

## Durychova novela „Boží duha“ vo filmovom spracovaní

JÁN GALLIK – ZUZANA VARGOVÁ

Vysídlenie Nemcov z Československa po skončení druhej svetovej vojny, a v počiatkoch jeho divoký priebeh, patrí k tragickým udalostiam, ktoré výrazne zasiahli do života mnohých nevinných ľudí. Spracovanie tejto tematiky v českej literatúre malo rôzne podoby. Schematická literatúra socialistického realizmu vnímala vysídlenie Nemcov prevažne kladne, zväčša ako akt spravodlivej odplaty za hrôzy vojny, ktoré zapríčinili nemeckí fašisti, avšak vznikli aj existenciálne ladené diela, ktoré reflektovali danú udalosť na základe hlbších príčin nepochopenia a nepriateľstva oboch národov. Ako v doslove novely Jaroslava Durycha *Boží duha* uvádza filozof Jan Patočka, našiel sa napokon autor, ktorý vytvoril veľpieseň ľútosti, podmieňujúcu a pripravujúcu nádej na duchovné zmierenie českého a nemeckého národa (Durych 1991, 164).

### JAROSLAV DURYCH V BIOGRAFICKÝCH SÚVISLOSTIACH

Podrobné informácie o živote a tvorbe českého katolíckeho autora Jaroslava Durycha (1886 – 1962) podáva rozsiahla publikácia s názvom *Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*, ktorá vyšla vo vydavateľstve Atlantis roku 2000. V ranej próze J. Durycha, publikovanej v rokoch 1916 – 1923, sa do istej miery prejavuje spriaznenosť, presnejšie paralela s proletárskou literatúrou (Eva Strohsová považuje za styčné body pátos kolektivity ľudskej práce či hrdinov próz v robotníckych košeliach; 1991, 140), pričom v poviedkových súboroch i v básnických zbierkach z daného obdobia je výrazne prítomný sociálny akcent, zastúpený v sprítomňovaní témy chudoby, cnosti a vyvolenosti. Spriaznenosť s proletárskou literatúrou bola však len čiastočná a dočasná. Značne ju transformovala autorova ideová koncepcia – Durych totiž na rozdiel od proletárskej revolty, založenej na radikálnom riešení sociálnej nespravodlivosti, uprednostňoval pokoru, a namiesto kolektivismu preferoval ľudské individuum a jeho cestu k spásu. V rámci svojho umeleckého smerovania sa rozhodol zotrvať v pozícii katolíckeho autora, čo dokazuje i jeho prehlásenie, „že stojí-li vůbec co za námahu, pak je to služba katolické víře. Těto slavnostní deklaraci se

\* Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu „Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte“ na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

Durych nikdy nezpronevřil ani náznakem. Na těchto svých slovech lpěl do poslední litery až do smrti“ (Komárek et al. 2000, 10).

Jaroslav Med v monografii *Spisovatelé ve stínu* (2004) zaraďuje Durycha medzi najpozoruhodnejšie postavy modernej českej literatúry, čiže tie, ktoré výrazne ovplyvnili českú medzivojnovú kultúru. Podľa Meda prechádzajú celým jeho prozaickým dielom dve základné ideové konštanty, a to spiritualizácia chudoby i dievčenskej krásy a spiritualizácia histórie (75). V naznačených súvislostiach možno spomenúť trojdielny román *Na horách* či novelu *Jarmark života*. Vo vojnovom období (počas prvej svetovej vojny) napísal taktiež svoje prvé zbierky poviedok *Tři dukáty*, *Tři troníčky*<sup>1</sup> alebo knihu próz *Cestou domů*. Historické prózy *Bloudění* (*Velká valdštejnská trilogie*), *Rekviem* (*Malá valdštejnská trilogie*), *Masopust* či *Služebníci neužiteční*, s ktorými je spojená práve spiritualizácia histórie, patria už k Durychovým tvorivým vrcholom.

Po skončení druhej svetovej vojny a po obnovení Československa boli proti Durychovi namierené viaceré útoky v časopise *Kulturní politika*. Obviňovali ho zo zrady národa, z podpory fašizmu, resp. z nedostatočnej snahy bojovať proti nemeckým okupantom, a to azda najmä pre jeho publicistiku, ktorej sa naplno venoval do roku 1939, ale počas vojny spoluprácu s novinami a časopismi značne obmedzil. Po roku 1948 už nesmel pravidelne publikovať, vyšlo mu len zopár článkov v časopise *Lidová demokracie* či v *Katolických novinách*. Podľa svedectva Františka Halasa vtedajší minister informácií, komunista a programový stalinista Václav Kopecký prehlásil, že si nedá pokoj, pokiaľ Durych nebude viesieť. Durycha však nebolo z čoho obviňiť, nič mu justícia nedokázala, a to ani predfebruárová, ani pofebruárová (Komárek et al. 2000, 30), hoci jeho publicistika bola často hodnotená ako ideovo sporná.<sup>2</sup> V nábožensky motivovaných článkoch sa zaslanoval za česť katolíckej viery a cirkvi, obzvlášť obhajoval katolícku cirkev pred nepriazňou Masarykovej Československej republiky. V tejto súvislosti napísal mnoho komentárov a glos, ironicky kritizujúc pomery za prvej republiky (Durych bol antimasarykovec, ale nebol antidemokrat), špecificky uvažoval o vzťahu katolíctva a českého národa. Písal i úvodníky do kontroverzného časopisu *Národní obnova*, ktorý najmä po Mníchovskej dohode útočil na masarykovské idey Československej republiky. Karel Komárek však po podrobnejšom skúmaní Durychových článkov publikovaných v *Národní obnove* zistil, že ich obsah nie je zďaleka taký problematický, ako uvádzali po vojne jeho odporcovia (2014, 59).

