

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
Filologie

Bakalářská práce
Michaela Salačová

Weilův Život s hvězdou a Radokova Daleká cesta. Dvojí narušení kánonu
Weil's Life with a Star and Radok's Distant Journey: Disturbing of the Canon

Praha 2021

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Zde bych ráda poděkovala prof. PhDr. Jiřímu Holému, DrSc. za jeho pohotové rady, cenné připomínky a zejména trpělivé vedení bakalářské práce.

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

V Praze dne 17. 6. 2021

Michaela Salačová

.....

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá dvěma díly, která byla zveřejněna v bezprostřední době po nacistické okupaci, románem *Život s hvězdou* (1949) Jiřího Weila a filmem *Daleká cesta* (1949) Alfréda Radoka. Cílem práce je interpretace příznačných motivů prolínajících se oběma díly a následná komparace výsledků s vybranými dobovými kritikami. Tím práce poskytuje pohled na motivy a postupy, jakými obě díla narušovala kánon vytyčený nově zavedeným socialistickým realismem.

Klíčová slova

Jiří Weil, Alfréd Radok, *Život s hvězdou*, *Daleká cesta*, holokaust, Židé a Češi

Abstract

The bachelor's thesis focuses on two pieces, published immediately after the occupation, the novel *Life with a Star* (1949) from Jiří Weil and the film *Distant Journey* by Alfréd Radok. The aim of this thesis is to interpret typical motives occurring in both pieces and the subsequent comparison of our results with demonstrated criticism at the time. Thus the work provides a look at motifs and devices both pieces disturbed the canon set by the newly introduced socialist realism.

Key words

Jiří Weil, Alfréd Radok, *Life with a Star*, *Distant Journey*, Holocaust, Jews and Czechs

Obsah

1. Úvod	6
2. Přijetí děl	8
2.1 Přijetí knihy	9
2.2 Přijetí filmu v Československu v letech 1949–1960	18
2.3 Přijetí filmu za hranicemi a v Československu po roce 1960.....	22
3. Motivy	27
3.1 Ruce	27
3.1.1 Motiv jediného východiska.....	27
3.1.2 Motiv očištění	28
3.1.3 Motiv vyššího hybatele	29
3.2 Práce	31
3.2.1 Dobrá práce	32
3.2.2 Špatná práce	32
3.3 Zvíře.....	35
3.4 Kolektivní tělo	36
3.5 Cesta	38
3.5.1 Cesta k cíli.....	38
3.5.2 Cesta v prachu	42
3.5.3 Aluze na máchovské motto	43
4. Zobrazení lidí	45
4.1 Židé.....	45
4.2 Árijci.....	48
4.3 Nové pojetí hrdinství	51
5. Kontrast	53
5.1 Narušení kontrastu	55
5.2 Neurčitost – určitost.....	55
6. Závěr.....	57
7. Seznam použité literatury a dalších zdrojů.....	59
8. Přílohy	I

1. Úvod

Životní osudy Jiřího Weila a Alfréda Radoka, tvůrců náležitých k židovskému etniku bojujících o holý život v okupovaném Československu, se v mnohém prolínaly a nutně ovlivnily jejich tvorbu – knihu *Život s hvězdou* a film *Daleká cesta* –, jimiž se tato bakalářská práce zabývá. Obě díla vytvořená několik let po nacistické okupaci se však neseťkala se vřelým přijetím ani v nově vzniklé společnosti. Právě zavedený socialistický realismus jako estetická doktrína nepřipouštěl díla zpracovávající téma utlačovaného židovského jedince, jehož protinacistický odboj nedosahuje monumentálních hrdinských rozměrů. Podobně jako se v mnohém prolínaly životní cesty obou autorů – očekávání předvolání k transportu, smrt rodinných příslušníků odvezených do koncentračních táborů –, se mnohdy prostupují i motivy, které se v dílech objevují. Právě jejich interpretace je hlavním tématem této práce.

V dobových recenzích je mnohokrát skloňované označení *expresionismus*, a to častěji v negativním slova smyslu. Politická situace ve stalinském Československu a postupně se proměňující vztah k Židům a Izraeli vykryštalizovaly ve vznik předem daného hodnotícího rámce, podle něhož se nově vznikající díla poměřovala, čímž uměle vytvářel obraz tehdejší společnosti i diskurzu o umění. Právě ten si obě díla dovolila narušit a poukázat tak na nepravost budovatelských představ silného jedince bojujícího proti zlu či o vzájemné solidaritě mezi obyvateli.

Cílem této práce je postihnout příznačné motivy obou děl, které narušují kánon dobového socialistického realismu. V první části *Přijetí děl* (viz kapitolu 2) předkládáme chronologicky strukturovaný přehled reakcí, kterých se obě díla dočkala. V této kapitole jsme pracovali zejména s dobovými kritikami, jež jsme čerpali ze širokého spektra periodik, abychom obsáhli škálu různých postojů recenzentů, které často bývaly ovlivněné právě jejich politickým světonázorem. V podkapitole zabývající se ohlasem snímku *Daleká cesta* Alfréda Radoka (viz kapitolu 2.2 a 2.3) byla cenným zdrojem informací studie Jana Láníčka, která poskytuje detailní pohled na dobovou kritiku filmu nejen ve stalinském Československu, ale i ve světě, v němž bylo dílo hodnoceno jinak. Toto srovnání vede k závěrům o předčasnosti děl, na něž nebyla tehdejší společnost připravená. Vytvoření takto pojaté úvodní části je dle nás nutným předpokladem k porozumění problematice, jíž se zabýváme v hlavní části práce.

V hlavní části práce (viz kapitolu 3) bylo užito dvou pramenů, tedy snímku *Daleká cesta* Alfréda Radoka a druhého vydání knihy *Život s hvězdou* Jiřího Weila. Rádi bychom uvedli, že nepracujeme s kritickým vydáním či vydáním poslední ruky vědomě, a to kvůli jejich

nedostupnosti – v době psaní práce bylo dostupné pouze vydání druhé (které se od prvního vydání, jediného za autorova života, liší jen pravopisně). Tato část předkládá interpretaci vybraných motivů a témat obou děl a jejich vzájemnou komparaci. Vzniklé závěry jsou pak porovnávány s výklady dobových kritik, ovlivněných dobovou politickou situací, které docházely k jiným výsledkům.

V následujících kapitolách *Zobrazení lidí a Kontrast* (viz 4, 5) bylo postupováno stejným způsobem, kapitoly tak opětovně poukazují na způsoby, jakými obě díla narušují kánon. I přesto, že jsme během celé práce zachycovali stejné motivy, témata a postupy obou děl, našli jsme i jednu odlišnost, kterou považujeme za význačnou. Je jí příznačná neurčitost *Života s hvězdou* naproti určitým pojmenováním v *Daleké cestě*. Tento kontrast je zachycen v podkapitole 5.2.

2. Přijetí děl

Pro porozumění reakcím, které obě díla v době své publikace vyvolala, je nutné vzít v potaz politickou situaci, která v tehdejší Československu panovala – stalinský komunismus a proměňující se vztah k Židům a Izraeli.

