

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Veronika Soukupová

Kompozice tří románů Jana Otčenáška

The Composition of Three Novels by Jan Otčenášek

Praha, 2014

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Michaelu Špiritovi, Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady a podněty.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. 7. 2014

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá kompozicí vybraných románů Jana Otčenáška. Na jednotlivých dílech se pokouší ukázat autorův jednotný postup výstavby děje, který směřuje od expozice, hrdinovy krize a následného činu k proměně jeho názoru a finálnímu stanovisku. Vedle společných stavebních principů reflektuje i prvky, jimiž autor novější díla obohatil. Užitý analyticko-interpretací postup se opírá o pojetí kompozice, které je v práci stručně vymezeno.

Klíčová slova: kompozice, román, Jan Otčenášek

Abstract

This bachelor thesis concerns with the composition of selected novels by Jan Otčenášek. It tries to demonstrate author's homogeneous method of arranging the actions, which lead from exposition, a hero's crisis and a following act to a shift in his opinion and lastly to his final attitude. Besides the common constructing principles, the thesis also reflects features which enrich his later works. The applied interpretative and analytical method is based on a briefly described definition of the term composition.

Keywords: composition, novel, Jan Otčenášek

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Pracovní vymezení pojmů.....	8
3	<i>Občan Brych</i> a <i>Kulhavý Orfeus</i>	10
3.1.1	Expozice a krize v <i>Občanu Brychovi</i>	10
3.1.2	Expozice a krize v <i>Kulhavém Orfeovi</i>	14
3.2	Čin.....	18
3.2.1	Čin v <i>Občanu Brychovi</i>	18
3.2.2	Čin v <i>Kulhavém Orfeovi</i>	19
3.3	Změna názoru a finální stanovisko.....	21
3.3.1	Změna názoru a finální stanovisko <i>Občana Brycha</i>	21
3.3.2	Změna názoru a finální stanovisko <i>Kulhavého Orfea</i>	23
3.4	Ke konstrukčním principům.....	25
3.4.1	Ke konstrukčním principům <i>Občana Brycha</i>	25
3.4.2	Konstrukční principy <i>Kulhavého Orfea</i>	27
4	<i>Pokušení Katarina</i>	31
4.1	Expozice, krize a čin.....	31
4.2	Ke konstrukčním principům <i>Pokušení Katarina</i>	34
5	Shrnutí a závěr.....	37
	Soupis literatury.....	40
	Prameny:.....	40
	Odborná literatura:.....	40

1 Úvod

Dílo Jana Otčenáška bylo v literární historii dosud zkoumáno spíše jednotlivě nežli celistvě a spíše komplexněji nežli s vymezením úzkého okruhu zájmu.¹ Jeho prózy byly literárními kritiky reflektovány převážně formou krátkých kritik či příspěvků ve sbornících. Výjimku tvoří jediná monografie o Otčenáškově z pera „vůdčího představitele normalizační literární vědy“² Vítězslava Ržoučka. V této práci se proto pokusíme o pohled celistvější a zároveň úžeji vymezený: zaměříme se na konstrukční princip tří Otčenáškových nejobsáhlejších románů, tedy *Občana Brycha* (1955), *Kulhavého Orfea* (1964) a torza *Pokušení Katarina* (1984),³ u nichž, jak se pokusíme ukázat, lze vysledovat stejné postupy v jejich základní ideové výstavbě, která probíhá v pěti vývojových bodech: od expozice (tedy seznámení s prostředím, hrdinou a jeho názorovým oponentem), krize (ať už hrdinově individuální nebo celospolečenské), odhodlání k činu, názorové proměně až k závěrečnému finálnímu stanovisku.

Vzhledem k vytčenému tématu považujeme za nezbytné nejprve se v úvodu pokusit o definování termínu kompozice, s nímž budeme po celou dobu pracovat. Následující dvě kapitoly mají ráz analyticko-interpretáční: v první zkoumáme kompoziční strukturu u *Občana Brycha* a *Kulhavého Orfea*, ve druhé pak získané poznatky srovnáváme s *Pokušením Katarina*. Vzhledem k nedokončenosti posledního díla, a tedy nemožnosti postihnout všechny body kompozice, považujeme takto zvolený postup za nejvhodnější. V analýze se budeme nejvíce opírat o teoretickou práci Daniely Hodrové *...na okraji chaosu...* s přihlédnutím k *Stavbě prózy* Františka Všetického.

¹ Úzkým okruhem zájmu rozumíme zaměření na vybraný jev v Otčenáškových dílech, jaké lze pozorovat např. u prací – Doležel (1957), Dostál (1965), Opelík (1969), Haman (1964).

² Blažíček 1998: 326.

³ Přes obsáhlost nezařazujeme autorovu prvotinu, román *Plným krokem*, vzhledem k jeho předloze v tzv. budovatelském románu.

2 Pracovní vymezení pojmů

Kompozicí (z lat. *compositio* = složení, sestavení) se obecně rozumí „uspořádání literárního díla a jeho jednotlivých složek“⁴ v celek, pomocí něhož autor realizuje svůj umělecký záměr a vyjadřuje celkový charakter a smysl díla.⁵

Přestože jde o pojem v poetice, resp. literární historii již dlouho zavedený, jeho konkrétnější vymezení je stále pohyblivé. Daniela Hodrová v knize *...na okraji chaosu...* rozlišuje pojetí kompozice na úzké a široké, v závislosti na tom, jaké prvky jsou do něho zahrnovány. Úzké pojetí kompozice se zaměřuje „buď na oblast (archi)tektoniky, nebo na oblast tematickou (s vyloučením jazykové složky)“ (Hodrová 2001: 172). Široké pojetí pak zahrnuje vedle zmiňovaných dvou ještě složku významovou. Toto široké vymezení, jež Hodrová považuje za více vyhovující, se dále dělí, a to na kompozici vnější, zahrnující architekturu/tektoniku, tedy horizontální členění díla, a na kompozici vnitřní (vertikální členění díla) spočívající „ve způsobu spojování zvuků, slov, motivů, témat, významových a stylových kontextů, postav, apod.“ (Hodrová 2001: 175). Zatímco architektura díla se řadí mezi statické složky umělecké výstavby, vnitřní kompozice, utvářená kompozičními principy, kompozičními postupy a syžetovou osnovou, je složkou dynamickou (Všetička 1992: 12).

Ze třech částí, na něž se vnitřní kompozice dělí, se podrobněji zastavíme u syžetové osnovy, na níž je v této práci kladen největší důraz. Charakteristika a členění systému vnitřní výstavby děje (syžetu), propracovaná v práci Gustava Freytaga *Technika dramatu*, se ustálily na pěti bodech: expozici, kolizi (zauzlení), krizi, peripetii a katastrofě (rozuzlení) (SLT 1984). Ačkoli tato výstavba zahrnuje kompozici dramatických textů, lze ji aplikovat i na jiné literární druhy a žánry obsahující fabuli (tamtéž).

Recipient je do děje uměleckého díla uveden pomocí expozice, v níž autor představuje hlavní postavy a prostředí. Funkce expozice je převážně „vysvětlující“⁶, „předznamenává atmosféru a ladění hry“ (Všetička 1992: 55). Zápletka je „zauzlena“ v kolizi, v níž „dochází k prvnímu střetnutí hlavního hrdiny s jinou postavou“ (Lexikon 2002: 175) a v níž je určován rozvoj konfliktu (SLT 1984). Krize (z řec. *krisis* = rozhodnutí, rozloučení) je středovým bodem v pětifázovém členění, už ze své pozice nabývá předělové funkce mezi druhou a čtvrtou částí: v krizi vrcholí konflikt představený

⁴ L. Pavera, F. Všetička (2002). Níže bude k tomuto pramenu odkazováno jako k Lexikonu.

⁵ *Slovník literární teorie* (1984). Níže bude odkaz k tomuto pramenu značen zkratkou SLT.

⁶ Seymour 2008: 68.

v kolizi a zároveň se děj posouvá jiným směrem než doposud, čímž předestírá vývoj v bodu dalším, peripetii (Lexikon 2002: 193). Toto označení pro „náhlý obrat“ v dramatické výstavbě značí „rozhodující změnu, jež byla sice připravována, protože celou svou podstatou tkví v události, ale zároveň je překvapující. Posouvá hrdinovo jednání a tím i všechen děj směrem, který se od počátečního značně liší“ (tamtéž). Drama je v případě tragédie zakončeno katastrofou, pokud se nejedná o tento dramatický žánr, pak se pátý bod výstavby nazývá rozuzlením.

Vztáhneme-li toto tradiční vymezení k Otčenáškovým třem románům, považujeme za vhodné jej pro potřeby práce „přejmenovat“, a to na body zmíněné v úvodu: expozice, krize (v tradičním pojetí kolize, zauzlení), čin (krize), proměna názoru (peripetie) a finální stanovisko (katastrofa nebo rozuzlení). Tyto názvy, ač se do velké míry překrývají s Freytagovou definicí, dle našeho názoru lépe odrážejí významovou výstavbu vybraných děl a úžeji korespondují s uspořádáním jejich tematických složek (převážně postav), jež jsou v textu důležitými nositeli ideového záměru.

V práci se budeme zabývat širším pojetím kompozice (konkrétněji pak více vertikálním členěním textu), a to i přes nutné riziko, jež s sebou tento postup nese. Popis vnitřní kompozice díla je totiž slovy Hodrové, „především záležitostí interpretace [...]. Její charakteristika bude tudíž vždy do značné míry subjektivní, dílčí, relativní“ (Hodrová 2001: 176). Nekládeme si proto za cíl nemožné: popsat stejnou měrou všechny prvky kompozice

u vybraných děl; budeme se nejprve snažit sledovat utváření textu (rozvržení děje, témat a motivů) v závislosti na jejich ideovém rozložení (na jejich smyslu, záměru autora) a poté popsat jednotlivé konstrukční principy próz.

Při studiu románu obyčejně rozlišujeme příběh a kompozici. Hranice mezi nimi je do jisté míry teoretická. Básníková poetická vize, myšlenka, idea díla proniká obsah i tvar, příběh i architekturu. Příběh je možno sdělit několika slovy, shrnout do vzorce, jak podotkl už Aristoteles o Odysseji. Popsat stavbu díla, tj. vzájemný poměr jednotlivých částí i jejich závislost na celku, není možno bez neustálého poukazování k příběhu, který nutno rozvinout v určitém rozsahu. Příběh pochopíme při prvním zběžném pročetí díla, stavbu naopak poznáváme teprve při opětovném čtení, kdy už známe celek a dovedeme proto jeho jednotlivé části zařadit do celkové souvislosti.⁷

⁷ Krag 1969: 39.

3 *Občan Brych a Kulhavý Orfeus*

3.1.1 **Expozice a krize v *Občanu Brychovi***

Dva ze svých tří rozsáhlých románů Otčenášek otevírá mottem. V *Občanu Brychovi* autor použil citát z díla Stanislava Kostky Neumanna – „Dvojí svět je v jednom boji | dvojí člověk strašně zbrojí, | jedna pravda, jedna lež. | A tak brzy slyšán bude | jen ten, kdo nám čistou hude: | Ano nebo ne,“ – , který vymezuje dvě názorově protichůdné strany a jen jednu možnou odpověď při volbě, na kterou z nich se přidat (Kovářová 1992: 100). Výběr mezi „ano“ a „ne“ zabraňuje třetí odpovědi – „nevím“ či jinými slovy „ani jedno z toho“. Stejně jednoznačné poselství vepsané mezi řádky básně je i v textu *Občana Brycha*. Jeho protagonista si musí zvolit mezi dvěma póly – mezi přítakávajícím ano, či odmítavým ne. Jeho konečná volba je pak stěžejní myšlenkou, záměrem Otčenáškovy románu. Motto, které ideu předesílá, slouží Otčenáškovi jako základní stavební kámen a čtenáři jako „instrukce pro interpretaci díla“ (Hodrová 2001: 275), jako klíč, kterým lze s prvotní představou proniknout do děje a nechat se unášet zdánlivě proměnlivými stádii hrdinovy cesty za poznáním.