V 50. rokoch 20. storočia bola Durychova životná situácia veľmi zložitá. Mal vážne zdravotné problémy, taktiež jeho manželka. Po svojom uzdravení prijal v roku 1953 na polovičný úväzok miesto lekára, avšak po smrti manželky sa psychicky zrútil. Aj napriek ťažkému životnému obdobiu neprestával umelecky tvoriť. Popri písaní diela *Služebníci neužiteční* začal po vojne pracovať na štvordielnom románe *Duše a hvězda*. Prvý diel knihy s názvom *Bětuška* začal vychádzať na pokračovanie roku 1956 v periodiku *Lidová demokracie*. *Bětuška* prestala vychádzať 1. marca 1957 a ďalšie časti už nemohli byť uverejnené. Omnoho závažnejším dielom, ktoré Durych dopísal v roku 1955,<sup>3</sup> bola už spomínaná novela *Boží duha*. Oficiálne vyšla až po autorovej smrti v roku 1969 a jej námetom bol tabuizovaný odsun obyvateľstva nemeckej národnosti z českého pohraničia. Udalosť, ktorá je dodnes bolestivým miestom v dejinách oboch

národov, nespracoval Jaroslav Durych z čierno-bielej perspektívy, ale odhalil nenávisť a zlo, ktoré v sebe udržiavajú oba národy. Jasne tým naznačil, že je omylom hľadať vinu len na jednej strane. Upozornil na podstatný fakt, že i Nemci sú trpiaci ľudia, zasiahnutí dejinnými udalosťami, ktorí si zaslúžia súcitiť, pretože hlavnou podstatou celého diela Jaroslava Durycha bola vždy základná hodnota ľudského života, ktorú objavuje „v láske a službe, v čistote a prirodzenosti“. Tento fakt dosvedčuje i Petr Vokřínek v dizertačnej práci s názvom *Rozmanité podoby alegorické pouti v české próze do roku 1989 (s přihlédnutím k polistopadovému vývoji)* (2018), vnímajúc tematiku *Boží duhy* ako akcentovanie zavrhnutiahodného správania Čechov pri povojnovom odsune Nemcov z českého pohraničia. „Autor zde totiž spíše než jako soudce vystupuje v roli obžalovaného. Přebírá na sebe kolektivní českou vinu za zmíněné události, metafyzická jednota národa ho k tomu předurčuje. Novela je projevem velkého Durychova pokání a touhy po smíření a odpuštění“ (169). A práve v rámci tohto diela možno identifikovať prepojenosť spiritualizačných línií, ktoré spomína Med. Rovnako ako viacerí iní literárni vedci si u Durycha všimol silnú inšpiráciu barokovým ponímaním skutočnosti. Ovplyvnilo nielen jeho postoj k realite, ale aj kompozíciu, štylistickú výstavbu a funkciu detailu:

Durych interpretuje skutočnosť ako baroknú dualitu, ako prúsecík protichýdných sil, v nĕmž se střetává smyslovost se spiritualizací, nebo se zemí a duše s tělem. Tyto protiklady se nemohou harmonizovat jinak než skokem z imanence do transcendence. [...] Také Durychův Bůh má barokní rysy. Jeho láskyplnost je tak velká, že působí lidské malosti trýzeň, věčnost Absolutna neustále zrelativňuje časnost lidského údělu (2004, 76 – 77).

### NOVELA *BOŽÍ DUHA* – BAROKOVÉ ASPEKTY, EXPRESIONISTICKÉ TENDENCIE I KREŠŤANSKÝ EXISTENCIALIZMUS

Barokové nuansy v Durychovej tvorbe sú úzko naviazané na jazykovú stránku textu. Dokazuje to aj výskum Karla Komáreka, ktorý sa v publikácii *Básnický jazyk Jaroslava Durycha* (2009) sústreďuje primárne na sledovanie vzťahu autorovho jazyka k dobovej kodifikácii a na jeho komparáciu so súčasnou spisovnou češtinou, čím dochádza ku komplexnejšej interpretácii Durychovej tvorby. Komárek už v úvode publikácie zdôrazňuje, že na „volbu a užívaní niektorých dnes neobvyklých jazykových prostriedkú pôsobila dobová kodifikácia, ale také úzus jiných spisovatelů, jazyk oblíbených Durychových textů (např. bible a děl české barokní literatury), zvyklosti některých nakladatelů i samotný námět a obsah některých děl“ (8). Najmä, avšak nielen, Durychove historické prózy obohacuje podľa Komáreka „intenzivní lyrizace, množství originálních básnických prostředků a různě silná archaizace jazyka v duchu barokní češtiny“ (11). V súvislosti s prebúdžajúcimi sa tendenciami barokizácie v českej literatúre druhej polovice 19. storočia treba dodať, že podobný výskum – so zameraním na reflexiu jazyka a štýlu prozaického diela Durychovho predchodcu, českého katolíckeho spisovateľa Juliusa Zeyera, zaradovaného do tzv. lumírovskej generácie – realizoval Martin Schacherl. V publikácii *Zeyer vypravěč* (2013) analyzuje voľbu archaizmov, knižný charakter jazyka, formálnu exkluzivitu umeleckej dikcie, a to aj v rámci dobového úzu, v prozaických dielach autora, pričom ich hodnotí ako autorský zámer deklarovať estetickú funkciu, ktorá sa prejavila i v „artistním cha-

rakteru jeho výrazu“ (29). Petr Vokřínek aj na základe zistení Martina C. Putnu zas pomína popri barokových aspektoch, ktoré sú prítomné v novele *Boží duha*, aj tendencie expresionistickej. Spočívajú v prezentácii detailov drastickej životnej reality, neistoty ľudského údely vo svete-labyrinte, túžby po čistote v rozorvanom ľudskom vnútri, zmietajúcom sa medzi strachom a nádejou (2018, 170). Táto koncepcia je prijateľná, veď už F. X. Šalda, porovnávajúc v roku 1933 tvorbu metafory u českého medzivojnového básnika Františka Halasa a španielskeho barokového básnika, dramatika a kňaza Luisa de Góngoru, vnímal expresionizmus ako posledné slovo baroka (Rotrekl 2005, 315). K tomu možno dodať výstižné tvrdenie J. Meda, podľa ktorého práve expresionizmus v literatúre najvýraznejšie vstrelal „všetchna chvějivě znepokojivá znamení doby; a právě díky tomu se stal patrně jedním z největších rezervoárů barokních či barokizujících prvků v literatuře 20. století“ (2006, 112). V rámci semiotickej analýzy i komparácie novely a filmu *Boží duha* sa uvedené koncepcie pokúsime potvrdiť na konkrétnych príkladoch.