Po únoru 1948 byla zrušena kulturní pluralita. Po Sjezdu národní kultury v dubnu 1948 se na sjezdu nově ustanoveného Svazu československých spisovatelů (březen 1948) nastolila doktrína socialistického realismu. V lednu 1950 se konala konference svazu spisovatelů, na které zaujali Ladislav Štoll a Jiří Taufer „ještě o poznání ostřejší postoj“ (Holý, 1998, s. 735). Odsoudili modernistické postupy a vykázali z literatury mnohé autory, kteří těmto zásadám nevyhovovali. Postarali se tak o to, že se mimo povolenou kulturu ocitli i někteří levicově smýšlející tvůrci, mezi něž patřili právě i Jiří Weil s Alfrédem Radokem.

Alfrédu Radokovi sice nebyla zakázána činnost, avšak během práce na *Daleké cestě* přišel o pozici v Národním divadle. Poté se však uchytil ve Vesnickém divadle. V roce 1951 natočil *Divotvorný klobouk*, který cenzura sice zakázala, ale od roku 1953 se promítal. V roce 1956 natočil film *Dědeček automobil* a od roku 1956, za takzvaného „tání“, opět pracoval v Národním divadle. Nebyl tedy postižen tak tvrdě, jako tomu bylo u Jiřího Weila. První vydání *Života s hvězdou* bylo označené jako nepatřící do socialistické literatury a následně vyřazené z veřejných knihoven – ostatně s ostrou kritikou se setkal již při publikování svého předválečného románu *Moskva-hranice* (1937).¹ Weil byl označen za škůdce a byla mu zakázána publikační činnost. Již v červnu roku 1949 zaniklo nakladatelství Evropský literární klub², které publikovalo první vydání *Života s hvězdou* a zaměstnávalo Weila jako vedoucího redaktora. V roce 1951 následovalo jeho vyloučení ze Svazu československých spisovatelů.³

Druhým zmíněným faktorem je radikální proměna vztahu k Židům a Izraeli, která nastala v roce 1949. Ještě na začátku onoho roku Sovětský svaz Izrael podporoval, neboť doufal, že země bude záštitou sovětského vlivu na Blízkém a Středním východě. To se však nestalo. Téhož roku proběhly volby, v nichž komunisté neobstáli, a po svém vyhlášení neutrality získal Izrael ekonomickou pomoc Spojených států a „z přítele se stal nepřítel [...] ze sovětských Židů se

¹ Tento román totiž podává autentické svědectví o atmosféře a průběhu stalinských čistek. Tehdejší komunistická strana však neměla moc k jeho zakázání – k tomu došlo až za okupace nacisty a po únoru 1948 novou komunistickou vládou.

² Dále jen ELK.

³ 1956 byl znovu přijat.

stávaly podezřelé sionistické živly, potencionální agenti Izraele a Západu“ (Holý, 2016, s. 763). Rychlé změny v politickém hodnocení Izraele jsou viditelné na postojích Václava Kopeckého, kterého později zmiňujeme jako hlavního činitele v procesu schválení Radokova filmu.

2.1 Přijetí knihy

Život s hvězdou poprvé vyšel na počátku roku 1949 v nakladatelství ELK, v němž byl Weil současně zaměstnán jako vedoucí redaktor. Holý (1999, s. 491) ve svém doslovu hovoří o tom, že v době publikace knihy odmítnutí „zprvu nic nenasvědčovalo“. Jak jsme však již v úvodu této kapitoly uvedli, Weil se setkal s kritickým hodnocením již v roce 1937, kdy byl publikován jeho předválečný román *Moskva-hranice*. Tehdy byla na jeho dílo na objednávku napsána zničující kritika⁴, která zajistila neúspěch románu v ortodoxně komunistických kruzích. Je tedy pravděpodobné, že už tato skutečnost mu přidělila pověst nekorektního a nechtěného autora. Dále se dá očekávat, že už výběrem tématu, jak tomu bylo i u Radoka, a zaměřením se na nehrdinskou osamělou postavu, která narušuje černobílé rozdělení dobra a zla, se Weil v *Životě s hvězdou* odklání od kritérií, která byla vytyčena dobovou kulturní politikou socialistického realismu.⁵ I to lze pokládat za možnou předzvěst odmítnutí a zničující kritiky, kterou Holý (1999, s. 482) trefně nazývá „kampaní“.

První kladnou reakci získal *Život s hvězdou* od Jana Grossmana, autora doslovu. Navíc si už tehdy všiml nadčasovosti smyslu díla. Píše o tématu knihy, které reálností přesahuje svůj rámeček a „je ve svém odrazu a perspektivách dnešně lidské“ (Grossman, 1949, s. 212). Hovoří i o širším významu tematiky – zobrazení člověka žijícího cizím životem ve světě, „který existuje nad ním a proti němu“. Tématem zobrazujícím degradaci a deformaci obyčejného člověka pak román úzce spojuje s moderní literaturou. Uvádí, že Weil volbou neheroické hlavní postavy, tématem i tvarem blízkými deníkovému záznamu, poskytující nahlížení reality skrze pointované příběhy a historky, rozbíjí „běžnou sujetovou výstavbu románu“. Tím nabízí pohled na problematiku v celé její šíři. Grossman také poukazuje na Weilův cíl, jímž není zobrazení brutality nacismu a hrdinného odboje, ale právě rozbití „psychologické jedinečnosti [...] člověka hrdiny, aby jí dal vyrůst v psychologii typu, a navíc v psychologii širšího lidského, člověčského osudu v této válce“ (1949, s. 213). Zmiňuje též „pocit absurdnosti“, který se prolíná celým románem, jak

⁴ Josef Vohryzek uvádí, že Julius Fučík recenzi napsal na žádost Klementa Gottwalda. Jiří Weil však o tomto příkazu věděl, jelikož byl Fučíkem informován.

⁵ Více o radikalizaci kulturní politiky viz KNAPÍK, Jiří: Za jeden provaz – a proti všem, in *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1945–1950*. Praha: Libri, 2004, s. 212–216.

v nelidském jednání aktérů a pomocníků nacismu, tak v reakci obětí, které zvrácenost přijímají. Srovnává tak román s díly Franze Kafky⁶ a existenciální prózou.

Jak si nevzpomenout předvídavosti Kafkova Zámku a Procesu s jeho problematikou v základě také typicky židovskou s perspektivami všelidskými. (Grossman, 1949, s. 213)

Po vydání knihy následovala celá škála ohlasů. Zcela kladně se vyslovil například Alfréd Radok, který svůj názor autorovi zaslal v osobním dopise z 8. června 1949. Vcelku v ní souhlasí s poznatky Grossmana, též Weila spojuje s Kafkou a vyzdvihuje ho jako spisovatele, který nevolí velkých slov, jimiž by dokazoval svou velikost. Poukazuje na to, že autor zcela vědomě volil tvar, který podle něj nejlépe poskytne „nejsilnější a nejpravdivější“ obraz tehdejších reálií. Weil si tím zvolil riskantnější cestu, na jejímž konci není možné očekávat kladné kulturně-politické přijetí.

