

Blahoslav Dokoupil

MOTIVICKÁ VÝSTAVBA PRVNÍCH PRÓZ VLADIMÍRA KÖRNERA

Körnerovu tvorbu z šedesátých let představují - nepočítáme-li filmové scénáře - celkem čtyři knihy: novely *Střepiny v trávě* (1964) a *Adelheid* (1967) a romány *Slepé rameno* (1965) a *Písečná kosa* (1970). Dodatečné knižní publikace v souboru *Odváté novely* (1995) se vedle toho dočkaly také prózy *Větrné pole* a *Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana*, které jsou datovány roky 1961 a 1968. I když v tomto příspěvku budu přihlížet ke všem zmíněným prózám, dokladový materiál vybírám jen z novely *Střepiny v trávě*. Dá se totiž říci, že Vladimír Körner vstoupil do literatury jako autor podivuhodně zralý: v knižní prvotině jsou obsaženy základní rysy celé jeho pozdější vzácně soustředěné a de facto monotematické tvorby.

Kompozice všech Körnerových próz je kruhová: jejich syžety lze charakterizovat jako bloudění v kruhu, jako návraty na výchozí místa, k výchozím situacím a pocitům. Hlavním prostředkem, s jehož pomocí autor vytváří kruhový půdorys fikčního světa, je přitom *návratný motiv*. Některé návratné motivy patří ke stabilnímu motivickému repertoáru celé Körnerovy tvorby: to jsou např. *motivy vody, vlků, včel, kříže, beránka nebo krve*. Jiné se objevují jen v jedné nebo několika autorových prózách.

Körnerovo využití návratných motivů je mnohotvárné a vynalézavé. Shrňme-li jejich základní funkce do několika bodů, musíme si být vědomi toho, že jeden a tentýž motiv může být obtížen hned několika souběžnými funkcemi a že jeho funkce se v průběhu narace mohou plynule měnit a střídát. Mám za to, že autor své návratné motivy zatěžuje celkem šesti funkcemi: *anticipační, komemorační, charakterizační, spaciální, symbolickou a mytizační*.

1. Ze všech těchto funkcí za nejdůležitější a pro Körnera nejpříznačnější pokládám funkci **anticipační**. Ta je totiž přímým projevem jeho vyhroceně tragizující koncepce života, podle jedněch až fatalistického, podle druhých varovného poukazování na lidský sklon k nenávisti a násilí. Cyklicky se navracající apokalypsa je stálým mementem Körnerovy tvorby. Vedle toho ovšem anticipační využití motivů souvisí i s typem postav, které autor stále znovu staví do středu epického dění. Körnerovi protagonisté jsou buď oběti nebo mučedníci. Rozdíl



„... obětováni jsou však nakonec obojí, obojí jsou zasvěceni smrti...” (Adelheid, r. František Vlácil, 1969)

foto: archiv

mezi nimi není však rozdílem substance, nýbrž rozdílem akcidence: první se snaží svému obětování uniknout, druhí je sami vyhledávají, obětováni jsou však nakonec obojí, obojí jsou zasvěceni smrti - a ta o sobě v každé próze už od počátku dává vědět, vydává znamení a signály.

Střepiny v trávě jsou příběhem ženy, která se vrací z pracovního tábora; její muž byl během války popraven a dcerka byla dána na převýchovu do německé rodiny. Desetiletá Klára se k paní Vlácilové díky úřadům vrací, matka se s ní snaží sblížit a s pomocí jiného muže znovu vybudovat ztracený domov. Nic z toho se nepodaří, vzájemné vztahy tří hlavních postav se rozpadají, Klára se při první příležitosti vrací k německé rodině, v níž vyrůstala. Všechny tři postavy nacházíme na konci prózy ve stejné situaci, v níž byly na jejím počátku; přinejmenším pro matku a Jindřicha je to zároveň situace ještě zoufalejší o další zklamání.