Hoci Róbert Kiss Szemán v štúdiu „Barokní fenomén jako nulový morfém v paradigmatu české katolické moderny“ (2004) nespomína viaceré zistenia Jaroslava Meda či Zdeňka Rotrekla<sup>4</sup> v spojitosti s barokovými fenoménmi v tvorbe autorov českej katolíckej moderny, snaží sa zdôrazniť, že kým niektorí autori prvej generácie českej katolíckej moderny združení okolo časopisu *Nový život* sa výrazne vymedzovali proti akejkoľvek forme barokového fenoménu,<sup>5</sup> druhá generácia katolíckej moderny tento estetický vzťah k baroku opatrne mení. Dokazujú to najmä diela Jaroslava Durycha, pretože u neho sa barokový fenomén objavuje takmer vo všetkých tvorivých obdobiach a všetkých žánroch (publicistika, novela, krátka próza, román), pričom barokový „vnútorný hrad“<sup>6</sup> objavuje v novej, modernej forme (Kiss Szemán 2014, 21). V tomto kontexte zaraďuje Kiss Szemán Durychovu novelu *Boží duha* do smeru kresťanského existencializmu. Zmienená špecifikácia je podľa nášho názoru korektná, pretože *Boží duha* spĺňa noetické aj ideové východiská existencializmu s teistickou orientáciou, ktorého predstaviteľom bol napríklad Gabriel Marcel. Táto významná osobnosť existencialistickej filozofie zasiahla aj do priestorov literatúry, aby sa „vyspovedala“ a „vypísala“ z najsubjektívnejších vnútorných poryvov (Antošová 2011, 19). A hoci Jaroslav Med v štúdiu „Křesťanský existencialismus v české kultuře (1945 – 1948)“ (2006) považuje za literárny variant kresťanského existencializmu v českej povojnovej literatúre v istej podobe len prózy katolíckeho autora Jana Čepa, argumentujúc najmä rovnomennou poviedkou zo súboru *Polní tráva*, tak zmienené aspekty, ktoré toto tvrdenie majú podporovať, zodpovedajú aj základným ideovým atribútom Durychovej *Boží duhy*. I v nej je výrazné poňatie človeka-pútnika v zmysle Marcelovho chápania „bytí jako neustálého procesu obnovy, v němž člověk jako by byl neustále na cestě ke své plnosti“ (Med 2006, 104). Podobný názor má aj Petr Vokřínek, podľa ktorého má v českej literatúre k Durychovej tvorbe najbližšie práve Jan Čep, a to „neustálou snahou o prolínání dimenze světské a transcendentní, usilující o vyjádření nepřetržitého směřování veškerenstva k Bohu“ (2018, 171). Kiss Szemán napokon podopiera svoj názor konkrétnym príkladom:

Příběh sblížení katolického kněze a zneužitě, opuštěné dívky zachycuje dílo s neuvěřitelně suggestivní silou. Kněz je v komunistickém Československu vyhnán do dříve německého

města (nyní města duchů) v pohraničí, kde se setkává s dívkou, která byla za války ve vojenském nevěstinci nucena k prostituci. Na jejich příběhu nacházíme kromě četných biblických a církevních motivů rovněž topoi, oblíbené v dřívějších dobách katolíckej literatury. Objavujú sa tu mimo jiné dva nejdůležitější architektonické prvky barokní a gotické symboliky: zámek s mnoha místnostmi a kostel-katedrála. Zámek je prostorem jejich života, zde vedou duchovní dialog, zatímco kostel je oním sakrálním místem, odkud s největší osobní obětí odnesou mrtvé tělo, které tu zůstalo a které toto sakrální místo poskvrňuje. Na těchto místech, jejichž symbolický význam je zbytečně dále vysvětlovat, probíhá proces osobního ospravedlnění, ale též sakrálního a společenského očištění (2004, 21 – 22).

V kontexte uvažovania o novele a televíznom filme *Boží duha* treba objasniť, že muž, ktorý sa stretáva so zneužitou a opustenou mladou ženou, nie je katolícky kňaz, aj keď je zjavné, že v novele žena počas rozhovoru s ním prechádza doslova generálnou svedou, a tak akoby túto kňazskú rolu istým spôsobom zastupoval (v novele i vo filme sa však nachádza zmienka, že sa v minulosti chcel stať kňazom). V novele je to starý muž-vdovec (v úvode je spomenuté, že prekročil šesťdesiatku a na konci, že mal päť detí), ktorý sa jedného dňa vydáva na cestu, ani presne nevie kam, ženie ho len akési tušenie, chlapčenský sen po čistote, láske i šťastí. Vo filme je taktiež zobrazený ako starý muž, ktorý ale počas vojny prišiel o rodinu a hľadá udavača, majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny. Nejde tu o jediný prípad, keď v rámci prípravy scenára televíznej adaptácie Durychovej literárnej predlohy dochádza k istým zásahom do tematickej výstavby textu, hoci samotná dramatizácia novely do filmovej podoby je afirmatívna. Počas analýzy bude možné sledovať uplatnenie viacerých foriem a spôsobov prepisu, ako napríklad elimináciu (vynechanie častí alebo istých prvkov), resp. v záujme dynamizácie filmového deja dochádza ku kondenzácii viacerých príbehových línií novely a v závere filmu aj k amplifikácii (rozšíreniu pôvodného diela o nové pasáže, časti). Napokon, podstatou komparácie novely a televízneho filmu bude najmä vyriešenie otázky, či adaptovaná Durychova novela stavia do popredia iba samotnú tragickosť témy vysídlenia obyvateľstva nemeckej národnosti z českého pohraničia, alebo sa pokúša v rámci filmového spracovania zobraziť aj náročnú platformu barokového fenoménu (napr. v zameraní sa na priestor či postavy). Pretože, ako to vyplýva z Medovej analýzy iných Durychových diel, v jeho tvorbe je zjavné umocnenie barokových antitéz (2004, 76). A hoci Med novelu *Boží duha* v tejto súvislosti priamo nespomína, je možné si ich všimnúť aj v nej. Rovnako pre recepciu novely *Boží duha*, najmä jej hlavných postáv, totiž môže platiť, že Durychovo umelecké sprítomňovanie barokového fenoménu v literatúre 20. storočia, t. j. jeho obraz a zmysel prežívanej spirituality a viery, nachádza – ako uvádza Komárek (2014, 33) pri charakteristike kresťanských misionárov v inom Durychovom diele *Služebníci neužiteční* – u dnešnej čitateľskej verejnosti aj rozporuplné prijatie. Postava mladej ženy (Nemky) a staršieho muža (Čecha),<sup>7</sup> ktorí sa stretávajú v pohraničí ako dvaja kajúcnici, ako aj ich vyznania, rozhovory, ktoré sú v samej existenciálnej podstate úplným sebaodhalením, ich duševné a duchovné zblížovanie, ktoré je však zároveň telesným oddalovaním, pretože, ako uvádza Patočka, každé takéto „přiblížení bylo by nyní znesvěcením“ (Durych 1991, 168), tak môže pripomínať ideový výraz „služebníkov neužitočných“, ktorí nerobili žiadnu násilnú rekatolizáciu, nepálili knihy a neusilovali sa o dosiahnutie svetskej moci, ale ich misionárska horli-