Vím velmi dobře, jak tento námět mohl být tisícovým způsobem zneužit. Co se tady dalo napsat oslavných frází. Jak snadno jste si mohl vydupat věnce. Doufám, že kritiky byly přiměřeně neslané – nemastné? nebo špatné? (Radok, 1949)

Hovoří též o svých obtížných pokusech zrežirovat si v hlavě některé scény, přičemž zmiňuje natáčení svého filmu o Terezíně, což pokládá za něco „docela jiného“. V závěru dopisu Weilovi děkuje „i za tatínka, který s hvězdou zemřel“ a s oslovením „Váš Radok“ se loučí. Kladné

⁶ Jaroslava Vondráčková dokládá, že se Weil a Kafka setkali na počátku 20. let. Znal se i s překladatelkou a přítelkyní Franze Kafky, Milenou Jesenskou, a v polovině 50. let dokonce pomáhal Klausí Wagenbachovi při práci na Kafkově monografii. Doklad nenáhodnosti souvislosti *Života s hvězdou* s Kafkou podává Holý (1999, s. 497) zmíněním původní verze románu *Maskir*. Více HOLÝ, Jiří.: Komentář, in WEIL, Jiří; Holý, Jiří a Jarmila VÍŠKOVÁ, ed. *Život s hvězdou: Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999. Česká knižnice, s. 497. Podrobněji HŘÍBKOVÁ, Hana: On the Emergence of the Novel *Život s hvězdou* (Life with a Star). In: Gazda, Grzegorz et al. (eds.): *Reprezentacje Shoah w literaturze i filmie w Europie Środkowej: lata powojenne*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum, 11, 2014, s. 129–144.

ohlasy pokračují článkem Václava Běhounka v deníku Práce a textem podepsaným značkou „eška“ ve Věstníku židovské obce.⁷

Ve Věstníku vychází i referát Štěpána Engla, který už není zcela pozitivní. Ve své recenzi se zabývá zejména kritikou hlavní postavy, kvůli níž dílo nezachycuje komplexně problematiku židovského společenství za okupace. Nepovažuje Roubíčka za typickou postavu, jejíž osud by měl znázorňovat osud všech. Nepojímá do sebe totiž hlavní znaky všech židovských osudů oněch let. V závěru práce sice dílo oceňuje, avšak vytýká autorovi přílišnou autobiografičnost, kterou považuje za znemožňující postihnout opravdovou tragičnost všech prožitků, jež Židé během okupace prožívali.

Weil je silný autor, bystrý pozorovatel, jenže slabý žid. Dostal se k svému židovskému hrdinovi jako slepý k houslím. (Engel, 1949, s. 153)

Weil se v dubnu téhož roku k této kritice vyjádřil ve článku *Autor „Života s hvězdou“ vysvětluje*, který Věstník židovské obce otiskl. Dle Holého (1999, s. 429) však bylo z tónu repliky zřejmé, že měl tušení o připravované likvidační kritice svého díla. Ve svém textu však zmiňuje hlavní cíl románu, kterým nebylo poskytnutí celého obrazu osudu židů, ale ukázat fašismus a „socialismus jako jediný způsob boje o překonání fašismu“ (Weil, 1949, s. 177). Vyjadřuje se tak o plánu dvou světů. Prvním je život Josefa Roubíčka, který musí žít s hvězdou podle vymyšlených plánů a pravidel. Tím druhým je pak život v boji za lepší zítřky, jímž byl svět dělníka Materny.

Redakce Věstníku vyzvala Štěpána Engla, aby na tento komentář reagoval, čímž vzniká, jak sám Engel upozorňuje, nikoliv *výměna názorů mezi autorem a recenzentem*, ale *diskuse mezi židem a židem* (Engel, 1949, s. 207). Engel zmiňuje, že s Weilovou obhajobou nedokáže souznít. Podle něj Weil líčí život za okupace příliš obrazně, neskutečně a irrealně, což Engel nepokládá za správné. Jako žid totiž sám touto realitou prošel, a tak tento svět nepovažuje za vymyšlený a neskutečný, ale naopak za velice skutečný i přesto, že byl vybudovaný na lži a násilí. Román podle něj tedy není o „životě s hvězdou“, nýbrž o „životě navzdory hvězdě“. Publikací této odpovědi byla diskuse ukončena.

⁷ Vzhledem k nepřístupnosti materiálu citujeme sekundárně z HOLÝ, Jiří.: Komentář, in WEILL, Jiří; Holý, Jiří a Jarmila VÍŠKOVÁ, ed. *Život s hvězdou: Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999. Česká knižnice, s. 492.

Weil už neměl možnost na referát reagovat, jelikož mezitím vyšla stat' *Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury* Ivana Skály, extrémně radikálního komunistického básníka a kritika, po níž byla Weilovi znemožněna další autorská činnost. Po publikaci této stati nepochybně obsahující názory nejvyšších kulturních představitelů už nebylo podstatné, že na román vycházela celá škála kritik od zcela kladných až po ty, jež měly ke knize větší či menší připomínky.⁸ Skála svou ideologickou interpretací, jíž je absolutní odmítnutí *Života s hvězdou*, popřel všechny předchozí kritiky a přidělením přívziska *špatná kniha* rozhodl jak o osudu knihy, tak Jiřího Weila. Už samotný úvod statě vyjmenovávající nově vytyčené kulturněpolitické direktivy, jež Weilovo dílo neobsahuje, naznačuje, že nesplňuje onen úkol *naší literatury*, a tak nepatří mezi správná a schvalovaná díla.

Ústřední postavou [...] románu je duševně nenormální slaboch, zbabělý kapitulantský měšťák židovského původu, který odevzdaně nese rasovou diskriminaci sebe i svých druhů, který pokorně přijímá rány bičem [...] odvrací se od skutečnosti k jakémusi obludnému samotářství [...]. U Weila všichni sedí se založenýma rukama a čekají na smrt. Jeho hrdina je beztvarou hromadou strachu, která si odívá roucho ušlechtilosti.
(Skála, 1949, s. 68)

Tvrzením, že ve Weilových románech všichni čekají na smrt, měl Skála na mysli i postavu Kauderse, nemocného souchotináře, který žije v nemocnici a jehož promluvu: „Jsem šťasten, že žiji životem, který pro mne vymyslela nemoc“⁹ vytrhává z kontextu, čímž se dopouští zcela zřejmé a patrně i záměrné manipulace, jíž chce potvrdit a podložit vlastní přesvědčení: „Není to nic, než naruby obrácená filosofie fašismu“ (Skála, 1949, s. 68). V kontextu celého příběhu má však promluva Kauderse zcela jiný význam. Pokud připomeneme dialektický plán dvou světů, o němž Weil hovoří v již zmíněné reakci na kritiku od Štěpána Engela, pak je *život, který pro mne vymyslela smrt* protikladem světa, v němž je *život vymyšlený nacisty*, tedy života plného absurdních pravidel a omezení, končícího transportem. Porovnáním díla s realismem

⁸ Za příklad uveďme Hanu Budínovou, která v Kulturní politice zmiňuje, že podle ní Weil zkresluje objektivní realitu. Dalším je pak Mojmir Grygar v Lidových novinách, který oceňuje básnickou sílu románu, ale vyčítá autorovi zúžení šíře pohledu, čehož podle něj docílil autor tak, že se nevyhnul nebezpečí „piplání v duši člověka“. Dále nesouhlasí s Grossmanovým tvrzením, že jde o nejživotnější proud české literatury. Dnešní román je dle něho „s větší dávkou snahy pomoci člověku a s menší závislostí na literární módě“.