V takto kruhově pojatém ději sehrává velmi podstatnou úlohu antipační motiv jmenného seznamu, v němž někdo chybí nebo je chybně zařazen. V próze se objevuje nejdříve v podobě kartotéky repatriačního úřadu: v ní má Vlácilová bílou kartičku, zatímco její popravený muž má

kartičku červenou. Uvidíme později - v souvislosti se symbolickou funkcí návratných motivů -, že barvy tu nejsou zvoleny náhodně. Z hlediska anticipace se však daný motiv jeví ještě vcelku neutrálně. O pár stránek dál je zaznamenán úzkostný sen, v němž se Vlácilová vrací do pracovního tábora a na tamním hřbitově nachází v trávě pohozené štítky s abecedně uspořádanými jmény: „*V místě, kde mělo být písmeno V, svítí prázdný štítek. / Ten čekal na ni, přece jen nezapomněli.*“¹ Motiv se vrací, když si Vlácilová prohlíží pomníček uprostřed návsi:

/.../ „Z čelní strany byla dávno zapomenutá jména a letopočet 1914-1918, z nově vydrhnuté 1939-1945. Pospíšili si s nimi i s novým nápisem:

NEZAPOMENŮ NA NÁS!

Třetí strana byla ještě prázdná.

*Ohlásila na národním výboru, že žije, a požádala, aby vyškrabali její jméno. Byl to bohužel omyl. /.../“*²

Jen o málo později se Vlácilová - stále ještě bez zprávy o nezvěstné dceři - znovu dívá na pomník a vidí, že „*do pískovce byla čerstvě vyškraibaná mezera pod písmenem V. Dala se vždy doplnit znovu také jiným jménem, Klára Vlácilová je na počet písmen stejně. Ta mezera vystupovala ze zašlé zeleně silněji než zlatá písmena. Nezvěstného mohou připsat k mrtvým po letech a ještě zvlášť. To místo ve sloupci mrtvých bylo poselství beznaděje.*“³ Poté se motiv pomníku s vyškraibaným jménem ještě několikrát vrací, proplétá se s jinými anticipačními motivy, významňuje zdánlivě nepodstatnou Jindřichovu větu „*Když zabili někoho v rodině, tak nemají nechat nikoho naživu.*“⁴ A nakonec v jednom z posledních odstavců prózy čteme: „*Při návratu se zastavila na návsi u pomníčku padlým. Jména byla nečitelná. Někde mezi nimi byla za jménem jejího muže mezera. Vždycky se bála, že tam připiší jméno. Teď však byla ta mezera příliš úzká pro dvě jména. Její jméno, i jméno Kláry, které je na počet písmen stejné, se tam už nevejde. Ale třetí strana pomníčku byla ještě prázdná. Tam bylo dost místa pro ni, její dceru, pro všechny ostatní.*“⁵ Opakovaný výskyt motivu stupňuje míru pochmurné předtuchy, která se v závěru prózy naplňuje. V závěrečném citátu se pak tato předtucha už zdaleka netýká jen Kláry a její matky, ba netýká

1 V.Korner: *Střepiny v trávě*. Praha 1964, s. 15.

2 Tamtéž, s. 19.

3 Tamtéž, s. 20-21.

4 Tamtéž, s. 37.

5 Tamtéž, s. 99.

se ani jen jejich příběhu. Vypravěčská strategie míří k náznaku toho, že válka, která způsobila rozvrat vzájemného vztahu matky a dcery, není vůbec válkou poslední, že smrt si za čas opět bude vybírat své oběti. Zde, při svém posledním objevení se tedy motiv anticipační mění v motiv mytizační, neboť spoluvytváří autorský mýtus cyklické apokalypsy.

2. **Komemorační** funkci návratných motivů (tedy funkcí připomínky, upomínky) může osvětlit např. motiv pramene nebo poněkud složitější motivický komplex růžence, růží a leknínů.

Motiv pramene je jedním z ústředních Körnerových motivů a bývá zpravidla spojen s představou domova a dětství. Domov a dětství, to jsou přitom hodnoty, které Körnerovy postavy, obzvláště mužské, vytrvale, leč beznadějně hledají. Ve *Střepinách v trávě* se motiv pramene objevuje v okamžiku sblížení mezi Vlácilovou a Jindřichem, tedy v okamžiku naděje. Voda z pramene jako by spouštěla mechanismus, který Jindřichovi připomíná to, co ztratil, a znovu by chtěl nalézt. Uvidíme později, že komemorační motiv pramene vzápětí přechází v charakterizační - a přitom svou obraznou potencií příbuzný - motiv pláče. Komemorační intenzita výchozího motivu ještě sílí o několik stránek dále, v textovém úseku, který zachycuje Jindřicha při čištění lesního pramene. Příznačné je, že v tomto segmentu se objevují nápadné signály komemorace - slova jako vzpomněl si a zapomněl:

„Les byl tichý a trvalo dlouho, než našel pramen. Poklekl na dva ploché kameny a napil se. Zakryl si oči dlaněmi a vzpomněl si na zvuk pramene, který zapomněl ve válce, ten zvuk mu vracel spánek, když byl neklidný nebo smutný. Ted' jej neslyšel, a přece stačila hráz z černavých kamenů, nový záhyb a na okamžik zpomalit proud, a pás silné zeleně vystoupil nad vyschlý štěrk a ubral bláto komárům a mouchám. Usmíval se, když přenášel kameny z břehů, ruce si odřel pískem a konečně zaslechl šelest padající vody, zvuk, na který zapomněl. Dokonce bylo možné vyladit i tu malou hrázičku a zesílit bublání. V lese, který byl prve smutný a tichý, se ozval zvonivý šelest.“⁶

Motiv se poté vrací až v druhé polovině prózy, a to ve značně převrácené podobě a opět spíše jako motiv charakterizační, popř. dějově anticipační. V době, kdy Jindřichovi Vlácilová již zevšedněla, kdy věnuje lačné pohledy Kláře a kdy ho znovu pokouší věčná žízeň, říká o něm text toto: *„Šel se napít piva do kuchyně. Zůstal tam do rána. Na kraj*

6 Tamtélz, s. 40-41.

7 Tamtélz, s. 89.

novin načmáral sloupec slov: čistá voda, vodička, voděnka, vodka!⁸ Pak už se motiv až do konce neobjeví, ve světě, kde naděje zprahla, se šelost pramene stává neslyšitelným.

Motivy růžence, růží a leknínů by si vyžadovaly obsírnější citace. Shrnu tedy jen jádro tohoto motivického komplexu. Prostřednictvím růží na zahradě a růžence s malým křížkem se Vlášilová marně pokouší vzbudit v Kláře zasuté vzpomínky na její rané dětství. Místo toho si Klára, když vidí leknín, vzpomene na jezero, u něhož žila v Německu, a prohlásí: „- To je vodní růže, maminko. -“⁹ Při koupání v řece si pak znovu vybavuje lekníny a s nimi i pobyt u jezera a mrtvého chlapce, který spadl ze skály nad jezerem. Vzpomínka na mrtvého chlapce je přitom spojena se zjevně symbolickým motivem druhé strany, který se objevuje ještě na jiném místě ve více než výmluvné souvislosti s přívozem.

3. **Charakterizační** funkci si přiblížíme prostřednictvím motivů mužské slabosti a ženské síly, popř. tloušťky. Kdo četl Körnerovy prózy pozorně, ví, že téměř ve všech jsou mužské postavy fyzicky i psychologicky slabší, méně odolné a snadněji zranitelné než postavy ženské. „- Správná ženská má být o deset let starší nebo o dvacet kilo těžší -“¹⁰, říká explicitně Jindřich. Obvykle se tento rys Körnerových próz vykládá účastí hrdinů ve válce, válečnými zraněními těla i duše. To je sice jeden z možných výkladů, ale řekl bych, že slabost mužských postav má v Körnerově tvorbě ještě i hlubší motivaci. Jejich hledání lásky je totiž vždy i hledáním domova a matky. Körnerovi mužští protagonisté hledají spíše matku a ochranitelku než milenku (v *Údolí včel* se milenkou protagonisty stává přímo jeho nevlastní matka). Za partnerky si volí ženy, jež se matce podobají věkem, silou nebo tloušťkou; ty však chtějí hrát ve vzájemném vztahu jinou roli - touží po milenci a po dětech a ochranná úloha je unavuje. I to je - vedle nezhoditelných vnitřních zranění hrdinů a vedle předem dané osudovosti života - příčinou postupného odcizení, končícího rozchodem nebo smrtí.