vost a túžba po mučeníckej smrti, ktorá „byla v dobe baroka obvyklá a prirodzená, je u Durycha vylíčená tak barvitě a pôsobivě, že moderní čtenář, zvyklý na literární kult ‚horizontálního života‘, se takových postav spíše děší“ (Komárek 2014, 33). Samozrejme, ide len o načrtnutú komparáciu postáv z dvoch tematicky odlišných diel, ktoré sú situované do absolútne iného dobového kontextu, avšak poukazujeme na Durychov princíp stvárňovania barokového fenoménu, bytostný pocit človeka, ktorého „život bez zakotvení v transcendenci je katastrofa, která třeba ještě není zjevná, ale která jednoho dne otevřeně propukne“ (Durych 1991, 160). Nazdávame sa, že tu platia aj konštanty, na ktoré poukázal vo svojej štúdii „Štýlové kríženie v barokovej poézii“ František Miko (1973), keď uvažoval o úsilí rehabilitovať barok v prvej polovici 20. storočia, vyzdvihujúc fakt, že barok priniesol do umenia a literatúry senzitívnosť, svoju výrazovú idiosynkráziu, zmyslovosť, dynamickosť, citovosť, dekoratívnosť, pompéznosť aj antropologickú heteronómiu, resp. pozitívnu účasť na riešení antropologickej situácie človeka svojej doby. Totiž rovnako ako reagoval „vzbúrený človek“, „márnotratný syn“ na renesančné a porenosančné skúsenosti s vnútornou ambivalentnosťou autonómie človeka, ako aj na celkovú spoločenskú situáciu, do ktorej vyústila renesančná epocha v 16. a 17. storočí, t. j. do bezohľadného individualizmu, ktorý má napokon svoje konce v spore, rozvrate, násilí a vo vojne, tak aj človek 20. storočia pociťuje (najmä po prežití hrôz prvej a druhej svetovej vojny a ich dlhých dozvukov)<sup>8</sup> potrebu vzťahov, blízkosti, ochrany, zrieka sa svojho absolutizmu, podrobuje sa, uznáva svoju heteronómiu, malosť a ničotu (195 – 197). Historický barok i zložky barokového fenoménu, objavujúce sa v hojnej miere v tvorbe autorov 20. storočia, teda reprezentujú „jednu zo základných polárnych fáz antropologickej situácie človeka v jeho vzťahu k spoločnosti, vesmíru“ (197). Dominantou sa stávajú teocentrizmus a univerzalizmus, adaptovali sa v mnohých častiach Európy i mimo nej, teda v ľubovoľnom priestore a čase až po dnešok.

### TELEVÍZNA ADAPTÁCIA DURYCHOVEJ NOVELY

Český televízny film *Boží duha*, nakrútený podľa rovnomennej novely Jaroslava Durycha, vznikol v roku 2007 na objednávku Českej televízie a vyrobilo ho ostravské televízne štúdio. Nakrúcal sa najmä v česko-nemeckej pohraničnej oblasti, konkrétne v obci Kostelní Bříza, ktorá mala v roku 2011 cca 54 obyvateľov. Jeho režisérom a scenáristom je Jiří Svoboda, okrem iného člen Českej filmovej akadémie i Európskej filmovej akadémie EFA, ktorý do hlavných úloh obsadil slovenského herca Milana Kňažka (postava starého muža – Čecha) a českú herečku Markétu Hruběšovou (postava mladej ženy – Nemky). Televízny film *Boží duha* sa stal víťazom prestížneho ocenenia Prix Circom Regional 2009 v kategórii Dramatická tvorba, ktorú udeľuje Európska asociácia regionálnych televízií. Vysielaciu premiéru mal 4. mája 2008 na ČT1 o 20:00 hod., za čo musela Česká televízia následne zaplatiť pokutu 50 000 Kč, pretože podľa Rady pro rozhlasové a televizní vysílání ním ohrozila fyzický, psychický a mravný vývoj detí a mladistvých. Film mal byť podľa rozhodnutia Rady odvysielaný až po 22:00 hod., pretože obsahuje scény hromadného znásilňovania, teda explicitné násilie na ženách.

Možno ešte uviesť, že televízne či filmové spracovanie analyzovanej témy v čes-

ko-slovenskom kontexte nie je časté. Za popredné audiovizuálne diela, ktoré zobrazujú udalosti odsunu Nemcov z českého pohraničia tesne po konci druhej svetovej vojny, sú filmovou kritikou považované: prvý celovečerný farebný film (psychologická dráma) českého režiséra a scenáristu Františka Vláčila s názvom *Adelheid* (1969), ktorý spoločne s Vladimírom Körnerom (autorom knižnej predlohy) vytvoril i filmový scenár; opäť na základe knižnej predlohy Vladimíra Körnera s názvom *Zánik samoty Berhof* vznikol v roku 1983 film s rovnomeným názvom, ktorý režíroval Jiří Svoboda, pričom autorom scenáru bol Vladimír Körner; a napokon v roku 2010 vznikol česko-nemecko-rakúsky koprodukčný film s názvom *Habermannův mlýn*, ktorý režíroval slovenský režisér Juraj Herz. Tento však na rozdiel od vyššie menovaných filmov zobrazuje dlhší dejinný úsek, t. j. isté obdobie pred, počas a po druhej svetovej vojne. Autorom knižnej predlohy je český spisovateľ, scenárista a režisér Josef Urban. Autormi filmového scenára sú Wolfgang Limmer, Juraj Herz a Jan Drbohlav.

Dej novely i televízneho filmu *Boží duha* sa odohráva na česko-nemeckom pohraničí, pričom explicitný časový údaj, t. j. rok 1946, je uvedený len na začiatku filmu, v novele tento údaj absentuje, hoci je na základe zobrazených udalostí zrejmé, že sa príbeh odohráva v danom časovom úseku. Petr Vokřínek vníma absenciu doslovného časového ukotvenia ako sémantickú funkciu, pretože príbeh novely týmto prístupom dosahuje nadčasovú dimenziu:

Ta je ostatne naznačena také již samotným biblicky motivovaným názvom *Boží duha*. Paralela událostí z doby biblických dějin s událostmi z doby autorovy současnosti vytváří dojem vždy platné dějinné zákonitosti, nezávislé na konkrétní době; hříšné jednání bylo, je a bude vždy po zásluze potrestáno, zároveň však je naznačeno přesvědčení, že polepšení vždy bylo, je a bude odměněno (2018, 180).

I pri tomto konštatovaní tak platí hodnotiaci aspekt Jaroslava Meda, že dejiny sú pre Durycha zväčša len kulismi, v ktorých sa odohráva nadčasová dráma ľudského života, mystérium lásky a smrti (2004, 76), resp. „zápas človeka osamoceneného a drceného známymi i neznámymi silami“ (Rotrekl 2005, 304).