⁹ WEIL, Jiří. *Život s hvězdou*. Vydání druhé (v Mladé frontě první). Praha: Mladá fronta, 1964. Kapka: knihovna pro každého, s. 114.

autorů, jako je Jirásek¹⁰, Olbracht a Drda, již zobrazují člověka bojujícího o velký společenský cíl, pak Skála opět zdůrazňuje nevhodnost díla, které je „přímo klasický vzorník škodlivých reakčních myšlenek a sbírka všech zásadních chyb uměleckých, které byly v naší literatuře zavrženy“¹¹.

Vedle tohoto nařčení je autor obviněn z toho, že se dopustil *národního nihilismu*, existencialismu¹² a kosmopolitismu.

To, co hlásá ve své knize Weil, je nízké a zbabělé poraženectví, je psí morálka a kapitulace před fašismem a jeho zvěrstvy, je odporný protinárodní pamflet. (Skála, 1949, s. 68)

Závěrečnou poznámkou, již je možné považovat za udavačství, pak Skála odsuzuje jak Grossmana, který dle něj „ze svých existencialistických pozic přímo útočí na realismus, tak nakladatelství ELK a Družstvo Dílo, jež tuto *špatnou*¹³ a škodlivou knihu vydala“ (Skála, 1949, s. 69). O nátlaku na autora hovoří ve svých vzpomínkách na Jiřího Weila i spisovatelka Jaroslava Vondráčková.

Přepiš, přeměň, volali na něj. Telefonem mu předepisovali normy a pravidla. Jaké slogany ode mne chcete? To, co se právě nosí? Já nechci zpřesňovat, oddělovat, číslovat. Všechno chci zevšeobecnit.

A tak psal pro budoucnost, ne pro dnešek. (Vondráčková, 2014, s. 97–98)

Jak jsme již zmínili, tato kritická reakce zapříčinila stažení románu z prodejních pultů, Weilovi bylo znemožněno publikovat, byl vyloučen ze Svazu československých spisovatelů a jeho dílo bylo představováno jako exemplární dekadence a zhoubný existencialismus.

Uveďme zde zajímavý poznatek Holého, který uvádí, že Skála dával Grossmanovi, jehož odsoudil, v charakteristice díla vlastně za pravdu, avšak s tím, že model, jenž Grossman odmítal, Skála naopak prosazoval jako vzor a jedinou povolenou normu.

¹⁰ V doslovu k druhému vydání *Života s hvězdou* Grossman hovoří o příznačnosti dogmatického realismu.

Nastavoval měřítko historického románu dílem Jiráskova – které nejdéle konzervovalo obrozeneckou koncepci.

¹¹ SKÁLA, Ivan. Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury, in *Nový život: měsíčník pro soudobou literaturu a kritiku*. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1949, roč. 1, č. 4, s. 67.

¹² Slovy Skály: *obludné sartrůvštiny*.

¹³ Kurziva je použita přímo v tištěném vydání.

Grossman stavěl Život s hvězdou proti pojetí literatury jako reprodukce hotové a schematické koncepce světa, která se vydávala za realismus, navazujíc na historický idealismus 19. století. (Holý, 1999, s. 493–494)

O dalších útocích na osobu Jiřího Weila hovoří Vondráčková (2014, s. 109), která zmiňuje Miroslava Drozdu. Ten ve svém *Boji o sovětskou literaturu*¹⁴ Weila opětovně obviňuje z kosmopolitismu a formalismu. Jeho politické hodnocení je viditelné i z jeho označení Weila jako trockisticko-bucharinského škůdce a nihilisty, který vytváří scestné koncepce blízce škodlivé sovětské literatuře dvacátých let.

Po smrti Jiřího Weila v roce 1959 se ve dvou časopisech objevily nekrology¹⁵, jejichž interpretace autorových děl je ideologicky téměř totožná. V Literárních novinách se píše: „Také několik povídek [...] se vrací k tomuto Weilovu pobytu, jiné čerpají z jeho těžkých zážitků okupačních. Okupační látku zpracoval také v románu *Život s hvězdou*, jehož hrdinou je židovský maloměšťák, ubíjený věčným strachem z fašistů a nalézající sílu k odporu teprve působením uvědomělého dělníka.“¹⁶ Týdeník *Kultura* se vyjadřuje podobně, hovoří o „nejvýznamnější Weilově románové práci, *Život s hvězdou* (1949), v níž autor usiloval o psychologickou analýzu válkou ubíjeného židovského maloměšťáka, který teprve ve styku s uvědomělým dělníkem nachází své opravdové lidství a naučí se je cenit.“¹⁷ Při zmínce o Weilově historickém románu *Harfeník* (1958) pak uvádí, že se tímto dílem vrátil do literatury „po delším odmlčení“¹⁸. Nekrolog tak nepřipomíná skutečnost, že byla ona nejvýznamnější románová práce odměněna drtivou kritikou a následným zákazem autorova literárního působení. Oba články se opírají o ideologickou interpretaci, avšak vzhledem k tomu, že se jedná o hodnocení shrnující všechna autorova díla¹⁹, je nepravděpodobné, že by autor článku v Literárních novinách všechna četl a následně sepsal svůj pohled. Pravděpodobnější je redaktorovo pouhé převzetí již publikovaných a schválených statí podporujících politicky vhodnou interpretaci – Literární noviny byly založené Svazem československých spisovatelů, jímž nastavené normy zapříčinily útok a následnou likvidaci Weila a jeho románu. I hlavním

¹⁴ *Boj KSR(b) o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás* (1955)

¹⁵ V Literárních novinách anonymní, v kultuře podepsaný značkou f-n.

¹⁶ Literární noviny: Týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky, roč. 8, č. 51–52. Praha: Svaz československých spisovatelů 1952–1968, s. 7.

¹⁷ *Kultura*: Týdeník pro otázky kultury a umění, roč. 3, č. 50. Praha: Orbis 1959, s. 2. podepsáno: f-n.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ V Literárních novinách není zmíněný román *Moskva-hranice*.

záměrem týdeníku Kultura bylo, jak zmiňuje Dokoupil: „posilování vlivu KSČ na umělce. [...] dobová myšlenková kliše a normy stranickosti překračoval však jen v detailech a z iniciativy jednotlivců. [...] od 1959 je v něm patrné opětné utužení ideologického dohledu ze strany nadřazených orgánů“²⁰.

Až v době kulturní liberalizace šedesátých let mohlo dojít k opětovnému vydání knihy – v nakladatelství Mladá fronta bylo roku 1964 publikované druhé vydání knihy, o jehož rozšířený doslov se postaral Jan Grossman.

