

Bubeníček, Petr

Cukrová bouda : ústup před existencialitou

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická. 2006, vol. 55, iss. V9, pp. [69]-78

ISBN 978-80-210-4401-2

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104796>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR BUBENÍČEK

CUKROVÁ BOUDA. ÚSTUP PŘED EXISTENCIALITOU

V novele *Zrození horského pramene* (1979) se Vladimír Körner tematicky vrátil do poválečných let; dějová výstavba se váže k tragické zkušenosti autora. V narativní struktuře díla se prolínají sledy autorových zážitků s fiktivní stylizací. Vazbu mezi fikcí a realitou ostatně přiznal i sám Körner, když novelu označil za svoji „nejautobiografičtější prózu“.¹ Také do života rodiny obývající svět příběhu novely *Zrození horského pramene* zasahuje válka (otec je na jejím konci zabit). Po válce odchází mladá žena se svými syny do hor, odkud otec pocházel. Zabydlují se v chalupě po Němcích, kterou na rozdíl od nových osadníků nezabírají, ale kupují. Rozhodnutí opuštěné ženy odejít z rovin do horské krajiny přerůstá uprostřed nehostinného pohraničí v nejistotu. V genezi autorova díla se opakuje obdobný princip – přerodem postavy se rozvíjí jedna z existenciálních linií prózy. Válečná zkušenost se stala inspirativním pramenem i dalších Körnerových děl – prvotiny *Střepiny v trávě* (1964), románu *Slepé rameno* (1965) či novely *Zánik samoty Berhof* (1973, zfilmované Jirím Svobodou v roce 1983). Právě posledně jmenovaná próza byla spolu se *Zrozením horského pramene* a *Adelheid* (1967) zařazena v roce 1983 do cyklu tří „podzimních novel“. Všechna tři díla spojuje vedle žánrového určení i opakující se téma Körnerovy tvorby: příběhy zachycují člověka, který se dostává do konfliktu s nepřízní osudu projevenou dějinnými událostmi. Charakteristickým rysem novel jsou formálně sevřené obrazy atmosféry zmaru. Autor si je vědom toho, že ve svých prózách rozvíjí v zásadě jedno téma, byť v různých souvislostech; sám se k tomu ostatně přihlásil.²

¹ Srov. JAREŠ, Michal – KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 4.

² Srov. HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 426. Jistou monotematicnost Körnerova díla reflektoval na konci 80. let Jan Lukeš. Podle něj je Körner „autorem jediného tématu, úzkostného hledání smyslu lidské existence na odvěkých křižovatkách života a smrti, lidské přirozenosti a fyzického i duchovního útlaku“. LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. In *Filmový sborník historický 1*. Film a literatura. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 282.

Jedním ze základních motivů Körnerových próz je *svědectví*. V novele *Anděl milosrdenství* (1988) vypravěč říká: „Svědék nebývá tvůrcem velkých dějů, pouze jejich obětí. Být svědkem je údělem osamělých, jsou vyvrženi světem jak bludné kameny ze životodárných polí.“³ Na jiném místě pak stojí: „Svědék přece musí vidět vše, ale sám nic nezmůže, musí pozorovat svět, kde končí iluze a zrodí se zoufání.“⁴ Ti, kdo v Körnerových prózách svědčí o zásadních událostech své doby, si bývají vědomi absurdity lidského údělu. Zažívají dramatické zvraty, zakoušejí tragédie, jsou vláčeni osudem, přinášejí rozporuplný pohled na své okolí. Svědeckou roli nepřijímají vždy dobrovolně, bývá jim přisouzena jako součást jejich údělu, jsou do ní vrženi. Přirovnání k bludným kamenům vyjadřuje situaci takových svědků: bloudění je základním znakem jejich pobytu ve světě (například Viktor Chotovický v *Adelheid*, Alfred Bartl ve *Zrození horského pramene*).