Z úvodu novely je však zjavné, že starý muž-pútnik je na ceste už päť dní, pričom k púti ho nikto nenútil, nikto mu ju nenariadil ako pokánie, ale to, čo ho „hnalo na tak podivnou pouť, byla bezbožná lítost, která stárnutím zjedovatěla, a rouhavý vzdor“ (Durych 1991, 9). Durych cez optiku pútnika (personálny rozprávač) detailne opisuje pohľady unavených, no napriek tomu dobrosrdečných ľudí i kontúry krajiny donedávna zmietanej vo svetovej vojne, na ktorej sa taktiež odrazili tragické osudy obyvateľstva v každodenných zápasoch o prežitie:

Přivýkal jsem pohledu na začarované osady, podobné spíše smutečným shromážděným bloudících duší než sídlištím živých tvorů, i na opuštěná a zaplevelená pole, po kterých nepoletovaly ani vrány, a každý můj krok vyvolával ozvěnu, vybízející k ustavičné modlitbě za zemřelé, nebo připomínající nějakou nekonečnou a bolestnou litanii. Nebylo mnoho zřícenin ani rozvalin, ale tím to bylo pochmurnější a zasmušilejší. Pootevřená dveře, a za nimi mlčenlivá a děsivá tma. Květináče za okny, a v nich květiny až do hněda uschlé. Místo záclon se tam houपालy pavučiny (1991, 10 – 11).

Tento obraz, majúci charakter apokalyptickej vízie, kde je všetko rozpadnuté a zaniknuté ako dôkaz pomínutelnosti ľudského života, nad ktorým vládne smrť, je

stváraný i v úvode televízneho filmu, aj keď nie s takou výraznou barokovou ikonografiou ako v novele (napr. stret pútnika so zmijou, ktorá mu pripomína jeho dušu; pohľad na nebo, vznešené, ale strašné ako obraz dohorievajúcich mŕtvol atď.).<sup>9</sup> Vo filme putuje postava starého muža, Čecha, do obce Altenbach, po vojne pomenovanej Potočná, najskôr vlakom, kde sa prvýkrát stretáva s ozbrojenými príslušníkmi RG (Revolučné gardy), terorizujúcimi vo vlaku civilistov najmä nemeckej národnosti. Následne putuje pešo pochmúrnou, opustenou krajinou, pričom sa dostáva až k vyrabovanému kostolu, okolo ktorého sa rozprestiera zanedbaný cintorín, kde sú na pomníkoch vyryté nemecké mená. Jedným z výrazných antinomických prvkov, ktoré majú za cieľ upriamiť pozornosť percipienta na vnímanie rozporu medzi profánnym a sakrálnym, sú krátke zábery kamery na obrazy s náboženskými motívmi (napr. obraz Panny Márie pohodený v lavici znesväteného a vyrabovaného kostola; obraz tváre Ježiša Krista na priedomí Nemkinho domu; obraz visiaci nad rodičovskou posteľou v tomto dome s vyobrazením Panny Márie s malým Ježiškom, ktorému na prste sedí holubica, symbol Ducha Svätého – starému mužovi sa pri pohľade naň vybavujú spomienky na manželku a deti). S dianím vo filme (zobrazovanou realitou) sa totiž neustále prelínajú ťaživé spomienky postáv na nedávnu minulosť (tzv. *flashback* – záblesk minulosti). Napríklad postava Čecha, vstupujúceho do vyrabovaného kostola v opustenej obci, si spomína na svoje previnenie – sedí v bare s prostitútkou, ktorá ho zväzda, a chronologicky sa mu vybavuje odvrátenie jeho manželky s dvomi deťmi, ktoré vykonávajú „esesáci“ na rozkaz muža-udavača, majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny (tento *flashback* sa postave Čecha opätovne vybavuje aj pri pohľade do pootvoreného okna opusteného domu Nemky, do ktorého prichádza, a neskôr ešte viackrát počas rozhovorov s ňou). Tak v novele, ako aj vo filme muž nachádza v kostole rakvu. Kvapka z nej kalná tekutina z rozkladajúcich sa ľudských ostatkov. Rozhodnutie starého muža-pútnika spočíva v snahe nájsť si útočisko v niektorom z opustených domov a zaobstarať si náradie, pomocou ktorého by vyčistil znesvätenú podlahu chrámu a nepochovaným poskytol pokoj v posvätenej zemi. Následne dochádza k absolútne afirmatívnemu vzťahu medzi novelou a televíznym filmom, a to v pasáži, keď starý muž-pútnik hľadá možnosť prenocovania v niektorom z opustených domov (je už značné šero; vstupuje do opusteného veľkého rodinného domu; vchádza na poschodie a líha si do postele, pričom jedna strana postele je zastlaná a druhá rozostlaná). Vzápätí dochádza k stretnutiu Čecha a Nemky, ktoré Durych v novele vykresľuje takto:

Pak se přede mnou zaskvěl plamen svíce. V tom okamžiku jsem otevřel ústa a zatajil dech. Ten plamen byl krásný jako jitřenka před rozedněním a objímal knot tak něžně a lichotivě, že bych sám byl chtěl hořet. A ta svíce – Nu, okouzčila mě. To nebyl jen vosk. Byla totiž tak nadpomyslně a tajemně cudná, že vůbec mi nepřekáželo, že trůnem tak ušlechtilé a vznešené svíce byl jen svíček ze stočeného, dosti hrubého drátu s právě takovou rukojetí. Ten svíček vězel v prstech nějaké vznášející se či plovoucí ruky, až po loket obnažené, a – Do pekla horoucího! Ještě tohle! Jistě nemohlo přijít v té chvíli nic truchlivějšího. Tedy žena. Co teď? (1991, 36)

Podobným spôsobom stretnutie zachytáva i film, samozrejme, cez svoje možnosti zobrazenia, t. j. tlmočí pomocou obrazov význam, ktorý buduje v mysli diváka

príbeh. Vo filme je však toto stretnutie spúšťacím momentom ďalších dramatických udalostí, oproti novele dochádza ku kondenzácii (hoci scenárista a zároveň režisér Jiří Svoboda prebral do filmu aj niektoré doslovné dialógy medzi postavami), eliminácii i k amplifikácii, dej sa dynamizuje.

Starý muž – Čech a mladá žena – Nemka sa po preklení prvotných rozpakov zdôverujú jeden druhému so svojim dramatickým životným osudom, ktorý ich zastihol počas vojnových a povojnových udalostí. V novele i vo filme tak vzniká priestor na zobrazenie toho, čo Zdeněk Rotrekl v štúdiu „Barokní fenomén v súčasnosti“ (2005) nazýva tragickým barokovým životným pocitom: do popredia vystupuje „smrť, zrozenie, vina, opouštenie rodných miest a vracenie se ke spáleništím, blízkosť sebevraždy i blízkosť vražd, zápasivý prožitok religiózni, zkušenosti mystické, ale i zohavené tváre adorujúci pred chvíľi své budoucí zohavitele“ (304). Zmienovaný tragický barokový životný pocit tiež nazval „barokní existenciálností, v níž najdeme i rysy preromantického, romantického a později surrealistického absurda. Tento český a řekněme středoevropský pocit byl vhodnou půdou pro vlivy přicházející z evropských kulturních center, souzněl s nimi, rozvinul je po svém, přizpůsobil si je“ (304).