Před patnácti lety jsem psal k Životu s hvězdou doslov, který pokud se týká hodnocení románu samotného, dnešní doslov nemění; jenom je třeba, aby nový doslov toto hodnocení rozšířil. (Grossman, 1964, s. 158)

V úvodu doslovu vzpomíná na ostrou kritiku prvního vydání *Života s hvězdou* a vysvětluje čtenáři, proč tomu tak bylo – ofenziva dogmatického realismu. Opětovně poukazuje na hlubší vrstvu díla – „degradace člověka a všech lidských vztahů, otevřený projev krize, která nespočívá jenom ve válečných událostech samotných“ (Grossman, 1964, s. 156) – probíhající na ploše propracovaného příběhu. V tomto doslovu dává také větší prostor vyzdvižení Weilova přístupu ke skutečnosti, který má „významově a myšlenkově hlubší a větší historický rozměr než většina popisně panoramatických kronik“ a zdůrazňuje zejména jeho „obecnější význam“. Opětovně se zmiňuje o Weilově epizodičnosti, detailních záběrech, pointovaných historkách a anekdotičnosti, která „fakta osvětlí hlouběji v souvislostech a především v 'pohybu'“ (Grossman, 1964, s. 157). Doslov svou detailností působí jako podrobná obhajoba postupů, jež byly při vlně prvních kritik nejvíce kritizované. Grossman hovoří o nadčasovosti díla, jehož výjimečnost šlo tehdy pouze odhadnout, ale „jehož sílu a originalitu čas nezměnil“ (Grossman, 1964, s. 158). Zasazením nově publikovaného díla do „živého proudu dnešní literatury“, která „odmítá schematickou koncepci 'světa' [...] a staví proti ní koncepci světa nehotového“ pak opětovně zdůrazňuje a poukazuje na originalitu díla, které bylo pro rok 1949 nejspíše předčasné a zdánlivě anachronické – jako tomu bylo i u Radokovy *Daleké cesty*. Zasazením druhého vydání do literárního proudu doby liberalizace dle něj však může dílo očekávat kladnější přijetí, neboť je „jeho energetickým spojencem“ (Grossman, 1949, s. 158).

²⁰ DOKOUPIL, Blahoslav.: *Slovník české literatury po roce 1945*, [online]. 31. 5. 2006 [cit. 10. 4. 2021].

dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=126>

Pět let po Weilovu nekrologu v Literárních novinách, který psal o vystrašeném hlavním hrdinovi, který nalezne sílu k odporu až díky postavě uvědomělého dělníka Materny, hovoří totéž médium takto:

Půldruhého desetiletí neprávem opomíjená kniha – která se nám dnes jeví jako jedno ze základních děl moderní prózy [...]. Je to příběh osamělého, pronásledovaného člověka, jehož existence je ve svých základech ohrožená antihumánní diktátorskou společností.
(Literární noviny, 1964, s. 11)²¹

Většina recenzí té doby vychází z poznatků Grossmana – tentokrát s nimi však souhlasí – a vrací se k problematickému přijetí prvního vydání díla – zejména stati Ivana Skály. Hovoří tak o takzvané rehabilitaci díla.²² Opelík podotýká, že rehabilitace této knihy zřejmě není poslední, „která je Weilovu dílu určena“. Zdůraznění nadčasovosti díla pak opětovně potvrzuje poznatek Štefka, který hovoří o umělecké hodnotě románu, jehož „jedinečné postavení v československé literatuře potvrdil čas“ (Štefko, 1964, s. 6)²³.

Dokladem probíhající kulturní liberalizace je článek *Od absurdity k naději* (Franěk, 1964, s. 4), který představuje tři knihy zabývající se židovskou protektorátní problematikou. Je uveden otázkou, zda „je či není pouhá náhoda, vyjdou-li v jediném týdnu tři knihy“, které se zabývají toutéž problematikou a dodává, že „ještě nedávno samo slovo Žid patřilo víceméně k tabu a ještě dnes vyškrtnutí tohoto slova ze slovníku je projevem nejnižšího a neškodného stupně antisemitismu“. Nejprve se krátce zmiňuje o knize *Město za mřížemi* Karla Laguse a Josefa Poláka, širší prostor věnuje dílu *Útěk před žlutou hvězdou* Karla Friedricha a Jana Martince, avšak největší prostor věnuje druhému vydání *Života s hvězdou*. Opět vychází z Grossmanova doslovu, zmiňuje fakt, že se toto dílo „tak zřetelně hlásí ke Kafkově odkazu“ a poukazuje na problematiku Weila – „autora neřazeného stále ještě mezi autory první velikosti,

²¹ Absenci zmínky o uvědomělém dělníkovi, a tedy absolutní souhlas s doslovem Grossmana, který se touto otázkou také zabývá, je možné vysvětlit zejména obdobím, kdy kulturní liberalizace již nenastavuje pravidla, která musí umělci splňovat.

²² Více OPELÍK, Jiří: I knihy mají své rehabilitace. Host do domu. 1964, roč. 11, č. 8.; ŠTEFKO, V. Rehabilitovaný Weil. Smena. 12. 9. 1964, roč. 17, s. 6.

²³ Vzhledem k nedostupnosti zdroje však citujeme z bakalářské práce POLÁKOVÁ, Daniela: Jiří Weil: tváří v tvář zlu [online]. České Budějovice: 2013[cit. 11. 4. 2021], bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky, Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D. dostupné z: <https://theses.cz/id/xsf9dq/7371734>

nezhodnoceného jako překladatele a propagátora sovětské literatury“. Tímto způsobem decentně nastiňuje realie prvního vydání knihy, které však dále nerozvádí.²⁴

Zájem o Weilovo dílo v šedesátých letech rostl, a proto roku 1967 vyšel román v nakladatelství Odeon, o jehož předmluvu se postarala Růžena Grebeníčková.²⁵ Opětovně v ní hovoří o kvalitách díla a zmiňuje nadčasovost tématu. V závěru textu se vrací ke skutečnosti, která do té doby zůstává nevyslovená – k původnímu odmítnutí a zakázání díla.

Je neuvěřitelné, že tento román, který ojediněle v české literatuře klade otázku lidského života v čase, zůstal v téže literatuře bez odezvy. Nemyslím ani tak na ohlas kritický jako na ohlas v literární tvorbě. Nechybělo mnoho a dílo se stalo falešným východiskem k špatné literatuře, která dovedla těžít jen vnější efekty²⁶. (Grebeníčková, 1967, s. 34)

O problematice reakcí na dílo Jiřího Weila a jeho následné rehabilitaci hovoří i literární historik a kritik Miloš Pohorský v pozdějším vydání románu z roku 1990, které bylo publikované v nakladatelství Československý spisovatel. Ve svém doslovu (1990, s. 375) se zmiňuje o Weilovi jako o spisovateli, který „jako by měl vždycky smůlu“. Ve své interpretaci však předkládá poznatek, který je kontrastem k interpretaci dogmatického realismu, jenž kritizoval pasivitu hlavní postavy. Pohorský naopak poukazuje na aktivitu a „hrdinství“ Roubíčka. To nalézá právě v jeho vymanění se ze své vlastní „plané pasivity“ a následném nalezení sebe sama (Pohorský, 1990, s. 381).