Řada Körnerových literárních děl byla zfilmována, umělecká hodnota těchto adaptací je však velmi rozdílná. Například *Cukrová bouda* (1980) natočená Karlem Kachyňou jako adaptace prózy *Zrození horského pramene* je nesouměřitelná s Vlácilovou *Adelheid* (1969). Zatímco *Adelheid* je adaptací polysémantickou, *Cukrová bouda* je až na několik scén zaměřených na existenciální situaci Němce Bartla adaptací uzavřenou, neboť její příběh posloužil až příliš zřejmému dobovému argumentu.⁵ Tento hraný film nelze považovat za přepis stejně esteticky účinný, jako je jeho předloha. Karel Kachyňa přitom patřil mezi významné představitele „nové vlny“, kteří se podíleli na vytvoření zásadních hraných filmů; například ze spolupráce mezi Kachyňou a spisovatelem Janem Procházkou vzešly snímky *Kočár do Vídně* (1966), *Noc nevěsty* (1967) nebo *Ucho* (1970). Kachyňova *Cukrová bouda* z doby normalizační postrádá nejisté či dokonce deziluzivní vidění světa, které bylo patrné v jeho filmech z šedesátých let – zvláště v *Kočáru do Vídně*, který souzněl s literární i filmovou *Adelheid*.

O tom, že se Körnerovy světy příběhů rozkládají v širokém intertextuálním prostoru literatury i filmu a navzájem se doplňují, svědčí mimo jiné i krátký snímek Františka Vlácilu *Pověst o stříbrné jedli* (1973). Osmapadesátiminutový film byl uveden šest let před vydáním novely *Zrození horského pramene* a devět let před vznikem její filmové adaptace. Na jeho vzniku se vedle Vlácilu a Körnera (společně napsali scénář) podílel i František Uldrich (kamera) a Zdeněk Liška (hudba). *Pověst o stříbrné jedli* pojednává o rodině žijící na valašské samotě, kterou navštíví muž s nejasnou minulostí, česač jedlových šišek. K horám jej pojí tragédie, která se zde před mnoha lety stala (opakuje se variace na téma ztráty otce). Až na několik vedlejších scén příběh rozvíjejí jen čtyři postavy: cizí muž,

³ KÖRNER, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1989, s 217.

⁴ Tamtéž, s. 220.

⁵ Vztahu mezi narativem a argumentem v literatuře a ve filmu se věnoval Seymour Chatman. Srov. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. B. Ptáčková, L. Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 2000.

rodiče a jejich syn Ondřej. Narativní ohniska se ve filmu často kryjí s jednotlivými postavami, divák tedy při jeho recepci zažívá nejistotu i napětí. Film anticipoval řadu motivů užitých ve *Zrození horského pramene*, které však v adaptaci této novely nebyly využity. Hodnota opomíjeného snímku *Pověst o stříbrné jedli* je dána decentností hereckých projevů, úsporností, dokumentárním rázem. Přestože vznikl na počátku normalizace, není v něm stopy po ideologizování nebo schematicnosti. Vystihuje typické znaky Körnerových postupů – na malém komorně zalidněném prostoru analyzuje lidské jednání. Přestože film není adaptací v přímém smyslu, utváří úplnější obraz toho, jak spisovatel ve svém literární díle rozvíjí svá stěžejní témata. Jan Lukeš si na konci osmdesátých let položil otázku, jak by dopadla adaptace novely *Zánik samoty Berhof*, kdyby ji byl realizoval Karel Kachyňa. Dnes se nabízí jiná otázka: jak by se dále vyvíjel tvůrčí vztah mezi Körnerem a Vláčilem, kdyby nebyl zprerthán normalizací?⁶ Odpověď na ni podle našeho soudu nabízí filmy *Adelheid, Údolí včel*⁷ či *Pověst o stříbrné jedli*.

Při adaptování novely *Zrození horského pramene* došlo k významnému sémantickému posunu: již tak silný důraz na jednoduchost a naivitu dětské optiky byl ještě zvýrazněn tím, jak se příběh přimknul k postavě chlapce Ondřeje. Došlo tak k okleštění či vyhlazení řady traumatických poválečných témat. Syrovost literárního podání dramatického příběhu i prostoru pohraničí byla výrazně potlačena. Hudba Luboše Fišera zde na rozdíl od šedesátých let není disonantní a stěží uchopitelnou součástí filmu, ale přispívá k dotváření narativních stereotypů (na některých místech hudební motivy posouvají snímek k melodramatu). K celkové průměrnosti filmu přispěly i některé herecké projevy (Jana Švandová, Barbara Štěpánová, Ivan Vyskočil), znemožňující předvést komplikovaná hnutí mysli svých literárních předobrazů.⁸ Opakem těchto hereckých výkonů je ztvárnění jedné z hlavních postav – Němce Bartla – Miloslavem Macháčkem. Körnerovo vykreslení německého muže jako *torza člověka*, připomínajícího „pahýl orvaného stromu, který se zachvěje v noci“,⁹ je ve filmové adaptaci podáno značně přesvědčivě.¹⁰ To, co má literární i filmová postava společné, je krajní poloha nedůvěry