Text *Občana Brycha* začíná Preludiem.⁸ V této „předehře“ autorský vypravěč představuje hlavní postavy příběhu a nastiňuje jádro jejich charakterů, odvislé do velké míry od prostředí, v němž vyrůstaly a v němž se formovaly: František Brych, ústřední postava románu, je vypravěčem popsán jako člověk odmala silně determinovaný chudým sociálním postavením, jenž si své místo ve světě musel „těžce vydobýt“. Jako jeho budoucího názorového oponenta, onen zárodek „ano“ či „ne“, vypravěč prezentuje syna továrníka, Ondřeje Ráže. Čtenář je svědkem zrodu jejich přátelství i počátečních neshod. Kontrastní princip, na němž jsou tyto postavy vystavěny a který se stane jedním z hlavních konstrukčních prvků románu, je v expozici teprve anticipován:

Ovšem – proč se ti dva stali přáteli – dvě tak protichůdné bytosti –, lze těžko jednoznačně vysvětlit. František cítil úskalí jejich přátelství; příliš jasně si uvědomoval, že Ondrův náskok v životě může zkrátit jen hodnotami ryze duševními, které se neplatí penězi, nýbrž umíněnou prací, odříkáním a nezbytným odkladem radovánek a krásy, kterou svět nabízí, na doby pozdější. Možná, že z vědomí odlišnosti vznikaly mezi nimi stálé srážky. Často si

⁸ Vřazení Preludia v *Občanu Brychovi* se v různých vydáních liší. Ve vydání z roku 1987, z něhož citujeme, je Preludium uvedeno jako první kapitola románu, zatímco v dřívějších vydáních stojí před první kapitolou. V této práci budeme vycházet z původního pojetí (Preludium jako předehra děje, první kapitola – Vichry).

*leželi ve vlasech a snad právě ten neustálý zápas, vybuchující v divokých hádkách, byl svorníkem v tom nesourodém a stále rozkotaném přátelství (O 13).*⁹

Preludium má ve vnitřní kompozici románu *Občan Brych* zásadní místo. Neslouží Otčenáškově jen jako expozice – jako pouhý vstup do děje. Slouží mu hlavně jako nástroj, předzvěst budoucích zápletek, v jejíž samotné podstatě je skryt vzorec románu, postavený na opozicích. Jím současně konkretizuje i smysl motta.

Krise (v tradičním pojmenování zauzlení) v kompozičním plánu románu zabírá rozsáhlou část (téměř polovinu textu); stává se hybatelem děje. První známky těžkých časů a předeslání Františkovy nutnosti rozhodnout se se v zárodku objevuje v Preludiu. Na jeho konci umírá Ondřejův otec. Tato událost zasahující postavu na její individuální rovině je přenesena do sféry nadosobní – proroctvím z úst umírajícího o blížící se válce, za níž (a po níž) „všechno půjde k čertu“ (O 23). Smrt továrníka a jeho temné souzení budoucích časů na následujících řádkách nabývá symbolické roviny, když pod okny umírajícího táhne májový průvod dělníků „ve svátečních košilích“ a žen „v rudých šátcích“ (O 24). Smrt bohatého muže tak předznamenává konec buržoazie a nástup těch, co už nedočkavě „klepali na dveře“. Jinými slovy, uvedení tohoto dějového momentu signalizuje motiv (nevyhnutelné) změny.

Ačkoli František zpočátku tvrdí, že „politický zápas ho zajímal druhořadě. Správně řečeno – pranepatrně“ (O 28), i do jeho života nakonec začnou zasahovat Vichry (název první kapitoly) rozvracející společenské uspořádání. První kapitola románu přenese čtenáře od retrospektiv z hrdinova dětství a dospívání (Preludium) do jeho přítomnosti – do únorového rána roku 1948. Zasazením fabule k tomuto specifickému časovému období autor vtahuje do díla „širší situační kontext“, vyvolává v čtenáři „obraz“ těchto událostí v kolektivní paměti.¹⁰ Tento obraz můžeme, zjednodušeně řečeno, omezit na představu společenských změn (které, jak bylo řečeno výše, v rámci díla autor v expozici předjímá). V těchto dnech ještě drží Ondřej s Františkem „pospolu“ – první, jasně se příklánějící k politické pravici, druhý, snažící se jít střední cestou, bez příklonu k entusiasmu ani jedné ze stran. Proti jejich názorům je postaven dav, jehož smýšlení Otčenášek individualizuje vstupem dalších postav na scénu.

⁹ Tímto zkráceným údajem budeme značit citace z: Otčenášek, J.: *Občan Brych*, Praha, Čs. spisovatel 1987.

¹⁰ Červenka 1992: 27.

Zařazení těchto postav Otčenáškoví umožňuje „představit dobovou problematiku ve značné společenské šířce a myšlenkové hloubce“ (Pohorský 1987: 535), jinými slovy, umožňuje udělat zobrazované plastičtější. Pomocí toho děj zpomaluje a podkresluje hlavní linii románu (jádro). Příběhy vedlejších postav (satelity), „jejichž funkcí je vyplňovat, rozvádět a doplňovat jádra“¹¹, slouží v plánu románu jako miský vah – na jednání postav, ať už ve veřejném, nebo soukromém životě, ukazuje autor vlastnosti dvou, resp. tří protichůdných stran (ve shodě s myšlenkou úvodního motta), jejichž ladění v tematickém plánu podporuje protagonistovu cestu k nalézání odpovědí.

Jedním z nejvýraznějších satelitů je pásmo o Brychově sousedu, poctivém dělníku Paterovi. Ten má jasný politický názor, přiklání se k levici – stejně jako Bartoš, významná osobnost v Saldokontu, kde Brych pracuje. Třetí výraznou postavou, charakterizovanou stejným ideovým stanoviskem, je Václav Straka, brusič ve sklářském podniku a bratr Ireny, vdané za Ondřeje Ráže. Členové Strakovy rodiny v románu tvoří jakýsi most, symbolicky zobrazující politické rozbroje ve společnosti, které zasahovaly i do jádra jednotlivých rodinných či přátelských svazků – jeden pilíř ztělesňuje Václav, druhý přiřazený Ondřej a oblouk mezi nimi nerozhodná Irena. Ta v románu zastává funkci ženského protějšku Františka. Zatímco on vyšel z chudého prostředí a stále v něm setrvává, ona, taktéž z nuznějších poměrů, se provdala za dobře situovaného Ondřeje. Její úloha manželky ji předem určuje k tomu, aby zastávala stejný názor jako její muž – pouto k vlastní krvi ji však v době politických změn vystavuje nátlaku vlastních myšlenek a přehodnocování svého života a učiněných rozhodnutí.

Druhá strana ideového stanoviska, s Ondřejem Rážem v čele, je zastoupena taktéž bohatým rejstříkem postav, mezi něž se řadí Bartoch, vedoucí exportního oddělení Saldokonta, Boris Tajchman a Brychův strýc Mizina. Kromě Bartocha jsou všichni jmenovaní v románu názorovými oponenty postav z předchozího odstavce. Toto bipolární uspořádání charakterů v románu *Občan Brych* má jediný cíl, a to neustále konfrontovat dva pohledy na věc, dvě „ideologická hlediska“,¹² vytvořit napětí a nosnou půdu pro konfliktní situace a „dramatické výměny názorů“ (Haman 1964: 80), z jejichž srážek musí vyjít jedna strana vítězně. Která to bude, naznačuje Otčenášek drobnými náznaky už od počátku románu a také značně černobílým rozvržením charakterů (Kovářová 1992: 109).

¹¹ Seymour 2008: 55.

¹² Uspenskij 2008: 22.

Krise v románovém plánu zabírá stejně velkou měrou obecnou linii sociální, jako rovinu individualizovanou, konkrétní.¹³ František Brych se nejen ocitá mezi rozvířenými proudy politickými (tvořícími základní téma románu), ale i v neutěšené situaci osobní. Její postupné odhalování (nejvíce v retrospektivách) stupňuje dějové napětí *Občana Brycha*. Intimní rovinu příběhu (rozvinutá zčásti i u mnohých vedlejších postav) můžeme opět redukovat podle kompozičního principu na kontrasty. Nikoli jako u sociální linie na rozdíl ideové, charakterizované přitakáním či odmítáním společenské změny, ale na opozice založené na motivech tepla a chladu, rozmístěných v různých částech románu. Postava Brycha je v textu často charakterizována pomocí popisu jeho domácnosti: „studeného, stále ještě mládeneckého kamrlíku se sporým nábytkem a kouřícím bubínkem“ a konfrontována s teplem, které „vyzařuje“ z rodiny Paterových:

„Odtrhl se od okna, chlad ho donutil k pohybu. Brrr!“ (O 29); *„Hu! Máš tu zimu, doktůrku.“* (O 30) versus *„Vstoupil, přivřel za sebou dveře, aby nepustil do předsíně vlahé teplo. Bylo tu ticho, vonělo mlékem a plenkami, na skříni típal kanárek a u dvířek sporáku se krčila ve vlněné šále malá stařenka.“* (O 31). V další scéně se Patera ocitá u Brycha doma – přináší s sebou teplo: *„Trochu vám čmoudí kamna. S mužským zájmem se sklonil nad bubínkem [...] ‚A je to! Potřebuje to vzduch.‘ Pokojíkem se začalo rozlévat teplo [...]“* (O 47).

Kontrast tepla a chladu domova, odkazujícího k něčemu chybějícímu, neuspokojivému, je přítomen i v popisu dalších jednajících postav. Při návštěvě Vaška Straky u Rážových doma vystupuje na povrch studenost přepychové Ireniny domácnosti, odrážející postupně rozdílné povahy a názory manželů – prostor se tak stává determinačním prvkem jednotlivých charakterů. V kontrastu s láskyplným domovem Paterů, kde se život jen rozrůstá (narození dítěte), působí prostorná vila jako ztělesnění sil korumpujících lidskou osobnost. Vždyť i zpráva o tom, že je Irena těhotná, nevyvolává stejný dojem jako radostné vítání dítěte u Paterů. Ve vztahu Ireny a Ondřeje dítě předznamenává jejich vztahu smrt, nikoli život.

¹³ V jiné terminologii Zdeny Kovářové: konflikt ve „sféře sociální, názorové a citové“ a ve sféře „společensky třídní“ (Kovářová 1992: 102).

3.1.2 Expozice a krize v *Kulhavém Orfeovi*

Román *Kulhavý Orfeus* (1964), sepsaný devět let po *Občanu Brychovi*, čas děje prvního románu předbíhá. Otčenášek se vrací hlouběji do minulosti, aby „rekonstruoval genezi názorů i motivaci poválečného jednání své generace“ (Machala 1992: 166) a dřívější chování v očích té nastupující obhájil (tamtéž): *Kulhavý Orfeus* ztělesňuje pocit mladého, válkou zasaženého ročníku, jemuž vyhrocená společenská situace bránila v plném prožívání života, a který proto začal přehodnocovat staré uspořádání světa, aby se pokusil o zrod světa lepšího, budovaného na nových, změněných společenských základech (Pohorský 1981: 605). To, co v *Kulhavém Orfeovi* Otčenášek vyslovil, se tedy v *Občanu Brychovi* v rovině společenské ideje dovršuje. I proto jsou mezi těmito dvěma posledními autorovými romány vedeny výrazné paralely: „Spolu s *Občanem Brychem* a novelou *Romeo, Julie a tma* tvoří totiž celek, spojený hustým předivem společných motivů i ztvárňovacích postupů, a poskytuje názorný obraz technického i myslitelského zdokonalování“ (Dostál 1965: 12).

Kulhavý Orfeus tentokrát nezačíná ani mottem, ani Preludiem. Jejich nezařazení však neznačí strukturní ochuzení románu, ale naopak v souladu s Dostálovým tvrzením odkazuje ke složitějšímu ideovému obsahu, který nelze předeslat minimalistickým citátem v úvodu, a sice proto, že autor v románu předkládá široce rozvětvenou tezi, jejíž plný obsah lze uchopit jedině sloučením všech tematických rovin díla – opět situovaných na pěti bodech románové kompozice –, která je však v tomto případě složitější, rafinovanější a méně soudržná (Opelík: 1969: 136).

