání tomu již zmiňované konstruování povídek jako příběhů s tajemstvím, která zůstávají i na konci vyprávění neodhalena. Kromě toho jednoznačnost narušují i nejrůznější vyjádření paradoxní povahy, která zpochybňují tradiční významy a ukazují, že je možné ustálená tvrzení a poučky také převracet (viz parafráze sentencí). Na budování významové nejednoznačnosti se dále podílí i děj mnoha povídek, v němž je názorně představováno, jak logika a racionální uvažování nemusí vést ke správným závěrům. Příznačně ti hrdinové, kteří se řídí svým logickým uvažováním, na něj doplácují. To je případ Ludvíka z povídky *Útěk* nebo doktorky Vondráčkové z *Trestu božího*. Naopak hrdinové, kteří sázejí na své podvědomí a sny a chovají se v protikladu k tomu, co bývá tradičně považováno za rozumné, slaví úspěch (*Paní N.*). Nepřímo je tak zpochybňována jakákoliv čtenářská snaha dobírat se jednoznačných významů logickou cestou.

Mnoho povídek se vysmívá racionalitě a logice. Mimo jiné tak zpochybňují premisu, že svět lze racionálně (pokud vůbec nějak) pochopit. Snaha dobrat se pravdy navíc přivádí mnoho hrdinů na pokraj zkázy. Rozhodně jim nepřináší nic pozitivního. Když se Dora z *Poněkud složitějšího manželství* snaží dobrat pravdy o osudu svého otce, pouze tím ničí a ohrožuje své manželství s Patrikem. Stejně tak i hrdina z *Výslechu*, který se snaží žít v souladu se svým morálním přesvědčením, je za to trestán výčitkami své ženy, otce i pozorností fízla, která mu

nakonec způsobí doživotní zdravotní obtíže. Kdo se snaží dobrat pravdy a žít v souladu s ní, je za to trestán a vysmíván.

Svět, v němž žijí hrdinové povídek, se zdá být absurdním. Absurdní je snažit se v něm dobírat pravdy nebo se řídit logikou. Svět je nepředvídatelný, předem neodhadnutelný. Příznačně docházejí někteří hrdinové svého naplnění tím, co dříve nenáviděli (např. hlavní hrdinka povídky *Cesta do Indie* nachází smysl svého života v dříve nenáviděném ošetřovatelství).

Tím vším autorka úplně popírá významy, které měly její starší prózy. V nich přivedlo hrdiny odcizení se „životní pravdivosti“ k pocitům nenaplněnosti. Lékem na ně pak byl právě návrat k autentickému životu (u Olgy k vědecké práci, jejímž smyslem je příznačně hledání pravdy umění). Základem pojmání pravdy jako hodnoty je však předpoklad, že pravda existuje, resp. že svět je poznatelný a lze v něm odlišit pravdu od lži. V nových prózách už pravda hodnotou není. Snaha hrdinů pochopit svět je zobrazována jako ztráta času, jako něco, co nemá smysl a co hrdinům jen přitěžuje.

To je – zdá se – jediný závěr, na němž se mohou čtenáři relativně shodnout. Všechny další významy mají ryze hypotetickou povahu.

Téma lidského odcizení se odráží i na jazykové a kompoziční výstavbě některých povídek (*Socha, Nehoda, Setkání, Nebezpečné výpravy, Dopis na rozloučenou, Titanik, Úraz*). Pro autorčiny prózy ze šedesátých let byla výrazným znakem jejich dialogičnost. V řadě nových povídek však dialogy ve formě přímé řeči prakticky chybí. O tom, co postavy říkají, jsme informováni pouze formou diegetických shrnutí nebo nepřímými parafrázemi jejich obsahu.⁷³ Lidské odcizení se tak v nových povídkách projevuje i tím, že vyprávění nenechává postavy si s jinými postavami povídat. O této řeči referuje vypravěč, jejími přímými svědky ale nejsme.

Změna v nahlížení na poznatelnost světa a na hodnotu pravdy se projevuje také v tom, jak je v povídkách zobrazeno téma předčasné smrti. V novele *Bez krásy, bez límce* měla i smrt smysl, pokud jí předcházelo chování vedoucí k udržení čistého svědomí a cti hrdinů. Taková smrt byla heroizována a postavy ji také odevzdaně přijímaly. V nových povídkách však něco

⁷³ Využívám terminologii S. Rimmon-Kenanové, která rozlišuje sedm typů vyjádření řeči. Pro několik povídek Hany Bělohradské je typické, že autorka využívá především ty typy, které mají spíše diegetickou než mimetickou povahu.

jako heroická smrt neexistuje. Každá smrt je tu viděna jako absurdní⁷⁴. Hrdinové ji chápou jako nespravedlivou, bouří se proti ní, neboť nejsou přesvědčeni o její smysluplnosti.

Znovu se tedy i skrze jiný přístup k tématu smrti ukazuje, jak výrazně jiné nové povídky jsou. Všechny tři prózy z šedesátých let směřovaly k vyjádření nějakého „světonázoru“. Významová jednoznačnost byla spojována s výchovnou funkcí. V nových povídkách je výchovnost zapotřebí více hledat, i v nich ale přítomna je. Právě její větší či menší míra se nám zdá být ukazatelem stáří jednotlivých textů. Nejpatrnější je v povídce *Paní N.* a více se objevuje opět v povídkách z poslední autorčiny sbírky obsahující prózy bezpečně psané v devadesátých letech nebo až v jedenadvacátém století.⁷⁵

Povídka *Paní N.* se tematicky, jazykově i významovou jednoznačností a etickým zaměřením blíží poetice autorčiných próz z šedesátých let, především k novele *Bez krásy, bez límce*.

Její příběh se odehrává ve válečných letech a jazyk znovu „hýří“ obraznými spojeními konkrétního s abstraktním (*Místo do vycpávek saka Bedřichu vzlykala do jistoty věčnosti, bezbrannosti stínu*, s. 106). S autorčinou prvotinou ji ale především spojuje výchovná funkce i značná sentimentalita – příběh vypráví o manželích, kteří jsou si navzájem oddáni „až za hrob“⁷⁶. Přesto už i tato povídka obsahuje příznaky měnící se poetiky. To se projevuje např. tím, že se vypravěč stává viditelným (vypráví příběh z pozice jeho pamětníka) i motivem snu a jistou iracionalitou, která ovlivní hrdinčin život. *Paní N.* se po zatčení svého muže gestapem tak zoufale modlí ke svým předkům, že ji skutečně ve snu přivedou na nápad, jak ho před smrtí zachránit. Realita ovlivněná snem, resp. racionalita prostupující se s iracionálnem je jedním ze znaků pozdějších autorčiných povídek. Celkově však stojí tato povídka spíše blíže k poetice starších děl, několika motivy však naznačuje i směřování k poetice nové. Působí tedy jako přechodný článek a pravděpodobně byla napsána již před rokem 1989, možná dokonce na počátku sedmdesátých let, kdy autorka začala vstřebávat podněty fantastické literatury.

Rozdíl mezi její poetikou a poetikou povídek napsaných (podle nás) později vyniká dobře při srovnání s povídkou *Útěk*, jejíž příběh se odehrává také ve válečném Československu. Vyšla poprvé až v souboru *Přešřastné manželství*. To poukazuje na pozdější datum jejího vzniku.

⁷⁴ Výjimkou je pouze povídka *Paní N.* I to mimo jiné poukazuje na možnost, že byla napsána dlouho předtím, než vyšla. V mnoha ohledech totiž zachovává rysy autorčiných próz z šedesátých let. Podrobněji viz dále.

⁷⁵ Podle textu na přebalu obsahuje sbírka prózy vzniklé v „posledních třech letech“, tedy až po roce 2001.

⁷⁶ Ideální manželská láska z této povídky je v ostrém protikladu k rozvráceným partnerským vztahům ostatních próz z devadesátých let. I to poukazuje na skutečnost, že mohla být psána jindy než ony. Na druhou stranu ale ani autorčiny prózy z šedesátých let nevyprávěly o šťastných partnerských dvojicích. Povídka tedy působí po této stránce v kontextu celé autorčiny tvorby jako výjimka.

V této povídce již autorka zcela upustila od jednoznačné etičnosti a výchovnosti i od celkové významové jednoznačnosti. *Paní N.* sice končí smrtí hrdinky i jejího muže, oba manželé ale umírají společně a s pocitem, že se zachovali nejlépe, jak mohli, udrželi si hrdost a jejich smrt díky tomu nepůsobí zbytečně. Smrt Ludvíka z povídky *Útěk* však vyznívá přesně opačně. Ludvík umírá na samém konci války, navíc ve svém rodišti poté, co se mu podařilo utéct z transportního vlaku a dostat se k lidem, které od dětství znal. Dojem zbytečné smrti – až absurdní – završuje závěrečná zmínka o tom, že na četnickou stanici dorazil jen vteřinu před gestapem. Kdyby se o chvíli zdržel, přítomnosti gestapa by si mohl všimnout a skrýt se. Na hrdinově absurdní smrti je velmi těžké najít nějaké pozitivní stránky (což v případě smrti hrdinů z *Paní N.* šlo) i proto, že hrdina sám s ní není smířen.

Tuto absurditu, která je jedním z hlavních rysů většiny nových povídek, zde podtrhují i vyjádření paradoxní povahy: *Jeho matka měla to štěstí, že již byla půl roku mrtvá, takže se to nedověděla* (s. 201). V povídce jsou navíc budovány záhady, které se neobjasní (z transportu utečou spolu s Ludvíkem ještě dva vězni, jeden z nich se však beze stop ztratí a přestože po něm okamžitě začnou pátrat, vyčerpaného uprchlíka již nenajdou).

Povídka působí jako syntéza všech nejdůležitějších autorčiných motivů. Objevují se tu skrze napínavý příběh z vypjaté doby otázky po lidské odvaze a hrdinství, o tom, co všechno člověk vydrží v extrémních podmínkách, ale i nakolik vůbec může být pánem svého osudu. Je tu téma viny a z ní plynoucích výčitek (hrdinu trápí, že kvůli jeho selhání byla celá rodina zatčena, a i to, že domů se vrátil jen on). Objevuje se tu také motiv náhody, která se bude opakovat i v dalších nových prózách, a nepředpověditelnosti budoucího dění. Logické uvažování hrdinu opakovaně klame. Kdyby se jím neřídil, možná mohl žít. To je absurdní závěr a jediné „poučení“, které je možné si z povídky odnést. Po něčem takovém není v povídce *Paní N.* ani stopy.

Povídka *Útěk* tedy obsahuje téměř všechny znaky nové autorčiny poetiky. Ještě jiným typem próz jsou ale povídky z její závěrečné sbírky *Titanik a jiné povídky* a především autorčina poslední povídka *Smrt ministra* ze souboru *Tenkrát za totáče*. Motivy neuvěřitelných náhod, absurdity a nevysvětlitelných záhad stejně jako významová mnohoznačnost v nich zůstávají. Znovu v nich však hraje větší roli společenská kritika. Nezdá se být hlavním smyslem próz, je ale přítomna v podobě různých narážek prakticky ve všech těchto „nejpozdnějších“ povídkách.

Tato kritika je zaměřena především proti (převážně) porevolučním zbohatlíkům. Cílí tedy na konkrétní společenskou třídu, nikoliv na společnost jako celek. Autorka se méně zabývá obecnými kategoriemi, jako je odpovědnost, statečnost nebo morálka. Naopak „tepe“ spíše

menší prohřešky a lidské slabosti. Vypravěč referuje o jednání hrdinů s ironickým nadhledem. S posměchem komentuje například falešnou charitativní činnost, jíž si někteří hrdinové kupují čisté svědomí nebo se pro ně stává otázkou společenské prestiže (*Stalo se to tak trochu módou: posledním výkřikem dobročinnosti bylo „adoptovat“ dítě z nejchudších oblastí světa – z Indie či Afriky. Cesta do Indie, s. 51; Váhala, ze kterého konce podniknout takticky nejschůdnější pokus. Propaganda veškerých médií momentálně nejvíc doporučovala děti postižené mozkovou obrnou. Úraz, s. 34-35*). Ukazuje také zhoubné působení bohatství na životy hrdinů. Leopold z povídky *Aukce* sice pohrdá těmi, kdo chodí do předražených rádooby luxusních restaurantů, sám však své nečekaně nabyté finanční, a tudíž životní svobodě podléhá: nestará se o rodinné dědictví a svou pozornost věnuje pouze homosexuálnímu vztahu, o němž navíc ví, že je elegantní formou prostituce. I v tom je patrná autorčina společenská kritika.

Nejzřetelněji se Hana Bělohradská k poetice svých nejstarších próz vrací svou prózou poslední – povídkou *Smrt ministra*.

Příběh se částečně vrací do padesátých let. Je vyprávěn jako hrdinčina retrospektiva a odehrává se na vsi, kde rodina sedmnáctileté Karly vlastní letní funkcionalistický dům. O ten však přichází i přesto, že Karla získá slib od samotného ministra, že dům rodině zůstane. Tato zrada hrdinku ovlivní na celý život. Touží po smrti nenáviděného ministra, s nímž je nucena se ve vsi setkávat i po sametové revoluci. Chvíle, kdy se jí naskytne vytoužená příležitost se ministroví pomstít, má spíše tragikomickou příchuť. To, že se ministr nakonec utopí v řece, což si Karla celé roky přála, přijímá poté už téměř bez emocí.

Autorka se v povídce vyrovnává s tématem minulosti, kterou nelze z lidského života vymazat a která život jedince ovlivňuje až do smrti. Nezpochybňuje v ní potřebu historické paměti, ale ukazuje, jak těžké je s ní žít. Možnost pomstít se dávnému nepříteli je tu líčena jako akt, po němž se pocit zadostiučinění nedostavuje. Opustit ministra poté, co dostal epileptický záchvat, by znamenalo nechat ho zemřít a tím se morálně dostat na jeho úroveň. Je tedy nutné ho zachránit, a tak učinit pravý opak toho, co si hrdinka po celé roky přála.

Motiv promyšlené pomsty a její opačný (nebo minimálně hodně ambivalentní) výsledek upomíná na prózy Milana Kundery. Současně jsou v ní však obsaženy motivy, které v autorčiných dílech často vedou k etickým reflexím: pocity viny pronásledují nevinnou a naopak nulové sebezpytování těch, na nichž vina prokazatelně ulpívá. I zde je však jednoznačné rozložení viny částečně problematizováno: o žádném Karlině skutečném prohřešku sice nevíme, víme však, že si přála ministrovu smrt a to je, viděno křesťanskou morálkou, veliký hřích.

Etické reflexe jsou v této povídce opět mnohem výraznější a právě relativně jednoznačné vyznění povídky (v kontrastu k povídkám z porevolučních sbírek), ale i vymizení záhad, iracionality a neuvěřitelných náhod staví tuto povídku opět do bližší souvislosti s nejstaršími prózami. Na prvním místě je v ní etický problém pomsty a řešení tohoto problému (nepojaté ovšem tak modelově, jak tomu bývalo v šedesátých letech).⁷⁷

Etickými reflexemi objevujícími se v nejmladších povídkách Hany Bělohradské se znovu projevuje „naturel“ autorky, která v minulosti velmi tíhla k výchovnosti. Přestože se bez ní ve většině nových povídek dokázala obejít, v prózách psaných v posledních letech jejího života je výchovnost opět velmi nápadná. Znovu tak Hana Bělohradská navazuje na společenskou angažovanost svých próz ze šedesátých let, i když se v povídkách objevuje v menší míře a s odlišným zaměřením.

Autorka tak dospívá k určitému kompromisu mezi tím, co u jejích próz dominovalo na počátku její literární kariéry a co objevila ve svém druhém tvůrčím období. Podruhé tedy výrazně přehodnocuje vlastní poetiku. K významové jednoznačnosti a evidentnímu výchovnému působení se nejvíce vrací ve své poslední vydané próze – povídce *Smrt ministra* z výboru *Tenkrát za totáče* (vyšel v roce 2005 po autorčině smrti).

V době, kdy v autorčině díle výrazně ubylo etických reflexí a H. Bělohradská dokonce téměř popírá významové směřování starších próz (pomoc slabším bližním se obrací proti těm, kdo ji poskytují, aniž by na ni bylo nahlíženo jako na čin, který je třeba napodobovat), se překvapivě v povídkách poprvé přímo tematizují křesťanské motivy. V povídce *Útěk* si Ludvík připadá jako trpící Ježíš, jiná povídka se zase jmenuje *Trest boží*. Křesťanské motivy jsou tedy poprvé přímo uvedeny až v těch prózách, které na první pohled křesťanskou morálku zpochybňují. Naopak v šedesátých letech byly v autorčiných prózách křesťanské hodnoty chápány jako stále platící. Slovo Bůh však nikde přímo nezaznělo. Tento paradox je těžké

⁷⁷ Na této povídce je navíc zajímavé ještě to, jak výrazná je tu inspirace autorčinou vlastní rodinnou historií. I v jejích starších prózách bylo možné pozorovat určité souvislosti mezi autorčinými zkušenostmi a tematikou jejích próz. Nikdy však nepřesahovaly míru běžné inspirovanosti. V této povídce je přímých souvislostí s autorčíným životem mnohem více. Osud Karliny rodiny je v mnoha ohledech shodný s reálnými zkušenostmi rodiny Morákových (buržoazní původ, který se po roce 1948 začíná proti rodině obracet, zatčení a věznění otce, ale také letní funkcionalistický dům na břehu řeky v malé obci, který rodině patří a u něhož silně hrozí, že o něj rodina přijde apod.). Vylíčení povídkového Chlumce odpovídá mým vlastním dojmům z obce Nespeky, v níž stejně jako fikční Karla v Chlumci trávila mládí Hana Bělohradská. Přestože postava ministra je (zřejmě) již výplodem autorčina spisovatelství, autobiografické pozadí povídky je – i díky její nerozsáhlosti – koncentrované a výraznější než jinde.