⁶ Vladimír Körner vzpomíná v jednom z rozhovorů na toto obtížné období: „Zažil jsem s Františkem Vláčilem ta nejhorší léta normalizace, takže jsem byl svědkem Vláčilova alkoholismu i jeho pokusů o sebevraždu. Společně jsme toho víc nenatočili, než natočili. Kromě nerealizovaného scénáře *Zjevení o ženě rodičce* o vpádu Tatarů do Evropy jsme měli dojednáno i to, že bude točit *Zánik samoty Berhof*. K tomu také nedošlo. Vláčil pak dostal ultimátum, že smí točit, ale nikoliv se mnou.“ JAREŠ, Michal – KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 4.

⁷ Připomeňme, že *Údolí včel* (1967) vzniklo nejprve jako hraný film a teprve později jako próza (1978).

⁸ Jan Rejžek k tomu ve své recenzi filmu trefně napsal: „Ke vši smůle Karel Kachyňa nečekaně selhal i v obvykle jisté oblasti, v obsazování herců.[...] vysloveně nepatřičná je pro roli vdovy Jana Švandová, typem stále svěží, reklamě přitažlivá, bez možnosti obdařit postavu jakoukoli psychologií.“ REJŽEK, Jan. Píšeme o filmu Cukrová bouda. *Záběr*, 1981, roč. 14, č. 12, s. 4.

⁹ KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1979, s. 266.

¹⁰ Připomeňme recenzi Jiřího Cieslara, v níž autor píše: „Miroslav Macháček tu s mistrovstvím

ke světu, do něhož byla vržena. Řečeno s Körnerem: Bartl je *mužem kráčejičím nikam*.¹¹ Kruh, v němž je Bartl uzavřen, je důsledkem deziluze a absence domova. Jeho identita je nalomena pobyty v koncentračním táboře, ztrátou sociálních vazeb, nevyslovitelností prožitého utrpení. Jak napsal v podobné souvislosti Jean Améry, jenž byl sám mučen a vězněn: „Protestuji: proti vlastní minulosti, proti dějinám, proti přítomnosti, která to, co je nepochopitelné, nechává ustrnout v dějinách a přitom tuto nepochopitelnost nehorázně falšuje.“¹²

Jiří Cieslar se zabýval Macháčkovým herectvím v Brynychově filmu ... *a pátý jezdec je strach* (1964; adaptace novely Hany Bělohradské z roku 1962), v němž ztvárnil roli židovského doktora Armina Brauna. Cieslar velmi sugestivně vystihuje hluboký rozměr Macháčkova podání této tragické postavy: „Nepoznal jsem v českém prostředí divadelního a filmového herce, který by ve svém projevu, fyzickém i mluvním, tak výrazně zosobňoval klíčový rys lidského jednání a řeči: věčné napětí mezi dialogickým rozevíráním k druhému a monologickými stahy k sobě.“¹³ Tyto *monologické stahy k sobě* jsou jedním z důležitých rysů filmového rozvíjení postavy Němce Bartla. Macháček dobře vystihl smysl literární postavy i körnerovský pesimismus: charakteristickým rysem jeho Bartla je zahleděnost *do nedozírných dálek*, dočasná *nepřítomnost* v reálném světě a náhlý návrat zpět. Právě Macháčkovo herecké umění dokázalo z aktu sebevraždy učinit silný moment (cenzurní zásah nedal vzniknout konci, který by vycházel z literární předlohy). V závěru tak můžeme spatřit „nádherný překvapivý detail jeho tváře, ztracené kdesi v lesních hvozdech“¹⁴ i symbolické splynutí Macháčkova Bartla s horami.

Diskurs filmové adaptace byl zjednodušen, mnohé scény z novely byly vypuštěny úplně. Značný vliv na ochuzení mají zkratky mezi událostmi, které v literárním textu přinášejí rozporuplné vyznění prózy. Kupříkladu dvojité pohřbívání otce je v adaptaci zjednodušeno, a mizí tak důležitý motiv putování poválečnou Moravou s mrtvým. Vypravěč novely *Zrození horského pramene* je nespolehlivý;¹⁵ vstupuje do mysli různých postav, aby čtenáře zpravil o jejich emocionálně odlišném prožívání světa příběhu.¹⁶ Polyperspektivita jako jeden z určujících rysů Körnerových

zkušného cizeléra vyrývá čáru po čáře ořesnou anamnézu člověka, kterého zradila zfašizovaná manželka i synové a který se po návratu z koncentráku jen obtížně adaptuje v staronovém prostředí.“ CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

11 Tuto metaforu přebíráme z šesté (charakterizační) kapitoly novely, nazvané *Muž kráčejičím nikam*.

12 AMÉRY, Jean. *Bez viny a trestu*. Přel. Miroslav Petříček, Daniela Petříčková. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1999, s. 14–15.