S většinou z tematických rovin díla autor čtenáře seznamuje v prvních kapitolách expozice románu. Ta začíná probuzením Honzy, hlavního protagonisty, do roku 1944. Na své cestě z domova do továrny, kde je totálně nasazen, vyslovuje problémy života společné mladým lidem na prahu mezi dětstvím a dospělostí za časů války. Ač naživu a v relativním bezpečí, musí se Honza vyrovnávat jednak s vědomím, že si válku „oddře“ někde v továrně, zatímco jiní v jeho věku nasazují životy, a jednak s pocitem marnosti a ztraceného času, který nebýt války mohl už dávno využít k dosažení vlastních snů a cílů. Válka jako by přetrhla nit života a pozastavila jej, ačkoliv všichni stárlí a roky ubíhaly: „Kdo nám jednou vrátí tyhle roky? Budou se fasovat na zvláštní ústřížky při potravinových lístcích? Já už mohl kroutit čtvrtý semestr, já mohl...co všechno? Ach, blbosti!“ (KO 9).¹⁴ K tomu se

¹⁴ Tímto zkráceným údajem budeme značit citace z: Otčenášek, J.: *Kulhavý Orfeus*, Praha, Čs. spisovatel 1981.

přidává pocit samoty mladého člověka: „Snad se mýlím, ale zdá se mi, že by všechno bylo lehčí, kdybych se ti uměl přiblížit [Blance, pozn.]. Co může člověk najít, když je sám? K ničemu? Pro nic a pro nikoho? A namlouvám si, že my dva bychom společně něco našli. Něco, čemu by bylo možno věřit, snad jistotu nebo aspoň důvod k životu. Smysl“ (KO 16).

Honzova výpověď se stává zobecněnou generační zkušeností, kterou Otčenášek zvolil za výchozí ideový bod *Kulhavého Orfea*. Zastoupením dalších postav je generalizovaná zkušenost individualizována a rozvíjena o nová hlediska. V postavě Vojty, šikovného mladíka, snícího o kariéře letce a konstruktéra, vnáší Otčenášek do románu skrze milostnou linku problematiku sociálních vrstev. Mladík žijící s matkou, posluhovačkou, v *dolním* patře vily je vmanipulován do sňatku s milovanou, ovšem dosud naplno neprohlédnutou panskou dcerou Alenou, hýřící *nahoře*. Její styl života se stává prototypem „zkaženosti“ příslušníků vyšší společenské vrstvy a naopak mravní čistoty těch, kteří se proti jejich chování vymezovali. V další výrazné postavě Pavla, „známého“ z novely *Romeo, Julie a tma* (1958) (Machala 1992: 166), je pak vyslovená generační zkušenost rozšířena o přímý dopad zvrstev války a o absurdnost, již nabývá Pavlovo hledání své ztracené lásky, která už je, jak si čtenář uvědomuje, dávno mrtvá.

Otčenášek volí stejnou strategii jako v *Občanu Brychovi* – do jednotlivých kapitol obsazuje střídavě zastoupené typy postav, jejichž osobní zkušenost do prózy vnáší nadindividuální záběr: jak v *Občanu Brychovi*, tak i v *Kulhavém Orfeovi* zasazením rozličných jedinců do románu dosahuje zobrazení jakési sociální fresky (Haman 1965: 81). Zatímco však v předešlé próze střídání postav v kompozičním plánu mělo význam (vedle širokého společenského záběru) hlavně podpůrný, jinak řečeno mělo za cíl stavět proti sobě nositele protichůdných politických názorů a sociálního postavení, díky němuž vzniklo striktně černobílé ladění románu (Kovářová 1992: 104), v *Kulhavém Orfeovi* tomu tak bezpodmínečně není: postavy nejvíce vystavené pozornosti v expozici románu (Honza, Vojta, Pavel), jsou si spíše blízké, než aby byly stavěny vyhraněně proti sobě, ačkoli je pak každé z nich v kompozici románu určena jiná cesta.

Jako u *Občana Brycha* i zde jsou základní součástí společenská rovina románu, která se obecně dotýká otázek budoucnosti českého národa po válce, konkrétně pak činnosti skupiny chlapců, kteří se po svém vypořádávají s pocitem pasivity, a rovina osobní-milostná, soustředující se tentokrát na mnohem širší okruh postav. Novým prvkem je zařazení roviny třetí – filozofující, vpletené do díla téměř výhradně prostřednictvím hovorů

mezi postavami Honzou a Dušanem. *Kulhavý Orfeus* se tak v podstatě „rozpadá“ na tři samostatné roviny, pravidelně i nepravidelně rozvrstvené, které se ještě dále dělí sledováním jednotlivých postav.

Přední místo zastává tematická rovina společenská, v níž se zrcadlí hlavní „společenské poslání“ díla. Honza ve své první promluvě vyjadřuje nudu a stereotypnost života v protektorátu, v němž se podle něho nic neděje: „Tady se nestřílí, tady se jen čeká. Čeká a cepení“ (KO 9). Podobný neklid pociťuje i Pavel. Ten však překračuje pouhé němé vyjádření nespokojenosti a dovádí jej dál, když se sám chce angažovat. Prvotní nezdar a názorová odlišnost ho neodradí, naopak, uvědomováním si rozdílu mezi svým zájmem a nezájmem druhých o „tady a teď“ nabývá stálého přesvědčení, že je třeba začít činit: „Dřepíme a čekáme. Jako pitomé ovce! [...] Občas musíme i makat. Pro ně! Chápeš to? Já ne. [...] Lidé chodí do práce, jako by se nechumelilo [...] Člověk by blil.“ – „Ty jsi blázen! Podle tebe by tady měla vypuknout nějaká vzpoura? [...] To nemůžeš od nikoho chtít...Sebevražda není hrdinství!“ – „Ovšem...výmluv máme po ruce hromady!“ [...]. – „Není pravda, že se tu nic neděje. Každou chvíli někoho zatknou, ne?“ [...] – „Dobrá. Ale co my? [...] My...jak se tu flinkáme? Ty, já nebo Milan...“ (KO 99–100). Tímto rozhovorem Pavel rozvíří dosud klidný život skupiny chlapců a svou myšlenkou o nutnosti činu je postupně nakazí. Poslední pochyby o tom, jestli se zapojit nebo ne, rozvíří vypjatá scéna v továrně, při níž je gestapem zatčen a odvezen „srandista“ Piškot. Tato dramatická událost v konečném důsledku postavy přivede na nápad založení odbojové organizace Orfeus. V kompozici díla tak představuje mezní bod, jenž děj posune z fáze druhé do fáze třetí (k činu).

V rovině osobní-milostné autor rozrůžňuje charakterizaci postav a odhaluje pohnutky vedoucí k jejich budoucímu jednání (zasahujícím do roviny společenské). Všechny tři milostné linie jsou spojené motivem zhoubnosti starého světa a potřeby zbudování světa nového, který musí staré základy zbořit. Tak částečně odkazují k „rezonanci antického mýtu, zejména příkazu ‚neohlížej se‘“ (Machala 1992: 166).

V zauzlení děje se odhalují pouze první náznaky tohoto motivu. V linii vyhrazené Honzovi se drtivá skutečnost – nemožnost navázat „zdravý“ vztah za války – prvně zrcadlí v temném varování Milana: „Poslouchej, chci ti něco poradit, jestli už na to není pozdě... Nezačínej si s ní nic!“ (KO 137). Blanka se vztahu sama brání: „...proč vlastně nechceš?“ – „Protože tě nechci mít ráda. Už to víš? Nechci! Rozumíš? Nechci!“ – [...] „Já nemohu,“

zaslechl jsem její šepot, „i kdybych chtěla, nemohu. Slib mi, že už necháš těch otázek, slib mi to, já nechci lhát“ (KO 150), její rozporuplná řeč odkazuje k tajemství, které, na chvíli Blankou odsunuté, vzniku naplněného vztahu zabraňuje.

Pavlův příběh, „navazující“ na typologicky spřízněnou postavu Pavla z novely *Romeo, Julie a tma*, je od počátku líčen s patrnější bezvýchodností. Pavel marně pátrá po Ester. Kvůli lásce k minulému zcela přehlíží přítomné (a budoucí), ztělesněné v postavě Moniky. Vojta zažívá situaci opačnou. Z vrcholného štěstí začne střízlivět v momentě, kdy si naplno uvědomí, že manželství bylo pouhou zástěrkou a on nemá na Alenu žádný nárok. Překážkou jejich vztahu není minulost, ale neporozumění, pramenící ze sociální rozdílnosti. Tentokrát není „na vině“ válka jako u Honzy a Pavla, ale staré dělení světa na bohaté a chudé. Touto milostnou linkou Otčenášek prolíná milostnou i sociální rovinu *Kulhavého Orfeje* a nejvíce se rozvržením postav přibližuje *Občanu Brychovi*.

Poslední tematická rovina románu, do níž zasahuje krize, je linka s nároky bezmála filozofickými. Ačkoli se dá vysledovat do jisté míry u všech postav – v jejich přemítání o tom, „co budou dělat po válce“ (Dostál 1965: 12), nejvíce se projevuje v diskuzích protagonisty a jeho názorového oponenta Dušana, podivného, intelektuálně založeného mladíka. Otčenášek tuto postavu vytrhuje z okolního dění a izoluje mezi čtyři stěny pokoje (příp. prostor ulice), tedy do úzkého prostoru, jednak aby upozornil na výstřednost Dušanova života v porovnání s ostatními charaktery, jednak aby zamezil vstupu dalších výraznějších postav na scénu a do jejich „diskuze“ nemohl zasáhnout jiný nositel konkrétní ideje.

Zatímco Honza, ač člověk pochybující, stále věří v život jedince a nějaký jeho smysl, Dušan jej neguje, postrádaje životní rozměr, což se projevuje jeho neschopností citu a chladností. Veškeré radosti a součásti života Dušan vidí ve střetu s konečnou pravdou – smrtí – jako zbytečné a nicotné. Tak je pro něj i válka jen nedůležitá vnější okolnost, která se ho dotýká pouze okrajově a která mu nebere svobodu, protože tu pravou, vnitřní si podle něj nese každý sám v sobě. Tím tato postava polemizuje s Honzou, nositelem teze románu, a znevažuje životní hodnoty, které ctí a které právě prostřednictvím protagonisty autor v *Kulhavém Orfeovi* prezentuje: „Osnovný svár angažovanosti s nezaujatostí a kolektivity s egoismem vtělil nejúplněji do konfliktu dvou protagonistů knihy, Honzika a Dušana, právě tento konflikt se vine celým románem a je ho jako solí zapotřebí pro udržení soudržnosti“ (Opelík 1969: 134).

3.2 Čin

3.2.1 Čin v *Občanu Brychovi*

O tom, jak promyšlená je ideová kompozice *Občana Brycha*, svědčí mnoho záchytných bodů v textu románu: motto, jež načrtlo myšlenku, Preludium, které ji upevnilo a rozvinulo o konkrétní hrdiny prózy, a první kapitola Vichry, jež představila společenské i individuální krize. Na první dvě fáze románové struktury (expozici, krizi) navazuje třetí – čin. V tomto bodě se předešlá dějová linka vyostřuje: Brychova zastávaná středová pozice se v ideologickém zápase nutně vychyluje jedním směrem, a tak dovršuje dění předešlých dvou bodů a zároveň předznamenává vývoj ve fázi následující.