Můžete za tím hledat oidipovský komplex, domnívám se však, že spíše jde o výraz autorova pojetí mužské a ženské role ve světě. Körner vidí ženy - feministky prominou - většinou ve spojení s vegetativním pólem života, s pólem biologických cyklů plození a rození: bez dětí se podobají - jako Vlášilová - plané jabloni¹⁰; muže autor naproti

8 Tamtéž, s. 51.

9 Tamtéž, s. 26.

10 Tamtéž, s. 21.

tomu spojuje s intelektuální a morální žízni - pro ně je kromě lásky vždy ještě jedna cesta, i když stejně marná: totiž cesta askeze.

Zmínil jsem se o tom, jak ve *Střepinách v trávě* motiv pramene připomíná Jindřichovi jeho ztracené dětství. Ta vzpomínka jej vzápětí přinutí k pláči: komemorační motiv tedy bezprostředně přechází v motiv charakterizační. Ten se pak stává východiskem výrazně charakterizační scény, v níž Vláščilová v duchu a Jindřich dokonce nahlas vyjadřují své pochyby o možnostech jejich vzájemného vztahu a zároveň definují svou vlastní nejistou identitu: „*Odstrčila ho od sebe, když chtěl přitisknout hlavu na její prsa. Jak je mladý a slabý, řekla si s náhlou ošklivostí, proč se schovával právě k ní. V té chvíli to nebyl muž, spíš dítě nebo dívka.*“ /.../ „*To je divná válka. Z tebe udělala festovní ženskou a já jsem na hromadě. Nejraději bych byl ženská a zůstal přitom chlap a u tebe aby to bylo zase obráceně.*“¹¹ I tento motiv slabosti a síly je návratný nejen v rámci Körnerovy tvorby jako celku, ale také v rámci jednotlivých próz, včetně *Střepin v trávě*.

4. **Spaciální** funkci můžeme definovat jako funkci, která je doprovodná, která dokresluje atmosféru epického dění. Týká se to zejména přírodních motivů. Körnerovy oblíbené a velmi frekventované motivy deště, bouře nebo řeky konfrontují rovinu denní lidské existence s věčností, s neměnným, ale přitom v měřítku dní nebo hodin zcela nevyzpytatelným, chaotickým během světa, nad nímž člověk nemá žádnou moc. Lidské tragédie nic nezmění na koloběhu ročních dob, na nahodilé střídě slunečných a deštivých dnů. V tomto smyslu mají přírodní motivy často funkci paralelního, anebo naopak kontrastního doprovodu, paralelní nebo kontrastní kulisy epického dění. Atmosféra dějiště, krajiny, denní i roční doby ovšem nevytváří jen rámec děje. Jejím prostřednictvím vyjadřuje vypravěč i stavy a nálady postav, sjednocuje tok niterných pocitů a představ s proměnlivou tvářností vnějšího světa.

5. **Symbolickou** funkci návratných motivů se pokusím popsat prostřednictvím Körnerovy práce s barvami. V raných Körnerových prózách, vzniklých v těsném dotyku s filmovou scenáristikou, je patrné, že byly psány v době, kdy v kinech ještě převažovaly černobílé filmy. Detaily černých smutečních nebo bílých svatebních šatů, bílého slunečního jasu, černé vodní hlubiny apod. najdeme i ve *Střepinách v trávě* takřka na každé stránce a ve značné části jde o detaily mající vedle spaciální i symbolickou funkci. Nápadněji nicméně vystupují do popředí symbolické významy jiných barev, které se v próze objevují jen

¹¹ Tamtéž, s. 37.

sporadicky. Tak si můžeme zpětně nebo dodatečně vyložit symbolický význam modrého kvítku, který se Vlácilové podařilo zasadit na římsu pod slepé okno baráku pracovního tábora, nebo modrého kola, na němž jezdila Klára před svým útekem do Německa. V souvislosti se soudním přeličením, které pro Vlácilovou znamenalo několik let lágru, zazní totiž v textu mj. věty: „*Obžalovaná postoupila dopředu a urovnala si bílou pásku viny. Bílá je vina, černá snad smrt, modrá je barva víry, jen zelené světlo tu neviděla.*“¹²

Znamená-li bílá vinu, pak je také zřejmé, proč byl v úvodu prózy tak nápadně zdůrazněn protiklad mezi červeným lístkem mrtvého Vlácilá a bílým lístkem jeho ženy: Vlácilová jako by se z hlediska celkové vypravečské strategie prózy skutečně provinila - totiž tím, že nezůstala mezi ostatními oběťmi tábora, že přežila. Neboť pro toho, koho si už válka poznamenala, neexistuje možnost návratu k normálnímu, natož šťastnému životu.