A pak jsem si vzpomněl, že bych vlastně měl žít svým životem. (Weil, 1964, s. 115)

Dle Pohorského nenapsal autor *Života s hvězdou* toto poznání tak výmluvně, jak očekávala literatura poválečné doby, čímž bylo zapříčiněno vyčlenění románu z řad tehdejší oficiální literatury. Weil totiž přichází s otázkou smysluplnosti lidského života – takové otázky dobová atmosféra nepřipouštěla. Dle něj Ivan Skála²⁷ nebral v úvahu umělecký charakter, vývoj hlavní postavy Roubíčka, chybně s ním ztotožňoval autora a vyčítal dílu skutečnosti, které však román ve skutečnosti neobsahoval.

²⁴ Avšak v porovnání této třetí zmínky *Života s hvězdou* v Literárních novinách s nekrologem, který ve stejném týdeníku vyšel roku 1959, je značný posun od interpretace dogmatického realismu.

²⁵ Stať *Jiří Weil a moderní román* vyšel též ve výboru Růžena Grebeníčková: *O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit, 2015.

²⁶ Touto poznámkou má Grebeníčková na mysli román Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock* (1963), který považovala za epigonské dílo napodobující Weilův *Život s hvězdou*.

²⁷ Pohorský ho označuje jako *marxistického kritika*.

Jenže Weil přece nepsal o historických kořenech fašismu, ale v duchu románového záměru, který směřoval k věčnosti a bránil se "literárním" gestům, podával co nejpřesnější záznam jedné lidské situace s jejími historickými i obecně lidskými příznaky. (Pohorský, 1990, s. 382)

Pohorský dodává, že označení románu za nedostatečný bylo zapříčiněno mimo jiné právě tímto nepochopením. Za příklad dává i reakci Štěpána Engla, který hovořil o hlavní postavě Žida, jenž nemá skoro nic společného se židovstvím – usuzuje tedy, že hlubší vztah se židovstvím neměl ani Weil –, čímž byla chybně vyvozována náhodnost a vnějškovost tématu. V závěru doslovu píše Pohorský o Weilově „ústupu před kritikou“ (Pohorský, 1990, s. 382), stejně jako o devět let později Jiří Holý (1999, s. 429), který zmiňuje „tón repliky“ ilustrující Weilovo očekávání připravované kritiky,

Kniha naposledy vyšla roku 1999 v ediční řadě Česká knižnice s již zmíněným doslovem Jiřího Holého. Od roku 1965 postupně vyšla v překladech do jedenácti jazyků včetně angličtiny, němčiny, francouzštiny a italštiny.

Zájem o *Život s hvězdou* a celé Weilovo dílo v dnešní době dokládají i stále vznikající univerzitní práce, zabývající se jak literární interpretací, tak například otázkou problematiky literárních kritik odrážejících ideologické koncepce.

2.2 Přijetí filmu v Československu v letech 1949–1960

Po četných úpravách tématu díla, formy, ale i celkového vyznění, kterých se filmovému scénáři a později i filmu dostalo, byla Radokova filmová prvotina 24. května roku 1949 schválena jak Kanceláří filmové cenzury ministerstva informací, tak i ministerstvem školství, věd a umění (Láníček, 2016, s. 66). Zdeněk Hedvábný tvrdí, že snímek nikdy neměl oficiální premiéru²⁸, film se v květnu dočkal prvního promítání, které bylo zejména pro novináře – dá se tedy považovat za neoficiální premiéru –, a až během června a července byl uveden mezi širokou veřejností (Láníček, 2016, s. 66). Měl být uveden v mnoha filmových kopiích – k tomu však nikdy nedošlo. Široká distribuce snímku byla potlačena a promítání bylo omezeno pouze na mimopražská kina²⁹ (Ambros, 2007, s. 69). Uvedme pro příklad Hedvábného (1994, s. 169),

²⁸ AMBROS, Veronika.: Odezva Daleké cesty, in *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze: Národní filmový archiv 2007, s. 68, 32n.

²⁹ Zatím nebyl nalezen žádný pramen dokládající existenci jakéhokoliv promítání ve větších městech. (LÁNÍČEK, 2016, s. 66)

který se zmiňuje o zachovaném plakátu dokládajícím promítání snímku 24. června 1949. Zejména pražská společnost, která byla z novinových článků informována o snímku zachycujícím svým dějem rasovou perzekuci Židů a o ve filmu debutující mladé herečce Blance Waleské³⁰, jež ztvárňuje hlavní roli, se této novinky nedočkala³¹, nebo za ní musela cestovat do okolí hlavního města.

*Další český film do ateliérů*³²

*Jednu z hlavních úloh v [...], který vylicí trpké osudy židů za německé okupace, vytvoří [...] nová herečka [...]*³³

Důvodů k takovým restrikcím, které byly zejména vzhledem k vytvoření velkého množství kopií původně neočekávané, může být mnoho. Láníček za nejvlivnějšího činitele procesu znepřístupňujícího snímek široké veřejnosti považuje předního ideologa a propagandistu KSČ Václava Kopeckého³⁴, tehdejšího ministra informací a kultury. Jeho původní schválení filmu tedy zřejmě nesignalizovalo a nezaručovalo jeho následnou podporu³⁵. Otázkou zůstává, co zapříčinilo změnu názoru ministra Kopeckého. Pravděpodobně především již zmíněná změna postoje Sovětského svazu vůči Židům. Nejen Láníček však uvažuje o tom, že při zákazu Radokova filmu hrál velkou roli i Otakar Vávra, se kterým Václav Kopecký věc konzultoval³⁶. Tento filmový režisér a vedoucí Studia uměleckých filmů Radokův snímek neschvaloval a označil ho za umělecké a ideologické fiasko (Láníček, 2016, s. 66). Jeho výrok je, vzhledem

³⁰ Blanka Waleská (nar. 1910) již několik let hrála v Národním divadle.

³¹ Avšak spíše než o články se jedná o informativní sloupky, které, pro nedostatek mediálního prostoru, mnoho čtenářů ani nemohlo zaregistrovat.

³² Rudé právo. 16. 7. 1948, roč. 28, č. 164, Praha: Komunistická strana Československa, s. 3.

³³ Rudé právo. 15. 8. 1948, roč. 28, č. 190, Praha: Komunistická strana Československa s. 4.

³⁴ Po válce vydal brožurku *Antisemitismus poslední zbraní nacismu* (1945), avšak o několik let později byl hlavním bojovníkem proti „židovskému nebezpečí“.

³⁵ O tom vypovídá již velikost prostoru a umístění, kterého bylo v Rudém právu článkům informujícím o vzniku tohoto snímku poskytnuto. Srovnajme s článkem Dr. I.: Oživil přízrak ghetta, in *Věstník židovské obce náboženské v Praze*, roč. 10, č. 40–41, Praha: Židovská obec náboženská v Praze 1948, s. 449.