Samotnému jednání Brycha předchází Zmatky (název druhé kapitoly). Protagonista románu je postupně konfrontován dvěma východiskem ze společenské krize. Ředitel exportního oddělení Baroch se mu svěřuje se svým plánem emigrovat a Františkovi podává adresu svého londýnského bytu. Pro člověka, jakým je Brych, vidí jen dvě možnosti: kolaboraci, nebo odchod za hranice. Pevně věří, že se František rozhodne správně. Ondřej Ráž nevkládá v Brycha pouze víru, ten si je jistý, že s nimi Brych půjde: „Půjdeš, chlapče! Jsi zkrátka hamletovský typ. Dlouho budeš váhat, ale nakonec sbalíš fídlátka a půjdeš. Ty se nemusíš o sebe bát a tady ti pšenice nepokvete, ledaže by ses nechal ohnout. Ty jsi ale poctivý člověk a idealista, jak tě znám!“ (O 142).

Než se tak ovšem stane, je protagonista nucen projít třemi „zkouškami“ charakteru. První z nich se objevuje v podobě přihlášek do komunistické strany. Někteří z jeho společnosti se rovnou hlásí, plní strachu z nepodložených kolujících informací, jiní váhají, zvažují pro a proti. Na všech postavách leží tlak a strach z toho, co je čeká, vysloví-li se. Brych přihlášku do strany odmítne a náporu se vzepře. Druhou zkouškou je moment povýšení na místo, po němž předtím marně toužil. Hrdost a sebeúcta mu však nedovolují místo přijmout: „Měl jsem chuť a zájem – už nemám! Nemám talent sloužit za každých okolností a obávám se, že bych sloužil bez zájmu, bez chuti a špatně. Těžko bych se uměl dívat [...] pouňorovýma očima. Za těchto okolností nejsem ten dobrý – kádr, jaký jste ve mně objevil“ (O 202). V polopřímé řeči Brych odmítnutí považuje za křížovatku ve svém jednání. Ta pravá a zásadní se však teprve dostaví. Předchází ji krok třetí, reakce na anonymní oběžný dopis hlásající konec komunistické diktatury. V momentě, kdy uposlechne výzvu v něm obsaženou, je ukončena jeho nerozhodnost. Ačkoliv skutek nedokoná a vlastní letáky nerozešle, jejich samotná existence nepřímou zpříčiní, že Brych

dosavadnímu nátlaku podlehne a rozhodne se: „Otevři! To jsem já, Brych! Pojedu s vámi!“ (O 405).

Avšak zdánlivě jednoduchá cesta k rozhodnutí, popsaná v odstavci výše, tak úplně snadnou nebyla. Autor klade v románu veliký důraz na líčení zmatků, které se nedotýkají jen Brycha. Irena taktéž touží nastalé situaci uniknout. S Ondřejem, zcela proměněným únorovým děním, není šťastná. Nahlas vyslovuje nevoli k emigraci. Útočiště a ochranu však nenalezne ani u rodiny, ani u Brycha, tápajícího do poslední chvíle. Ačkoliv tato postava zastává jasné stanovisko, chybí jí síla k jeho provedení, k vykročení po vlastní cestě neovládané cizí vůlí.

Při hledání odpovědí na své otázky se Brych jednou přiklání nalevo, okouzlen poctivostí a prostotou Patery, jindy napravo, zastrašen Bartošem, od něhož vzhledem k jeho postavení ve firmě mylně očekává skryté pletichy a udavačství. Mezi pasáže věnované protagonistovi *Občana Brycha* vkládá Otčenášek osudy vedlejších postav, jejichž funkce je toliko podpůrná – v zásadě rozřazuje charaktery na černé a bílé (na reprezentanty různých sociálních vrstev) (Kovářová 1992: 104). V kapitolách *Zmatky* a *Rozhodnutí* jsou nejvíce zastoupeny členové Mizinovy rodiny a komunista Bartoš. Vypravěč ukazuje „prohnilost“ charakteru strýce Miziny pomocí vnitřních monologů a informací, které čtenáři poskytují o Mizinovi jiné postavy. Figuru Bartocha naopak polidšťuje. Rozvinutím individuálních příběhů vedlejších postav je podkládána „oprávněnost“, „správnost“ a „věrohodnost“ finálního protagonistova rozhodnutí (pátý bod kompozice). Ačkoliv totiž v třetí fázi děje protagonista učinil rozhodnutí, jeho přesvědčení není úplné. Pomocí pochyb a nejistoty, mnohokrát vyplývajícími z roviny promluv, autor připravuje obrat, který nastane v peripetii.

3.2.2 Čin v *Kulhavém Orfeovi*

Třetí fáze děje je v *Kulhavém Orfeovi* daleko méně závažná a dějově bohatá než u *Občana Brycha*. Čin je umístěn v druhém, nejkratším dílu románu. Ten se zaměřuje převážně na ustavení amatérské odbojové organizace Orfeus, složené z pěti členů (Honzy, Pavla, Vojty, Bacila a Milana), a její první aktivity, které, ještě dříve, než jsou v ději podrobněji vylíčeny, jsou nezájmem a ironickými komentáři dělníka Melichara, Honzova spolupracovníka, zesměšněny: „Co tomu říkáte?“ [...] – „Kecy!“ – [...] „Proč myslíte?“ – [...] „Čet jsem takových konin stohy. [...] Nebyl to nákej krém na opalování?“ – „Co?“ – „Ten Orfeus. Ňak tak se to menovalo“ (KO 255). Časová posloupnost vyprávění zvolená

autorem v druhé kapitole druhého dílu – prvně přítomnost (rozhovor Melichara s Honzou po první akci, distribuci letáků) a poté retrospektiva (nesnadný proces výroby oněch letáků) upozorňuje na nemohoucnost Orfea už v jeho prvopočátcích.

Melichar, jakožto postava, která je na konci vykreslena jako ideál společensky angažovaného, leč skromně nenápadného člověka, vysloví myšlenku, která předestírá další ideologický vývoj postav románu: „Když chce někdo něco říct, musí vědět co a kdy“ (KO 256). Vědomí toho, že je potřeba mít správné načasování, ale také vůbec vědět nejen co říkat, ale také co a jak činit (a za jakým účelem), se stane základním tématem dalších fází děje. Postavy nejsou v činu vystavovány několika zkouškám, které jejich další jednání předznamenávají (*Občan Brych*), ale jsou donuceny k sebereflexi, tedy spíše myšlenkové než fyzické činnosti.

Jejich nadšení z činu (založení Orfea) tak postupně dostává první trhliny. Ty jsou způsobené jednak nezájmem a zesměšňováním druhými, jednak vzrůstajícím pocitem marnosti skupinových snah. Do popředí se v této části dostává motiv neschopnosti učinit změnu, přispět k vysvobození země, tedy jinými slovy aktuální „verze“ „pověsti o pěvci marně se pokoušejícím vysvobodit milovanou Eurydiku z říše Stínů“ (Machala 1992: 166). Ve vlastních řadách začnou vznikat pochyby o prospěšnosti skupiny: „Beztak blbnem,... ty letáčky a vůbec! Jsme vedle“ (KO 330), podtržené ještě názorovou i sociální odlišností jejich členů: Milan se jako komunistický agitátor strefuje do Bacila, vyrostlého v buržoazní rodině, a do všech, kteří nespátrují v komunismu jediné možné východisko života po válce. Často se pře i s Honzou, kterého vnímá jako intelektuálního váhavce, tedy jako typ nápadně připomínající Františka Brycha v předchozím románu. Variace brychovského tématu (co dělat po válce, na čí stranu se přiklonit) se v tomto dílu také objevuje více než jinde (v rozhovoru s Pavlem jako by Honza mluvil ústy Brycha): „To, co vykládá Milan, je pohádkově jasný, ale mně je každá jednoduchost podezřelá, protože mi všechno připadá trochu komplikovanější, aby se to dalo zredukovat do takovýhle rovnice. Co člověk? Co to všechno říká o jeho životě? Myslím člověk jako jedinec! Na toho se v té rovnici nemyslí?“ (KO 289).

Čin v *Kulhavém Orfeovi* opět akcentuje pochyby a váhání, které následují po učiněném rozhodnutí (angažovat se). Nedotýkají se však pouze roviny společenské (Orfeus), ale i filozofující (viz odstavec výše, existenciální otázky v Honzově promluvě) a do malé míry i linie osobní. Autor tak opět připravuje čtenáře na názorovou proměnu v ideologickém plánu románu.

3.3 Změna názoru a finální stanovisko

3.3.1 Změna názoru a finální stanovisko *Občana Brycha*

Čtvrtá část *Občana Brycha*, věnovaná převážně ideovému přehodnocení činu (rozhodnutí), se odehrává v kapitole Útěk. Oproti předchozím je zaměřena na úzký prostorový a časový výsek a také na značně zúženou „perspektivu“. Jednotlivé podkapitoly střídavě nesledují příběhy protagonisty a vedlejších postav, zacilují se na jednu dějovou linii, v níž je dáván prostor mnoha postavám naráz (Kovářová 1992: 104). Brych, včleněn mezi ně společným cílem, dostane prostor k zhodnocení zvrátů, které ho na šumavské pomezí dovedly.

Rozdíl, patrný mezi Brychem a Rážem, nabývá od úvodních odstavců na intenzitě. Vypravěč poskytuje množství detailů, aby čtenáře na propast prohlubující se mezi nimi upozornil (přehliživé chování k Ireně, pravé autorství letáků, samolibá sebejistota). Postava Ráže, vůdce celé „uprchlické skupiny“, je nepřímo charakterizována promluvami a chováním ostatních vedlejších postav. Ty v uzavřeném prostoru teprve odhalují své pravé já: „Vy je neznáte? Ó vy neviňátko! Jsou to prachaři. A mít moc peněz – to je nemoc“ (O 440). Na Brycha dopadají důsledky jeho jednání a nejistota. Z rezignujícího uvažování o tom, že se sám stává lidskou „bestií“, když putuje „s nimi“ (O 446), je nakonec stržen k odporu:

Poslouchej ho, Brychu! To není sen, tady skutečně jsi! Stojíš bez dechu, těkáš očima po rozdychtěných tvářích kolem advokáta. Naslouchají tomu vzývání omámeni představou bořivé smršťe, vytlučených měst, zabitých lidí, země rozdrčené v ocelovém hmoždíři války, do níž chtějí znovu vtrhnout s nacpanými kufry a rozložit své krámy! Válka! Válka! (O 454).

Zdalo se mu, že se zvolna dusí nenávisť, odporem k sobě samému. Vzmohl se na jakýsi žízňivý pohyb před sebe, sebezáchranný pohyb před zalknutím.

‘Mlčte!’ vykřikl chraplavě, ‘jste šílený...!’ (tamtéž).

Touto promluvou zažehne prudký konflikt. Vystoupí z řady, změní stranu. Tak se opět dostává do opozice, která se nejvýrazněji projevuje jeho střetnutím s Ondřejem, jenž více než v předešlých pasážích figuruje jako zástupce rozdílného ideologického hlediska. Vrcholná scéna přímo navazuje na Preludium románu, jehož obsah dospívá do závěrečné fáze – přátelství, které po celou dobu procházelo proměnlivými stádii, mělo být konečně

roztrženo: „Tady, v této chvíli končí celé to podivné, nesourodé přátelství – rozchod!“ (O 462). V momentě, kdy Ondřej na Brycha vytáhne zbraň, dostanou věty z první strany Preludia zcela jiný, fatalistický nádech: „Pozdrav tě, občane,‘ zamumlal na půl úst. ‚Já jsem Ráž. Osud nás takhle svedl dohromady, snad to oba přežijeme““ (O 11). Oba nakonec přežijí, ovšem každý na jiné cestě. František, dosud v boji s Ondřejem prohrávající, zvítězil – tím, že se odtrhl od Ondřejova vlivu, že se mu jednou provždy dokázal postavit a za svým názorem stát i pod pohrůžkou smrti. Ze srubu odchází s vědomím, že je „jiný člověk“ (O 458).

Protagonistovo finální stanovisko (pátý bod kompozice) v společenské (ideové) rovině nakonec zapříčinilo, že se vyřešila i jeho situace osobní: od společnosti čekající na přechod za hranice neodcházel sám, ale s Irenou.