Vychádzajúc z Rotreklovho tvrdenia, najvýstižnejšie tento jav dokazuje drastický obraz znásilňovania siedmich nemeckých dievčat príslušníkmi RG v miestnom hostinci. Dievčatá boli doslova obetované vlastnými rodičmi ako zadosťučinenie za vraždu českého gardistu. Mená dievčat, medzi ktorými bola aj hlavná ženská postava novely i filmu, boli vylosované. V scenári tak došlo k značnej kondenzácii sujetu literárnej predlohy, ale fabula zostala zachovaná (vo filme ide o zobrazenie jednorazovej drastickej udalosti znásilnenia počas jednej noci v miestnom hostinci, zatiaľ čo v novele Nemka hovorí o celom týždni, dialo sa to v miestnej škole a neskôr po zabití matky musela ešte slúžiť trom vybraným mužom).

Zrejmý odkaz na barokové východiská literárnej predlohy tak vo filme nachádzame v drasticky naturalistických obrazoch, ktoré sa stávajú „prostriedkom, jak dodat realitě hlubší dimenzi a prostřednictvím šokujících příměřů ji prezentovat v nové perspektivě“ (Med 2006, 115). Aj Karel Komárek vo svojich interpretáciách Durychových próz tvrdí, že i tie najdrastickejšie scény sú vždy napísané tak, že nemôžu vyvolať v príjemcovi „vzrušenie“ tak, ako ho podľa jeho názoru napríklad nevyvolávajú barokové obrazy mučeníkov. Domnieva sa, že „tento rozdíl a vůbec účinek uměleckého textu na čtenáře by se měl brát v úvahu vždycky, když se hodnotí morální stránka literárního obrazu násilí a zla“ (2014, 95). Napokon aj režisér a scenárista televízneho filmu *Boží duha* Jiří Svoboda zdôrazňuje vo vyjadrení pre českú Radu pro rozhlasové a televizní vysílání jedinečné humanistické poslanie adaptácie Durychovej novely.

Boží duha je silným zážitkom, nutí k premýšľaniu, zlo tady není prvoplánově zobrazováno – naopak v celkovém uchopení je dílo výrazně nastaveno proti násilí, jeho vyznění navzdory všem krutostem je v jeho plasticitě, vrstevnosti, neschematickém vidění viníků i obětí, prolínání viny i trestu – jednoznačně pozitivní – kolotoč zla nemá konce – jediným východiskem je poznání, uvědomení si vlastních chyb, pochopení, odpuštění, hledání nového smyslu a začátku. [...] Násilí je tady konfrontováno s nejhlubšími a nejlidštějšími city. Rodící se milostný vztah mezi hlavními protagonisty patří k emotivně nejsilnějším pasážím celého filmu, jednoznačně z něj vyplývá zřetelné poselství negující násilí. Scény

znásilňovanie nie sú primárne sexuálne – sú o veľmi hrubom zneužití moci. V celkovom kontexte filmu je také tvárce zreteľne odsudzujú ako odpudivé a likvidujú ľudskú dôstojnosť i právo na život (2009).

„Co může být baroknějšího než stály prožitek cesty k čistému skrze nečisté, stála rozpolcenost a vědomí, že každá linie je křivkou?“ (Med 2006, 114) Tu sa tiež potvrdzuje, že v tomto svete, rovnako ako vo svete baroka, je základným zákonom anti-téza. I Durych nachádza Božiu prítomnosť v barokových antinómiách (77), ktoré najvýstižnejšie zodpovedali základnému princípu barokového životného štýlu (barokové videnie sveta a skutočnosti spočíva v metóde náhleho oslnenia, náhleho obratu a zvratu v duši, prežívaného gestom úžasu a desu). Obe postavy sú vystavené úlohe prehodnotiť svoj vzťah k Bohu. Vieru v neho stratili počas tragických životných udalostí, ktoré sa odohrali v ich živote (v novele i vo filme tento moment zastupuje kríž na rázcestí, pred ktorým sa Nemka prežehнала poslednýkrát, t. j. tesne predtým, ako ju odvieďli ku gardistom). Obrazom postupného návratu k viere je pochovanie hniúcich ľudských ostatkov, ktoré zostali vo vyrabovanom kostole a následne spoločná modlitba Otčenáš v rodných jazykoch oboch postáv. Vo filme sa tiež kladie dôraz na zobrazenie pocitu viny, ktorý v sebe Nemka nosí za to, že sa nedokázala vzoprieť poníženiu a hanbe samovraždou, ako to urobilo jedno z dievčat, keď si skokom do zavretého okna prerezalo hrdlo, a snahy o zmierenie sa s mŕtvou matkou, ktorú zastrelili gardisti pri pokuse brániť dcéru pred znásilnením. Hoci sa zobrazované udalosti v novele a vo filme v niektorých líniách príbehu líšia, podstatným je napríklad detailné zachytenie motívu očí a samotného lúčenia sa s matkou:

„Věřte, že bych v té chvíli se nebyla opovážila ani vzlyknout! Že jsem zařala zuby, jen abych snad neporušila krásu našeho rozloučení. Že jsem raději vyhovovala tomu člověku tak, aby ležel co nejpříjemněji a aby se neobrátil. A snad bych mu byla i opravdu poděkovala zcela upřímně za to, že se položil tak, že jsem při tom všem mohla až do konce hledět na svou matku“ (Durych 1991, 52).

Keďže základom filmového príbehu je pohyb,<sup>10</sup> zmena, obe hlavné postavy, doslova vykúpané v sérii konfliktných situácií z minulosti, ktoré si sprítomňujú vo vzájomnom rozhovore, touto zmenou zjednocujú príbeh, pretože „nič už nebude také, ako na začiatku, keď to do príbehu vstúpilo. Vzniká nová kvalita“ (Gindl-Tatárová 2014, 89). Obe postavy na základe objektívnych udalostí získali subjektívne poznanie, ktoré prináša novú skúsenosť aj pre divácke poznanie. Starý muž a mladá žena, prichádzajúci a stretávajúci sa na mieste, ktorým sa prehnala tragická vojnová potopa, no napriek alebo najmä kvôli tomu sa tu objavuje Božia dúha, sú napokon súčasťou znovuzrodenia a vykúpenia. Ako píše Patočka v doslove novely: „Ona je vykúpena jeho slovom o láske k matke; on obnovuje v tomto vzmachu svoji cestu k trvalej lýtosti, vedomí si své nicotnosti vůči ženě, která zůstala čistá i ve špíně zhanobení“ (1991, 169). S tým je úzko previazané zobrazenie barokového personalizmu, t. j. príroda, kraj, rodná krajina, vedomie rodu, spätosť s tým, kde máme právo a povinnosť byť, vstupuje do ľudského individua a spoločenského vedomia a znovu sa v nich ozrejmuje (Rotrekl 2005, 318).