13 CIESLAR, Jiří. Obrana samomluvy (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka). In PRÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna 2002, s. 306.

14 CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

15 Srov. BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. 1. vyd. Chicago & London: The University of Chicago Press 1961, s. 158–159.

16 Na některých místech vypravěč vytváří iluzi, že je jeho vševědoucnost omezená, jako by sám byl postavou; v tom lze spatřovat jeden z aspektů jeho nespolehlivosti.

próz je tentokrát postavena na principu odlišnosti dětského vidění a pohledu starého muže. Kontrast mezi oběma postavami je vyjádřen zvědavostí dítěte na straně jedné a naprostou rezignovaností starého muže na straně druhé. Kachyňa však dostatečně nevyužil *ponorů do lidské mysli*, které jsou v literárním textu klíčové. Například sny a představy malého chlapce rozmoučujícího s mrtvým otcem se sice drží literární předlohy, ale postrádají rušivý rozpor mezi snem a skutečností. Jsou pouhým zobrazením nepravděpodobných událostí; s velmi problematickým vztahem mezi světem živých a mrtvých, naznačeným v novele, nemají nic společného.¹⁷

Literární text je nositelem již jen otupělých nejistot, jejichž vyostřenou podobu bylo možné najít v novele *Adelheid*. To lze spatřovat v již zmíněné dětské perspektivě, ale i ve vytváření ideologizovaného obrazu Němce; dříve význačný pohled z *Adelheid* je nyní v zásadě monosémantický. Vladimír Novotný k novelám *Zrození horského pramene* a *Zánik Samoty Berhof* v této souvislosti píše: „[...] ‚neklidné‘ knížky sice nepochybně obsahovaly též zřetelné existenciální zacílení, zároveň však umělcův příklon ke křehké době dětských jistot a nejistot představoval zvláště v chudokrevném oficiálním literárním kontextu sedmdesátých let kýženou skulinku, jíž mohly dané prózy víceméně nedotčeny proklouznout ke čtenářské obci.“¹⁸ Normalizační doba měla devastující vliv na uměleckou tvorbu, jež byla určena pro oficiální literární či filmovou komunikaci. Ostatně sám Vladimír Körner byl těžkostí doby zasažen jako spisovatel i scénárista.¹⁹ Dětský pohled předznamenávající zjednodušení rozlišovacích schopností vyprávění je v novele střídán jinými perspektivami, z nichž je svět nahlížen se silně ideologizujícími tendencemi. Körnerova novela sice vytváří znejišťující paradox tím, že představuje „spravedlivého“ Němce, ale zároveň tkví v jednostranném pojetí kolektivní viny. Původní obyvatelé domu, do něžž žena s dětmi vstupuje, si *nezasluhují úctu*. Jejich pomstychtivost je dosvědčena ručním granátem ponechaným v kamnech, studnou, do níž nalili petrolej, nebo bodákem zaraženým do stolu. Německé ženy pracující v lese jsou karikaturami původních obyvatel. Nejzřetelněji takovou interpretaci podporuje scéna, při níž Ondřej odchází sázet stromky a setká se s ženami bez lidskosti či studu:

„Měly tu i láhev třešňovky, tváře jim jenom hořely. V té jejich péči bylo něco strašlivě divného. Hned stáhly Ondrovi kabát, hrábly i pod košili, zda promokl na kůži, a už ho třeily flanelem i řadry.

¹⁷ Jiří Cieslar vyslovil oprávněný soud nad epizodami, v nichž chlapec promlouvá s mrtvým otcem: „Nedobře dopadají také snové sekvence pedagogických návratů zastřeleného otce k staršímu synovi – Jiří Kodet tu musí odříkávat fráze, podivně se procházet přírodou [...]“. CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

¹⁸ NOVOTNÝ, Vladimír. Neklidný rok Moravy v prózách Vladimíra Körnera. In *Studia Moravia III*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého 2005, s. 262.