V této souvislosti se nabízí otázka, kdy Hana Bělohradská povídku *Smrt ministra* psala. Již jsem zmiňovala zlomek (začátek) autobiografického díla – románové historie vlastní rodiny – který našla autorčina dcera v matčině pozůstalosti. Zdá se tedy, že tato povídka vznikala pravděpodobně ve stejné době jako plánovaná historie a že se na sklonku svého života začala Hana Bělohradská více než jindy vracet k vlastní minulosti a umělecky ji zpracovávat ve svých dílech (včleňovat do fiktivních světů reálné situace ze života svého a své rodiny).

jednoznačně vysvětlit. V šedesátých letech mohlo jít ze strany H. Bělohradské o autorskou opatrnost, v devadesátých letech se naopak autorka na nic neohlíží. Skrze přítomnost křesťanských motivů v textech povrchově popírajících křesťanskou morálku dochází k významovému tření přispívajícímu k ještě větší významové nejednoznačnosti.

Významová nejednoznačnost povídek (otevřené konce s nedovysvětleými záhadami) umožňuje celou řadu různých interpretací, dokonce i takových, které povrchové odmítnutí křesťanských hodnot popírají.

Za „ozvuk“ výchovné funkce v nových prózách můžeme považovat přítomnost motivů strachu a viny. Především s druhým z nich je v povídkách nakládáno velmi neobvykle. Pocity viny se totiž dostavují u postav, které na první pohled nejsou vinny ničím. Patrik z povídky *Poněkud složitější manželství* se kaje za to, že je dobře živený a že se ho nijak nedotkly hrůzy druhé světové války. („*Měl ostatně i povinnost pokoušet se alespoň částečně odčinit skutečnost, že není Žid*“ – s. 29) Cítí se provinile za své štěstí, a i proto se žení s Dorou, která je židovský sirotek, psychicky trpící minulostí. Obdobně samu sebe obviňuje hrdinka z povídky *Nehoda* za smrt svého manžela, kterou ona sama nespáchala. Provinilý pocit pronásleduje také Frederika z *Nebezpečných výprav*. Ten je mnohonásobným vrahem, paradoxně však kvůli tomu výčitkami svědomí netrpí. Pocit viny ho trápí kvůli skutečnosti, že se nenarodil na východě, ale v západní části Evropy, že se mu daří dobře a že se ho nedotýkají nespravedlnosti východního světa.

Jde tedy o další paradox, který přispívá k významové mnohoznačnosti próz. Výčitky svědomí se vyhýbají tomu, koho by za jeho činy měly postihnout, a naopak pronásledují jen ty, kdo si to nezaslouží. Vzhledem k tomu, že povídky jsou plné záhad, zámlk a nedořečeností, není zcela jisté, zda skutečně postihují výčitky svědomí jen ty nepravé. Proč se Patrik s takovou odevzdaností podřizuje přáním a náladám své ženy, proč se smiřuje s jejím podivínským chováním? Není to, že je bez viny, pouhým zdáním? A není to, že naopak druzí vinni jsou a výčitky svědomí se jim nespravedlivě vyhýbají, také jen zdání a klam? Můžeme ve složitém světě vůbec dojít nějakého objektivního poznání reality?

Motivy strachu a viny tedy nejsou v povídkách východiskem k jednoznačnému výchovnému působení, ale naopak „spouštějí“ různé interpretace. Celkově by však – dle mého názoru – měla být těmito interpretacím vlastní určitá deziluzivnost. Všechny povídky končí nějakým zklamáním nebo smrtí a jakákoliv naděje je v nich spíše vzácnou výjimkou. Depresivnost jen někde snižuje určitý nadhled (daný například humorem), který si vypravěč nad událostmi udržuje. Někdy je tak fikční svět podáván jako groteska a tragikomická podívaná, jejímiž diváky se skrze vypravěče stáváme.

S celkovou deziluzivností nových próz souvisí i mnohem menší míra různých „poetismů“ objevujících se v nich. Přitom pro starší povídky byly typickou součástí jejich stylu. Teprve srovnáním jazyka starších a nových povídek z hlediska množství poetismů, které obsahují, se stává zřetelným, jak výrazně poetismy starší prózy „zklidňovaly“ a „zlidšťovaly“. Prostředí v nich často bylo vykreslováno jako zkažené, nezdravé, depresivní, avšak bylo tak mnohdy činěno skrze obrazná přirovnání, která tuto naturalistickou „nezdravost prostředí“ do určité míry poetizovala. Ohavnost vykreslená obrazně nepůsobila tak depresivně jako ohavnost popsaná přímým vyjádřením. Depresivní a deziluzivní ladění nových povídek jde proto s nižší mírou poetismů „ruku v ruce“.

Menší jednoznačnost a výchovnost nových povídek zase souvisí s menším výskytem sentencí. Jejich podstatou je právě úsečné a jasné shrnutí mravních zásad nebo životních pravd. Jelikož nové povídky jsou ve své většině významově mnohoznačné a možnost poznání světa zpochybňují, stejně jako zpochybňují, že se „vyplatí“ chovat se podle zásad, které bývají obecně považovány za správné, je vymizení sentencí v textu próz logické. Přesto ale není absolutní (časté jsou například v pov. *Trest boží*), což je další z projevů, který zvyšuje významové tření povídek.

Tematika jednotlivých povídek je velmi různá, přesto se shodně ve většině z nich objevují motivy jako smrt, sny, osudové náhody, propadání hrdinů alkoholu apod. Společný je jim i neuspokojivý osobní život (hárají se s partnerem, jsou rozvedení nebo osamělí). Chování některých postav dokonce hraničí s patologií. V prózách ze šedesátých let byly partnerské rozvraty a odcizení viděny především perspektivou hrdinek-žen. V nových povídkách přestávají být jejich doménou, týkají se všech postav a jsou skrze ně reflektovány. Motivy partnerských rozvrátů a krizí pak dokreslují celkový rozvrat charakteru postav a obecně společnosti, v níž žijí.

Shrnutí

Prozaické dílo (resp. povídky) Hany Bělohradské vydané po roce 1989 představuje značný obrat v autorčině dosavadní poetice. Tu H. Bělohradská mění prakticky na všech úrovních – v jazykové stavbě, částečně též v tematice (je bohatší na různé typy postav i prostředí) i narativních postupech. Především však mění významové zacílení svých nových próz, které – zdá se – popírají to, k čemu naopak směřovaly její prózy starší. Vzhledem k tomu, že povídky jsou plné záhad a nedořečenosti, je jejich význam hůře uchopitelný a umožňuje mnohem více různých interpretací. Zaměření próz na složitost světa, až jeho absurditu je spojena právě se změnou v narativních postupech a stylizaci. Svět je pojímán jako složitá hra,

v níž lze těžko něco předem odhadovat a předvídat. Této hravosti odpovídá i „hravější“ vypravěč, který překvapuje svým humorem, byť často ironickým. S vnímáním fikčních světů jako absurdních her jde však „ruku v ruce“ i větší deziluzivnost próz, která mimo jiné přímo souvisí s ubýváním poetismů (zcela však nemizí nikde) v jazyce povídek. Projevem složitého světa jsou i složité vztahy hrdinů k okolním lidem – ve způsobu vyprávění se to projevuje výrazným úbytkem přímých řečí postav.

Celková významová mnohoznačnost řady povídek se odráží v jejich výrazně nižší sentenčnosti i tezovitosti. Přispívá k ní také mnoho nejrůznějších paradoxů, které lze v prózách interpretovat různými, často i protichůdnými způsoby (vina nevinných; tematizování, a přitom popírání křesťanské morálky apod.). Mnohoznačnost se projevuje opět i na úrovni stylu – častým spojováním slov s protichůdnými významy nebo novými aktualizacemi ustálených frází.

Nejvýraznějšími tématy nových povídek zůstávají i nadále pocity odcizení a krize partnerských vztahů. Autorka se jim však již nevěnuje jen skrze ženské hrdinky. V nových povídkách je důraz na ženské hledisko mnohem menší, v posledních prózách však počet ženských hrdinek znovu roste. Tyto krize jsou v nových povídkách líčeny jako jeden z projevů celkové krize moderního světa, v němž již není možné nacházet jednoznačná řešení ani se ptát po pravdě a lži.

Důrazem na noetickou nejistotu, mnohoznačnost, jazykovou i tematickou hravost, karnevalizaci a obraz odcizeného světa i množstvím nevysvětlitelných (či minimálně nevysvětlitelných) jevů lze nové prózy Hany Bělohradské vsadit do kontextu fantastické literatury, která se v české literatuře začala prosazovat od šedesátých let a výrazné postavení si vydobyla v literatuře let sedmdesátých a osmdesátých (viz *Bubáci pro všední den* Karla Michala, Vaculíkova *Morčata*, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* od Oty Filipa či *Medvědí román* Jiřího Kratochvila). Inspirace touto poetikou je výraznější než souvislost autorčiných próz s díly psanými v devadesátých letech. V porevoluční literatuře vidí Lubomír Machala dva silné proudy – imaginativní (fantaskní) a autenticitní (MACHALA, 2001). Ani k jednomu však nemají autorčiny prózy blízko.⁷⁸ Hana Bělohradská se tak částečně vymaňuje ze závislosti na dobových literárních tendencích, která byla pozorovatelná právě na jejích dílech z šedesátých let. Na druhou stranu je však její dílo prodloužením linie fantastické literatury z minulých let,

⁷⁸ Uvažovat by bylo možné o souvislosti s imaginativní linií novodobé české literatury. Jako její rysy však Machala vyjmenovává využívání postmoderních postupů, často autobiografického vypravěče jako svorníku vyprávění a aktualizace mýtů, dále fenomén velkoměsta a zvířecí motivy. S ničím z toho se v povídkách Hany Bělohradské nesetkáváme, a i proto se zdá, že její povídky je třeba vidět spíše v souvislosti s fantastickou literaturou sedmdesátých a osmdesátých let.

takže autorka i svými novými prózami potvrzuje, jak inspirativní pro její tvorbu je to, co se v literatuře osvědčuje (osvědčilo) jiným.

Celkově lze v autorčiných nových prózách pozorovat tři různé linie. Spojují je prakticky všechny výše zmiňované charakteristiky, odlišná je však míra, jak se v nich projevují. Lze to považovat za jeden z příznaků odlišného stáří jednotlivých povídek. Poetice šedesátých let se nejvíce blíží povídka *Paní N.*, u níž je velmi pravděpodobné, že byla napsána koncem šedesátých let či na počátku let sedmdesátých (tedy ještě v těsné blízkosti nejstarších próz). Druhou linii představují prózy, které mohla autorka psát buď až v devadesátých letech, nebo v sedmdesátých či osmdesátých letech pod vlivem fantastické literatury. Právě na tyto prózy (jsou nejpočetnější, představují jádro souborů *Nebezpečné výpravy* a *Přešťastné manželství*) nejvíce platí výše popisované charakteristiky. Třetí linii nových próz představují povídky psané od konce devadesátých let, resp. v jedenadvacátém století. Tyto povídky stále zachovávají výše uvedené charakteristiky, patrnější je v nich ale autorčin více či méně zřetelný návrat k společenské angažovanosti, kritice i určité výchovnosti. Nejzřetelnější je příznačně v naposledy vydané autorčině povídce.

Hana Bělohradská tak učinila ve své literární kariéře v devadesátých letech veliký krok proti poetice svých próz ze šedesátých let – zdá se dokonce, že ji místy až popírá. Vzhledem k významové mnohoznačnosti nových próz je však možné o rozsahu tohoto popření více přemýšlet a spekulovat. V závěrečném období své tvorby se ovšem autorka ke starší poetice částečně vrací, a dochází tak k jakémusi „smíření“ dvou velmi odlišných fází poetik.

3. Dramatická tvorba Hany Bělohradské – divadelní hra *Incident*

Hana Bělohradská je především novelistka a povídkářka, přesto se v sedmdesátých letech dopustila z hlediska své tvorby výjimky. Napsala divadelní hru (která je však psána prózou).

V této kapitole si budu všimnout, v jakém vztahu je tato hra k autorčiným prózám. Lze v ní objevit podobnou práci s jazykem jako u próz, dotýká se i ona podobných témat? To jsou otázky, které si položím především.

Hra vyšla pod názvem *Incident* v nakladatelství Favia International (edice Favia Fiesta) v roce 1991, inscenována dosud nebyla. Hra je výjimkou ještě v jednom ohledu – je jedním z mála děl, která Hana Bělohradská vytvořila v době své nucené tvůrčí odmlky, resp. která se z této doby zachovala a bezpečně víme, že opravdu v této době vznikla. V *Incidentu* se opět objevují motivy známé z předchozích autorčiných prací jako válka a strach z ní, hrdinovo skrývání se, uzavřený prostor (v novele *Bez krásy, bez límce* je jím prostředí jednoho domu,

v *Poslední večeři* klinika) a smrt. Děj hry se točí okolo základního existenciálního problému: jak působí výčitky svědomí a nadlidský strach na konání člověka. Řadou motivů pak hra odhaluje, že byla napsána právě v sedmdesátých letech, kdy pocit ohrožení a skrytého nebezpečí byl opět velmi aktuální.

Na první pohled může být překvapivé, že autorka v sedmdesátých letech – v době, kdy netvořila – sáhla po dramatickém (divadelním) žánru a poprvé právě v této době porušila epickou linii svého díla. Nezdá se pravděpodobné, že by tak učinila z důvodu, že by víc věřila v uvedení své hry na jevišti, než v možnost publikovat prózu. Mnohem pravděpodobnějším vysvětlením jsou autorčiny zkušenosti se scénářistickou prací v druhé polovině šedesátých let. Divadelní hry se totiž scénáři v mnoha ohledech podobají, a je tedy možné, že tak Bělohradská navázala na své scénářistické práce v jiné podobě.

Stejně jako filmový scénář stojí i divadelní hra především na dialozích. Významnou složkou *Incidentu* jsou však i pokyny týkající se osvětlení scény (tedy již potenciálního inscenování hry). Výrazné střídání světla a tmy, které Bělohradská požaduje, jednoznačně poukazuje k Brynychovu filmu *...a pátý jezdec je Strach*, který je po obrazové stránce také postaven na ostrých kontrastech a vyhraněné dvoubarevnosti („černo-bílosti“). Mezi tímto filmem a hrou lze najít i další souvislosti: spojují je především záležitosti motivické.

Hlavní postava hry, uprchlík Ego, je postava-symbol. Víme velmi málo z jeho minulosti, nejasný je jeho vztah k druhému uprchlíkovi Jakobovi i okolnosti jeho útěku. Individuální rysy nejsou podstatné. V tomto ohledu se zdá být symbolické i jméno postavy – Ego. Můžeme ho považovat za skutečné, tak jako jména dalších protagonistů, Jakuba a Trudi, ale stejně tak se nabízí i vnímat ho jako apelativum. Jako ego s malým „e“. S tím by korespondovala skutečnost, že právě o hrdinovy psychické stavy a o jeho činy ve hře jde. Spojitost se slovem „egoismus“ tedy není náhodná.

Ego a jeho záhadný společník Jakub se uprostřed noci dostanou do malého městečka ve Švýcarsku. Oba jsou uprchlíci – nacističtí vězni – jimž se na konci války podařilo dostat z transportu. Oba jsou však zraněni – Ego má omrzliny, Jakub je ochrnutý. Tuto výchozí situaci však autorka od počátku obestírá řadou záhad. V hotýlku je totiž ubytován a léčí se pouze Ego. Jakub se z neznámého důvodu v hotelu skrývá a nechce být prozrazen. Velmi záhy tak čtenář získává podezření, že Jakub není skutečnou postavou, ale jakýmsi AlterEgem, který je pouhým výplodem smyslů nervově narušeného Ega. Toho totiž tíží nejen zdravotní obtíže a oprávněné obavy o vlastní bezpečí v podivném hotelu, ale především přízraky vlastní minulosti, v níž tušíme morální komplikace.

Opět máme tedy co do činění s dílem, jehož smyslem je nejen působit esteticky, ale zprostředkovat určité ideje, myšlenky a provokovat k otázkám. Tajemná postava Jakuba i nevysvětlené zmizení předchozích uprchlíků z hotelu navazuje na linii záhadami obestřených příběhů v autorčině tvorbě publikované po roce 1989. K nim, ale i ke starším prózám odkazuje i strach jako hlavní hybatel děje.

Ego i Jakub za sebou mají německé věznění a výslechy, při nichž oba málem přišli o život, a následně útěk z transportu, který oběma podlomil zdraví. Obě situace je stmelí, jeden druhému pomáhají. Jejich přátelství však kalí vzpomínka na jakéhosi Brauneho, kterého jeden z nich, ale spíše oba společně zabili. Výčitky, které je trápí, se každý z nich snaží svalovat na druhého, protože zbavení se odpovědnosti za tuto vraždu je otázkou dalšího života. Žít s výčitkami se zdá být pro Ega, ale i Jakuba nemožné. Společná vražda se tedy stává zásadním problémem jejich dalšího přátelství a nakonec vede k nedůvěře až nenávisti. K tomuto vyhocenému obratu rozhodujícím dílem přispěje i pocit nejistoty a ohrožení, který oba hrdiny v podivném hotelu svírá. Lidský tvor se stává zajatcem sebezáchovného pudu. Toto téma v autorčině díle dobře známe – objevilo se v novele *Bez krásy, bez límce* a ve vyhocené podobě ve filmu *...a pátý jezdec je Strach*. Právě na něj *Incident* přímo navazuje. Stejně jako film je totiž postaven na vyhocených kontrastech. Ty se kromě již zmiňované vizuální stránky scénických poznámek projevují i v dialozích. K přechodu od lásky k nenávisti, od něžnosti k atakům a výčítkám dochází skoro v jedné chvíli:

Ego: Už jednou jsem tě nesl na zádech. Hodinu jsem pro tebe sestupoval zesláblý a vyčerpaný tak, že jsem při každém kroku dostával závrat' ...