„Ale co bude dál? Mají oni dva vůbec domov? Za nimi zůstaly stržené mosty a spáleniště, úhor! [...] Tím líp, pomyslel si kurážně – začneme znovu!“ (O 469). Tak se protagonista v personální vyprávěcí situaci (Stanzel 1988: 74) vyslovuje o tom, co je dva čeká. V tomto momentě je v podstatě ukončeno jádro románu – linie Brycha a Ireny (s Rážem), která je na Brychovu přímo napojena.¹⁵ Myšlenkově už se protagonista nijak nevyvíjí. Jeho proměna je dovršena v momentě, kdy je nabádán, aby se stal oním potřebným „občanem“: „Bud‘te občanem, doktore! [...] Zapřemýšlejte si o tom slovíčku, doktore. Má přesný obsah. Víte – být dnes skutečným občanem – je mnoho! [...] Je to aktivní úloha““ (O 481).

Odkazem

a vysvětlením pravého, „správného“ smyslu titulu autor uzavírá ideovou složku díla.

Formální členění díla se tudíž nekryje s členěním syžetovým. V páté kapitole s názvem Cesty už jsou zmíněny pouze nedůležité detaily z protagonistova života. „Brychovo drama vrcholí a vlastně už končí ve IV. dílu, V. díl ‚Cesty‘ uzavírá a dokončuje už téměř výhradně jen dva původní motivy, spojené s postavou Bartoše a Patery.“¹⁶ Ukončení linií těchto (a dalších) postav je v souladu s pojmenováním kapitoly – autor je nechává vykročit na cestu, kterou si zvolili nebo o niž se přičinili. Motivы cesty a pohybu v Otčenáškových prózách „představují snad vůbec základní fabulační gesto, které [...] uplatňoval v závěru svých próz“ (Pohorský 1987: 547).

¹⁵ Kocourek 1956: 210–211.

¹⁶ Hájek 1956: 341.

3.3.2 Změna názoru a finální stanovisko *Kulhavého Orfea*

Relativně plynulý vývoj událostí ve druhém dílu *Kulhavého Orfea* je vystřídán dramatickým sledem situací v dílu třetím: dosud klidný děj románu nabere rychlý spád a začne postupovat od jedné vyhocené situace k druhé, jak je pro Otčenáškovu tvorbu příznačné (Pohorský 1981: 602). Od pochyb narušujících aktivitu skupiny, které se prvně projevují v třetí fázi děje, vede pomalá, ale jistá cesta k rozpadu. Rozložení skupiny graduje v momentě, kdy je Honza vzat na výslech kvůli podezření z odbojové činnosti. Ačkoli krizovou situaci zvládne a nic neprozradí, ztratí důvěru ostatních členů Orfea. A to ne kvůli obavám ze zrady, ale proto, že tajemství organizace vyradil třetí straně, Blance. Do společenské roviny díla tak začne výrazně pronikat linie osobní, která se nezdá stane katalyzátorem dalšího vývoje.

Honza si uvědomí, že celé jejich konání bylo jen „impuls a s tím se nevystačí dlouhé měsíce“ (KO 371). Znovu formuluje onu nutkavou potřebu angažovat se, která je k Orfeovi přivedla a která v něm přetrvávala, ovšem už s vědomím, že jejich přispění bylo až příliš malé, než aby cokoli změnilo. Nevzdává se tím angažovanosti, pouze přehodnocuje postupy, jakými jí dosáhnout. Orfeus nástrojem odboje však nadále být nemohl. Myšlenkový rozpad skupiny je následován rozpadem fyzickým. Honza je ostatními členy vyloučen a odvrhnut, odtržen je i od Blanky, jejíž tajemství, naznačené na počátku jejich seznámení, bylo odhaleno. Odchodem Honzy se cesty Orfea rozcházejí: příběhy jeho zbývajících členů jsou dále vedeny tak, „aby se ukazovalo, jak každý hledá své nejlepší řešení, a aby zároveň bylo vidět, kdo je s to užitečně jednat a kdo zůstává planě uzavřený ve vlastním světě, jaká ‘filozofie’ pomáhá překračovat subjektivní hranice a vede ke smysluplné existenci“ (Pohorský 1981: 605).

Tak se uzavírá linie Vojty, který se vzepře bezohlednému chování Aleny a Aleše a ze země v ukradeném letadle z továrny odletí. Po rozpadu Orfea a zjištění pravdy o Esterině smrti se Pavel rozhodne k samostatné větší odbojové akci, o níž stál prakticky od počátku vstupu do děje, která ovšem nakonec nemá šanci na úspěch. Byla mu „souzena“ smrt – nejen proto, že se ohlížel, neschopný zapomenout na minulost, ale i proto, že nespojil svou snahu s jinými. Jeho příběhem autor ilustroval „marnost individuálních vzpour a krach individualismu“ (Opelík 1969: 136). Dušanův příběh je ukončen ve stejném duchu, jako byl započat – v jeho „zhoubné“ filozofii byl jediným východiskem dobrovolný odchod ze světa. Zbytečnost a marnost jeho sebevraždy je podtržena jejím tragikomickým dozvukem (Dušan místo cyankáli dostal jiný jed, umíral dlouho a v bolestech).

U postavy Honzy dochází k scelení všech tří tematických rovin románu¹⁷. Na úrovni „filozofické“ Honza nepodlehne existenciální skepsi, jejímž reprezentantem byl Dušan, naopak nad ní vítězí s myšlenkou, že „život je neumořitelný“ (KO 490), že „člověk asi nemůže zůstat lhostejně sama nezamíchat se“ a že „jej musí připojit, dát něčemu většímu, než je sám... něčemu mimo sebe, jestli se nechce v jistých chvílích pomínout tím pocitem bezmoci a samoty na světě...“ (KO 596–597). S posledním citátem souvisí i rovina osobní. Honza se na začátku románu upínal ke vztahu, k životu ve dvou, v němž viděl smysl bytí, důvod, proč se snažit o něco bojovat). Svůj počáteční názor a ztrátu iluzí překonává: „Já je prostě málo a nesmí mít smysl jen v sobě samém a nezachrání se, ani když se zděšeně přimkne k druhému já. To jsou jen dvě nicoty a stačí šíleně málo...“ (KO 597). Smysl naplněného bytí už tak neformuluje v životě ve dvou, ale v nutnosti člověka jako jedince podílet se na nadindividuálních cílech. Přimknutím se ke kolektivu a přihlášením se k aktivitě postava Honzy, v závěrečných promluvách ztotožněná se subjektem autora (Machala 1992: 166), tematicky uzavírá i rovinu společenskou. Stejný motiv, jakým autor uzavřel *Občana Brycha*, pak autor používá i k ukončení *Kulhavého Orfea* – hrdina se otáčí k minulosti zády, nadechuje se a vydává se na cestu.

¹⁷ Ostatní postavy románu se vyskytují pouze na rovině společenské a osobní.

3.4 Ke konstrukčním principům

3.4.1 Ke konstrukčním principům *Občana Brycha*

Román je uveden mottem, Preludiem a rozdělen do pěti kapitol s názvy – Vichry, Zmatky, Rozhodnutí, Útěk, Cesty –, jež do určité míry korespondují s myšlenkovou proměnou protagonisty (ačkoliv dějový šev vždy neprobíhá souběžně s přelomem kapitol).¹⁸ Jednotlivé kapitoly pak autor dále dělí na číslované podkapitoly, v nichž se střídají pásma postav, „dějové linie vedené paralelně (uvnitř každé části díla)“ (Kovářová 1992: 103).

Většina děje je recipientovi podávána skrze hledisko vypravěče. Ten střídavě sleduje rozličné postavy a výrazně ustupuje do pozadí. Postavy místy jeho hledisko přejímají, a to v rámci četných personálních vyprávěcích situací, v nichž postavy (nejčastěji Brych) zaujímají pozici reflektora: „Přitiskl čelo na studené sklo, ochlazoval je. Ty myšlenky! Byly jako kovové štěpiny, které pichlavě tlačí z vnitřku na spánky. Klid! Nic se ještě neděje! | Pod ním mlčelo město, ale věděl, že nespí. Takový den!“ (O 51). K personálním vyprávěcím situacím dochází ponejvíce v rovině promluv (v rámci mikrokompozice) (Hodrová 2001: 408). „Vyprávění tak neustále přechází z objektivního líčení situací a jednání postav k líčení jejich subjektivních pocitů, myšlenkových a emocionálních reakcí – s nápadným využitím polopřímé a nevlastní přímé řeči“ (Kovářová 1992: 105).

Pro názornější ukázkou kompozičního postupu poslouží následující tabulka, které zachycuje jednak počet podkapitol, jednak zacílení vypravěče na jednotlivé postavy:

Kapitoly	Počet podkapitol	Vzorec střídání pásem postav
Preludium	0	V
Vichry	10	B ₁ , P ₂ , S ₃ , S ₄ (I+R), I+R ₅ , BT+(I+R) ₆ , Ba ₇ , B+ ₈ , R+B ₉ , B+P ₁₀
Zmatky	11	JM ₁ , V ₂ , B+M ₃ , P ₄ , B ₅ , B+(I+R) ₆ , Ba ₇ , M+B+Ba ₈ , M ₉ , B+Ba ₁₀ , P ₁₁
Rozhodnutí	11	B ₁ , B ₂ , P ₃ , B ₄ , I+B ₅ , B ₆ , Ba ₇ , B+Ba+B ₈ , BT+S+BT ₉ , B ₁₀ , B ₁₁
Útěk	9	B ₁ , B ₂ , (V) ₃ , B ₄ , (V) ₅ , B ₆ , B ₇ , B+Ba ₈ , V ₉
Cesty	4	P ₁ , Ba ₂ , JM+Ba ₃ , V+S+B+P ₄

¹⁸ Nejnázornějším příkladem je přelom mezi čtvrtou a pátou kapitolou.

Podkapitolami míníme číslem označené části v rámci jménem označené kapitoly. Podkapitoly někdy bývají dále rozděleny mezerou mezi odstavci, které značí předěl mezi sledovanými postavami. Ve sloupci „vzorec střídání pásem postav“ jsou zkratkami zachycené postavy a indexem pak označeno, v které podkapitole figurují (jak bylo řečeno, někdy podkapitoly obsahují hned několik částí rozlišených podle zacílení na postavy). Zkratky: V = vypravěč (takto označujeme pasáže bez zřetelného důrazu na zacílení konkrétní postavy), B = Brych, P = Patera, S = Václav Straka, I = Irena, R = Ráž, BR = Boris Tajchmann, Ba = Bartoš, JM = Jiřina Mizinová, M = Mizina. Pokud jsou uvedené zkratky v závorce, nejsme si jisti, převažuje-li autorská vyprávěcí situace zacílená na konkrétní postavu (subjektivní hledisko) nebo zůstává-li nejvýraznějším autorská vyprávěcí situace bez zaměření na konkrétní postavu (objektivní).

Titul románu zdál by se nasvědčovat tomu, že Otčenáškoví šlo o román v podstatě biografického typu, rozvíjející děj s hlediska osudů hlavního hrdiny. Není tomu tak: i když je Brych ústřední postavou děje, není románový sujet koncipován jedinečně ze zorného úhlu Brychových zážitků, nýbrž je postaven na dramaticky antagonistickém rozvíjení tří, čtyř samostatných dějových linií, spjatých s postavami, s nimiž se Brych ve svém životě schází i střetává. Vedle „biografické“ dějové linie Brychovy, s níž je bezprostředně spjata vedlejší linie Rážova a Irenina. Vystupuje [...] samostatná linie Bartošova a Mizinova, s níž souvisí další lidské osudy [...]. Nejsamostatnější, avšak [...] nejméně sourodá je dějová linie dělníka Patery.¹⁹

Ačkoliv je František Brych hlavním hrdinou a jeho příběh je jádrem, vedlejším postavám, dokreslujícím hlavní linii, je věnována rozsáhlá část (viz tabulka), a to hlavně v prvních dvou kapitolách, kde jsou představovány. Nejvýrazněji Brych vystupuje ve třetí a čtvrté kapitole (Rozhodnutí, Útěk). V poslední kapitole pak je Brychově linii věnována pouze malá pasáž, a potvrzuje se tak, že je protagonistův příběh už skutečně uzavřen.