¹⁹ Vladimír Körner k době normalizační sám říká: „Sedmdesátá léta byla velmi podobná padesátým. Dokonce si myslím, že z nich nezbude ani v literatuře, ani ve filmu vůbec nic, co by další generace zajímalo. Kromě outsiderů. Vezměte si třeba Otu Pavla, který byl mimo všechny kruhy, ale pár povídek z jeho tvorby rozhodně přežije ještě mnoho dalších roků.“ JAREŠ, Michal – KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 4.

– Der alte Katz ist fuč a mladý nic neумы, – litovaly. – O du, Spatzlein schön, ganz nass geworden bist. –²⁰

V těchto ženách je poražená menšina karikována. Körnerovo pojetí kolektivní viny v novele odpovídá, s významnou výjimkou postavy Bartha, dobovému stereotypu. Také ve filmovém přepisu jsou německé postavy znázorněny v odstínech barbarství a krutosti. Ve scéně vycházející z výše uvedeného textu jsou opíjející se ženy představeny v nahotě svých nízkých pudů, oplzlost a surovost tváří je dokreslena výkřiky a hysterickým smíchem. Film tak využil schémat z novely a rozvinul opozici mezi Čechy a Němci. Zatímco próza *Adelheid* a její filmová adaptace rozrušovala ideologickou antitezi mezi povahami a osudy příslušníků obou národů a hledala cestu k narušení šablonovitých závěrů, novela *Zrození horského pramene* a její filmový přepis je zaklíněna v dobové ideologii.

První setkání Ondřeje s Bartlem probíhá za značného napětí. Prostor kontrastuje s dějem: je přívětivý podvečer, dříve cizí místo se stává novým domovem. Avšak večer uvidí děti u vedlejšího domu muže, jenž má „horečné oči, co zabírají půlku obličeje, uši vystouplé z lebky [...]“.²¹ Zatímco Ondřej utíká za českými vojáky pro pomoc, muž vstupuje do domu. Perspektiva se přesouvá k vyděšené matce, čímž se zvyšuje dramatická vyprávění. Körner užívá dalších stylových prostředků pro zvýraznění napětí, včetně mystifikace založené na chvilkovém prolnutí vypravěčova pohledu s pohledem ženy. Avšak poté, co vypravěč získává zpět svoji vševědoucnost, před sebou čtenář pozná bezzubého muže se *zmučeným obličejem a zbědovanou hlavou*. První slova, která Bartl pronese, otevírají cestu k pochopení jeho absolutního bezdomoví: „Žádní lidi nezůstali, já vím... –“²² Také filmová adaptace se v této scéně věrně drží literárního textu co do sledu událostí, nijak nezasahuje do časového rozvrhu dramaticky rozvíjeného večerního příběhu. Muž sedí za stolem přesně uprostřed záběru. Širokouhlé ohnisko vytváří obraz zabírající stůl s chlebem a talíř a zároveň i v rohu kuchyně se choulící matku s dítětem. Macháčkův Bartl se během přímých řečí vůbec neotáčí, mluví k sobě, jako by odpověď neočekával. Až náhlý vpád vojáků ukončí traumatizující scénu. Její zakončení v literatuře má zvláštní odstín. Bartl, byť ke světu netečný, se pojednou pokusí o fyzický kontakt s Ondřejem, který přivolal vojáky – natahuje k němu ruku. Literární vypravěč opatřuje tuto příhodu komentářem:

„[...] ruka pohyb nedokončila, ty vyzáblé pařáty chtěly snad stisknout chlapcův krk. Ale ne. Ruka se natáhla spíš proto, aby ho pohladila a odpustila pouhým dotekem:

To nic, to se stává, chlapče! Kdyby tak chtěly snad stisknout chlapcův krk. Ale ne! Bylo by mu líp. Odpuštění je hrozné.“²³

Scéna nese řadu znaků Körnerova literárního světa. Pesimismus provázený hořkým zklamáním ústí v paradox. Zakončení scény je ve filmu předvede-

20 *Zrození horského pramene*, s. 97–98.

21 Tamtéž, s. 265.

22 Tamtéž, s. 86.

23 Tamtéž, s. 87.

no zvnějšku, je pouze zachyceno. V chlapcově váhavém gestu lze vyčíst vzdor, avšak otevírající se motiv odpuštění, který spoluutváří logickou posloupnost vztahu mezi Bartlem a Ondřejem, je vynechán. Jedná se zároveň o jeden z mnoha případů, kdy adaptace nepopřává sluchu druhému plánu textu a ulpívá v rovině představených událostí.