Napokon to naznačuje aj záver novely a v istom časovom úseku i filmu, v ktorom sa zrkadlí skutočná prítomnosť Božej dúhy (podľa Karla Vránu je znamením

nádeje a spásy, obrazom ženiných slz, ktoré vyrástli z bolesti a zmyli všetku špinu z minulosti, zacelili jej rany, posvätili srdce aj telo, a zároveň je obrazom zaslúbenej zeme, strateného raja; Komárek et al. 2000, 303, 305, 307), keď sa obe postavy napriek všetkému odhodlajú začať nový život. Pozitívny, t. j. doslova happyendový záver novely sa však v konečnom dôsledku neprenáša do filmového scenára, a dochádza tak k amplifikácii, tzn. k rozšíreniu pôvodného diela o novú pasáž, pretože v samom závere filmu Čecha gardisti zastrelia a umiera v náručí Nemky. Zdá sa, že režisér a scenárista Jirí Svoboda sa spoločne so svojím filmovým štábom pokúsil aj o zachytenie a zobrazenie barokového fenoménu, pod vplyvom ktorého bola novela *Boží duha* napísaná. Napriek tomu spracúvanú tému vo filmovej adaptácii primárne zasadil do rámca, ktorý nemá víťaza ani porazeného, čo má podľa jeho slov pre poznanie histórie dôležitý význam. Televízny film „nekára, nementoruje, ukazuje jeden z tisíců reálných príkladů doby konce války – tedy období, s nimž se naše společnost dodnes nedokázala (na rozdíl třeba od zločinů komunismu) ve svém vnitřním podvědomí vypořádat. Reflektuje uměleckými postupy tvrdou realitu doby“ (2009). Najvýraznejší rozdiel v poňatí zobrazenia kľúčovej idey v kontexte novely a filmu tak spočíva v tom, že Jaroslav Durych „vní má každodennost jako úděl od Boha, jako příležitost k duchovnímu zdokonalení člověka, při kterém si navzájem tajemně pomáhají celé generace, a jako nutný předstupeň Absolutna – tedy spiritualisticky“ (Komárek 2014, 42). I preto vymedzenie reality v jeho tvorbe bolo často postavené na zreteľne vyhranených póloch, ako život – smrť, človek – Boh, hriech – milosť, krása – ošklivosť. Túto skutočnosť dokonale odzrkadľovala jeho obrazotvornosť, a to cez aspekt apelačtívosti, sugestívnosti a gestickejšti, ktoré sú primárnymi znakmi barokovej tvorby.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Dobrava Moldanová, v doslove k Durychovej menšej valdštejskej trilógii s názvom *Rekviem*, spomína v súvislosti s uvedenými zbierkami fakt, že v centre viacerých poviedok sa nachádza prostá chudobná dievčina, pre ktorú „jej chudoba není sociálním zlem, ale zdrojem oprostěnosti, životní jistoty, prýščíci z jejího citového bohatství a z vědomí o vlastní ceně, nespočívající v ničem jiném než v duševní ušlechtilosti“ (Durych 1989, 99). Durychov umelecký výraz, poznamenaný vplyvom expresionizmu, je tak výrazom „ostře dramatického pojetí lidského života, který se odehrává v střetání dobra a zla, krásy a ošklivosti, ducha a hmoty a jehož smyslem je nalezení ráje srdce, který je předzvěstí posmrtného království nebeského“ (99).
- <sup>2</sup> Durychove politické postoje prezentované v dobovej tlači boli vnímané najmä ako odpor k politickému liberalizmu prvej republiky, ktorý nezoslabil ani počas rozmachu fašizmu (Durych 1989, 97). Podrobnú analýzu Durychovej publicistiky interpretačne spracoval Karel Komárek v štúdiu „Publicistika – mezi uměním a žurnalistikou“, ktorá je súčasťou jeho monografie *Čep, Durych a několik příbuzných (interpretační studie)*.
- <sup>3</sup> Karel Komárek podľa viacerých zistení (korešpondencia, autorova pozostalosť) predpokladá, že Jaroslav Durych pracoval na diele už v roku 1952, pričom teoreticky mohol o ňom premýšľať už v júli roku 1947 (Durych po druhej svetovej vojne chodil do opusteného domu v obci Světlá pod Luží, z ktorej boli vyhnaní Nemci), keď jeho rodina privatizovala opustený dom na severočeskom pohraničí v obci Juliovka (časť obce Krompach). Pútnický kostol v susednej obci Mařenice je nepochybne vzorom pre dejisko *Boží duhy*, čo potvrdzuje nielen opis kostola v texte, ale aj svedectvo farára Josefa Dobiáša (2014, 104 – 105).
- <sup>4</sup> Zdeněk Rotrekl bol presvedčený o tom, že barok, hoci ako obdobie historicky uzavretý, sa nezmaza-

telne vteli do podoby českej krajiny a dodnes zostáva inšpiračným zdrojom rôznych autorov, pričom môže, ale aj nemusí mať primárne religiózny základ (2005, 230).