Brych je v textu charakterizován hned několika způsoby: „promluvou vypravěče o postavě, dialogy a výroky jiných postav o této postavě, monology postavy (nevlastní přímou a polopřímou řečí)“ (Hodrová 2001: 519) a dále také vztahy a jejich vývoji s jinými postavami v průběhu děje (které jsou pojaty převážně staticky). V kapitole 2.1.1 jsme se

¹⁹ Hájek 1956: 337.

několikrát zmínili o kontrastním principu, užívaného autorem k charakterizaci postav. Uplatňuje se hned v prvopočátku, když je Brych v Preludiu srovnáván s Rážem. Podle Aleše Hamana je tato próza „vybudována na okázalých, patetických kontrastech. Ty se projevují v oblasti jazykové výstavby [...] i ve výstavbě fabulační, koncipované jako řetězec scén, v nichž se srážejí protikladné charaktery, názory, zájmy“ (Haman 1964: 80). Obecně tak lze říci, že jednotlivé postavy *Občana Brycha* jsou nositeli odlišných „ideologických hledisek“, přičemž některé postavy zaujímají ideologické hledisko statické, jiné (zvl. Brych) proměnlivé.²⁰

Kontrastní princip však není jediným, který se v próze vyskytuje. Často je kombinován s trojúhelníkovým schématem, jež je pro Otčenáškovu prozaickou tvorbu typické. Na rovině ideologické figurují dva trojúhelníky Ráž-Brych-Bartoš a Ráž-Irena-Václav Straka, na rovině osobní (milostné) Brych-Irena-Ráž. Prostřední článek schématu působí „neutrálně“, jako centrum zájmu dvou stran, o něž se vede spor.

3.4.2 Konstrukční principy *Kulhavého Orfea*

Zatímco v *Občanu Brychovi* autor podával „náповědu“ k textu pomocí názvů kapitol, které částečně podtrhovaly jednotlivé fáze děje, v *Kulhavém Orfeovi* nic takového nenajdeme. Kniha je rozdělena na tři nestejně obsáhlé části (první, druhý a třetí díl), které se, už na podobném principu, dělí na číslované kapitoly. V prvním díle (230 stran) jsou obsaženy expozice a zauzlení, v druhém (116 stran) krize, ve třetím (244 stran) pak peripetie a rozuzlení.

Kompoziční postup *Kulhavého Orfea* opět znázorníme pomocí tabulky:

Části <i>Kulhavého Orfea</i>	Počet kapitol	Postavy
První díl	15	H ₁ , V _{O2} , K ₃ , V _{O4} , H ₅ , P ₆ , V _{O7} , K ₈ , P ₉ , H ₁₀ , H ₁₁ , H+D ₁₂ , P ₁₃ , H (K) ₁₄ , B+K ₁₅
Druhý díl	6	V _{O1} , H (K) ₂ , P+K+H ₃ , H ₄ , M+K ₅ , H+D ₆
Třetí díl	14	H ₁ , K+H ₂ , H (Bl) ₃ , V _{O4} , B ₅ , H ₆ , D+H ₇ , K (Bl) ₈ , V _O +K ₉ , Bl ₁₀ , K+P ₁₁ , H+P+H ₁₂ , Bl ₁₃ , H ₁₄

²⁰ Uspenskij 2008: 23.

Tabulka opět zachycuje kapitoly jednotlivých částí a pásma postav, které vypravěč sleduje. Jednotlivé postavy jsou zastoupeny podle důležitosti v ději románu. Nejvíce je sledována linie Honzy (H). V pásmu této postavy se setkáváme s výrazným rysem co do techniky vyprávění – autorská vyprávěcí situace, v románu převažující, je zde místy nahrazována používáním ich-formy, které je dle slov Aleše Hamana „zcela neorganické a náhodné“ (Haman 1965: 38). I nadále se v románu uplatňuje střídání autorské vyprávěcí situace s vyprávěcí situací personální.

Pod zkratkami Vo, P, B, M a D jsou skryty kapitoly zacílené monograficky na příběhy Vojty, Pavla, Bacila, Milana a Dušana. Písmeno K odkazuje k částem, které nejsou monografické, ale kolektivní,²¹ v nichž figuruje mnoho postav najednou a ani jedna nemá převažující roli (u zkratky K rámované závorkami považujeme hranici za nejistou). Zvláštní úlohu má v románu linie Blanky. Tato postava je převážně charakterizována a probírána v rámci perspektivy Honzy, nebo zcela samostatně (pod zkratkou Bl). Na místech tabulky, kde je Blančina linie uvozena závorkou (Bl), se však jedná o případ odlišný. Takto značíme kapitoly, v nichž se bez odsazení přechází z jednoho pásma do druhého: ve třetím díle v kapitole tři sledujeme děj z hlediska Honzy (a přítomné Blanky, která mu odhaluje tajemství o mileneckém poměru s Georgem), který je přerušován retrospektivou popisující jednotlivé úseky Blančina a Georgova vztahu:

„Nekouřím. Ty tu zůstaly jen tak. Proč urážíš?“

‘Odpusť...“ zasípěl. „Mohla bys zhasnout lampu? Netoužím něco vidět. A nešetři mě, slibuji ti, že už vydržím všechno.‘ [chronologické vyprávění – Honza a Blanka]

Podivné! Teprve v téhle duté tmě si uvědomila, že o něm ví velmi málo, že ho zná spíš jen jako člověka – a i to bylo dosti pochybné – než jako příslušníka jakési všemocné instituce [...] ‘Nic povznášejícího,’ odmávl otázku štíhlou a pevnou rukou. ‘Stejně bys tomu neporozuměla...‘ (KO 1981: 398-399) [retrospektivní vyprávění – Blanka a Georg]

Podobný postup volí autor i v kapitole osm, kde popis silvestrovských oslav prolíná ubíhajícím večerem Blanky a Georga. Tyto dvě linie se opět střetávají téměř bez jakýchkoli grafických předělů:

„Tady – v tom mrňavém obdélníčku skoro v přesném středu mezi přibližujícími se frontami – jsme my! Ted’. A nic se neděje. [vyprávění o skupině]

²¹ Označení monografické a kolektivní používáme podle vzoru J. Opelíka (Opelík 1969: 135).

Hodiny na mahagonovém sekretáři po židovském lékaři diskrétně odbily půl devátou, slyšela je. Jsou lhostejné, počítají čas každému, židovskému lékaři jako jemu. A jí!“ (KO 1981: 491) [paralelní vyprávění – Blanka a Georg]

„Postavy jako základní složka Otčenáškovy tvorby jsou nesmírně zatíženy: vedle svých individuálních osudů jsou zároveň reprezentanty idejí [...] i představiteli tříd a sociálních vrstev, typy – mají tedy funkci autonomní (sebevyjadřovací) i zástupnou“ (Opelík 1969: 135). „Přednější než postava je funkční zařazení v plánu díla.“²² V momentě, kdy zástupná funkce postav končí (případně se dovršuje) a autor je už užil k ilustraci své teze, jejich dějové linie se ukončují: v sedmé kapitole třetího dílu páchá Dušan sebevraždu (ta je završením „filozofické“ roviny románu), v deváté kapitole mizí ze scény Vojta, v dvanácté umírá Pavel. Osud Blanky je rozřešen v kapitole třinácté vraždou Georga, která ji navždy promění. Honzovým příběhem vypravěč končí. Autor tak postupuje odlišně od *Občana Brycha*, kde je dějově nejprve uzavřena hlavní linie Brycha a následně příběhy vedlejších postav. V *Kulhavém Orfeovi* má završující kapitola výrazně scelující ráz – Honza shrnuje nabyté poznatky a volí vlastní cestu, stává se tak i on už dotvořeným „reprezentantem idejí“ (Opelík 1969: 135).

Vzhledem k tomu, že na postavách v Otčenáškově tvorbě leží hlavní role – prostřednictvím nich se uskutečňuje autorský záměr –, zabýváme se v této kapitole převážně jejich funkcemi v textu a jejich konstrukcí. V *Kulhavém Orfeovi* není tak silně přítomný kontrastní princip, ačkoli se vyskytuje, a to hlavně v „sváru osobního a nadosobního“ a „sváru účastnosti a neúčastnosti“ (Opelík 1969: 133), nejlépe se projevujících na rovině „filozofické“. Kontrastní princip je taktéž použit k charakterizaci postav a k jejich roztřídění na sociální typy (Milan x Bacil, Vojta x Alena). Přesto není tak akcentován, a můžeme tvrdit, že to je jeden z důvodů, proč teze románu z textu nevyplývá tak přímočaře.

Mnohem výraznější je konstrukční princip trojúhelníku, opět již použitý u *Občana Brycha*. V tomto románu však tvoří neodmyslitelnou součást celé jedné roviny, a to jeho aplikováním na všechny tři rozvité milostné linie, konkrétní schémata pak vypadají takto: Honza-Blanka-Georg (Zdeněk), Vojta-Alena-Aleš a Pavel-Ester-Monika. Na tento princip je v textu několikrát odkazováno, a to samotnými postavami, které si vzniklý trojúhelník uvědomují nebo jeho existenci tuší: „Žijeme dost zvláštní trojúhelník, nezdá se ti?“ (KO

²² Suchomel 1992: 109.

274) [Monika]; „jen takový nesmyslný strach o tebe... o nás dva, aby se něco mezi nás nevecpalo...“ (KO 293) [Honza].

4 *Pokušení Katarina*

Po sepsání *Kulhavého Orfea* Otčenášek „vstupoval do nových osobních nejistot a hledal novou osobní rovnováhu“ (Pohorský 1984: 319). Při své cestě na Istriji roku 1964 se „usadil [...] naproti zelenému ostrovu Katarina. A právě tam vyplul odkudsi v představách nápad na román s neobyčejným příběhem lásky, který byl také jeho osobním účtováním a výrazem rozhodnutí k nové cestě“ (tamtéž: 320). Vznik románu *Pokušení Katarina* má dlouhou historii. Ačkoli na něm autor započal práci už v roce 1964, nedokončil jej ani do své smrti roku 1979. Během tohoto období sepsal román *Když v ráji pršelo* (1972), kterému však „nepřikládal tak zásadní význam“ (tamtéž: 321) a novelu *Mladík z povolání* (1968), která se k tomuto torzu v těsném poměru váže (podobně jako se *Romeo, Julie a tma* váže ke *Kulhavému Orfeovi*).²³ Románové torzo *Pokušení Katarina* (1984) tedy Otčenáškovu tvorbu završuje. Charakter díla je oproti předchozím rozebíraným románům zcela jiný: v něm se dokončuje proměna autorova stylu prvně patrná v novele *Mladík z povolání*, v níž si „vyzkoušel nové postupy“ (Machala 1987: 64), které poté aplikoval v románu. „V *Mladíku z povolání* najdeme první a poslední náznak, že Otčenášek se začal na současný společenský vývoj dívat novými, méně iluzivními očima, že i jeho zasáhl ‚duch‘ tzv. krizových let“ (Jungmann 1988: 283). Obě prózy mají společný typ hrdiny, jeho ironický postoj ke světu a svému okolí a možný tragi(komický) závěr. Text *Pokušení Katarina* je prosáknut skepticismem. Autor v něm přehodnocuje své někdejší „umělecké a světonázorové postoje“, a v tomto smyslu tak *Pokušení Katarina* může být považován za protiklad *Občana Brycha* (Jungmann 1988: 281, 292). Ovšem, co se týče kompozice, která stojí v popředí našeho zájmu, má román *Pokušení Katarina* s předchozími rozsáhlými díly mnoho společného. Nejvíce pak právě se svým ideovým protikladem *Občanem Brychem* (Machala 1992: 167).