Postava Němce Bartla je v literárním i filmovém textu vyobrazena v krajně deziluzivní poloze. Zrazen vlastní rodinou a poslán po obsazení Sudet do koncentračního tábora hledá po skončení války domov. Ten je však *zpusťlý a cizí*, žena utekla do Německa, jeden syn padl, druhý je nezvěstný. Vzpomínky lze sice zpřítomnit tím, co v domě zbylo, ale osamění nedává návratům do minulosti smysl. Těch několik Němců, kteří v pohraničí zatím zůstali, jej nyní považují za zrádce – „VERRÄTER! Zradil je on? Nebo se zradili sami... Hlupáci ubozí, kam až se dostali, chtěli zabít vlastní svědomí.“²⁴ Utrpení, jímž prošel, destruuje vše, co by mohlo přinášet naději (jen známky o životě jeho syna jej vedou k bezhlavým činům). Skutečnost poválečné přítomnosti se stále proplétá s potencialitou nového teroru: „Ještě jste tu nic neprožili, chlapče, ani jednu zimu. A letos přijde brzo, moc tuhá zima. Cítím to v kříži, naloží tě do vlaku, označujou jak dobytče a jdeš na apel. A je konec s lidma i se živobytím.“²⁵

Čas Bartlova života je rozdělen do dvou částí; prvorepublikové období bylo sice poznamenáno řadou obtíží, chudobou, podivně syrovým vztahem k ženě, avšak ponechávalo mu možnost věřit smyslu lidského světa. Vyklobubenost druhé části je vyjádřena v linii návratů do doby věznění v koncentračním táboře v severním Polsku. Reflexe přírody, které jsou v próze tak důležité, docházejí vyústění v Bartlově vzpomínce na jednoho ze spoluvězňů – holandského biologa. Ten předpovídal, že kvůli páchanému zlu se příroda lidí zřekne, a tím je odsoudí k záhubě. Čas přírody je stavěn do nerovného postavení k času lidského života nebo času civilizací (paradoxní ukázkou je v tomto smyslu tisíciletá říše, jež „trvala osm let“). Příběh biologa je zároveň jedním z nemnoha konkrétních svědectví o nacistické brutalitě: „V lágru pečoval o komandantovu skalku. V písčínách a vlastně pod úrovní moře vypěstoval hořce i alpskou protěž. Kameny, které přenášel a lovil z moře, však tížily víc než jeho vědomosti. Jeden upustil do záhonu amerických kosatců a přelomil je, tak ho na místě zastřelili...“²⁶

Bartl se po osvobození tábora vydává zpět do Československa. Jeho hledání domova je poutí apokalyptickou krajinou, cestou z míst, která jako by přestala existovat (Körner zde naráží na snahu Němců zničit důkazy o zvěrstvech, jichž se dopustili), do nového exilu („[...] šel podle hvězd, podle slunce a vypálených vesnic, většinou bosý, aby šetřil boty.“²⁷).

Návraty zpět v čase jsou ve filmové adaptaci potlačeny. Téměř zcela chybí retrospektivní pohled do třicátých let. Obrazy minulosti přitom hrají důležitou