Jakub: Místo zad jsi měl krvavou kaši a já ti ji centimetr po centimetru pucoval, nadávals mi za to a já tě chlácholil ...

Ego: Přál jsem si na všechno se vykašlat a jednoduše se pustit, ale zaslechl jsem tvé volání, tvé panovačné štěknutí tady ...

Jakub: Žral jsi bez zábran mou vězeňskou stravu, byl jsem už polomrtvý hladem, nedokázal jsem myslet na nic jiného než na jídlo ...

Ego: Ležels na boku a cenil na mě svý žlutý tesáky a šklebil ses, jak bys udělal dobrý vtíp. A já viděl tvou nohu a věděl jsem, co to poznamená ... (s. 58)

Charakteristické je opět to, že hrdinou je tu stejně jako v prózách intelektuál – student práv, kterého trápí jeho nerozhodnost a neschopnost rychle reagovat (jako doktora Veselého v novele *Bez krásy, bez límce* či ve filmu *...a pátý jezdec je Strach*):

„Někdy to ani nešlo, jindy jsem neměl dost sebedůvěry. Nebral jsem se moc vážně, vždycky jsem o všem pochyboval... (s. 21)“

„*Jsem mírný, váhavý, hloupě svědomitý student práv* (s. 22).“

Situace je pro něho o to těžší, že ho válka zasáhla ještě jako nevyzrálého chlapce, který se hledá: „*Zaskočilo mě to brzy. Dřív, než jsem se stačil rozhodnout, kdo vlastně jsem. Víím jenom, co nejsem, co nechci a nemohu být. Jestli dospět znamená zhrubnout a zhloupnout, jsem rád, že nedospěju* (s. 73).“

Vědomí, že neobstál – zavraždil Brauneho a je zodpovědný i za zatčení matky a otcovo pokoření – je pro něho příliš zdrcující, neboť se vždy snažil „*být dokonalejší, než byl*“. V zásadní době ale zklamal. Sotva se dostane z nejhroší situace a podaří se mu stanout na svobodě, výčitky na něho dopadnou celou vahou. Obviňování Jakuba je jen marným pokusem je setřást. Sebevražda se tedy stává jediným – logickým – východiskem. Ale i v tuto chvíli se projeví Egova nejistota a váhavost. Ani válkou nedospěl k rozhodnosti: „*Jako bych uvízl mezi smrtí, které se děším, a mezi životem, který si nepřeju. V úzké štěrbině, která mě drží a dusí...* (s. 74)“

Jak jsem již psala, záhadnou postavou *Incidentu* je Jakub. Zpočátku působí jako skutečná postava, postupem hry se však stále více nabízí vysvětlení, že jde pouze o výplod Egovy fantazie. Jakub je Egovým nereálným druhem, jakého má například Fuksův Theodor Mundstock. Nejprve je Egovi společníkem, který mu pomáhá snášet strádání ve vězení, později se ale stává nepříjemným hlasem svědomí. Ego je duševně labilní, pravděpodobně ho jeho situace přivedla ke schizofrenii – možná je hrdinovo skutečné jméno Jakub, zatímco Ego neboli Já je tím posledním, co z nešťastného jedince zbylo.

Záhada dvoupostavy Ega a Jakuba zůstává otevřená až do konce. Když spolu oba protivníci zápasí o revolver, Ego Jakuba zastřelí. Na zemi však pokojská najde mrtvého Ega. „*Ježíšikriste, on se snad zastřelil,*“ vykřikne a slovem snad vyjádří poslední nejistotu celé hry.

I když Hana Bělohradská situovala *Incident* do posledních válečných měsíců i do více méně konkrétního místa (města v jednom z německých kantonů ve Švýcarsku), všemi výše zmiňovanými postupy a motivy je hra nadčasová, a mohla být tedy i v sedmdesátých letech odůvodněně považována za aktuální. Některé repliky působí jako narážky na současnost („*Zkušenost mě naučila bát se uniformy.*“ – s. 38), stejně tak postavy tajných vyšetřovatelů (kteří nic nevysvětlují, jen se ptají, mají tajné informátory a sami vystupují v převlečení) a celková atmosféra nedůvěry („*Věřím ti ... Ale zároveň vím, jak strašně snadné musí být selhat.*“ – s. 40). Nepřekvapuje, že hra nebyla v době vzniku inscenována.

Incident vyšel knižně hned na počátku devadesátých let, tedy ve stejné době, kdy byly znovu otištěny autorčiny stěžejní práce *Bez krásy, bez límce* a *Poslední večeře*. Spolu s nimi vytváří triptych, který spojuje téma (strach a výčitky), doba (přízrak války⁷⁹) i etické poselství. To vše v této hře z jiného pohledu a v jiné situaci variuje to, co již z novely *Bez krásy, bez límce* a z románu *Poslední večeře* známe.

„*Kdybych byl zasáhl dřív, mohl jsem zachránit situaci. Proměnit incident v legraci...*“, říká o své „nepohotovosti“ Ego. Incident považuje za něco, k čemu vůbec nemusí docházet, když je člověk rozhodný. Současně si však uvědomuje, že incident může vzniknout i z banální slabosti, jsou-li k tomu určité podmínky. „*Když se lidská nedokonalost střetne s dokonalou nelidskostí, stane se z banální slabosti zločin* (s. 57),“ říká. K tomuto střetu skutečně došlo a Ego zločin zplodil.

V lidských životech jsou výjimečné situace, které kladou na jedincovu povahu a konání zvýšené nároky. Pokud v této vyhrocené situaci – v době, „kdy se lidská nedokonalost střetává s dokonalou nelidskostí“ – jedinec váhá, nebo dokonce zklame, může se i z banální slabosti stát zločinný incident. A to je podle Hany Bělohradské cesta ke strastnému životu plnému výčitek, pocitu vlastní ubohosti nebo dokonce k záhubě. Takové je vyznění nejen dramatu *Incident*, ale většiny autorčina díla, resp. jeho eticky zaměřených fází.

IV. FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ PRÓZ HANY BĚLOHRADSKÉ

Hana Bělohradská se kromě literatury věnovala i jiným uměleckým odvětvím, rozhlasové a televizní tvorbě a filmu. Především filmové scénáře hrají v rámci její tvorby významnou roli, Hana Bělohradská je totiž psala na motivy svých próz. Uvážíme-li navíc, že propojení filmu a literatury se u nás stalo v šedesátých letech fenoménem, není možné vztah filmu a autorčiných próz zcela opominout.

V této kapitole tedy pojednám o tom, jak filmy natočené na motivy autorčiných děl ze šedesátých let „respektují“ příběh literárních předloh, resp. jak jsou příběhy próz ve filmech ztvárněny.

Hana Bělohradská se podílela na scénáři k filmům *...a pátý jezdec je Strach* (předlohou je novela *Bez krásy, bez límce*) a *Znamení raka* (dle románu *Poslední večeře*).

⁷⁹ V *Poslední večeři* je sice upozaděn, ale i zde je ve vzpomínkách postav válka přítomna. Válečné ponížení má navíc na svědomí jeden z životních mindráků, které pronásledují hrdinku Marii.

Její scenáristické aktivity nebyly v šedesátých letech ve spisovatelské obci ojedinělé. Vztah literatury a filmu byl totiž v šedesátých letech velmi intenzivní. Přes odlišné kulturní a společenské postavení filmu a literatury nalézají *Dějiny české literatury 1945–1989* (DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989, III. díl, kapitola Literatura v masových médiích: film, rozhlas a televize, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>, přístup 21. 2. 2007) mezi těmito dvěma uměleckými odvětvími tři společné rysy. Prvním je pohyb od v podstatě neúspěšné snahy znovu oživit žánrová a tématická schémata budovatelského období k obratu v roce 1963, druhým je vysoký hodnotový standard produkce těchto umění v letech 1963–69 a třetím je zájem filmu o aktuální společenské látky a z toho plynoucí dynamizace vzájemného vztahu filmu a literatury. Zatímco v padesátých letech se filmové adaptace výrazně opíraly o literaturu devatenáctého století, od počátku šedesátých let se akcent přenesl na díla právě vydávaná, nebo dokonce na dosud nepublikované rukopisy. Východiskem pro filmy přitom byly především kratší literární útvary.

Šedesátá léta nazývají *Dějiny české literatury 1945–1989* obdobím symbiózy literatury a filmu (u Hany Bělohradské jde tedy o další „oblast“ jejího konformování s dobovou kulturní situací). Evidentní je snaha filmařů o dosažení ekvivalence a kongeniality mezi literárními a filmovými díly. I přes snahu řady tehdejších filmových tvůrců o zfilmování literárních látek způsobem, který zachová jejich charakter (to se u tvůrců tzv. nové vlny zaměřovalo především na dodržení poetiky literární předlohy, jejího specifického jazyka), je ale pro film šedesátých let typické také sebeuvědomování a emancipace od bezprostřední závislosti na literatuře či divadle – film v této době hledá vlastní vyjadřovací prostředky.

Úzké kontakty literatury a filmu byly v šedesátých letech inspirativní nejen pro filmové tvůrce, ale i pro spisovatele a dramatiky. Příznačné je u některých spisovatelů úzké sepětí literárních a filmových aktivit (např. Oldřich Daněk a Pavel Kohout se začali věnovat filmové režii). V díle několika autorů (zvláště Jana Procházky a Vladimíra Körnera) se zase literární práce a práce pro film prostupovaly tak, že jejich prózy již zahrnovaly předpoklad pozdější filmové realizace, nebo vznikaly úpravou dříve připraveného scénáře. Výstavba některých próz šedesátých let tak byla inspirována scenáristickými zvyklostmi a „filmovým viděním“ – filmovým charakterem narace (např. důraz na vizuální a zvukové charakteristiky a na dialog, ostré přechody mezi scénami apod., viz debut Oty Hofmana, díla Vladimíra Körnera).

Řada spisovatelů byla současně scenáristy původních námětů (spolupráce Josefa Škvoreckého s Jiřím Menzelem, Oldřicha Daňka s Václavem Vorlíčkem apod.) a mnozí do filmové podoby přepisovali svá vlastní díla. To je také případ dvou již zmiňovaných próz Hany Bělohradské – novely *Bez krásy, bez límce* a románu *Poslední večere* – u nichž se autorka

podílela na podobě scénáře. U prvního filmu na něm pracovala s režisérem Zdeňkem Brynychem, scénář druhého filmu vytvářela také s jeho režisérem – tentokrát Jurajem Herzem, pro kterého byl film *Znamení raka* celovečerním filmovým debutem. Zařadila se tak po bok např. Alexandra Klimenta, svého generačního souputníka, který se taktéž podílel na scénáři filmu podle své novely *Marie*, Františka Hrubína (spolu s Otakarem Vávrou vytvořil scénář pro film *Romance pro křídlovku*), Ladislava Fukse (podíl na scénáři k filmu *Spalovač mrtvol*), Vladimíra Körnera (námět a scénář k filmům *Údolí včel* a *Adelheid*).

Intenzivní kontakt literatury a filmu nebyl v šedesátých letech žádné novum. Stačí vzpomenout na německé expresionistické filmy nebo na dadaismus a surrealismus ve francouzském filmu. U nás se obě umělecká odvětví dotýkala velmi intenzivně již v padesátých letech⁸⁰, avšak teprve v šedesátých letech (především zásluhou režisérů tzv. nové vlny a několika dalších) se z propojování filmu a literatury stal fenomén.

Podrobnou typologii adaptačních a interpretačních postupů filmu šedesátých let vypracovala Radka Denemarková.⁸¹ Ve studii s názvem *Bezpečné známosti, poznámky k typologii adaptačních a interpretačních postupů ve filmu šedesátých let* (In: ZLATÁ ŠEDESÁTÁ, 2000, s. 224-236) dělí filmové adaptace literárních látek v šedesátých letech podle použitých interpretačních postupů do následujících devíti kategorií:

1. Věrný opis literární předlohy se zachováním celé struktury textu, většiny epizod a vedlejších postav. Tyto filmy nazývá R. Denemarková „*zjednodušeným filmovým ekvivalentem textu bez ohledu na odlišnosti uměleckých druhů*“ a příslušný interpretační způsob považuje za tradiční. Zatímco v padesátých letech podle autorky převažoval, v šedesátých letech se uplatňuje v minimální míře. (Jako příklad uvádí zfilmování divadelní hry P. Kohouta *Dvanáct* z roku 1964.)

2. Věrný přepis literární předlohy, bez ilustrativnosti, s důrazem na zachování významu a tematické dominanty. Pro tento adaptační postup se podle Denemarkové hodí především krátké prózy, které právě díky svému krátkému rozsahu umožňují filmařům svobodnější prostor pro vizuální interpretaci (např. *Ostře sledované vlaky*, 1966; *Obchod na korze*, 1965; *Markéta Lazarová*, 1967; *Rozmarné léto*, 1967).

3. Variované/aktualizované podání literární předlohy (např. přenesením příběhu do jiné doby nebo země, aktualizováním některých motivických reálií apod.). Takový postup může

⁸⁰ Toto období však Radka Denemarková popisuje ve studii *Bezpečné známosti, poznámky k typologii adaptačních a interpretačních postupů ve filmu šedesátých let* jako období, v němž filmové adaptace literaturu redukují a zpovrchňují.

⁸¹ Kromě ní se podrobněji filmovými adaptacemi literárních děl zabývá Marie Mravcová (např. Mravcová, M.: *Literatura ve filmu*. Praha, Melantrich 1990.).

filmu podle R. Denemarkové přinést svěžest i diskutabilní přitažlivost (např. *Případ pro začínajícího kata*, 1969; *Třináctá komnata*, 1968).

4. Spojení motivů a dějů z několika děl jednoho autora v jednolitě vyprávění (např. *Skřivánci na niti*, 1969; *Transport do ráje*, 1962; *Slasti otce vlasti*, 1969). O tomto adaptačním postupu R. Denemarková píše: „*Scenárista vstřebává ‚transparentním čtením‘ vidění a atmosféru předloh, po čase se k nim vrací a vytváří strukturu novou, filmovou* (ZLATÁ ŠEDESÁTÁ, 2000, s. 233).“

5. Montáž na základě výběru jedné dějové linie z několika paralelních příběhů předlohy. U filmů spadajících do této kategorie je podle R. Denemarkové zajímavé právě to, co autoři z literární předlohy vynechávají (např. *Žert*, 1968).

6. Volná inspirace předlohou, na jejímž základě vzniká nový scénář. Podle autorky jde od počátku filmu o nejčastější způsob transformace textu. K této kategorii přičleňuje Radka Denemarková film *Zdeňka Brynycha ...a pátý jezdec je Strach*.

7. Adaptace takového literárního díla, které umožňuje ověřit výrazové možnosti filmu jako specifického druhu umění. Předloha má umožnit předvedení technických záměrů režiséra (např. *Sladké hry minulého léta*, 1969; *Démanty noci*, 1964).

8. Myšlenkový kontrast/polemika s tradiční interpretací předlohy. V šedesátých letech se objevuje výjimečně, podle R. Denemarkové asi i proto, že literatura a film se tematicky a názorově prostupují. (Jako jediný příklad uvádí film *Pastýřák* Hynka Bočana z r. 1968.)

9. Formální kontrast filmu k předloze. Z komedie se ve filmu stává tragédie apod. (např. *Zlaté kapradí*, 1963).

Film *...a pátý jezdec je Strach* natočený dle novely *Bez krásy, bez límce* zařadila Radka Denemarková ke kategorii filmů volně inspirovaných předlohou. Scénář k němu vytvářel režisér Zdeněk Brynych spolu s Hanou Bělohradskou. Příběh, který se odvíjí v novele, transformovali do jiné podoby (viz dále) a podřídili výrazovým složkám filmového vyprávění. Transformací prošel nejen „literární“ příběh, ale i titul. Filmová podoba dostala atraktivnější název, který více odpovídá tomu, jak se příběhu chápe filmové médium.

Druhý film, který byl natočen dle předlohy Hany Bělohradské – *Poslední večere* – Radka Denemarková explicitně k žádné z kategorií nepřirazuje. O toto zařazení se pokusím na následujících stranách sama. Kromě toho se zaměřím na analýzu toho, jakou transformací prošly příběhy próz Hany Bělohradské ve filmech, které vznikly podle jejích předloh. Věnovat se budu primárně srovnání příběhu, neboť ten je jednou z nejvýznamnějších složek autorčiných

próz. Na komplexní srovnání všech aspektů není v této práci dost místa ani to neodpovídá cílům, které sleduje.

Všímat si tedy budu především toho, jak filmy transformují literární příběh. Za příběh ve shodě s S. Rimmon-Kenanovou považuji „*abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu* (RIMMON-KENANOVÁ, 2001, s. 14)“. Zaměřím se tedy na to, jak film dodržuje dějové události a v nich vystupující postavy – tedy na to, které složky příběhu filmy aktualizují a zda se drží etických významů literárních předloh.

...a pátý jezdec je Strach

První film, který podle předlohy Hany Bělohradské vznikl, nese název *...a pátý jezdec je Strach* a podíleli se na něm Hana Bělohradská a Zdeněk Brynych jakožto autoři scénáře, film režíroval Zdeněk Brynych, hudbu připravoval Jiří Sternwald a stříh byl prací Miroslava Hájka. Černobílý osmadevadesátiminutový film vznikl v roce 1964, premiéru měl 12. 2. 1965. V šedesátých letech zaznamenal úspěch (především v zahraničí). Příznivý byl ale i domácí ohlas.