4.1 Expozice, krize a čin

Ke svému druhému románu se hlásí a k němu se vyhraňuje už na první stránce *Pokušení Katarina*. Dějová linka prózy a její „ideový“ obsah je předestřen užitím motto, ke kterému autor znovu sahá, tentokrát v podobě existenciální bajky o myši (od Franze Kafky), jež je polemického obsahu s „bojovným mottem *Občana Brycha*“ (Jungmann 1988: 284): „„Ach,“ řekla myš, „svět je den ode dne těsnější. Nejdřív byl tak široký, až jsem měla strach, utíkala jsem a byla jsem šťastná, že konečně vidím vpravo i vlevo v dálce zdi,

²³ Jungmann 1988: 283; Machala 1987: 63.

jenomže tyto zdi se tak rychle sbíhají, že jsem už v posledním pokoji, a tamhle v koutě už stojí past, do níž běžím.‘ ,Stačí jen změnit směr,‘ řekla kočka a sežrala ji“ (PK 7).²⁴ Bajka vyslovuje téma bezvýchodnosti; odkrývá holou skutečnost jedince, jenž může volit pouze mezi alternativami srovnatelných zel.

V duchu bajky se nese i Preludium románu, taktéž opětovně užitý prvek. Oproti *Občanu Brychovi* se však nesoustředí ani na hrdinovo dětství, ani na protagonistovu konfrontaci s jinou postavou románu. Preludium jako by stálo „nad“, případně „za“ dějem románu. První věta Preludia totiž zachycuje moment, kdy si hlavní hrdina s úlekem uvědomuje, že se ocitá na vlastním pohřbu: „Omyl vyloučen – to, co teď tkvělo v zaostřeném ohnisku mého pohledu, byla rakev“ (PK 11). Tak se zde nezačíná odehrávat zápas s jiným pojetím života, s názory jiné postavy, ale boj se sebou samým, s vlastním životem. Jinými slovy: „Nepřipravuje se prostor pro konfrontaci společensky podmíněných cest různých lidí [jako v *Občanu Brychovi*], nýbrž především jedno životní bilancování ve chvíli osobní krize“ (Pohorský 1984: 325). Preludium *Pokušení Katarina* tak otevírá životní příběh hrdiny jeho možným koncem. Tezí románu se (s přihlédnutím k bajce) stává myšlenka, že jakákoli volba je ve své podstatě marná a zbytečná. A to proto, že žádná nikdy nebude ideální, neboť spěje ke stejnému závěru, smrti.

Úvodní kapitola s názvem První věta naznačuje složitost stavby *Pokušení Katarina*. Ta netkví jako u *Občana Brycha* či *Kulhavého Orfea* v jejím členění podle několika pásem postav, ale v rozvětvení časové osy prózy, která využívá dva stupně retrospektivy. Děj románu začíná líčením postkrizové fáze hlavního hrdiny (Machala 1992: 167). Tím je Jiří Kolář, filmový režisér prožívající krizi středního věku, jenž složité období svého života dočasně řeší útekem do istrijského městečka Rovinj. Daleko od známého prostředí a lidí se chce zamyslet nad svým dosavadním životem, vnést pořádek do chaosu vlastních myšlenek a najít směr, kterým by se z prožívané krize mohl vydat. V momentě, kdy z neznámých důvodů prchá zpět do Čech (a patrně tedy řešení nalézá), se jeho minulost blízká i vzdálená, která jeho odjezdu předcházela (fáze krize), začne odkrývat. V retrospektivách tak tedy leží klíč k pochopení hrdinovy současné nelehké životní situace.

Krize hlavního hrdiny, předcházející jak odjezdu k moři, tak odjezdu zpět, zasahuje do několika rovin. Ve Větě druhé (druhá kapitola) dochází k tradičnímu představení

²⁴ Tímto zkráceným údajem budeme značit citace z: Otčenášek, J.: *Pokušení Katarina*, Praha, Čs. spisovatel 1984.

názorového oponenta, jímž je protagonistův bratr Lexa. Spolu vedou spory o politický vývoj země. Lexa, zpočátku zapálený komunista, který svým přesvědčením několika lidem zničil život, po pár letech vystřízlivěl a stal se kritikem toho, co sám uznával. Jiřímu, který na jeho popud vstoupil do strany a už v ní zůstal, bořil ideály o společnosti a o tom, na čem se podílel: „Prostě – dospěl jsem k názoru, že s myšlenkou, která může vzít takovouhle faleš, to nemůže být v pořádku, že už zřejmě implikuje to, co mě děsí [...] Tohle není socialismus, ani cesta k němu; a jestli je, tím hůř! [...] Podlehli jsme optickému klamu... Byl to krásný sen, příliš krásný sen minulého století [...]“ (PK 111–112).

Tento ideologický spor je dále rozvíjen napříč jednotlivými kapitolami střetáváním protagonisty s Inge, západoněmeckou architektkou, s níž u moře naváže neformální milostný vztah. Jiří je neustále konfrontován s uvolněností a svobodou, které z Inge sálají a které si on, jako příslušník malého, ekonomicky slabšího národa „nemůže dovolit“, neboť se stále něčím nebo někým cítí být svázán nebo omezen. Vedle ní je mu dán „dostatečný prostor vzpomínkám a úvahám“ (PK 222) a také možnost porovnávat současnost s minulostí, odlišnosti západní a východní společnosti a v neposlední řadě i ji s jejími předchůdkyněmi. Tím se vedle dominantní dějové linie vyhraněné Jiřímu a Inge dostává výrazného prostoru popisu hrdinova dětství, podobně jako v *Občanu Brychovi* a *Kulhavém Orfeovi* charakterizovanému chudobou a neúplnou rodinou, dále vztahu protagonisty s bratrem Lexou a v neposlední řadě i popisu jeho prvního manželství s Helenou, ženou prošlou koncentračním táborem. Ve vztahu k ní jako by se zrcadlilo Otčenáškově věčné téma generační zkušenosti s válkou, protektorátem a jejich ničivým dopadem na životy lidí. Manželství se později rozpadá, „příčiny této krize jsou naznačeny, ale [...] nezodpovězeny“.²⁵

V románu tedy kromě společenské roviny opět hraje důležitou roli rovina milostná. Postava Inge (a obecně odjezd k moři - pohyb) je katalyzátorem vzpomínek, tedy většiny epizod, které čtenáři postupně odkrývají charakter protagonisty a důvody jeho neutěšené situace. Milostný příběh odehrávající se nejbližší přítomnému času děje a jeho zkomplikování jsou také nejspíše příčinou náhlého odjezdu hrdiny zpět do Čech. Právě důvody jsou nezodpovězené. Z náznaků můžeme pouze soudit, že prvně nezávazný vztah Jiřího a Inge se zvrtil, jak může naznačovat jedna z posledních pasáží torza: „Tak oč jde?“ – „Třeba o to, že mně to takhle nestačí, dejme tomu! Jsme zřejmě každý jiný, Inge, já prostě nedovedu necítit, a když cítím, nedovedu o tom mlčet“ (PK 304). Ačkoli v posledním

²⁵ Dvořák 1985: 11.

odstavci Jiří pociťuje, že Inge má pravdu, když jejich vztah nechce prohlubovat a chce se držet úmluvy, kterou si na počátku stanovili, je pravděpodobné, že svůj názor pozměnil. „Závěrečný předčasný návrat domů lze myslím interpretovat bez nebezpečí zásadního omylu jako odolání pokušení představovanému Katarinou“ (Machala 1987: 66). Jiřího rozhodnutí odjet dříve zabírá v kompozičním plánu třetí a čtvrtou fázi děje, tedy čin spojený s názorovou proměnou.

O podrobnostech těchto dvou fází a celkovém rozuzlení románu bohužel nevíme. Z úvodního motto a Preludia můžeme pouze soudit, že hrdinovou fyzickou cestou z krize je patrně smrt. Tomu by i nasvědčovalo několik motivů až nápadně se opakujících v přítomné dějové linii (občas zmíněných i v sérii retrospekcí) – jako je špatný stav a stáří Jiřího vozidla a hrdinovo možné podlomené zdraví, projevující se bolestí na prsou, ještě podporované hojnou konzumací alkoholu a cigaret (Machala 1992: 168). Jeho tělesný kolaps by pak byl paralelou ke kolapsu Evžena, protagonisty *Mladíka z povolání*, kterého na konci novely postihne infarkt.

4.2 Ke konstrukčním principům *Pokušení Katarina*

„Makrokompoziční řešení prózy je, zřejmě nikoliv náhodně, podobné architektuře Občana Brycha“ (Machala 1992: 167). Tvoří jej motto a Preludium, pak kapitoly, svým pojmenováním nijak nenaznačující obsah, podobné spíše *Kulhavému Orfeovi* – Věta první, Věta druhá, Věta třetí až do poslední dopsané Věty šesté. V kontrastu s předchozími romány je fabule díla v nesouladu s jeho syžetem (Pohorský 1984: 326). Tento nesoulad souvisí do značné míry s časem vyprávění, který se v *Pokušení Katarina* stal výrazným konstrukčním prvkem románu. Oproti předchozím dvěma románům se torzo soustřeďuje na poměrně malé množství postav. Jejich popis je zprostředkován nikoli skrze hledisko vypravěče, ale pouze formou personální vyprávěcí situace (Stanzel 1988: 75). Zaměření na jednoho hrdinu a jeho životní bilancování omezuje použití předchozích postupů (střídání úseků podle pásem postav) a předurčuje čas vyprávění, který přeskakuje z přítomnosti do minulosti. Autor tak v tomto případě zprostředkování děje ozvláštňuje větvením po ose časové, nikoli po ose pásem postav. Jinak řečeno, střídající se čas vyprávění „oslabuje souvislost děje“ (Pohorský 1984: 326) a prózu zvláštním způsobem rytmitizuje. Následující tabulka popisuje tři časové osy románu:

Časová osa	Dějová linie	Forma vyprávění	Čas vyprávění
Přítomnost	Odjezd z ostrova	Ich-forma	Přítomný čas
Minulost blízká	Ostrov (před odjezdem na ostrov)	Ich-forma	Minulý čas
Minulost vzdálená	Dětství, dospívání	Ich-forma	Minulý čas

Rozdělení minulé časové osy na dvě (blízkou a vzdálenou) nám připadá vhodné vzhledem k důležitosti, jakou linie milostného příběhu Jiřího a Inge a vůbec jeho pobyt na Katarině v románu sehrává (jako katalyzátor vzpomínek i jako řešení protagonistovy krize). Minulost vzdálená se od minulosti blízké liší co do šíře různých tematických záběrů. Protagonistovu životní historii představují zlomové momenty, které postupně a téměř chronologicky²⁶ popisuje (formou vzpomínek): vyrůstání na Žižkově vedle staršího bratra Lexy, vzrůstající láska k filmu a filmařině, osudové setkání s jeho budoucí ženou, atd. Skrze retrospektivní obrazy se Jiřího charakter vykresluje a zároveň sceluje. To, co v *Pokušení Katarina* leží v minulosti, je proto stejně důležité jako samotná přítomnost.

Výrazným konstrukčním prvkem *Pokušení Katarina*, který vedle větvení po ose časové dodává románu na rafinovanosti, je ovlivnění stylu prózy filmovými technikami. „Přesný záznam prožitků, reflexí a pocitů je dynamizován využitím filmových postupů. Uplatnění zde našel stříh, filmařské pokyny a termíny, kameramanské nazírání reality, scenáristické zprostředkování dialogů“ (Machala 1992: 168). Tento moderní způsob vyprávění, vyzkoušený již v novele *Mladík z povolání* (Machala 1987: 64), je v ději „opodstatněn profesní deformací“ protagonisty (pracuje jako režisér). Postava, z jejíhož hlediska čtenář děj sleduje, tak vědomě i nevědomě zkresluje své vnímání světa, k němuž jako by docházelo skrze hledáček kamery, případně fotoaparátu: „Kdybych měl výjev jejího příchodu natočit, nejspíš bych se rozhodl pro velký celek z mého stanoviště s pozadím moře a starého města a pak ji pomalým švenkem kamery přes vrapaté kmeny stromů nechal sledovat až na polocelek, ne-li polodetail“ (PK 65).