- <sup>5</sup> Snaha katolíckeho modernizmu v tomto období spočívala v úsilí o návrat k stredoveku a nájdenie vlastnej identity, pričom k najvýraznejším prejavom patrí vzťah ku gotike (Kiss Szemán 2014, 19).
- <sup>6</sup> V zmysle uvažovania sv. Terézie z Avily o stave duše približujúcej sa k Bohu, o dôležitosti sebapoznania, pretože do ďalšej miestnosti hradu môže postúpiť len ten, kto pozná márnosť svetských vecí, a ešte ďalej môže postupovať len ten, kto sa ich zriekne. Až za týmito miestnosťami sa nachádzajú „komnaty mystickej milosti“.
- <sup>7</sup> Ako konštatuje Karel Komárek pri analýze pomenovania ženských postáv v Durychovej tvorbe, autor mnohým svojim postavám nedáva vlastné mená, pričom to platí i o hlavných protagonistoch novely *Boží duha*.
- <sup>8</sup> Tu je namieste vrátiť sa k rezervoáru barokových prvkov obsiahnutých v literárnom expresionizme. Jaroslav Med v štúdiu „Barokní prvky v českém expresionismu“ poukazuje na najvýraznejší rozdiel medzi expresionizmom a ostatnou avantgardou práve v oblasti náboženskej, kde chceli expresionisti sceliť rozpory vo vnútornej identite človeka práve religiozitou. Hľadanie Boha je tak výrazom snahy autora zaplniť vyprázdnený transcendentný horizont. „A toto napätie medzi tušením spásného východiska a ochromením moderného človeka, jenž není schopen vztahu k absolutnu, vede posléze k pocitu marnosti a otevírá dveře k apokalyptickým vizím. Může být ještě něco průkaznějšího, co by dokládalo blízkost expresionizmu k barokním východiskům?“ (2006, 112)
- <sup>9</sup> Je to pochopiteľné, pretože, ako píše Július Pašteka v štúdiu „Cesty filmu a románu“ (1976), jazyková skladba má schopnosť, a tým aj sklon, priamo pomenovávať a preskúmavať vnútorné zážitky, ktoré siahajú od pocitov k myšlienkam, od psychologických konfliktov k intelektuálnym rozporom (tzv. duchovné kontinuum literárneho diela). Film utvára skôr materiálne kontinuum, hoci disponuje vizuálnymi prostriedkami, ktorými sa dá zobrazovať i vnútro postáv čiže dimenzie duchovného bytia (349 – 350).
- <sup>10</sup> Tento pohyb možno slovami Z. Rotrekla tlmočiť takto: „Pohyb od nejistoty k jistotám, které před očima mizely, zachvacované pustošením a epidemiemi, k jistotám, které se vzápětí ztrácely v ohni, dával vznikat zvláštnímu baroknímu vidění světa, zření světa, jako ve snu zříme sen, nerozeznávající už přesně realitu a iluze, prelud a smyšlenku od faktu, žijící ve zcela reálné iluzivnosti. Toto vidění světa ve snění jako divadla snu je nerozlučně spjata se zřením katastrof ještě větších, než byly ty minulé, se zřením apokalyptickým“ (2005, 303).

## LITERATÚRA

- Antošová, Marcela. 2011. *Dominik Tatarka v kontexte existencializmu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Durych, Jaroslav. 1989. *Rekviem: menší valdštejská trilogie*. 6. vyd. Doslov Dobrava Moldanová. Praha: Československý spisovatel.
- Durych, Jaroslav. 1991. *Boží duha*. Doslov Jan Patočka. 2. vyd. Praha: Melantrich.
- Gindl-Tatárová, Zuzana. 2014. *Practical Dramaturgy/Praktická dramaturgia*. Bratislava: VŠMU.
- Kiss Szemán, Róbert. 2004. „Barokní fenomén jako nulový morfém v paradigmatu české katolické moderny.“ In *Na úprku před sebou samými (Česi a jejich literatura očima současné maďarské bohemistiky)*, eds. Róbert Kiss Szemán – Andor Mészáros, 15 – 23. Praha: Akropolis.
- Komárek, Karel. 2009. *Básnický jazyk Jaroslava Durycha*. Jinočany: Nakladatelství H & H.
- Komárek, Karel. 2014. *Čep, Durych a několik příbuzných (interpretací studie)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.
- Komárek, Karel – Jiří Kudrnáč – Jan Šulc – Věra Vladyková – Jitka Uhdeová. 2000. *Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Brno: Atlantis.
- Med, Jaroslav. 2004. *Spisovatelé ve stínu*. 2. rozš. vyd. Praha: Portál.
- Med, Jaroslav. 2006a. „Barokní prvky v českém expresionismu.“ In *Od skepse k naději*, 111 – 115. Svitavy: Trinitas.

- Med, Jaroslav. 2006b. „Křesťanský existencialismus v české kultuře (1945 – 1948).“ In *Od skepse k naději*, 101 – 105. Svitavy: Trinitas.
- Miko, František. 1973. „Štýlové kríženie v barokovej poézii.“ In *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*, 182 – 212. Bratislava: Tatran.
- Pašteka, Július. 1976. „Cesty filmu a románu.“ In *Estetické paralely umenia*, 339 – 369. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Rotrekl, Zdeněk. 2005. *Skryté tváře (Spisy 5)*. Brno: Atlantis.
- Schacherl, Martin. 2013. *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.
- Strohsová, Eva. 1991. „Jaroslav Durych: pokus o portrét.“ *Česká literatura* 39, 2: 132 – 144.
- Svoboda, Jiří. 2009. *Cenzura v České republice v roce 2009 existuje, hurá!!!* Dostupné na: <http://blog.aktualne.cz/blogy/jiri-svoboda.php?itemid=6560> [cit. 20. 5. 2019]
- Televizní film Boží duha – ohrožení vývoje dětí*. Dostupné na: [http://www.detiamedia.cz/art/1419/televizni-film-bozi-duha-ohrozeni-vyvoje-deti.htm?page\\_idx=0](http://www.detiamedia.cz/art/1419/televizni-film-bozi-duha-ohrozeni-vyvoje-deti.htm?page_idx=0) [cit. 30. 11. 2018]
- Vokřínek, Petr. 2018. *Rozmanité podoby alegorické pouti v české próze do roku 1989 (s přihlédnutím k polistopadovému vývoji)*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita.
- Žilka, Tibor. 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

## CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

- Adelheid* (r. František Vlácil, Československo, 1969)
- Boží duha* (TV film, r. Jiří Svoboda, Česká republika, 2007)
- Habermannův mlýn* (r. Juraj Herz, Česká republika – Nemecko – Rakúsko, 2010)
- Zánik samoty Berhof* (r. Jiří Svoboda, Československo – Poľsko, 1983)

Adaptation. Czech-German border. Baroque phenomenon. Christian existentialism.  
Jaroslav Durych.

The displacement of Germans from Czechoslovakia after the end of World War II is a tragic event that greatly affected many people's lives. The treatment of this subject in Czech literature took various forms, ranging from the schematically modelled literature of socialist realism, which mainly perceived the displacement of Germans as an act of righteous retaliation for the horrors of war caused by German fascists, to existentially tuned works that perceived this event on the basis of the deeper causes of misunderstanding and hostility of both nations. As the philosopher Jan Patočka states in the epilogue (1991) to Jaroslav Durych's novel *God's Rainbow*, the author who created a great song of regret which conditioned and prepared hope for the spiritual reconciliation of the Czech and German nation was finally found. The merit of the comparison of Durych's novel and its television adaptation from 2007 (by director and screenwriter Jiří Svoboda) is mainly the question whether the adaptation puts only the tragic nature of the theme of the displacement of Germans from the Czech border at the forefront or if it tries to display also the difficult platform of the Baroque phenomenon (e. g. focusing on space or characters). In Durych's work, including *God's Rainbow*, specifically in the language, composition, stylistic construction, motifs, symbols or function of detail, there is an evidence of enhancing the Baroque perception of reality.

---

Doc. PhDr. Ján Gallik, PhD.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
jgallik@ukf.sk

---

Doc. PhDr. Zuzana Vargová, PhD.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
zvargova@ukf.sk