24 Tamtéž, s. 315.

25 Tamtéž, s. 110.

26 Tamtéž, s. 126.

27 Tamtéž, s. 119.

úlohu v antiiluzivním vyznění literárního textu. Minulost jako by byla časem nepozbývajícím svůj smysl: „Rozhlédl se po usedlosti, jako by myslel neustále na něco dávného a skutečným světem bloudil jen ze setrvačnosti.“²⁸ Zpět se však dostat nelze, hodiny měřící předválečný čas v jeho domě chybí. Ve filmu je minulost spojena s hořkostí (z gest Macháčkova Bartla je nicméně zřejmá i ona bezhlavost, s níž se do vzpomínek vrhá). V jedné ze scén získává Bartl album svých synů. Zatímco do něj nahlíží a sleduje fotografie hajlujících dětí, slyšíme jeho slova: „Pak otec nepozná syna, syn se bude vyhýbat otci, milosrdenství vymře a lidé ztratí veškerou naději.“ Nahlížející kamera dojde až k prázdným místům, kde původně byly fotografie s otcem. Ve stejném momentě ve zvukovém plánu pokračují Bartlova slova: „Nastane hodina plazů. Syn bude bojovat s otcem, pohrobcí zničí svazky rodu, nikdo nikoho nebude šetřit, vlčí věk je tu.“ Před stříhem ještě kamera stačí zachytit nepřítomný Bartlův pohled. Následující záběr je nedějový, ukazuje potok s čistou zurčící vodou. Shodně s novelou je lidská zlomenost symbolicky konfrontována s přírodou, jejíž čas je nesouměřitelný s časem člověka. Zásadním znakem filmového přepisu novely ve vizuální rovině je časté užití širokoúhlého objektivu jako prostředku k navození atmosféry i vizualizace prostoru literárního textu. Na některých místech slouží režisérovi k vyjádření lyrické líbeznosti krajiny s lidskou pamětí, či naopak krajiny bez lidí, na jiném podtrhuje osiřelost prostředí. Zároveň přispívá k dojmu odcizení: lidé v uzavřených a pevně ohraničených místech jsou si vzdáleni.²⁹ Chlapci, kteří přicházejí do rodného domu a dozvídají se, že jejich otec zemřel, jsou nepatrní v pojednou obrovském a nehostinném prostředí. V pohledu, který se před nimi otevírá, je plačící matka ústředním bodem, zatímco bezvládné tělo mrtvého otce se ztrácí v dříve intimním prostoru manželského lože. Lidé nahlížející oknem dovnitř jsou nezřetelní, vzdálení od bolesti rodiny. Vzdálenost a nepřístupnost mezi dvěma lidmi je také vyjádřena ve scéně zachycující setkání matky s Bartlem. Oba se potkávají na lesní cestě, stromy spolu s linií cesty spoluutvářejí dojem uzavřenosti. Matka je v Bartlově pohledu malá a vystrašená; širokoúhlá perspektiva implikuje mužovu fyzickou převahu.

Děj novely se rozvíjí ve shodném prostoru, jako tomu bylo v *Adelheid*. Předobrazem je jesenické pohraničí ve své dramatické kráse i nevyzpytatelnosti. Když Viktor s Adelheid podniknou výlet na lyžích, vypravěč jen nahodile zmíní: „Nad vrcholem Edelmannkopp polézala čára blížící se vánice.“³⁰ Také v novele *Zrození horského pramene* je místo situováno do blízkosti téže hory, zde však je již její jméno přeloženo do češtiny (*Kapuce ušlechtilého muže*, říká Bartl na jednom místě chlapci). Překlad zde má funkci charakterizační: hora a její jméno je vlastně obrazem samotného Bartla. Symbolické podobenství má pak dalekosáhlejší

28 Tamtéž, s. 281.

29 Srov. BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York: McGraw-Hill 2004, s. 238

30 KÖRNER, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 74.

platnost než pouhá slova českého vojáka, který Bartla za jeho zásluhy obdivuje. Jako tomu je i v jiných Körnerových dílech, i ve *Zrození horského pramene* je prostředí spíše jednou z postav děje než jen netečným místem bez tvárné funkce. Tak se zprvu hustý les sklání nad přijíždějící rodinou, jako by ji chtěl pohřbít, aby se po překonání stoupání rozevřel široký pohled na nový kraj. Intencí novely je takovou realizací prostoru vzbudit rozporuplnost: obavy střídá naděje.

Krajina ve světě Körnerova příběhu bývá rozjasněná a přívětivá, ale její „tvář“ může být představena i ve strhující temnotě:

„A teď tu stál na křižovatce a naslouchal. Nic. Z noci se nedoneslo zapípnutí sysla, zašramocení, ptáci dávno utichali. V kopcích vládl klid, naprosto mrtvo. Krajina mlčela jako pohřbena a zdálo se, že utichly i bystřiny.“³¹

Určujícím znakem krajiny ve světě příběhu je strom, jehož život opět kontrastuje svou délkou s lidským životem. Bartlova blízkost k rodnému kraji, z něhož byl vyhnán vlastní rodinou, je vyjádřena podobenstvím: „Možná se už neměl vracet, ale strom nechává taky kořeny v zemi, i když ho porazí, kořeny ještě hodně dlouho živoří a tlejí i bez kmene a koruny, ale dávno je mrtev.“³² Srostlost Bartla se stromy je stále rozvíjena. Pověst o bříze, na níž se kdysi oběsil potulný tovaryš, anticipuje jeho smrt. Když se vrací z koncentračního tábora a seznamá, že je sám v pustém a prázdném kraji, jediný, kdo jej vítá, je vzrostlý smrk. Pro vyznění celé novely je vůbec ústřední právě vztah mezi člověkem a místem, jež obývá – v závěru textu pramen vyschne, neboť ten, pro nějž si voda našla cestu na povrch země, zemřel. Toto antiiluzivní vyznění je v adaptaci nahrazeno konejšivým sledem záběrů na uplývající vodu potoku a řeky, která zde asociuje zapomnění i naději.