Pro režiséra Zdeňka Brynychy nebyl tento film prvním setkáním se scénářem upraveným dle literární předlohy, a dokonce ani prvním setkáním s literární předlohou s židovskou a okupační tematikou. Na druhou vlnu válečných próz zareagoval film velmi rychle (např. již v roce 1959 zfilmoval Jiří Weiss novelu Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*) a Zdeněk Brynych byl vůbec prvním režisérem, který filmově využil prózy Arnošta Lustiga. Na základě povídek ze sbírky *Noc a naděje* natočil v roce 1962 film *Transport z ráje*. Okupační tematice se věnoval i později – v roce 1967 natočil film *Já, spravedlnost* dle stejnojmenného „znovuobjeveného“ pozapomenutého románu Miroslava Hanuše, který fiktivně rozvíjí předpoklad, že Adolf Hitler přežil pád nacistického Německa.

Radka Denemarková řadí snímek *...a pátý jezdec je Strach* do skupiny filmů, které se nechaly literární předlohou jen volně inspirovat. Filmový příběh skutečně vypouští většinu epizod i postav literárního příběhu, zachovány jsou pouze hlavní postavy, avšak částečně jsou mezi nimi změněny vztahy (např. literární Honza Vochozka, syn jedné z nájemných rodin v domě, vystupuje ve filmovém příběhu jako syn manželů Veselých, majitelů domu). Filmový příběh je také bohatší o několik epizod, které v literární předloze vůbec nejsou. Nejvýznamnější jsou změny na dvou tradičně nejexponovanějších místech příběhu – na jeho začátku a konci. Filmový příběh nezachovává výchozí situaci literárního příběhu, ale – což překvapuje asi nejvíce – od literární předlohy se odlišuje i konec.

Jiné místo přísluší literárnímu příběhu v rámci celku prózy a jiné místo má filmový příběh mezi ostatními vrstvami filmu. Zatímco literární příběh měl v próze výrazné postavení – právě s ohledem na jeho výchovné působení byly voleny vyjadřovací prostředky, kompozice a vyprávěcí postupy – ve filmu jsou naproti tomu příběhu rovnocenné i další složky filmu: vizuální stránka, hudba, střih apod.

Film je na rozdíl od předlohy výrazně expresivní, což se projevuje vysokou mírou stylizace jeho výtvarné stránky. Napomáhá tomu černobílé zpracování, ale především práce s kamerou a střih. Film je v podstatě vytvářen jako sled sugestivních obrazů, jejichž smyslem je vytvořit hmatatelnou atmosféru strachu, hrůzy, hnusu a absurdity. V tomto ohledu se s předlohou kryje jen částečně. Příběh novely se zaměřuje primárně k výchovnému působení. Pokud by Bělohorská v próze zvolila příliš nápadné jazykové nebo kompoziční postupy, mohly by na sebe strhávat pozornost čtenářů na úkor výchovného příběhu (ten by se za nimi mohl ztrácet). Právě k tomu dochází ve filmu. I filmový příběh obsahuje etické reflexe – v tomto ohledu je velmi působivý závěr filmu, v němž hrdina před svou sebevraždou adresuje komisaři gestapa následující klíčové věty: „*Jsem lékař.. .byl jsem lékař... ne, vlastně ještě jsem. Člověk je jako to, co myslí. To nemůžete změnit.*“ (Tyto věty v literární předloze vůbec nejsou.) Přesto je příběh ve filmu „přebit“ výraznou výtvarnou stylizací. Vizuální stránce filmu je podřízen například redukci postav i jejich dialogů. Zatímco text prózy je prostoupen častými vnitřními monology postav, do filmového příběhu nijak převedeny nejsou. Oproti próze, v níž se hrdinové dostávají ke slovu (skrže přímou, nepřímou a polopřímou řeč nebo vnitřní monology) velmi často, jsou hrdinové filmového příběhu spíše nemluvní. Neobjevuje se v něm hovor pro hovor nebo běžná konverzace. Řeč postav je redukována jen na závažná sdělení (relevantní vzhledem k dalšímu ději). S tím souvisí i to, že filmové postavy hovoří spíše v krátkých větách, úsečně.

Redukce řeči postav jde ruku v ruce i s maximální redukcí vystupujících postav (chybí rodina Dvořáčkových a Vochozkových, namísto rodiny správcových Jirákových figuruje ve filmu pouze domovnice). Na druhou stranu však ve filmovém příběhu jedna postava přibyla, a to udavačský vedoucí civilní obrany Fanta.

Expresivní (až neo-expresionistické) ladění filmu potvrdil i sám Brynych: „*Já jsem opravdu expresionista. Jsem člověk, který je pro vyjadřovací způsob předurčený deformací.*“⁸² Projevy této neo-expresionistické deformace popisuje v obsáhlé studii o Brynychově filmu Stanislava Přádná (Přádná, ILUMINACE, 1998, č. 4). Projevy expresionismu spatřuje jednak

⁸² Cituji dle článku Stanislavy Přádné *Moc strachu versus síla člověka* (Přádná, ILUMINACE, 1998, č. 4).

ve vypjatém herectví, scénografii, zvukové dramaturgii a celkové stylizaci filmu. Podrobně pak tyto projevy rozebírá. Všimá si hereckého zdůrazňování psychické vyšínutosti, divadelní přepjatosti hereckých projevů, „herectví ostrých tahů“. Velmi oceňuje především herectví Miroslava Macháčka, který ztvárnil hlavní postavu doktora Brauna.

Tato postava má ve filmovém příběhu velmi odlišný charakter než v literárním. Především je filmový Braun muž o mnoho mladší. Zatímco Armínu Braunovi je v próze sedmdesát dva let, je filmový doktor Braun muž středního věku. Této změně odpovídá i odlišné jméno postavy. V próze má Braun křestní jméno, ve filmu je jeho příjmení doplňováno titulem. Možná i to mu dodává oproti próze více síly, vážnosti a snad i důstojnosti. Filmový Braun není představován jako postava člověka zlomeného a nemohoucího, který už od života nic nechce ani nečeká. Ve filmovém příběhu je Braun postavou, kterou silně šíří strach o život. Ten má totiž ještě plně v rukou a nechce se ho vzdát. Stejný strach užívá všechny ostatní postavy v domě a stává se hlavním důvodem jejich vypjatého chování. Vše, co postavy dělají, dělají pod nadvládou strachu. Asi i proto se strach objevuje již v titulu filmu a navíc s velikým „S“. Tato emoce se tak jakoby stává další – a vlastně hlavní – postavou celého příběhu.

Filmový Braun však na první pohled strach zvládá. Vystupuje jako klidný, zdvořilý a vyrovnaný muž. Ve vypjatých chvílích, jakou je operace zraněného odbojáře, však začíná strach svírající jeho nitro vystupovat na povrch. V tomto okamžiku se z Brauna stává hysterik jako ze všech ostatních postav filmu. Sugestivní je v tomto ohledu především scéna operace, kdy Braun strachy nezvládá třes svých rukou, a dále jeho „monolog v dialogu“, v němž Braun rozmlouvá se svým svědomím a chce se vylhat ze zodpovědnosti lékaře. Tento „rozhovor“ má téměř schizoidní charakter a graduje ve velmi vzrušeném, až hádavém tónu.

Vypjaté herectví pak podporuje stejně vypjatý hudební doprovod – střídání ticha s extrémně hlasitými scénami a místy velmi disonantní hudba – a výtvarné ztvárnění. Film je černobílý a skutečně převažuje černá a bílá jako dva absolutní kontrasty, šedé odstíny jako místa přechodu někdy téměř chybí. Velmi působivá je úvodní scéna filmu (v literárním příběhu není). Filmový Braun pracuje jako likvidátor ve skladech konfiskovaného majetku. Zde jsou s naprostou pečlivostí shromážděny a roztríděny nejrůznější věci jako nástěnné hodiny, klavíry, cedule, housle, věšáky, židle atd. a jejich seskupení vytvářejí téměř umělecké skrumáže, ale především tvoří jejich nesmyslné nashromáždění dojem naprosté absurdity. A také, jak poznamenává Stanislava Přádná, dojem rezignovaného bezčasí a zmarněných životů.⁸³

⁸³ Připomíná v této souvislosti vliv Franze Kafky, nejen u depresivních záběrů staré Prahy, ale i u typu hlavního hrdiny – židovského intelektuála.

Tato vyhocenost a ostré kontrasty s literárním příběhem příliš nekorrespondují. Příběh v próze postrádá vyhoceně dramatické situace. Změny v postojích a chování hrdinů jsou pozvolné. Ani přechody mezi jednotlivými situacemi nejsou nijak kontrastní (například přechody z komických situací do dramaticky vážných, z naprostého klidu do konfliktu apod.). I přestože ani literární příběh nepostrádá napínavé situace, není jejich vypjatost nijak zvlášť vyostřována (např. na rozdíl od *Pana Theodora Mudstocka*). Filmový příběh a jeho vizuální a hudební ztvárnění ve filmu se naopak snaží všechny tyto dramatické situace zdůrazňovat. K větší dramatičnosti slouží i všechny změny v ději. Ve filmovém příběhu jsou například oproti literární předloze hned dvě prohlídky gestapa, Braun raněného Pánka neléčí ze zápalu plic, ale přímo operuje a nakonec neumírá na infarkt, ale páchá za dramatických okolností sebevraždu.

Co je však ještě výraznější, filmové zpracování literární příběh silně aktualizuje. Podtrhuje právě ty momenty literární předlohy, které mohou něco vypovídat o aktuální dobové situaci. Na to upozornila už Radka Denemarková ve studii *Bezpečné známosti*, kde o tomto filmu konstatuje: „*Židovská tematika a historické zakotvení doby II. světové války bylo ideální ‚kulisou‘ k rozehrání soudobých otázek morálních a mravních – shrnuje v sobě veškerou absurditu tohoto světa, tragiku lidí, kteří provedli pouze to, že se ‚narodili nevhodně‘* (ZLATÁ ŠEDESÁTÁ, 2000, s. 234-235).“

Jakými změnami filmový příběh literární předlohu aktualizuje? V první řadě redukuje na minimum reálie čtyřicátých let, které obsahuje literární předloha. Kdo nezná souvislosti (tedy předlohu), může film stejně dobře považovat za dobový jako za historický. Příběh se odehrává v jakémsi bezčasní, které může být dobou minulou (válečnou) i přítomností. I literární příběh obsahoval potenciál pro chápání příběhu z minulosti jako aktuální parafráze současnosti (viz sentence s obecnou platností, které pronášejí postavy), neobsahoval však žádné přímé narážky na dobovou situaci, takže aktualizovaný výklad si čtenáři mohli (a pravděpodobně tak opravdu činili), ale také vůbec nemuseli připouštět. Ve filmovém příběhu je však – právě díky navozenému bezčasní a z něho vyplývající možné absolutní platnosti příběhu – tento aktualizací potenciál výrazně větší.

K tomu, aby byl filmový příběh svými recipienty považován za příběh o světě, v němž jsou někteří lidé podle určitého klíče vylučováni ze společnosti, je jim zakazováno vykonávat jejich povolání a musejí nastupovat na místa jiná, jim nedůstojná – tedy o světě, s nímž mohou mít recipienti osobní zkušenost – napomáhá i maximální zvýraznění motivu udavačství a práškačství. Ve filmu proto vystupuje postava vedoucího civilní obrany Fanty, ustrašence a člověka amorálního, který jedná jen s ohledem na své bezpečí. Paradoxně je právě tento

morální chudáček vedoucím civilní obrany. V tomto ohledu je filmový příběh tedy odvážnější. Klíčovými postavami kromě Brauna a Veselého se stávají ustrašenec Fanta a německý komisař, který provádí domovní prohlídky.

Postava komisaře je v próze pouze vedlejší postavou. Uchopena je tak, že u čtenáře nemusí vzbuzovat žádné emoce – nechová se ani násilnicky, ani nehumánně. Když přistihne učitele Dvořáčka při lži, prakticky ho za ni netrestá. I k ostatním obyvatelům domu se chová vcelku slušně. Prohlídku domu vykonává bez zvláštního zaujetí, přesně podle předpisu.

Oproti tomu komisař z filmového příběhu je člověk, který se vyžívá ve svém nadřazeném postavení a své momentální moci nad osudy obyvatel domu. Nevznikla však postava tupého reprezentanta nacistické moci, ale pronikavého pozorovatele událostí v domě, který pečlivě zkoumá své protihráče a současně je soudí. Stanislava Přádná stejně jako v případě Miroslava Macháčka oceňuje herecké podání Jiřího Vršály („*herecká interpretace přerůstá epizodní dimenzi role*“, PŘÁDNÁ, 1998, s. 64). Komisař s ironickým pobavením děsí podlézavého Fantu a stejně opovrhuje i doktorem Veselým, který se úmorně snaží hrát roli člověka naprosto klidného a komisaři rovnocenného, avšak tato snaha je marná. Morálním vítězem se v očích komisaře nakonec kupodivu stává docent Braun, kterého komisař zpočátku sledoval s maximální štitivostí, avšak jeho hrdinské vzepjetí a statečný sebevražedný čin na něho zapůsobí.

Oproti němu udavač Fanta, který se sice zachoval v souladu s protektorátním heslem „rychlým a přesným udáním chráníte svou bezpečnost“, avšak porušil základní pravidla lidského soužití, si vyslouží komisařův odsudek. Fanta jakožto člověk, který se pod vlivem strachu dostal až na samé dno nemorálnosti, nemůže být pro komisaře partnerem. Ten, kdo nedokáže čelit pudovému strachu, není v komisařových očích víc než zvíře. Oproti takovému člověku je Žid Braun, na kterého dobová ideologie jako na zvíře skutečně nahlížela, schopen své sebezáchovné pudy překonat, tím v sobě osvědčit lidskou podstatu a získat komisařovo uznání.

Film – zdá se – aktualizuje v příběhu trochu jiné významy. Důraz klade téměř výhradně na lidské zvládnutí strachu. Člověk se může až šíleně bát (důležitou roli hrají scény davového šílenství), avšak nikdy nesmí podlehnout svému strachu v tak zásadních věcech, jako je ohrožení života druhého. Každý, kdo v sobě není schopen pudové působení strachu překonat, nejenže ztrácí veškerou lidskou důstojnost, ale především se zpronevřuje lidské podstatě.

Změny, kterými prošel literární příběh ve filmovém převodu, zredukovaly některé jeho významy („hlavní myšlenky“) a postavily příběh naroveň ostatním složkám filmu. Zatímco Hana Bělohorská se svou prózou snažila působit především výchovně (viz četné sentence

apod.) a estetickou funkci upozadřovala, mají ve filmu výchovná a estetická funkce stejné postavení, resp. je estetická funkce lehce zvýrazněna. Díky tématu strachu a silné aktualizaci je však výchovná funkce v příběhu stále velmi důležitá a pravděpodobně i proto byla Hana Bělohradská s výsledným filmem spokojená. Na toto téma se vyjadřovala v rozhovoru s Antonínem Novákem (FILM A DOBA, 1966, č. 6) následovně:

A.N.: „*Je výsledek (tj. scénář – poznámka V.K.) adekvátní tomu, co jste odevzdala jako svůj výsledek, anebo je tu ještě nějaká mezera?*“

H.B.: „*Myslím, že Brynychův výsledek je lepší.*“

A.N.: „*Měl podle vašeho názoru Brynych právo odrazit se ještě i od toho vašeho posledního stadia k vlastní koncepci?*“

H.B.: „*Samozřejmě.*“ (FILM A DOBA, 1966, č. 6)

Přestože se i ona s ostatními scenáristy v témže rozhovoru shodla na tom, že práce scenáristy je (především) u autorských filmů problematická, zdá se, že i přesto byla její zkušenost s filmovou adaptací její předlohy dobrá:

„*Je to někdy možná těžší a vždycky riskantnější, než když si autor prostě sedne a napíše scénář podle vlastní představy. Může to ovšem také být zajímavější. Záleží na volbě partnerů. Ale rozhodně by toto úsilí autora nemělo být důvodem k tomu, aby pak byl více či méně ignorován, což se bohužel až příliš často stává. Kapitánem je samozřejmě režisér. Ale stejně samozřejmě by mělo být určeno místo autora. Mě osobně nejvíc dráždí ta chaotičnost: mám ráda předem přesná pravidla. (...) O Brynychovi se například říká, že pro něho je dobrý autor jen mrtvý autor. Něco na tom je. Brynych v okamžiku, kdy začíná sám pracovat, už vedle sebe autora nesnáší. Potřebuje naopak napětí mezi sebou a látkou, kterou přetváří. ... Pro mě by začalo nebezpečí v okamžiku, kdy bych viděla, že jsem se s režisérem rozešla do té míry, že už vlastně říká něco jiného, než jsem chtěla říct já. Tam bych se samozřejmě bouřila. Ale dává-li týmž myšlenkám jiný tvar, domnívám se, že je všechno v pořádku. Film je jiná umělecká rovina než próza* (FILM A DOBA, 1966, č. 6).“

Jak vyplývá z rozhovorů, které v té době, ale i později Hana Bělohradská poskytla k tématu filmových adaptací svých próz, věnovala se scenáristické práci ráda. V anketě časopisu Host v roce 2001 (HOST, 2001, č. 2) odpovídala na otázku: „*Řada spisovatelů, jejichž dílo je adaptováno pro film, těžce nese úpravy originálního textu. Jiní využijí práci na literárním scénáři k novému promyšlení své prózy a sami navrhnou dramaturgické zásahy. Ne každý spisovatel má při práci na scénáři volnou ruku, do struktury literárního díla zasahuje dramaturg, jiný scenárista, režisér. Jak tomu bylo u Vás?*“ Odpověď Hany Bělohradské byla následující: „*Já mám s filmem jen ty nejlepší zkušenosti. Bavilo mě převádět text do jiné*

umělecké roviny, lákala mě právě ta jiná pravidla, ty nezbytné proměny. Ostatně psát dvakrát totéž by asi byla otrava.“ Následně pak přiznává, že scenáristická tvorba ovlivnila její další práci jakožto „*dobré cvičení v dialogu*“. Na druhou stranu však v rozhovoru, který vyšel v časopise Film a doba v roce 1966, přiznává, že psát prózu a scénář vyžaduje odlišný způsob práce, z čehož pak vyplývají i určité problémy: „*Pokud chcete pokračovat jako prozaik a nejste zatím tak suverénní, abyste už byl imunní vůči řemeslným chybám, má pro vás scénář nebezpečí. Píšete ho ledabyleji, vynecháváte slovesa, zvyknete si na to, že jste vlastně nápověda, který režisérovi radí, co by asi měl dělat. Když jsem po svém prvním scénáři začala zase psát prózu, měla jsem s tím starosti* (FILM A DOBA, 1966, č. 6).“

Znamení raka

Kromě Zdeňka Brynycha spolupracovala Hana Bělohradská ještě s Jurajem Herzem, a to na filmu *Znamení raka*, který vznikl podle románu *Poslední večere*. Film byl natočen v roce 1967 (premiéra 5. 5. 1967), tedy rok po vydání románu, a pro Juraje Herze byl prvním hraným celovečerním filmem. O spolupráci Bělohradské a Herze neexistuje takové svědectví jako v případě její spolupráce se Zdeňkem Brynychem. V rozhovoru s Karlem Dobešem ve Svobodném slovu (SVOBODNÉ SLOVO, 3. 4. 1966) se zmiňovala o tom, že připravovaný film by měl být do určité míry pokusem: měl být barevný, herci nenalíčení atd. Z těchto plánů však sešlo. *Znamení raka* zůstalo černobílým snímkem s klasickým pojetím herectví, režie, střihu atd. Estetické působení tohoto filmu není tak silné jako v případě filmu *...a pátý jezdec je Strach*. I přesto působil film v době svého vzniku (podle vzpomínek režiséra Juraje Herze, viz dále) provokativně. Tato provokativnost však byla dána především jeho obsahem, nikoliv formálním uchopením.