³⁶ V Rozhovoru s Arnoštem Lustigem je dokonce zmíněna přímá žádost Kopeckého o Vávrova stanoviska k Daleké cestě. (CIESLAR, Jiří; Cieslar Jiří Š.: Lustigova Daleká cesta. Rozhovor s Arnoštem Lustigem nejen o Alfrédu Radokovi. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze: Národní filmový archiv 2007, s. 78.)

k době, ve které působil, a limitům normativní poetiky socialistického realismu, pochopitelný³⁷. Problematickým prvkem podle Vávry byla zejména volba samotného tématu zpracovávajícího utrpení a absence heroismu, hrdiny, který je svým vzdorem příkladem ostatním. Veronika Ambros (2007, s. 69) také hovoří o tabuizaci židovské tematiky, kterou nebylo vhodné zpracovávat, neboť se „koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let sionismus a tzv. kosmopolitismus staly součástími obžalob v politických procesech nejen na české půdě [...]“³⁸. Zřejmě i proto se téma holokaustu začalo znovu ve větší míře zpracovávat až v době kulturní liberalizace v šedesátých letech, kdy Zbyněk Brynych svým *Transportem z ráje* (1962) též situovaným do terezínského ghetta přímo naváže na Radokovu *Dalekou cestu*³⁸.

Zdaleka ne všechny kritické reakce však byly způsobené dobou vzniku díla a všudypřítomným nátlakem komunistického režimu, tedy autoritativními stanovisky. Negativní ohlasy na snímek přišly i zevnitř české židovské komunity. Radokovi vyčítaly zejména statičnost jak příběhu, tak hlavních hrdinů, kteří nebyli aktivními bojovníky, spíše jen pasivně čekali na vysvobození a během příběhu se nevyvíjeli.

Tvůrci filmu Daleká cesta byli pro náš židovský vkus a naši židovskou prožitkovou potřebu jen málo poslušni tohoto zákona³⁹. U nich je život neměnný, zakletý, děsivý, dokud jako blesk ze zamračené oblohy, rázem neuhodí hodina osvobození. (Engel, 1949, s. 255)

Ve stejném článku je též poukázáno na to, že snímek zcela opomíjí aktivity židovské mládeže a mužů, kteří i v těžké době bojovali za svobodu. Vytvořením jediné aktivní postavy, kterou byl doktor Bureš, nežidovský manžel Hany, pak film podle Engela vytváří obraz Židů plazících se v blátě a špíně, pochodujících se skloněnou hlavou.⁴⁰

³⁷ Lustig ve stejném rozhovoru naznačuje, že Vávřův výrok mohl být způsoben všeobecným nátlakem doby a strachem z možného věznění.

³⁸ ŠRAJER, Martin.: Daleká cesta, in *Filmový přehled* [online]. [cit. 15. 3. 2021]. dostupné z:

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/daleka-cesta?fbclid=IwAR0WNYfJfQ6InZFBhyXPZUlvvqNIp6zHb3NQZNZgP7yeiYYhrQ4zPtQcXW4>

³⁹ Autor odkazuje k znakům filmu, jež vytyčil socialistický básník, estetik a spisovatel Béla Balász. Za hlavní znak filmařské tvorby považuje sledování pohybu a plynulosti života, klade tedy důraz na to, aby tvůrce filmu „myslil, viděl a líčil svět se stálým zřetelem na pohyb, na nepřetržitost vývoje a přeměn“. (ENGEL, Štěpán.: Daleká cesta, in *Věstník Židovské obce náboženské v Praze*, roč.11, č. 22. Praha: Židovská obec náboženská v Praze 1949, s. 255.)

⁴⁰ Engel opomíjí odbojovou činnost Burešova bratra, avšak ani on nebyl Židem.

A někteří se změnili, ostýchaví ve smělé, smělí v ostýchavé, bázlivci v nebojácné, nebojácní v bázlivce, poctiví v podlé, podlí v poctivé. (Engel, 1949, s. 255)

Pozitivního ohlasu se dílo nedočkalo ani od přeživších, kteří Terezín zažili na vlastní kůži. Stanislav Šteindler v jednom z mála zveřejněných ohlasů, který vyšel v týdeníku Kino⁴¹, poukazuje na způsob znázornění života v ghettu. Radok dle něho Židy představil jako skupinu bláznů, které žádný divák nemůže litovat. Jeho kritika graduje v momentě, kdy poukazuje na to, že by měla být Radokovi zakázána další filmová činnost⁴². Patrně tedy nepochopil, či nechtěl pochopit, že je film založený na poetice expresionismu.

Absenci pozitivního vyústění dříve kritizoval další přeživší terezínského ghetta Arnošt Lustig, který svůj názor v pozdějších rozhovorech vysvětluje a uznává, že je jakékoliv zpracování tématu koncentračních táborů citlivou záležitostí, u které je nemožné docílit všeobecného přijetí.

Radokovo pojetí Terezína je závažnější. Cítí ohrožení člověka, ohrožení civilizace [...] Daleká cesta má [...] pro mne hlubší a všeobecnější význam, přestože se nejedná o můj Terezín. (Cieslar, 2017, s. 78)

Co se však u Lustiga nemění, je pohled na tvar celého filmu. Štěpán Engel v již zmíněném článku poukazuje na nevyrovnanost v uměleckém vyjádření – dokumentární záběry – a samotném příběhu, nepovažuje tedy Radokovu techniku montáže za nástroj pomáhající dokreslit realie příběhu. Lustig též hovoří o nevyhovujícím „vyprávění děje“, které označuje za „příliš epizodické“ (Cieslar, 2017, s. 78). Nepovažuje to však za něco chybného. Na rozdíl od Engela hovoří Lustig o tom, že v něm jednotlivé epizody „vyvolávají vlastní zážitky nebo reflexe“.

Zajímavým aspektem je odlišnost dojmu Štěpána Engela, který se objevuje v již zmíněném ohlasu, od samotného záměru režiséra Alfréda Radoka, který uvádí o rok dříve ve Věstníku židovské obce náboženské v Praze.

⁴¹ Kino, roč. 11, č. 9, 26. 4. 1956, Praha: Československé filmové nakladatelství, s. 140.

⁴² Vzhledem k nedostupnosti článku v časopise Kino citujeme ze studie: LÁNÍČEK, Jan: A Closer Look at Alfred Radok's Film *Distant Journey*, in *Holocaust and Genocide Studies* 30, no. 1, University of New South Wales: Jaro 2016, s. 67.

Tak vidí oko kamery [...] terezínské ghetto! Je v tom nesporně mnoho pravdy a skutečnosti, avšak pravdy a skutečnosti vnější, průvodní, okrajové a málo pravdy a skutečnosti vnitřní, umělecké, svědecké. (Engel, 1949, s. 255)

Engel dále dodává, že „od pravd a skutečnosti obrazy mnohdy [...] odpoutávají, jako se od nich odpoutali i filmaři.“ Na straně druhé je pak výrok autora, který dokládá, že volil zcela vědomě „expresionistickou“ metodu právě pro to, aby záběry odhalil zejména „vnitřní pravdu“.