Hlavním znakem prózy – a především tvorby Vladimíra Körnera – je vidění prostoru jako filmového či fotografického záběru. Expresivita vyjádření podtrhuje temnotu, nebo naopak vystihuje náhlou krásu podzimní krajiny připomínající si ještě přítomnost původních lidí: „První včelíny pod lesem byly omšelé, poztrácely barvy, dávno zapomenuté svým včelařem. Zato listí barvilo krajinu do neskutečna i v dešti, kde byly buky a javory, tam země doslova zkrvavěla. A na vršku zářilo něco, co je ohromilo. Jablůňka už bez lístku, a přesto neskutečně křičící barvami, obsypaná jablky, jako by někdo štěp nazdobil a ty plody přivázał dráty.“³³ Vědom si dobře techniky, kterou převzal z filmového umění, nechává pak Körner svoji postavu říci: „Tohle někdo nakreslit, tak tomu nevěřím.“

Nezbývá než dodat, že potencialita těchto a mnoha dalších „obrazů“ nebyla ve filmové adaptaci dostatečně využita. Kamera Jana Čuřika se jistě pokouší ukázat různé podoby horského kraje. Zobrazením potoků s ubíhající vodou nebo spleť kmenů stromů pak jako by naznačovala tak důležité sepětí vesnického člověka a prostoru, který obývá. Körnerovo nadání pro vizualizaci míst bylo však důsledně

31 *Zrození horského pramene*, s. 116.

32 Tamtéž, s. 118.

33 Tamtéž, s. 157.

využito především ve Vlácilových filmech. Uměřenost, neokázalost a symbolizace mnohem lépe svědčily filmovým adaptacím Körnerových literárních světů.

LITERATURA:

- AMÉRY, Jean. *Bez viny a trestu*. Přel. Miroslav Petříček, Daniela Petříčková. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1999. 134 s.
- BOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. 1. vyd. Chicago & London: The University of Chicago Press 1961. 455 s.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York: McGraw-Hill 2004. 532 s.
- CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. B. Ptáčková, L. Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 2000. 259 s.
- HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 426–431.
- JAREŠ, Michal – KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 1, 4–5.
- KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1979, 279 s.
- KÖRNER, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1989. 340 s.
- LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. In *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 273–300.
- NOVOTNÝ, Vladimír. Neklidný rok Moravy v prózách Vladimíra Körnera. In *Studia Moravica III*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého 2005, s. 259–265.
- PRÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna 2002, 387 s.
- REJŽEK, Jan. Píšeme o filmu Cukrová bouda. *Záběr*, 1981, roč. 14, č. 12, s. 4.
- RICHTEROVÁ, Ivana. Baladický příběh z pohraničí. *Tvorba*, 1981, roč. 46, č. 24, s. 23.

CUKROVÁ BOUDA. A RETREAT AT THE EXISTENTIALITY

Within this study, the author explores the novel *Zrození horského pramene* by Vladimír Körner and its film adaptation *Cukrová bouda* by Karel Kachyňa. During the adaptation of *Zrození horského pramene* a significant semantic shift occurred: an already strong emphasis on the simplicity and naivety of the children optics was further stressed when the story clung to the character of the young boy Ondřej. As a result of that a series of post-war traumatic topics have been belittled or neglected. The rawness of the literary presentation of the dramatic story and of the border area was markedly suppressed. The discourse of the film adaptation has been simplified, with several scenes from the novel having been completely omitted. Shortcuts between events, which in the literary text bring contradictory tone of the text, have a considerable influence on the depletion of the film. The only exception is the story line following the tragic fate of a German, Alfred Bartl (acted by Miroslav Macháček). The author further points at one of the main features of the interpreted prose – Körner's visualisation of space as a film or photographic shot and its verbalisation in a literary text. This potential of literary "pictures" has not been adequately employed in the film adaptation.