Juraj Herz podal svědectví o tvorbě tohoto filmu a o tom, jak se k námětu Hany Bělohradské dostal, v rozhovoru s Ivanou Košulicovou, který je v anglickém znění dostupný na internetových stránkách revue Kinoeye (DROWNING THE BAD TIMES, JURAJ HERZ INTERVIEWED. Dostupné na: <<http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php>>, přístup 26. 2. 2007) Na otázku, proč se rozhodl natočit jako svůj první film detektivní příběh (tedy v kontextu filmů nové vlny netradiční žánr), odpověděl režisér následovně:

„I made four films as an assistant director. The first two I made with Zbyněk Brynych and the next two with Ján Kadár. Brynych brought to my attention a book by Hanka Bělohradská called Poslední večere, which I quickly filmed and named it Znamení raka. Hanka Bělohradská was a nurse. Her book was interesting, not because of the environment of the

hospital, but because of the mutual relationships there. It tells about the relationships between communists who were installed in their high positions, doctors who become alcoholics and also senile professors who led the clinic. The murder that happens in the hospital is only a catalyst that unmasks the mutual relationships between the doctors and patients, patients and doctors. I was interested in these relationships more than the murderer.“⁸⁴

Výsledný film – ve shodě s předlohou – ukazuje lékařské prostředí jako prostor plný intrik, do nichž jsou „namočeny“ prakticky všechny jednající postavy – včetně lékařských špiček. Podle vzpomínek Juraje Herze to byl jeden z důvodů – vedle provokativním sexuálních scén –, proč byla distribuce filmu málem zastavena.

„The film almost finished in catastrophe, because the doctors who were irritated by the film character of an unqualified doctor-communist (played by Ilja Prachař) were against the film, and they almost got it banned. If it hadn't been for [the intervention of] Professor Charvát, a friend of Zdeněk Štěpánek [the lead actor in the film] and also the chief of the clinic where we filmed, the film wouldn't have made it to cinemas. After a discussion with the doctors, Professor Charvát said that he was not happy that the film was made, and he was not happy that the film shows things that—in his opinion—the patients shouldn't know, but he also said that the film was a piece of art, a true piece of art.

So, he was against any kind of intervention. But even this didn't help because there were lots of erotic scenes in the film that were also forbidden at the time. There was a doctor masturbating and a rape, and they cut all this out. In 1968, I was able to film these scenes again in Italy for an Italian producer, but I didn't have the opportunity to do the editing. I have never seen the final version, but I guess that it was done in a very commercial way.“

Oproti filmu *...a pátý jezdec je Strach* sleduje příběh filmu *Znamení raka* mnohem věrněji svou literární předlohu. S literárním příběhem je téměř identický. Jen z důvodu rozsahu byly vyškrtnuty některé scény a postavy. Hlavní dějová osnova i řada epizod a celkové vyznění příběhu ale zůstaly zachovány. Výraznější změnou je ve filmovém příběhu postava pacienta zabývajícího se astrologií (odtud se také odvíjí název filmu *Znamení raka*), který se v literárním příběhu neobjevuje.

⁸⁴ Toto Herzovo vyjádření je svědectvím o tom, že román Hana Bělohradská nepsala s vědomím, že bude zfilmován. Převedení prózy do filmu mohla autorka považovat pouze za eventuelní, nikoliv jisté. Nezdá se tedy, že by román psala tak, aby již předem zahrnoval předpoklad pro pozdější filmovou realizaci (jako to činili např. Vladimír Kőrner nebo Jan Procházka).

Na scénáři pracovala Bělohradská opět s režisérem – Jurajem Herzem, kameramanem byl Rudolf Bařka. Film vznikl ve výrobní skupině Šmída-Fikar⁸⁵ Filmového studia Barrandov.

Filmový příběh sleduje více než předloha detektivní linku příběhu (to je největší rozdíl mezi ním a literárním příběhem). Na rozdíl od literární předlohy, v níž byla detektivní zápleтка spíše účelným pozadím pro psychologickou kresbu, působí filmový příběh jako skutečná detektivka. Projevuje se to zvýrazněním časové posloupnosti jednotlivých událostí v příběhu. Zatímco text románu nebyl členěn do kapitol, události filmového příběhu jsou ve filmu rozčleněny právě do kapitol podle jednotlivých dní (události na klinice jsou vždy uvedeny dnem v týdnu, kdy k nim došlo).

I filmový příběh obsahuje úvahové pasáže hrdinů, ovšem vzhledem k nutnému krácení byly právě ony vyškrtávány na úkor dějových epizod, které filmový příběh naopak zachovává téměř všechny.

Hlavní postavu příběhu – lékařku Marii – ztvárnila Zora Božinová⁸⁶, doktora Peteru Lubomír Čermák⁸⁷. Právě postava doktora Petery se ve filmovém příběhu dostává více do centra pozornosti (jeho postavě je věnováno více prostoru než v literárním ztvárnění). Přestože v popředí filmového příběhu je – jak jsem již psala – především detektivní linka, příběh nerezignuje ani na vykreslení amorálního prostřední plného hysterie, a tím na předávání toho, co nazývám etickými významy. (V tomto ohledu je velmi efektní scéna, v níž se Míla Myslíková jako pacientka Zemková svléká před Peterou, který svým milováním s ní definitivně kapituluje.) To je však ve filmovém příběhu upozaděno právě kvůli redukci motivů, které se přímo nevztahují k zaplétání a rozplétání detektivní zápletky. Rozložení jednotlivých motivických složek je tedy v literárním a filmovém příběhu odlišné – v literárním dominují především motivy etické, ve filmovém detektivní.

ZÁVĚR

Literární kariéru Hany Bělohradské jsem již v Úvodu charakterizovala jako dráhu, která se zdá být v mnoha ohledech netypická a v níž je patrné protnutí několika dobově příznačných rysů s řadou rysů jedinečně osobních. K tomu, aby bylo možné pochopit, v čem tato netypičnost spočívá i o jaké neobvyklé rysy v ní jde, byla využita teorii literárního pole a teorii jednání francouzského sociologa Pierra Bourdieua. Tyto teorie byly na předmět zájmu

⁸⁵ Jsou podepsáni také pod filmy *Ostře sledované vlaky* nebo *Rozmarné léto* aj.

⁸⁶ Ve filmu ji dabuje Alena Kreuzmannová.

⁸⁷ Dabován Jiřím Sovákem.

experimentálně aplikovány. K pochopení specifík dané literární dráhy a díla tato aplikace skutečně vedla. Předpoklad, že se obojí do značné míry vymyká kariérám a dílům jiných literátů (účastníků literárního pole) dané doby, se potvrdil. Práce tedy naplnila hlavní cíl a s ním spojené otázky, které byly stanoveny. Experimentální aplikace Bourdieuových teorií vysvětlila, proč se literární dráha Hany Bělohradské zdá být neobvyklou: umožnila ji charakterizovat jako protnutí tří principů – balancování na hranici heteronomie/autonomie, snahy o pozici v centru pole a o minimální kolísání.

Díky Bourdieuovým teoriím bylo také možné odpovídat (nebo se o to alespoň pokoušet) na to, proč jsou autorčino dílo a literární dráha právě takovými, jak se po naší analýze jeví. Především model ekonomie sociálního jednání a termíny jako ekonomický, sociální, kulturní a symbolický kapitál umožnily opřít se o autorčinu biografii a hledat v ní relevantní odpovědi, resp. nás přivedly k myšlence hledat souvislosti mezi autorčinou literární kariérou a jejím životním stylem mimo umění. Autorčinu biografii však bylo třeba nejprve sestavit, neboť oficiálních zdrojů o životě (a díle) Hany Bělohradské není mnoho a jsou rozptýlené. Bylo třeba využít i řadu dosud nezveřejněných archivních materiálů – fondy Literárního archivu PNP, Archivu hlavního města Prahy, Archivu Českého rozhlasu, Archivu bezpečnostních složek Ministerstva vnitra, Biografického archivu Střediska literárněvědných informací ÚČL AV ČR a Národního filmového archivu – ale také informací, které poskytla spisovatelčina rodina, přátelé a další pamětníci. Z těchto i dalších zdrojů (dobové rozhovory s autorkou, informace ze slovníků spisovatelů či literárních přehledů apod.) se podařilo sestavit relativně ucelený obraz o autorčině životě, který na mnoho otázek spojených s jejím dílem a literární dráhou skutečně odpověděl. Ukázal např. autorčinu literární prehistorii (resp. absenci této prehistorie před oficiálním vstupem do literárního pole), poukázal k motivickým zdrojům jejích děl a umožnil také formulovat relevantní hypotézy o motivaci ke vstupu do literárního pole, způsobu pohybování se v něm i o motivaci k jeho opuštění. Přestože ve spisovatelčině biografii, která byla v této práci vytvořena, stále zůstávají i místa (roky), o nichž mnoho nevíme, přineslo její sestavení řadu užitečných informací, které umožnily nahlížet na tuto kariéru a dílo z více úhlů.

Součástí této práce byla i obsáhlejší analýza autorčina literárního, především prozaického díla. Otázky, které tato analýza sledovala, byly mimo jiné spojeny s tím, jakou formu v autorčiných dílech konkrétně mají obecné rysy, které byly pro tato díla formulovány na základně teorií P. Bourdieua, dále jak se v dílech projevují (vědomě či nevědomě) autorčiny životní zkušenosti a zázemí, z něhož vyšla, jak dílo zapadá či nezapadá do literárního kontextu své doby a konečně také, jakou hodnotu mají jednotlivá autorčina díla v kontextu celku její tvorby a částečně i v kontextu tvorby jiných spisovatelů. Domnívám se, že všechny tyto

otázky, byť v různé míře, práce v rámci svých možností zodpověděla. V díle Hany Bělohradské byly nalezeny jasné projevy směřování k literární existenci na hranici autonomie a heteronomie a v centru literárního pole i snaha po minimálních výkyvech jednotlivých děl (projevující se např. odmítáním razantních změn poetiky). Odhaleno bylo také několik souvislostí mezi příběhy jednotlivých děl a autorčinou biografií. Při analýze bylo každé dílo zařazeno do celku autorčiny tvorby. Současně bylo na každé dílo nahlédnuto také z dobového kontextu a byly nalezeny paralely mezi ním a ostatní českou literaturou. Rozbor ukázal, jak důležitá byla pro autorku soudobá literatura i jak a co si z dobových tendencí vybírala. Nejobsáhleji se tomu práce věnovala v případě autorčiny prvotiny, která byla důkladněji porovnána s jí podobnými prózami J. Weila a L. Fukse. K této důkladnější analýze jsem přistoupila především proto, že právě prvotině bývá tradičně přičítána z próz Hany Bělohradské nejvyšší váha a že jde současně o prózu, v níž se autorka poprvé představila jako spisovatelská osobnost s vlastní poetikou (kterou navíc nikdy zcela neopustila). Tato i další srovnání umožnila určit prózám Hany Bělohradské jejich místo v české literatuře druhé poloviny dvacátého století. Protože však toto zhodnocení již přesahovalo základní cíle stanovené v této práci, byla mu věnována podstatně menší pozornost než otázkám uvedeným výše. Základní cíle práce přesahoval také rozbor textologický či analýza autorčiných překladů a dalších uměleckých aktivit. Ani na ně práce zcela nerezignovala, stojí však jen na okraji jednotlivých kapitol.

Kromě cílů, které byly stanoveny jako primární (tedy objasnění specifík autorčiny literární dráhy a díla), však práce vyžadovala ještě jeden krok – pokusit se adaptovat teorii pole literární produkce pro situaci české společnosti a kultury druhé poloviny dvacátého století. Sociologicky zaměřeným studiím P. Bourdieua, v nichž autor vytvořil mimo jiné model ekonomie sociálního jednání a zavedl pojmy jako ekonomický, sociální, kulturní a symbolický kapitál, habitus, sociální pole či pole kulturní produkce, mají světový ohlas a bývají aplikovány i na oblasti přesahující rámec sociologie. Česká věda tyto teorie „objevila“ především po roce 1989 a rezonují i mezi českými literárními vědci. Přesto zatím neexistují studie, které by se soustavněji zabývaly tím, zda Bourdieuova teorie pole literární produkce (která může literární vědu z jeho teorií zajímat především) platí také pro českou literaturu v období vlády KSČ. Tato aplikace byla provedena tak, že byl do konstrukce literárního pole zaveden nový, jiný faktor heteronomního druhu – politická konformita. Proměny pole literární produkce v období socialismu a devadesátých let dvacátého století jsou pak dány změnou vzájemného poměru tří faktorů: faktoru tržní konformity, politické konformity – a na druhé straně autonomie estetické funkce. V této podobě snad teorie pro české literární pole druhé poloviny dvacátého století

platí a její aplikace na něj může vést k lepšímu pochopení literárního jednání různých českých autorů této doby. Původně „vedlejší“ výsledek, který analýza literární kariéry a díla Hany Bělohradské přinesla, lze zpětně považovat za neméně důležitou součást této práce. Jsem si nicméně vědoma toho, že problém by si zasloužil více pozornosti a že pro účely této práce byl možná místy zjednodušen.

ABSTRAKT

Práce se zabývá průběhem literární kariéry a podobami díla Hany Bělohradské – spisovatelky, jejíž literární působení v šedesátých letech spoluurčovalo podobu období, jež bývá nejen v literárním kontextu nazýváno „velkými šedesátými“.

V *Úvodu* jsou představeny důvody, které autorku práce vedou k zájmu o Hanu Bělohradskou. Spisovatelka je zde představena jako autor, jehož literární dráha (tak, jak ji chápe P. Bourdieu) je ve své době velmi netypická. Dále jsou zde formulovány základní cíle, které práce sleduje.

V části nazvané *Východiska zkoumání* jsou uvedeny hypotézy, s nimiž autorka této práce přistupuje k následujícím rozborům a jejichž platnost má práce podpořit. Představeny jsou zde také teorie, o něž se práce opírá, i důvody, proč byly jako teoretické zázemí práce vybrány právě tyto koncepty. Za základní teoretické východisko autorka práce zvolila především teorii pole literární produkce sociologa Pierra Bourdieua.

V části *Zdroje informací* jsou představeny prameny, které autorka práce v následujících zkoumáních využívá – prameny již zpracované (literární přehledy, slovníky a studie) i zdroje dosud nevyužité, resp. nezpracované (archivní materiály, vzpomínky pamětníků apod.).

V kapitole *Literární kariéra Hany Bělohradské ve světle teorií Pierra Bourdieua* se autorka práce důkladněji věnuje teorii literárního pole a modelu ekonomie sociálního jednání (resp. čtyřem druhům kapitálu) a ukazuje zde, jak lze tyto teorie aplikovat na literární dráhu sledované autorky. Díky těmto teoriím se stává zřetelným, v čem neobvyklost spisovatelčiny literární dráhy (a díla) spočívá. Hana Bělohradská je tu popsána jako autorka, která svým dílem tenduje k pozici na hranici autonomní a heteronomní části pole a současně k pozici v centru pole. Ukázána je zde také autorčina snaha po minimálních výkyvech (ať už v oblasti literární, nebo mimo ni).