6. **Mýtizační** funkci mají ve *Střepinách v trávě* zejména motivy kříže a beránka. Jestliže přírodní motivy konfrontují epické dění s rovinou klimatických proměn, s věčností a lhostejností vesmíru, pak motivy z okruhu křesťanské tradice konfrontují příběh s horizontem evropské civilizace a kultury. Motivy kříže a beránka se ve *Střepinách v trávě* složitě prostupují s motivy krve. Bílý beránek v Kláříných snech o jezeře je potřísněn kapkami krve, kapky krve se přitom vyskytují i v jedné z úvodních scén, kde je Vlácilová vyškrabává nožem z omítky, krápance krve ze zabitého kuřete probouzejí po delší době v Jindřichovi jeho úzkost a věčnou žízeň a ozřejmují i smysl motivu bílého psíka s černými skvrnami, kterého Klára dostane od Jindřicha a z něhož poté, kdy zahyne pod koly autobusu, zbude „*jen několik bílých chomáčků a kapek krve*“¹³. Význam celé této motivické souhry pochopíme, uvědomíme-li si, že všechny Körnerovy příběhy jsou příběhy obětování, ovšemobětování zbytečného, marného, nevedoucího k žádnému vykoupení.

Mýtus ovcí od věků do věků rdoušených vlky, který autor virtuózně rozvinul zvláště v *Údolí včel* a *Smrti svatého Vojtěcha*, má své předznamenání již ve *Střepinách v trávě*. Asi v polovině prózy najdeme věty: „*Po lávce v horách cinkaly zvonky ovcí a mezi nimi se cpal bílý beránek zbarvený kapkami krve. Ten beránek byla Klára a všechny ovce byli lidé. Život byl ovčí lávka.*“¹⁴ A motiv ovčí lávky se znovu vrací v Kláříně před-

12 Tamtéž, s. 20.

13 Tamtéž, s. 81.

14 Tamtéž, s. 56.

stavě následující po scéně s přejetým psíkem; to místo stojí za ocitování, neboť se v něm prostupují vedle motivů již známých i motivy životodárné a zároveň smrtící vody: „Když /psík/ procitl, běžela Klára v bílých šatech s klecí kolem Dívčího jezera a psík utíkal daleko před ní. Lavička vrzala a cinkaly zvonce krav a černobílých ovcí. Na konci lávky se černala voda a daleko ve večerním světle vystupovaly bílé lekníny. Plavali spolu na druhý břeh, kde se usmíval chlapec ležící ve vozíku, opodál byl valník pod třešní a z dálky od města přijížděl tatínek a nesl třpytivou štikou, která byla větší než Klára. V tom světě byla také maminka, která spala s ní v jedné posteli a donesla z půdy staré sáňky. Maminka tu byla s nimi se všemi, byla také mrtvá.“¹⁵ Nad tímto úryvkem nelze nevzpomenout na Eliadeho slova: „Vody symbolizují všeobsáhlý souhrn virtualit; jsou fons et origo, zásobárnou veškerých možností bytí; předcházejí každý tvar a podpírají veškeré stvoření.“ „Z tohoto důvodu implikuje symbolismus Vod jak smrt, tak znovuzrození.“¹⁶

Naposledy citovaný úryvek je také příkladem toho, jak hustě Körner rozsévá návratné motivy po svých textech a jaké významové komprese s jejich pomocí dosahuje. V tomto smyslu jsou jeho *Střepiny v trávě* srovnatelné s jinými prozaickými díly šedesátých let, jejichž významové dění je rovněž přímo závislé na využití návratných motivů a jejich složité vzájemné souhře - např. s Páralovými *Milenci a vrahy* nebo s Šotolovým *Tovaryšstvem Ježíšovým*.

¹⁵ Tamtéž, s. 81.

¹⁶ M. Eliade: *Posvátné a profánní*, s. 90-91.