Kontrastní princip, pevně zakotvený v obou předchozích prózách, má i zde své místo. Ačkoli z torza nemůžeme soudit, do jaké míry by k názorovému střetávání mezi postavami i nadále docházelo, Druhá věta, v níž se první vážné střety objevují, o ideologických

²⁶ Dvořák 1985: 11.

rozporech v románu prozrazuje mnohé. *Pokoušení Katarina* totiž jako by obsahovalo celý a vyslovený názorový spor už zpočátku (nikoli jako u *Občana Brycha*, v němž se spor s gradací rozvíjí). Prvkem naopak zcela převzatým z Otčenáškovy druhého románu co do kontrastního principu je, že Lexa není pouze názorovým oponentem Jiřího, ale také jeho „sokem“ v manželství, tedy v rovině milostné. Opět tu tak vzniká trojúhelník Jiří-Helena-Lexa (stejně jako Brych-Irena-Ráž). Lexa, podobně jako všichni názoroví oponenti Otčenáškových próz „byl vůbec stvořen jen proto, aby měl Jiří protihráče, je to ideologický Mefisto, partner v Jiřího duševních dialogích, otravuje mu život tím, že ho usvědčuje ze sklonů k lehkovážnému životu a k přílišné ochotě dělat kompromisy, že mu našeptává skepsi a hořké poznání, je to noční můra člověka už zasaženého pochybami“ (Jungmann 1988: 288).

5 Shrnutí a závěr

Občan Brych, první významný Otčenáškův román (v pořadí po *Plným krokem* druhý), sleduje přímočaře autorský záměr, románovou tezi. Na jeho ideové stavbě se nejnázne ukazuje postup autora, který rozsáhlé epické romány tvoří v zásadě podle tradiční vnitřní výstavby děje směřující od expozice k rozuzlení. Základní myšlenka *Občana Brycha*, postavená na konfliktu dvou protichůdných tendencí, je autorem představena ještě před počátkem děje, užitím tematického motta. V Preludiu idea motta nabývá plnějšších kontur – autorský vypravěč prezentuje hlavní postavu románu Františka Brycha a jeho názorového oponenta (expozice). Brych se ocitá v krizi společenské i osobní, postupně si uvědomuje, že je nucen volit. Množství vedlejších postav, u nichž autor rozvíjí samostatné dějové linky, se různým způsobem k jádru románu vztahují – ať už postavy a jejich osudy slouží jako negativní či pozitivní „vzor“ pro ústředního hrdinu. První Brychova volba, vynucená okolnostmi (čin), se ukáže jako nepravá a protagonista proto svůj názor přehodnocuje. Teprve poté dospívá ke konečnému rozhodnutí. Čtenář tak od prvních stran románu „pouze“ sleduje, jak protagonista ke konečné volbě dospívá, jinými slovy, jakým způsobem se teze díla realizuje.

V *Kulhavém Orfeovi* i v *Pokoušení Katarina* je nezbytná aktivnější role čtenáře. Přestože „ideová“ výstavba *Občana Brycha* slouží jako určitá předloha pro vnitřní kompozici románů následujících (kromě *Když v ráji pršelo*), konkrétní provedení výstavby nabývá složitosti, rafinovanosti, a to z různých důvodů. *Kulhavý Orfeus* se jako jediný z Otčenáškových klíčových románů neotevívá mottem a preludiem. Čtenáři tedy není dán onen „klíč“ k otevření románu: teze mu není přímo předložena, musí ji konstruovat z textu díla. Tam, kde však *Občanu Brychovi* stačila k prezentaci teze hlavní linie Brychova (a satelity románu ji jen dokreslovaly), v *Kulhavém Orfeovi* slouží hned tři. Přestože je patrné, že úplné jádro děje tvoří příběh zacílený na ústřední postavu Honzy (a společné, tzv. kolektivní kapitoly sledující vznik a pád Orfea), bez podpůrných dějových linií, zejména Pavlovy a Vojtovy, by teze nedošla naplnění, nevynikla by. Sloučení tří pásem postav je však pouze jedním krokem k plnému pochopení „poselství“ *Kulhavého Orfea*. Otčenáškovy dva romány padesátých a šedesátých let se totiž větví nejen po ose postav, ale u výchozího bodu krize (druhá fáze děje) také po ose tematické. Zatímco v *Občanu Brychovi* rozeznáme pouze dvě roviny, u nichž řešení jedné způsobilo i uzavření druhé, u *Kulhavého Orfea* se setkáváme s rovinami třemi (společenská, osobní, „filozofická“), nesouvisejícími tak těsně. Teze *Kulhavého Orfea* tak dochází naplnění teprve sloučením

všech tří vrstev díla a zároveň jeho jednotlivých dějových linií, přičemž k úplnému scelení dochází až v závěrečné pasáži knihy zacílené na Honzu (oproti rozuzlení *Občana Brycha* vsazenému ještě před faktický konec románu).

Poslední nedokončený román *Pokušení Katarina* se vrací k půdorysu *Občana Brycha* a kriticky se vůči němu vyhraňuje. V románu lze stopovat proměnu autorského názoru, která nejpříznačněji vystupuje u znovu zvoleného motto a Preludia. Zatímco v *Občanu Brychovi* tyto dva prvky předjímalý bipolární vidění světa a směřovaly k jedinému možnému (správnému) východisku, motto a Preludium torza se jednoznačného názorového stanoviska zřikají – jedinou existenciální pravdou a jediným východiskem je smrt. Román prvoplánově nemá tendenci vyslovovat „objektivní“ pravdy, s čímž souvisí i zvolená přímá vyprávěcí perspektiva a zacílení na jednu postavu. Torzo se tedy nevětví podle pásem postav, ale po ose časové, která umožňuje postupně odhalovat život protagonisty a důvody jeho společenské a osobní krize a pozvolnou gradaci děje. Román, dokončený do Věty šesté, končí v přítomné linii náznakem přelomu mezi třetí a čtvrtou fází děje, když se protagonista Jiří vrací z ostrova Katarina do Čech.

Romány jsou jak kompozičně, tak motivicky spjaté navzájem, i s díly, která je doplňovala (novely *Romeo, Julie a tma* a *Mladík z povolání*). Obsahují rysy pro tvorbu Jana Otčenáška typické – dětství protagonistů zasazené do chudého prostředí, vyrůstání v neúplné rodině, život za protektorátu a víru ve změnu (nejen) poválečného společenského života (příp. střízlivění z ní). To samé platí i pro konstrukci některých typů románových postav. Pochybující protagonista historicky staršího *Kulhavého Orfea* Honza by se mohl stát váhavým intelektuálem Františkem Brychem a nakonec prchajícím mužem středního věku z *Pokušení Katarina*. Všichni protagonisté k sobě měli názorového oponenta; jejich spor přitom byl jedním ze základních prvků utvářejících celkovou podobu románu (nejvíce u *Občana Brycha*, nejméně pak u *Pokušení Katarina*). Posledním výrazným společným prvkem pak vedle kontrastního principu je princip trojúhelníku, nejviditelnější u *Kulhavého Orfea*.

Na třech románech Jana Otčenáška od poloviny padesátých let do konce sedmdesátých let dvacátého století jsme zkoumali jejich „ideovou“ výstavbu, strukturu a společné i odlišné konstrukční prvky. Přestože ideové ladění románů padesátých a šedesátých let se výrazně liší od románu let sedmdesátých, kompoziční výstavba zůstává v základu vystavěna na podobných principech – postupuje od expozice a rozvětvené hrdinovy krize k jeho činu,

následnému přehodnocení názoru a konečnému finálnímu stanovisku. Ačkoliv to u posledního nedokončeného románu nemůžeme tvrdit s jistotou, výstavba předešlých dvou rozsáhlých románů tomu nasvědčuje.

Soupis literatury

Prameny:

Otčenášek, Jan (1958): *Romeo, Julie a tma* (Praha: Československý spisovatel), 135 s.

Otčenášek, Jan (1968): *Mladík z povolání: Poznámky k jisté situaci*, (Praha: Československý spisovatel), 114 s.

Otčenášek, Jan (1975): *Když v ráji pršelo* [1972], 2. vydání (Praha: Československý spisovatel), 280 s.

Otčenášek, Jan (1981): *Kulhavý Orfeus* [1964], 6. vydání (Praha: Československý spisovatel), 606 s.

Otčenášek, Jan (1984): *Pokoušení Katarina* (Praha: Československý spisovatel), 328 s.

Otčenášek, Jan (1987): *Občan Brych* [1955], 14. vydání (Praha: Československý spisovatel), 552 s.

Odborná literatura:

Blažiček, Přemysl (1998): Vítězslav Rzounek, in Janoušek, Pavel (red.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (Praha: Brána), s. 326–327.

Červenka, Miroslav (1992): *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum), 155 s.

Doležel, Lubomír (1957): K vyjadřování řeči postav v románě J. O. Občan Brych, in *Naše řeč* 40, č. 1/2 (březen), s. 1–15.

Dostál, Vladimír (1965): Problém románovosti, in *Kulturní tvorba* 3, č. 17, 29. 4., s. 12.

Dvořák, Jan (1985): Otčenášekova nedokončená, in *Tvorba* (příl. Kmen), č. 1, 3. 1., s. 11.

Hájek, Jiří (1956): Osvobozování od konvencí, in *Nový Život*, č. 3 (březen), s. 336–342.

Haman, Aleš (1965): Člověk a mýtus [1964], in Špirit, Michael (ed.): *Tvář: výbor z časopisu* (Praha: Torst), s. 79–87.

Haman, Aleš (1965): Potřebuje spisovatel kulturu?, in *Tvář* 2, č. 4 (duben), s. 38–39.

Hodrová, Daniela a kol. (2001): *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst), 865 s.

- Jungmann, Milan (1988): Na konci jednoho nadšení [1985], in *Cesty a rozcestí* (Purley: Rozmluvy), s. 278–292.
- Kocourek, Vítězslav (1956): Člověk na křižovatce, in *Květen* 1, č. 7, 1955/56 březen, s. 210–211.
- Kovářová, Zdena (1992): Občan Brych, in Kol.: *Česká literatura 1945-1970* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 98–110.
- Krag, Erik (1969): Kompozice Turgeněvova románu *Otcové a děti*, in Všetická, F. (red.): *Čtení o kompozici, Sborník studií o kompoziční výstavbě prozaického díla* (Liberec, Severočeské nakladatelství), s. 37–47.
- Machala, Lubomír (1987): Nedokončená syntéza, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philologica, Studia bohemica*, sv. 55, sv. 4, s. 63–67.
- Machala, Lubomír (1992): Jan Otčenášek, in Dokoupil, B. – Zelinský, M. (red.): *Slovník českého románu 1945-1991: 150 děl poválečné české prózy* (Ostrava: Sfinga), s. 163–169.
- Opelík, Jiří (1969): Postavy versus děj [1965], in *Nenáviděné řemeslo* (Praha: Československý spisovatel), s. 131–137.
- Pavera, Libor – Všetická, František (2002): *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc), 442 s.
- Pohorský, Miloš (1981): Otčenášekův Kulhavý Orfeus, in Otčenášek, Jan: *Kulhavý Orfeus* (Praha: Československý spisovatel), s. 601–607.
- Pohorský, Miloš (1984): Ostrov Katarina – zelená slza, in Otčenášek, Jan: *Pokušení Katarina* (Praha: Československý spisovatel), s. 313–329.
- Pohorský, Miloš (1987): Občan Brych po třiceti letech, in Otčenášek, Jan: *Občan Brych* (Praha: Československý spisovatel), str. 535–549.
- Seymour, Chatman (2008): *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host), 328 s.
- Slovník literární teorie* (1984), 2. rozšířené vydání, red. Štěpán Vlašín (Praha: Československý spisovatel), 465 s.

Stanzel, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění*, přel Jiří Stromšík, (Praha: Odeon), 321 s.

Suchomel, Milan (1992): *Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*, (Brno: Atlantis), 144 s.

Uspenskij, Boris (2008): *Poetika a kompozice* (Brno: Host), 280 s.

Všetička, František (1992): *Stavba prózy* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 152.