V následující kapitole nazvané *Životní okolnosti provázející a spoluurčující literární kariéru Hany Bělohradské* je sestaven co nejúplnější přehled spisovatelčiny biografie. Důraz je kladen na dětství a studentská léta jako období zrání a případné spisovatelské přípravy. Podrobněji se autorka práce snaží mapovat období, o kterých není v oficiálních pramenech mnoho informací, a která se přitom zdají být z hlediska autorčiny tvorby klíčová – především léta padesátá (předcházejí započetí literární dráhy) a léta normalizační (přerušují literární dráhu).

V kapitole *Literární dílo Hany Bělohradské* analyzuje autorka práce všechna prozaická díla Hany Bělohradské, a to jak z hlediska dobového kontextu, tak z hlediska jejich vzájemného vztahu. Jsou zde odhaleny hlavní rysy spisovatelčiných próz, především sklon

k výchovnosti, sentenčnosti, významové jednoznačnosti, stylizovanosti, minimálnímu experimentování v narativních způsobech a kompozici a další. Z rozborů vyplývá také autorčino výběrové podléhání dobovým literárním tendencím. Představena je zde i změna, kterou dílo Hany Bělohradské prošlo ve dvou oddělených tvůrčích obdobích (v šedesátých a devadesátých letech).

Vedle prozaické tvorby je v této kapitole představena také jediná divadelní hra Hany Bělohradské. Nahlíženo je na ni především v souvislosti se spisovatelčinou prozaickou tvorbou. Nalezena je řada paralel mezi touto hrou a několika autorčinými prózami z druhého tvůrčího období.

V závěrečné kapitole nazvané *Filmová zpracování próz Hany Bělohradské* je pozornost soustředěna na srovnání dvou filmů, které vznikly na motivy spisovatelčiných próz podle jejích scénářů. Důraz je kladen především na to, jak si vzájemně odpovídají příběhy literární předlohy a filmu.

Součástí většiny kapitol jsou také shrnutí dosavadních poznatků, často ve vztahu k původně formulovaným hypotézám.

ABSTRACT

The thesis deals with the course of literary career and with the forms of work of Hana Bělohradská – an author whose literary activity in the 60's helped to determine the shape of a period which is not only in the literary context called “The Great 60's”.

The reasons of interest in the work and life of Hana Bělohradská are described in *Introduction*. The writer is here introduced as the author whose literary career (as it is understood by P. Bourdieu) is in her days very untypical. And furthermore there are formulated the basic goals of this work.

Hypotheses for the approach to the following analyses are introduced in the part called *Fundamentals of investigation*. Furthermore there are introduced the theories which the work is based on as well as the reasons why there were chosen as theoretical fundamentals of this work exactly these concepts. As the basic theoretical concept was chosen the theory of the field of literary production of the sociologist Pierre Bourdieu.

The roots used in following investigations are introduced in the part called *Sources of information* – the sources which were already compiled (literary abstracts, lexicons and studies) as well as the sources which were so far not elaborated (archive materials, remembrances of eyewitnesses etc.).

In the chapter called *Literary career of Hana Bělohradská according to the theories of Pierre Bourdieu* is more thoroughly examined the theory of the literary field and the pattern of economy of social behaviour (to the four sorts of capital). There is shown the possibility of application of these theories to the literary career of the writer. Thanks to these theories it is to be seen the unusualness of the literary career of the writer. Hana Bělohradská is described as an author who tends to the position on the margin of autonomous and heteronomous part of the field and at the same time in the centre of the field. Here is also shown the author's pursuit of minimal divergence (whether it was in the literary area or out of it).

A comprehensive summary of the author's biography can be found in the following chapter called *Life circumstances accompanying and determining the literary career of Hana Bělohradská*. Emphasis is put on the childhood and student life – as the period of maturation and possible writer's preparation. Attention is also paid to the periods of writer's life about which information lack and which were at the same time crucial in her literary career

In the chapter *Literary work of Hana Bělohradská* all prosaic works of the writer are analyzed – from the literary context and their interrelationship points of view. As the main attribute of the prose of Hana Bělohradská there was discovered expressive inclination to the upbringing, significance explicitness, literary stylization, minimum of experiments in the narrative and compositional manners et sequentia. The influence of the literary tendencies upon the works of Hana Bělohradská resulted from these analyses as well. Difference between the prose of two periods of writer's literary activity is also described in this chapter.

There can be found also a few notes to the only drama of Hana Bělohradská. The thesis focuses on the common features of the drama and the prose of the writer. A number of common features especially between the drama and the prose of the second period of Hana Bělohradská's literary activity are described in this part.

In the concluding chapter called *Film adaptations of prose of Hana Bělohradská* the focus is on two films based on the prose of the writer according to her own script.

The most of the chapters contains the summaries of conclusions in relation to the original hypotheses.

SEZNAM KLÍČOVÝCH SLOV

česká literatura 2. poloviny 20. století

Hana Bělohradská

Pierre Bourdieu

pole literární produkce

autonomní a heteronomní princip

princip politické konformity

židovská tematika

Život kolem nás

fantastika v literatuře

film a literatura

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Prózy (knižní vydání)

- BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha, Československý spisovatel 1962.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha, Československý spisovatel 1964.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha, Československý spisovatel 1991.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha, Academia 2001.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Vítr se stočí k jihovýchodu*. Praha, Československý spisovatel 1963.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Poslední večere*. Praha, Československý spisovatel 1966.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Poslední večere*. Praha, Československý spisovatel 1967.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Poslední večere*. Praha, Československý spisovatel 1992.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Nebezpečné výpravy*. Praha, Český spisovatel 1994.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Přešťastné manželství*. Praha, Academia 1998.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Titanik a jiné povídky*. Praha, Academia, 2004.
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Smrt ministra*. In: Tenkrát za totáče. Sestavil Boris Dočekal. Jihlava, Listen 2005.

Divadelní hra:

- BĚLOHRADSKÁ, H.: *Incident*. Praha, Favia International 1991.

Překlady:

- BAINBRIDGEOVÁ, B.: *Podnikový výlet. V prodlouženém čase*. Praha, Odeon 1981.
FAIR, A. A.: *Vrah má mít doktorát*. Praha, Odeon 1972.
Vrah má mít doktorát. In: *Tříkrát Donald a Berta*. Praha, Grafoprint – Neubert 1995.
GARDNER, E. S.: *Vrah má mít doktorát*. Praha, Odeon 1972.
GREY, Z.: *Schody z písku*. Praha, Olympia 1979. (jako Helena Karezová)
MAC DONALD, R.: *Smrt v bazénu*. Praha, Odeon 1971.
RENDELLOVÁ, R.: *Podoba ďábla*. In: *Tříkrát v blízkosti vraha*, Praha, Odeon 1987.
UPFIELD, A. W.: *Králičí plot*. Praha, Odeon 1972.

Překlady autorčiných próz do cizích jazyků:

- BĚLOHRADSKÁ, H.: *Docteur Braun, derniers jours*. Překl. Marie Nagy-Tumlrir. HB éditions, Nîmes 2001. (Bez krásy, bez límce)
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Az utolsó vascova*. Překl. István Hubik. Bratislava, Tatran 1968. (Poslední večere)
BĚLOHRADSKÁ, H.: *Das letzte Abendmahl: ein Prager Kriminalroman*. Překl. Paul Kruntorad. Wien, Deuticke 1997. (Poslední večere)

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Literární teorie – výchozí studie a příručky

- BOURDIEU, P.: *Teorie jednání*. Praha, Karolinum 1998.
- BOURDIEU, P.: *The Field of Cultural Production*. In: *The Book History Reader*. Eds. D. Finkelstein – A. McCleery. London, Routledge 2002, s.77–98.
- STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988.
- DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Český spisovatel 1993.
- RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*. Brno, Host 2001.

Slovníky

- Bělohradská Hana. In: *Slovník českých spisovatelů*. Eds. V. Menclová – B. Svozil – V. Vaněk. Praha, Libri 2000, s. 80.
- Bělohradská Hana. In: *Slovník českých spisovatelů po roce 1945. Díl 1. A – L*. Ed. P. Janoušek. Praha, Brána a Ústav pro českou literaturu AV ČR 1995, s. 34-35.
- Bělohradská Hana. In: *Slovník českých spisovatelů*. Toronto, Sixty-Eight Publishers corporation, 1982, s. 28.
- Bělohradská Hana. In: *Slovník zakázaných autorů 1948–1980*. Red. J. Brabec a kol. Praha, SPN 1991, s. 19.
- Hana Bělohradská. In: *Slovník českých spisovatelů*. Red. R. Havel – J. Opelík. Praha, Československý spisovatel 1964, s. 23.
- Habitus. In: *Slovník kulturních studií*. Praha, Portál 2006, s. 63–64.
- Poslední večere. In: *Slovník českého románu 1945–1991*. Ostrava, Sfinga 1992, s. 22–23.
- Poslední večere. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ostrava, Sfinga 1994, s.14–15.

Archivní materiály

- Filmotéka Národního filmového archivu
- Fond Československý spisovatel, Literární archiv Památníku národního písemnictví
- materiály Archivu Českého rozhlasu
- Katalogy studentů Benešova státního reálného gymnázia, fond č. NAD 948, Archiv hlavního města Prahy
- materiál č. 734119 MV, Archiv bezpečnostních složek Ministerstva vnitra ČR
- složka H. Bělohradské, Biografický archiv Střediska literárněvědných informací Ústavu české literatury AV ČR

Literární přehledy a dějiny č. literatury

- *Česká literatura 1945-1970*. Praha, SPN 1992.
- *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969*. Dostupné na [www: <http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>](http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf) [přístup 21.2.2007]
- HAMAN, A.: *Česká literatura po roce 1945 z ptačí perspektivy*. Praha, Fortuna 1990.
- HOLÝ, J. a kolektiv: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, NLN 1998.
- *Panorama české literatury*. Olomouc, Rubico 1994.

Přehledy a studie týkající se literatury a filmu druhé poloviny dvacátého století

- BAUER, M.: Život kolem nás (malá řada). Citace z dobových recenzí. *Tvar*. Roč. 11, 2000, č. 1, s. 17.
- BÍLEK, P.: Literatura se stala terčem mediální manipulace. Zredigovaná verze přednášky z roku 2004, dostupná na [www: <http://www.blisty.cz/art/19741.html>](http://www.blisty.cz/art/19741.html) [přístup 15. 3. 2007]
- HAMAN, A.: *Východiska a výhledy*. Praha, Torst 2002.
- HOLÝ, J.: *Problémy nové české epiky*. Praha, ÚČL AV ČR 1995.
- JANÁČEK, P.: *Ze zatracení do blaženého věku. K zábavní, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let*. Příloha občasníku TVAR – edice TVARY, řada B, řídí Pavel Janoušek, Ondřej Horák. 2003.
- KOSATÍK, P.: *Ústně více. Šestatřicátníci, román faktu*. Brno, Host 2006.
- MACHALA, L.: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha, Nakladatelství Brána – Knižní klub 2001.
- MENCLOVÁ, V.: Detektivní próza. *Čtenář*. Roč. 43, 1991, č. 2, s. 63–65.
- PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J.: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha, Pražská scéna 2002.
- PŘÁDNÁ, S.: Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynycha ...a pátý jezdec je Strach. *Iluminace*. Roč. 10, 1998, č. 4, s. 61–74.
- Současná česká próza a její problémy. *Literární noviny*. Roč. 13, 1964, č. 4, s. 1–3.
- SUCHOMEL, M.: *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958–1967*. Brno, Atlantis 1992.

- *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a- zklamání.* Ústav pro českou literaturu Praha, AV ČR 2000.
- *Žena – jazyk – literatura. Sborník z mezinárodní konference.* Eds. D. Moldanová et al. Pedagogická fakulta UJEP v Ústí nad Labem, 1996.

Recenze, kritiky, rozhovory (řazeno chronologicky)

- BENHART, Fr.: Příležitosti prvotín. *Plamen*. Roč. 5, 1963, č. 1, s. 116–119.
- JUNGSMANN, M.: Zkoušky, rizika, výsledky. *Literární noviny*. Roč. 12, 1963, č. 42, s. 1 a 4.
- JUNGSMANN, M.: Kdy člověk zemře o něco méně. *Literární noviny*. Roč. 12, 1963, č. 4, s. 5.
- SUCHOMEL, M.: Bez krásy, bez límce. *Host do domu*. Roč. 10, 1963, č. 2, s. 82.
- SUCHOMEL, M.: Nikdo za nic nemůže. *Host do domu*. Roč. 11, 1964, č. 1, s. 52–55.
- HAMAN, A.: Dvě koncepce. *Literární noviny*. Roč. 13, 1964, č. 9, s. 4.
- ŠKVORECKÝ, J.: Zlověstná slovíčka. *Literární noviny*. Roč. 13, 1964, č. 9, s. 4–5.
- Cesty k románu jsou složité. S Hanou Bělohradskou o Poslední večeři, detektivce a literatuře. *Svobodné slovo*. Roč. 22, 1966, č. 92 (3.4.), s. 4.
- Hovoříme v přítomném čase. (rozhovor redaktorů s H. Bělohradskou, J. Brdečkou, L. Grosmanem a V. Valentou). *Film a doba*. Roč. 12, 1966, č. 6, s. 286–292.
- Rozhovor s Hanou Bělohradskou o detektivce, medicíně a tvorbě. *Rudé právo*. Roč. 47, 1967, č. 17, s. 5.
- POCHOP, Z.: Nedetektivka. *Literární noviny*. Roč. 16, 1967, č. 4, s. 4.
- JELÍNEK, A.: Kritický metr na metr knih. *Orientace*. Roč. 2, 1967, č. 1, s. 79–83.
- Nedělní rozhovor se spisovatelkou Hanou Bělohradskou. *Neděle*. Roč. 3, 1969, č. 12, s. 5.
- Litfond aneb Já na bráchu, brácha na mě. *Fórum*. Roč. 1, 1990, č. 2, s. 10.
- Hana Bělohradská: Co děláte, o čem přemýšlíte? *Svobodné slovo*. Roč. 47, 1991, č. 183, s. 5.
- SVADBOVÁ, B.: Nalézt v sobě mravní imperativ. *Tvar*. Roč. 2, 1991, č. 50, s. 14.
- HAMAN, A.: Od sentimentu k zoufalství. *Literární noviny*. Roč. 4, 1993, č. 1, s. 7.
- Život je plný třaskaviny. Na hodinku s Hanou Bělohradskou. *Nové knihy*. 1994, č. 14, s. 10.
- Nebezpečné výpravy do tajemna. Se spisovatelkou Hanou Bělohradskou o minulosti její generace, *Lidová demokracie*. Roč. 50, 1994, č. 61, s. 10.
- NOVOTNÝ, V.: Podivuhodné povídky. *Práce*. Roč. 50, 1994, č. 97 (26.4.), s. 7.
- PETŘÍČEK, M.: Obrat k „čistému“ vypravěčství? *Literární noviny*. Roč. 5, 1994, č. 19, s. 7.
- ČERVENKOVÁ, J.: Knihovnička Literárních novin. *Literární noviny*. Roč. 5, 1994, č. 11, s. 15.
- LUKEŠ, J.: Šifry lidského života. *Lidové noviny*. Roč. 7, 1994, č. 75 (30.3.), s. 13.
- SEDLÁKOVÁ, L.: Obyčejné povídky anebo Sonda do lidských vztahů. *Denní telegraf*. Roč. 3, 1994, č. 86 (13.4.), s. 16.
- CHUCHMA, J.: Překombinované povídky o životě. *Mladá fronta Dnes*. Roč. 5, 1994, č. 98 (27.4.), s. 11.
- SELVET, L.: Fantaskno, horor – a skutečnost. *Rovnost*. Roč. 4 (109), 1994, č. 189 (13.8.), s. 7.
- Výpravy bezpečným směrem. *Svobodné slovo*. Roč. 50, 1994, č. 75 (30.3.), s. 8.
- Nebezpečné výpravy. *Nové knihy*. 1994, č. 16 (27.4.), s. 3.
- Tajemství nemocných duší. (podepsáno iz). *Nové knihy*. 1998, č. 38, s. 4.
- HAMAN, A.: Hrátky s osudem, smrtí a absurditou. *Literární noviny*. Roč. 9, 1998, č. 43, s. 6.
- CHUCHMA, J.: I nové povídky se pohybují ve starých kolejích. *Mladá fronta Dnes*. Roč. 10, 1999, č. 75 (30. 3.), s. 19.
- NOVOTNÝ, V.: O tetelivé úzkosti, kterou nazýváme duše. *Tvar*. Roč. 9, 1998, č. 16 (1.10), s. 20.
- SOUČEK, K.: Bělohradská pracuje s tajemstvím a záhadou. *Plzeňský deník*. Roč. 7, 1998, č. 280 (30. 11.), příl. Kultura, s. 20.
- Spisovatel – scénář – film. (anketa). *Host*. Roč. 17, 2001, č. 2, s. 54–55.
- PLATZOVÁ, M.: Adoptujte si svého spisovatele. *Literární noviny*. Roč. 13, 2002, č. 10, s. 1+10–11.
- STEHLÍKOVÁ, O.: Záhadné titaniky povídkářky Hany Bělohradské. *Lidové noviny*. Roč. 17, 2004, č. 116 (19.5.), s. 9.

- JUNGSMANN, M.: Mistrná vypravěčka Hana Bělohradská. *Mosty*. Roč. 13, 2004, č. 18 (31.8.), s. 9.
- SOLDÁN, L.: Podruhé Hana Bělohradská. *Host*. Roč. 21, 2005, č. 1, s. 55.

Nekrology

- CINGER, Fr.: Zemřela spisovatelka Hana Bělohradská. *Právo*. Roč. 15, 2005, č. 48 (26.2.), s. 17.
- NOVOTNÝ, Vl.: Zemřela Hana Bělohradská. Dostupné z www stránky: <http://www.czlit.cz/main.php?pageid=4&news_id=69&PHPSESSID=f5f48838c2a8a27a9e3670206fce1fec.html> [přístup dne 21. 2. 2007]
- SLOMEK, J.: Zemřela Hana Bělohradská. *Lidové noviny*. Roč. 18, 2005, č. 48 (26.2.), s. 28.
- SPÁČILOVÁ, M. – HORÁČKOVÁ, A.: Zemřela spisovatelka Hana Bělohradská, vítězka nad těžkými časy. *Mladá fronta Dnes*. Roč. 16, 2005, č. 48 (26.2.), s. B1.
- STRÁNSKÝ, J.: Vzpomínka na spisovatelku Hanu Bělohradskou. *Lidové noviny*. Roč. 18, 2005, č. 58 (10.3.), s. 25.
- Vzpomínáme. K úmrtí Č. Vašáka a H. Bělohradské. *Dokořán*. Roč. 9, 2005, č. 3 (březen), s. 40.

Další literatura:

- BAUER, M.: Příprava vydání románu Pan Theodor Mundstock od Ladislava Fukse – 2. část. *Tvar*. Roč. 11, 2001, č. 21, s. 14–15.
- *Drowning the bad times, Juraj Herz interviewed*. Dostupné z www stránky: <<http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php>> [přístup 26. 2. 2007]
- MAŤA, P.: *Svět české aristokracie (1500-1700)*. Praha, NLN 2004.
- MOCNÁ, D.: Dvě podivné "detektivky" (Čapkův Hordubal a Jméno růže U. Eca). *Česká literatura*. Roč. 53, 2005, č. 4, s. 465-492.
- PUJMAN, P.: O sociologii umělecké tvorby. *Orientace*. Roč. 2, 1967, č. 2, s. 61-65.
- *Sjezdová zpráva SČS (úryvky)*. In: *Z dějin českého myšlení o literatuře 4 (1970–1989)*. Ed. M. Příbáň. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005, s.24-39.
- *Slovo a smysl*. Roč. 1, 2004, č. 2, s. 215–218.
- *Slovo a smysl*. Roč. 2, 2005, č. 4, s. 313–315.
- VOJTĚCH, D.: Polemičnost a strategie: k proměně české literární kritiky po roce 1900. *Česká literatura*. Roč. 50, 2002, č. 2, 3, s. 149–173, 250–276.
- *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948–1989*. Zpracovala Z. Rachůnková. Praha, Obec překladatelů 1992.
- Životopis Václava Havla. Chronologický přehled 1936–srpen 1989 (o Kruhu nezávislých spisovatelů). Dostupné z www. strany: <<http://vaclavhavel.cz/index.php?sec=2&id=2&page=4>> [přístup dne 12. března 2007]

Životopisná interview (archiv autorky)

- Lucie Bělohradská
- Jarmila Emmerová
- Michal Novotný
- Jiří Stránský

PŘÍLOHA 1

Lektorský posudek k novele *Bez krásy, bez límce* – I. verze
A. Klement

Bělohradská

Hana Bělohradská: *Bez krásy, bez límce*
/ novela, 90 str. /

Už mnohokrát osvědčený námět: příběhy lidí z jednoho domu. Je počátek války, Gestapo začíná řádit. Dělník poskytuje asyl komunistovi, maliměššák se stará o bačkory a pivo, buržoazní intelektuálové kšeftají s židovským majetkem a láskou, jejich ženy propadají marnosti. Učitelka hudby marně čekající na jediného nadaného žáka konečně nalézá talent, ale v chlapci, který je na konci příběhu zasažen německou kulou. Židovský lékař pomůže procházejícímu ilegálnímu pracovníkovi, hraje na housle a nakonec padne zasažen mrtvicí k nohám německé stráže.

Je tady zhruba desítka lidí, kteří bydlí pod jednou střechou a jsou ve stejné společenské situaci. ~~Autorka se snažila~~ charakterizovat postavy a spojit je, alespoň volně, nějakým příběhem. Vytváření charakterů se jí daří ze všeho nejlépe. Tady dovede několika málo větami vykreslit portrét člověka s jeho zvyky, způsobem života a dokonce i s jeho minulostí. /Učitelka hudby, Dvořáček, písárka dr. Veselého, masérka paní Veselá, Veselá./ Avšak i tady - ve zdařilých případech - je silně znát snaha po literární stylisaci nepřilíživě osobitého a kvalitního vzoru. Četba často připomíná svými prostředky levnější literaturu, místy přímo krásné romány. Postavy Němců, Zdeny, Šidlákových jsou zcela schematické. Pokus o spojení jednotlivých postav do příběhu je násilný, nezdařilý, vnější a vymyšlený. Šidlák /jakožto politický vězeň/ nemůže být v jedné cele s dr. Veselým. A proč se právě nad Šidlákem Veselý zbavuje života? Mladý Dvořáček, který se stane žákem doktora Brauna a zároveň staré učitelky hudby. Souvislosti insinuační, udavačství a reklamací kolem Zdeny a Veselých - to všechno je vymyšlené ve špatném slova smyslu. Lacině a banální jsou prostopřavdy o lásce, životě a snech, traktované tady napořád a se snahou po myšlenkové zajímavosti až apartnosti.

V rukopise jsou místa, která prozrazují literární talent, ale jsou to jenom úlomky, spíš náhody. / 43: Bylo mrtvé letní odpoledne, takové, které se proti člověku spikne s jeho vlastním dětstvím. / V celé práci není znát jasné formální ani myšlenkové úsilí. Posbírané zkušenosti, trocha fantazie povzbuzená četbou, schopnost napsat slušnou větu, to je všechno. Navíc otázka zásadnější: co nám rukopis řekne? Je to smutné protektorátní čtení, víc nic.

Autorka má jistě talent svého druhu a své úrovně. Tato práce však zůstává jenom u pokusu. K válečné tematice nepřináší nic nového.

Závěr: Vrátit

Klimentiev, 16.10.61.

PŘÍLOHA 2

Lektorský posudek k novele *Bez krásy, bez límce* – I. verze
A. M. Píša

Bělohradské

Novela Hany Bělohradské, apartně pojmenovaná Bez krásy, bez límce a dějící se za okupace, začíná se-vlastně rámcově - jako Icherzählung dcery z rodiny právě přistěhované do jiného domu, jako poněkud žánrová satira - ~~xxxxx~~ poláckovské příchuti - na maloměšťáctví ztělesněné samolibým otcem - úředníkem, kdežto jádrem novely je předmětný obraz hromadného bytí v onom domě, obraz, jež autorka realizuje metodou kaleidoskopických záběrů z rozličných interiérů tamních obyvatel a který znázorňuje rozmanité jejich bytosti, rozdílné společenskou příslušností, povahou i údělem. Takřka unanimiticky osvětluje, která z zejména dvojí událost přivede do pohybu jejich osudy a vztahy, demaskuje zároveň jejich ledví. Nejprve je ovzduší domu zvířeno tím, že se tam rovněž nově přistěhoval - je to už v době přituhující persekuce židů - starý, osamělý židovský lékař dr. Braun, jehož příchod naráz tam vzbudí cosi jako třídění duchu. Ať je to tříděně uvědomělý dělník Šidlák nebo humanisticky ušlechtilý profesor Dvořáček nebo osamělá učitelka hudby - všichni s ním cítí, všichni se ho ujmou proti neurvalému obchodníkovi, dokonce domovník Jirák se tehdy pro její tupý antisemitismus po prvé odváží vzpoury proti své ženě - jen zámožný právník dr. Veselý činí výjimku; konflikt, který přitom má o takový postoj se svou ženou, osvětluje jak samu jeho povahu, tak dávný už rozklad jejich manželství. Autorka zároveň ukazuje, jak se plachý, uzavřený, vlastním synem opuštěný dr. Braun rovněž sbližuje se svými sousedy díky jejich účasti: jak on, jenž dosud čekal už jen na smrt, jako by se tak znovu vracel do života svým zájmem o ně a pohnutkou nějak jim prospět, ať už přemýšlí, jak pomoci nemocnému Jirákovi, nebo se nakonec ujímá výchovy nadaného syna z oné maloměšťácké rodiny, úvodem zmíněné, anebo mezitím léčí a posléze ~~xx~~ před domovní prohlídkou u sebe skryje - nedbaje ani nejzazšího nebezpečí - muže pronásledovaného gestapem, který se dosud skrýval u Šidláka, ostatně rovněž ^{už} dlouho gestapu podezřelého.

To je další situace, která značí cosi jako zkoušku lidí v onom domě: situace, kdy profesor Dvořáček, učitel němčiny, tvrdí prohlížejícímu nacistovi, že neumí německy, ač má knihovnu plnou německých klasiků; kdy učitelka vegetující s představou, že její život dávno pozbyl smyslu, znovu nabývá jeho pocitu ve chvíli, v níž přetvářkou obratně zadržuje nacistické slidiče, aby mezitím dr. Braun mohl pronásledovaného muže u sebe skrýt; kdy lékař je odhodlán s nožem se na ně vrhnout, kdyby hrozilo nebezpečí, že u něho přijdou na psancův úkryt. S počínáním těchto postav kontrastuje chování dr. Veselého, cynického egoisty a zbabělce, jehož se zmocní vztek už jen při pomýšlení, že by měl Šidláka upozornit na nebezpečí, jaké mu

hrozí a o němž se náhodou dověděl. Když je posléze zatčen pro černý obchod a čachrování s židovským majetkem a když s ním Šidlák, později zatčený, octne v jedné cele, právě tváří v tvář jemu, bezmála k smrti zmučenému, protože dokázal neprozradit své druhy, dovrší se ve Veselém ^{sebe} poznání vlastní nicotnosti a ničemnosti, takže ačkoli má být propuštěn, spáchá sebevraždu. Takový je v nástinu příběh autorčiny novely, končící se výjevem, kde dr. Braunovi, netoucímu ulice, pukne srdce úzkostí, když vidí, že na jeho žáka, hledícího mu pomoci, míří dozorcova puška.

Především se sluší, myslím, kvitovat sám ústřední motiv rukopisu, vyplývající z poznání, že právě to, co člověk vykoná pro druhé, obrazně pověděno: pro obecné dobré, pro společnost, a to i navzdory nebezpečí, ~~žalosti~~ nejzazšímu, značí hodnotu jeho života a dává mu smysl; že jedině takové sebezpředmětnění je vpravdě souznačné se sebeuskutečněním; že jedině skutky, kterými člověk směřuje nad své já, zároveň přerůstá svoji časnou existenci - jak se to postupně na rozličný způsob zračí např. zejména na postavách oné učitelky hudby nebo dr. Brauna, mj. i na tom, jak hledě vlastně již v tvář zmaru, je poháněn pohnutkou přežít sám sebe tím, co dobrého ze své bytosti odevzdá svému žáku. Ale nejen ústřední motiv autorčiny novely zaslouží ocenění, nýbrž sám způsob, ~~v~~ jakým v jeho rámci pojímá a traktuje bytost a sudbu svého židovského protagonisty, nota bene srovnáme-li principiálně její přístup speciálně k tomuto námětu s oním, jaký se zračí v rukopisné novele Fuksově, rovněž u nás zadané. Přitom Bělohorská prozrazuje - aspoň po mém soudu - nepochybnou slovesnou vlohu: umí psát nervně a hutně, věcně a spolu křepce - v tomto smyslu cítím u ní cosi z dědictví po M. Fajmanové; zná několika tahy postihnout i ztělesnit figuru a obdobně vyhmátnout a účinně znázornit situaci; mívá svěží dušezpytný postřeh, jemný a spolu pronikavý, a je ~~zajímavě~~ nadána pozoruhodnou psychologickou obrazností; umí nevodit ovzduší a má cit i pro to, co se zve lacrimae rerum. Zato notně hůř si vede ve fabulaci, kde nejenže bývá - nehledíc k šťastnému půdorysu příběhu - na štíru přímo s věcnou věrohodností a přes míru pracuje s náhodou, takže příběh chvílemi prozradí autorčinku ^{skou} režii, ale spolu s tím jeví v nejednou výjevu sklon k romaneskní strojenosti, ano bezmála k banálnímu barvotisku, jehož stopy se tu a tam ozvou v samé dikci.

Přese vše, co bylo pověděno o autorčině dušezkumné a povahopisné vložce, bývají to právě tyto nectnosti, jejichž vinou se autorka nejednou octne na štíru i s psychologickou věrohodností, ať už jde např. o sebevraždu

Veselého nebo o snadné a rychlé Honzovo přilnutí k Braunovi. A přitom ony nectnosti nahoře vytčené a začasné příznačné pro ženskou literaturu v ne-dobrem slova smyslu kontrastují v rukopisu nejen s autorčinou vlohou k ironii, ale i se sklonem k naturalismu, odrážejícím se časem i v plytkosti dialogu, k naturalismu až sensacektivem siláckému, jakým odguzují zejména v jevy s ~~xxxi~~ prostitutkou Zdenou - to je druhý, ^{trápy} ~~společný~~ výkyv a společným jmenovatelem obou je tendence k efektu, vedoucí místy k směsi - ne právě chutné - sentimentality a drastičnosti. Nadto si nelze nevšimnout autorčiny hůř než bezstarostnosti ať v kompozici, kde se zračí v disproportionální pozornosti, jaké se dostalo jednotlivým prvkům a postavám novely, viz např. ^{příběh} manželské dvojice Veselých a samého Veselého, neúměrně rozrostlý, ať v autorčině vypravěčském postupu, např. v tom, jak přivádí postavy na scénu nebo je z ní nechá mizet, ať v samé faktuře, kde vedle zdařilých, sugestivních míst, ba vedle paséží nadměrné drobnokresby jsou jiné až křiklavě odbyté ap.

Zkrátka : nečetl jsem v poslední době ~~hned~~ ^{hned} tak rukopis, nad nímž bych měl pocity ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ takovou měrou smíšené, jak v něm sousedí a střídá se síla se siláctvím nebo láci, pravdivost s kaširovaností, svěžest s klišé ap. Ostatně rukopis působí dojmem pouhé skizzy a značí leč navštívěnkou talentu, který je po mém soudu - opakují - vskutku pozoruhodný, ale s nímž autorka ~~dosud~~ ^{dosud} stojí na prahu odpovědného uměleckého myšlení, umělecké práce i kázně. Čili : rukopis není zdaleka takový, aby se nad ním bylo lze spokojit jen s dílčím přepracováním.

PŘÍLOHA 3

Lektorský posudek k novele *Bez krásy, bez límce* – II. verze
A. M. Píša

Bělohorská

Způsob, jakým Hana Bělohorská přepracovala a propracovala původní, vlastně jen skicovitou verzi své novely Bez krásy, bez límce bezpochyby dává za pravdu dohodu o autorčiných schopnostech. Vhod nyní zredukovala - zejména o melodramatickou retrospektivu - a zčásti i ztlumila partie pojednávající o prostitutce Zdeně, nechť v nich nadále leccos působí sporně, a obdobně lze kvitovat, že upustila od falešně efektního výjevu se sebevraždou dr. Veselého ve vězení : nahradila jej nyní dvojitě psychologicky bystře pojatou scénou, a to jednak výjevem, kde se Eva Veselá marně pokouší po manželově návratu z vazby sklížit jejich vztah, jednak rozmluvou Veselého s dr. Braunem, jenž ho zachránil, když se nyní už doma pokusil o sebevraždu, aby se potom už desperátsky - jak autorka napovídá - dál pohyboval na šikmé ploše. Nadto se rovněž sluší konstatovat, oč lépe si nyní vede s postavou chlapeckého Honzika ať ve výjevech s učitelkou hudby anebo se samým dr. Braunem nebo nakonec ve scéně, kde ho chlapec hledá v metelici mezi židovskými metaři. Zejména pak tkví plus nynější verze v nově připsaných partiích o tom starém židovském lékaři, ať už mám na mysli např. chvíle, kdy svádí boj o Pánkův život jak s jeho nemocí, tak s vlastní skepsí a únavou, ať pouť, na niž se pustí za lékem pro něho a která se ~~namnoze~~ ^{Braunovi} promění v křížovou cestu úzkosti z lidí, ať - v jádře ! - Braunovo setkání s Wienerovou ženou, zpustošenou židovským údělem k nepřičetnosti, nebo hlavně výjevy z židovského baru, jež při své realnosti působí přímo přízračně drásavou směsí křečovitého carpe diem a spodní hrůzy - ve všech těchto partiích ~~xx~~ autorka zároveň prohlubuje i odstiňuje obraz židovské psychologie a sudby.

Úhrnem v tomto přepracovaném znění novela H. Bělohorské v jádře tak prohlédla a nabyla takové podoby, že se už dá uvažovat o jejím knižním vydání, třebaže se ani teď nelze nad ní zhostit těch oněch pochybností ~~protivně~~ nebo výhrad, a to ani tehdy, nemíníme-li klást na prvotinu nadměrné nároky. Např. pocit váznoucí komposiční rovnováhy, už dřív vyvolaný měrou, jakou se autorce rozrostl příběh Veselého, se nyní spíš ještě stupňuje nově připsanými Braunovými výjevy s dvojicí Wienerových, nota bene přec jen odstředivými vzhledem k vlastnímu dějišti příběhu, nechť jsou samy o sobě - jak už pověděno - namnoze sebeúčinnější. Ale i kdybychom debutantce konec konců koncedovali takovou komposiční licenci, tím víc arci na pozadí citovaných partií bije do očí ani ne tak skrovná relativně pozornost, již se v novele dostalo postavě Šidlákové, ~~xx~~ ~~xxx~~ jako zejména citelná matnost, s kterou ta dělnická postava autorce

vyšla, takže působí téměř kaširovaně a bezpochyby prozrazuje, že se autorka v tomto případě pohybuje ve sféře jí odlehlé : je-li tudíž pochybnost ~~exist~~ bovat, že by byla s to si podstatněji líp poradit s touto postavou, aspoň toho by si bylo třeba všimnout, že Šidlákovy promluvy nabývají tu a tam poněkud manifestačního tónu a deklamačního rázu. Nadále pak trvá pochybnost, zda si autorka ve svém fabulačním postupu neusnadňuje zde onde situaci citelnou funkcí náhody, např. zápletkou romaneskní příchuti, kdy Zdena je zároveň milenkou právě toho komisaře, který může zasáhnout v případě Veselého, nebo zejména : zda je v stylové shodě s rázem příběhu, aby záchrana Fánkova-Braunova rovněž náhodně závisela na močových nesnázích nacistického komisaře - motivace, která ostatně dokládá autorčinu zálibu ve fyziologických momentech, patrnou i jinde a nabývající někdy naturalistického akcentu. Opačný výkyv, jak jsem se už minule zmínil, je zastoupen autorčíným sklonem k sentimentalitě, namnoze doslovně larmoyantní - viz, ~~xxx~~ jak se v novele postupně rozpláčou učitelka hudby, Braun i Veselý.

Co se samé stavby příběhu tkne, nevím, zda autorka sdostatek domyslíla nynější zásah do původní fabule, resp. zda z něho sdostatek vyvodila důsledky : je-li totiž nyní z obou mužů téže noci zatčených - Šidláka a Veselého - a uváděných proto obyvateli domu ve spojitost, posléze propuštěn z vazby jen druhý a je-li přitom charakteristickým prvkem příběhu, jak obyvatelé domu reagují na tu kterou tamní událost, obávám se, že čtenář nikoli neprávem pohřeší, jak i na návrat Veselého reagovali jeho sousedé a jak se poté utvářel vztah mezi nimi a jím - ~~xx~~ otázka, k níž ostatně nad novelou pobídně citovaný už výjev mezi Veselým a Braunem. Lze-li poznámky dosud uvedené pokládat ~~■~~ event. jen za podnět k úvaze, nezbytné zato bude přezkoumat rukopis v jednotlivostech at věcných - např. bydlí-li teď Braun už několik měsíců v ^{bližšího} onom domě, zda je sdostatek věrohodné, že teprve po takové době přijde do styku s jeho lidmi - ať i stylistických. Tu a tam působí autorčina ~~mate~~ ^{neha} ~~so~~ do smyslu matoucím dojmem at sama o sobě nebo v kontextu, a nehledíc ani k autorčině zálibě ve výrazu nadále nazbyt drastickém, bude ji třeba upozornit na charakteristické ~~■~~ výkyvy její dikce, jež někdy zazní bezmála rúženosvobodovsky („zasmála se teplým, bohatým smíchem“), jindy opačně zarazí např. takovýmhle průměrem : „jeho inteligence byla jako neplodná děloha“.

PŘÍLOHA 4

Lektorský posudek k novele *Bez krásy, bez límce* – II. verze
M. Vodičková

Hana Bělohradská: Bez krásy, bez límce

poznámky k přepracované verzi

Nová verze rukopisu H. Bělohradské potvrzuje podle mého názoru naději, které vkládali do autorky lektoři nad 1. verzí rukopisu. Bělohradská při přepracování zasáhla podstatně do stavby novely a postavu židovského lékaře dra. Brauna dovedla ke skutečné lidské velikosti a hluboké dojmavosti. Rozšířila její prostor v novele o několik krásných nových kapitol (zejména cesta za lékem a židovský bar) a odstranila tím disproporci mezi Braunem a Veselými, konstatovanou nad 1. verzí. Učinila z Brauna a Veselého myšlenkové a lidské protihráče: zatímco vnitřně planý měšťácký intelektuál dr. Veselý se po svém propuštění z kriminálu (kde se octl na udání své žárlivé písařky, pro šmelinu a čachrování s židovským majetkem) pokusí o nedokončenou sebevraždu, protože se sám sobě zhnusil, Braun v situaci před povoláním do transportu ~~zhodnocuje~~ a naplňuje svůj život službou a pomocí druhému člověku, překonává svou izolaci, strach a zlhostejnění a získává pocit smyslu, plnosti a důstojnosti života, ohrožovaného a končícího smrtí.

Tato humanistická myšlenka, obhajoba základních mravních hodnot a principů v soužití lidí, a zároveň s tím protest proti rasové a jiné diskriminaci a proti filosofii nenávisti, deformující život ve 20. století, je stejně jako v rukopisu Fuchsové (který ji rovněž demonstruje na židovské a okupační látce) myšlenkovým základem novely Bělohradské. Svou víru v lidskou solidaritu dokládá autorka v novele ještě na několika epizodních postavách z nejbližšího Braunova okolí (učitelka hudby, domovník, Jiráček, profesor Dvořáček, rodina Šidláková, chlapec Honza), které jsou v nové verzi spojeny přesnější a hlubší vazbou s postavou dra. Brauna a dějově lépe napojeny na ústřední zápletku s přechováváním nemocného ilegál-

ního komunistického pracovníka Pánka.

Ve smyslu připomínek lektorů autorka zredukovala ~~postavy~~ ^{postavy} esesáků, kteří dělají v domě prohlídku, nechala je projít domem pouze jako anonymní vykonavatele moci a situace, která je mravní a lidskou zkouškou pro postavy, o které jí jde (eliminována pasáže, které se pokoušely podat ~~před~~ historii postav esesáků a individualizovat je - s nevelkým zdarem a na úkor stavebné sevřenosti). Učitelčin hlavní výstup před Němci zbavila operetní teatrálnosti a vůbec celou postavu a příběh učitelky utlumila do všednější a civilnější podoby.

Stejně tak přihlédla k připomínce a zcivilnila postavu a předhistorii ~~prostitutky~~ Zdeny, utlumila její žargón. Dopověděla postavě Pánka a Šidláka.

Dále se pokusila spojit ~~postavu~~ chlapce Honzu, který je svědkem Braunovy ~~smrti~~ smrti v závěru románu, včasnější a hlubší vazbou s Braunem. Věnovala tomuto motivu mnoho pozornosti a času (byla jsem s ní po celou dobu přepracování v redakčním spojení a četla jsem různé varianty úprav). Přesto není, myslím, ~~ke~~ stavebného hlediska uspokojivě dořešen. Pasáže o Honzově učení hře na klavír, které ho chtějí obšírněji svázat s Braunem, přicházejí v závěru novely a tříští její epilog, který už by měl patřit jen Braunovi. Mluvila jsem o tom s autorkou, a bude-li názor obou dalších lektorů s. Píši a s. Kristka podobný, Bělohorská je připravena tyto 2-3 pasáže (Honza doma, na schodech s učitelkou, vyprávění u Brauna o profesoru Tarabovi) eliminovat.

Z kompozičního hlediska by se pak novela odehrála ve třech obloucích, položených vedle sebe :

1. Dr Braun, jeho cesta k sebezhdnocení a překonání strachu v účinné pomoci druhému člověku
2. Dr Veselý, jeho manželství a cesta k sebepoznání, k pokusu o sebevraždu a návrat v kruhu do starého životního bahna
3. Epilog dra. Brauna, umocňující základní myšlenku novely.

- Domnívám se, že až na pár uvedených scén v závěru (s Honzou) je rukopis hotov, že přepracováním velice získal v postavách, ve stavbě i ve stylu, že je to rukopis po všech stránkách nadprůměrný a zaslouží si rychlé ~~de~~redigování a vydání ještě v tomto roce

duben 62

Vodičková

PŘÍLOHA 5

Lektorský posudek k novele *Bez krásy, bez límce* – II. verze
M. Jungmann

II. verze

Hana Bělohradská: Bez krásy, bez límce...- Lektorský posudek.

Rukopis prozrazuje nepochybný vypravěčský talent, autorka dovede pracovat se slovem a její styl se dokonce ani neopírá o nějaký zjevný vzor, jak by se u začátečnice dalo čekat. Bělohradská má za sebou zřejmě víc než tuto jedinou literární zkušenost. Poměrně bezpečně dovede na malé ploše udělat psychologicky přesně postavu /doktor Braun, doktor Veselý, jeho žena/ a vést ji příběhem, umí i vedlejší figury charakterizovat jazykově /Zdena, nebo příznačnou epizodou /učitelka hudby/. Bělohradské próza má úroveň, pro kterou netřeba váhat s vydáním.

Bělohradská však ještě nedokázala svůj příběh a osudy svých hrdinů zvládnout kompozičně. Její vyprávění je sledem vedle sebe probíhajících osudů lidí jednoho domu za okupace. Zprvu je autorka soustředěna k postavě doktora Brauna a zdá se, že tu půjde především o něj, pak ho však nadlouho opouští a věnuje se zcela advokátovi Veselému, takže se vlastně vytvářejí dvě dějová a syžetová centra. Jejich spojení je však značně volné. To není ovšem nějaká katastrofální závada, protože pořád lze očekávat závěr, jenž bude jakýmsi ideovým svorníkem celého příběhu, jenž ~~mu~~ dá smysl té tříšti jednotlivých osudů. Ale právě závěr ukazuje, že takové pevné pojítka autorka nenalezla, že chybí. To už není samozřejmě jen záležitost kompoziční, to je odraz určité nejasnosti v samotném záměru. Ten příběh s chlapcem Honzou, jenž v závěru začíná z nepochopitelných důvodů nabývat na důležitosti, je málo přesvědčivý a umělecky násilný. Příběh se proto rozplývá, neústí k přesné vyjádřené myšlence, nechává čtenáře na rozpacích s otázkou: jaký je hlubší smysl tohoto příběhu, proč byl vypravován osud těchto lidí z okupačního temna? Čím autorka rozhojňuje v

pohledu na okupaci a její zápas dosavadní prózu o této době. I ten podivný, rozpačitý, "americký" neurčitý název novely ukazuje, že v autorce sice žilo několik figur a ona je dovedla umělecky zpodobit, ale že přesný záměr ideový, myšlenkový vyjádřit nedovedla, protože ho prostě neměla. A na to, aby šíře, bezbřehost a prudkost života samotného nás v knize strhovala a říkala cosi podstatného o lidech a jejich životě /jako např. u Th. Wolfa/, na to jsou tyto osudy příliš stroze viděny, příliš sevřeně vyprávěny. Syžetová linie je dovedena bezpečně do konce u Veselého, tam víme, co o něm autorka chtěla říct a řekla to dobře. Ale u Brauna se syžet rozplyne v neurčitosti. Jeho vnitřní vývoj ~~xxx~~ lze přesně sledovat jen do okamžiku gestapáckého vpádu a několik okamžiků po něm. Ale pak se znepřesňuje. Bylo by zapotřebí nějakým výrazným závěrem dokončit jeho vývoj a tím zároveň dát celému vyprávění přesnou myšlenkovou náplň.

To je ovšem připomínka, která pramení možná už víc z kritického než z lektorského vztahu. Rozhodně to není na překážku pro vydání. ~~nikdy je třeba vzhledem k tomu, že~~ Bělohorská má zásobu životních detailů, dovedně s nimi pracuje, má postřeh a smysl pro krátká "psychologická" spojení. A tak tedy: vydat.

Milan Jungmann

PŘÍLOHA 6

Vyjádření odpovědného redaktora k novele *Bez krásy, bez límce* – II. verze
M. Vodičková

Bělohraďská

Vyjádření odpovědného redaktora.

Románová novela Hany Bělohraďské je druhou, přepracovanou verzí rukopisu, který se objevil v nakladatelství na podzim. Lektori s. Píša, Kristek a Vodičková se shodli na závěru, že způsob, jakým autorka přepracovala a prohloubila původní skicovitou verzi, potvrdil její nadání, a že rukopis je v podstatě zralý k vydání. Tomuto soudu dává plně za pravdu i externí posudek s. Jungmanna. Všichni lektori shodně konstatují nadprůměrnou slovesnou úroveň u této prvotiny, oceňují její živé a poutavé postavy, svižné dialogy, vypravěčskou duchaplnost a vervu, i myšlenku, která je nejlépe vyjádřena v 1. posudku s. Píši.

/Starý židovský lékař dr. Braun v okamžiku před transportem a před smrtí je vtažen do situace, v níž překonává sám sebe, svou izolaci, pasivitu a ustrašenost, vnitřně se osvobozuje a zhodnocuje svůj život v nebezpečné službě druhému člověku. Braunovým myšlenkovým protihráčem je chytrý, schopný, ale vnitřně vyprahlý intelektuál, který si neví rady ^{se} ~~ne~~ svým navraceným životem a utápí ho znovu ve starém duchovním i mravním marastu./

V analýze vnitřního života postav, jejich osobních, milostných i společenských vztahů /manželství dra Veselého/, myšlenkově i svou stílkou přesahuje příběh zřetelně do dneška, postuluje základní mravní hodnoty v lidských vztazích.

Kompozičně není novela ani po přepracování plně zvládnuta, příběhy obou hlavních postav běží příliš vedle sebe, málokde se stýkají a prolínají, chybí výrazný kompoziční svorník mezi oběma pásmy. Všichni lektori se však shodli na tom, ^(ne řešení ve škrtek 17.V.) že tento kompoziční nedostatek je možné u prvotiny tolerovat, že poukázat naň je už věcí kritiky; kdybychom nutili autorku k dalšímu přepracování, mohlo by se ztratit z knihy to nejpodstatnější, její vnitřní pravdivost a živost a vypravěčská spontánnost.

Po rozhovoru s lektory Bělohraďská ještě na několika místech "dotáhla" svůj rukopis /myšlenkově pointovala závěrečnou scénu mezi dr. Braunem a dr. Veselým/^(a uzavřela) motiv spoluhráčství obyvatel domu/~~na průběhu~~ zbavila jej několika naturalismů, na něž poukazoval dr. Píša. Na základě podrobných připomínek s. Píši redaktorka s autorkou ještě důkladně zrevidovala text po stylistické (a samozřejmě i jazykové) stránce a zbavila jej drobných banalit a kazů. (Už v průběhu přepracování rukopisu byla redaktorka s autorkou ve stálém styku.)

Podle mého názoru je rukopis v mezích autorčiných možností zredigován a připraven k sazbě. Lepší název se nám bohužel nepodařilo vymyslet.

Obálka

22.5.1962

Bez krásy, bez límce

Vodičková

PŘÍLOHA 7

Lektorský posudek k povídce *Vítr se stočí k jihovýchodu*
I. Klíma

Bělohorský

Hana Bělohorská: Vítr se stočí k jihovýchodu
stran 47

Opět se potvrzuje, že nejsnazší život mají autoři, kteří se drží v rozumných mezích toho, co se může, co se sluší a co sluší. Nemám proti novele Bělohorské žádné námitky, jenom se pro ni nedovedu nadchnout, protože všechno, co v ní najdu /a zdůrazňuji, že je to podáno namíru kultivovaně a zručně/ - odněkud znám. Od první scény po tu pointu do ztracena; od toho jemně psychologického náznaku, až po tu závěrečnou filosofii, která trošičku koketuje s existencialismem a trošičku s životním optimismem, a která mi bohužel připadá mělčí, než si asi autorka představovala. Nejsilněji je v novele vysloven pocit z horkého léta a z neodvratně přicházejícího stáří; z prázdninového ovzduší nudy, pletek, hasnoucích a ožívajících citů.

Opakuji, že novela Bělohorské je po všech stránkách přijatelná - určitě se dočká i sympatického přijetí od čtenářů - bohužel neodpovídá tomu, co jsme od malé edice očekávali - není nijak objevná ani ve smyslu myšlenkovém ani tvůrčím: je jenom zmenšeným odlitkem toho, co jest v řadě velké. Ale tak tomu zřejmě má a musí být.

10/IV/1963

Klíma

PŘÍLOHA 8

Lektorský posudek k románu *Poslední večere* – II. verze
M. Petříček

Hana Bělohradská - *Poslední večere*

178 stran

Druhá, přepracovaná verze rukopisu kriminálně -psychologického románu je nesrovnatelně zdařilejší, než verze původní, kterou autorka předložila před třemi měsíci. Především se jí podařilo zkoncentrovat vlastní detektivní zápletku tím, že odstranila neústrojně "filozofující" komentáře vyprávěčky příběhu, které působily nepřesvědčivě a retardovaly děj. Odstranila i příliš rozvleklé popisy denního provozu kliniky, zbytečně dlouhé exkurze do medicínské problematiky a hrdinčiny retrospektivy. Nyní jde o opravdu poutavý detektivní příběh /vražda lékaře na klinice/, v němž jsou vzájemné vztahy postav rozehrány tak, že příběh "přerůstá" do oblasti společenského románu. Zaujme nejen vlastní zápletkou a neobvyklou motivací vraždy, ale také velmi zasvěceným pohledem do zákulisí fakultní kliniky, který nepostrádá ostrých satirických nebo i karikaturních rysů. Psychologická atmosféra příběhu zde už není záležitostí reflexivních komentářů, jak tomu bylo v původní verzi, ale vyplývá přímo z jednání a konfliktů postav.

K nynější verzi mám pouze jedinou výhradu: zdá se mi, že způsob odhalení vraha byl v původní verzi napínavější /jednotlivé indicie se vyjevovaly postupně, v objevených souvislostech byly ponechány mezery, které bylo třeba doplňovat dalším zjišťováním/. Nyní dochází k odhalení vlastně naráz, čímž je čtenář ochuzen o napětí z postupného objevování, ovšem odhalení má teď charakter sugestivního, náhlého překvapení s téměř šokujícím účinkem. Ale to je věcí autorky, jakému způsobu dá přednost - logika odhalení je i v nové verzi naprosto pevná.

Rukopis vyžaduje běžnou redakční práci bez podstatnějších zásahů do textu.

26.11.1965

M. Petříček