Vnější pravda je tu deformována, aby byla lépe vystižena pravda vnitřní. (Radok, 1948, s. 449)

2.3 Přijetí filmu za hranicemi a v Československu po roce 1960

Film, který se v době svého uvedení setkal v rodné zemi s oficiální nepřízní a velkou vlnou negativních reakcí, se za hranicemi těšil úspěchům.

Film, který nesměli vidět diváci v Praze, byl okamžitě prodán do ciziny. V roce 1949 reprezentovala Daleká cesta Československo na mezinárodním festivalu v belgickém Kokke le Zoute a v téže roce ho promítali v kinech v Rakousku a ve Švýcarsku. (Hedvábný, 1994, s. 169)

O rok později byl snímek uveden ve Spojených státech, v nichž také získal mnohé ohlasy. Jako příklad uveďme Bosley Crowthera, předního kritika The New York Times, který v hlasování na konci roku 1950 uvádí na prvním místě mezi filmy, které nebyly natočené v angličtině, právě *Dalekou cestu*.

Z druhé strany železné opony přichází daleko nejlepší a nejotrěsenější film o nacistické persekuci Židů, jaký jsem viděl. (Liehm, 2001, s. 77)

Hedvábný (1994, s. 169) však dodává, že i zde „Radokovo pravdivé vidění skutečnosti šokovalo“ a zmiňuje, že „podle svědectví Mojmira Drvoty byly v USA z filmu vystřiženy dvě scény“⁴³.

Reakce na film ovlivněný expresionismem byly různé, je však zřejmé, že ve své době se za hranicemi setkal spíše s porozuměním a oceněním. Studie Láníčka (2016, s. 68) zmiňuje vyjádření jednoho z nejdůležitějších francouzských filmových kritiků poválečné doby André

⁴³ Jednalo se o scénu, ve které Margit nabízí Toníkovi, že s ním bude mít sex za krabičku cigaret, a o scénu závěrečnou, v níž hlavní postavy navštíví hřbitov – Hedvábný dodává, že tak bylo učiněno kvůli křížkům na hrobech.

Bazina, který vyzdvihuje Radokovo ztvárnění Terezína. Pokouší se o obhajobu neobvyklých kamerových úhlů, protikladů světla a tmy a dalších expresionistických prvků, kterých je ve snímku užíváno. I přes pozitivní vyjádření ceněného filmového kritika, který Radokovy expresionistické postupy považuje za relevantní pro vyjádření psychologických a dramatických hodnot díla a vytváří tak dle Bazina „kafkovské ghetto“, se u některých francouzských kritiků setkaly s neporozuměním. Ti opět poukazovali na narušování plynulosti příběhu, k němuž podle nich docházelo právě použitou technikou montáže. Byly to však právě ony kontroverzně hodnocené postupy expresionistického filmu, které snímku otevřely dveře i k široké americké publicitě.

Za zmínku stojí zejména ohlas již zmíněného filmového kritika amerického deníku New York Times, jenž *Dalekou cestu* označuje za „nejúžasnější, nejsilnější a nejhrůzostrašnější film o nacistické perzekuci Židů, který tento recenzent dosud zhlédl“⁴⁴, a právě ono narušování příběhu pomocí montážních technik považuje za skvělé „zachycení teroru [...] skrze úžasné narušování dobovými záběry, za děsivého doprovodu bubnů a záběrů hrnoucích se davů lidí v ghettu“⁴⁵.

Od filmového kritika, žurnalisty, spisovatele a akademika Jamese Levisa Hobermana snímek získává přívlastek mistrovské dílo⁴⁶. Alfréda Radoka pak jako muže divadla, jenž se stejnou smělostí tvoří i své filmy, přirovnává k Orsonu Wellesovi, americkému scénáristovi, herci a režisérovi, který s tvorbou filmových snímků začal již roku 1941. S přihlédnutím k tomu, že jeho tvorbu přirovnával k filmografii vznikající v USA, je možné říci, že Radok svým snímkem v rodné zemi předběhl dobu a vytvořil tak dílo, na nějž nebylo tehdejší Československo připravené. Vždyť i Josef Škvorecký (1991, s. 54) Alfréda Radoka označuje za „přímého a velice výrazného předchůdce Nové vlny“⁴⁷.

⁴⁴ Přeloženo do češtiny z: CROWTHER, Boesley: Foreign entries; The Czech film „Distant Journey“, and The Italian „Difficult Years“ Creative Film Hot Potato. In *New York Times*. 10. 9. 1950. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. dostupné z: <https://www.nytimes.com/1950/09/10/archives/foreign-entries-the-czech-film-distant-journey-and-the-italian.html>

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ HOBERMAN, James Levis.: Czech please, in *Village Voice*. 21. 11. 2006. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. dostupné z: <https://www.villagevoice.com/2006/11/21/czech-please/>

⁴⁷ Pojem, který označuje generaci československých filmových scenáristů a režisérů tvořících od 60. let 20. století, tedy jedenáct let po uvedení *Daleké cesty*.

Byl to však strašlivě předčasný, beznadějně anachronický film [...] Nevím, zda ve světové kinematografii tehdy něco podobného vůbec existovalo. (Škvorecký, 1991, s. 54)

Láníček (2016, s. 69) uvádí, že projekce *Daleké cesty* byla v New Yorku a Los Angeles zahájena již 19. srpna 1950 – v době, kdy už bylo v tehdejší Československu omezeno její promítání – kde se s velkou publicitou promítala po dalších pět měsíců. Po nich se snímek dostal i do dalších amerických měst, to vše za pomoci pro-sovětské distribuční firmy Artkino.

Alfou a omegou všech názorových střetů bylo opět hlavní téma celého snímku, k němuž byly postoje různé a byly znovu silně ovlivněné politicky. To, co Bazin označil za estetičnost, bylo levicovou americkou kritikou nazváno formalismus a expresionismus, které byly Radokovi vyčítány právě i v stalinském Československu. Ačkoliv snímek obletěl půlku světa, ohlasy levicově zaměřených kritiků – jak tvrdí Láníček (2016, s. 69) – odrážely model sovětské kritiky a socialistického realismu. Podle nich Radok podlehnul západním uměleckým stylům, kterými byly expresionismus a formalismus, a stanul tak na opačné straně barikády.

To jsem byl tehdy buď „kosmopolita“ nebo „formalista“, a jak to charakterizoval Štoll, „člověk, který stojí na druhé straně“. (Liehm, 2001, s. 76)

Láníček (2016, s. 69) uvádí, že na hlavní téma, problematiku Židů jako obětí, bylo všeobecně vstřícněji nahlíženo diváky západní Evropy a Ameriky než jejich československými současníky. Politika v tomto ohlase hrála opět velkou roli, což je viditelné i na ideologickém smýšlení recenzentů. Zatímco Basin hovoří o nejúžasnějším filmu zpracovávajícím nacistickou perzekuci Židů, komunistická strana USA se v novinách *Daily Worker* vyjadřuje o smrti Židů znázorňující prosbu o mír. Láníček (2016, s. 69) však dodává, že většina kritiků se ve svých ohlasech zmiňuje o Židech jako o obětech, speciálně vybraných nacisty. Významná celosvětová distribuce snímku tedy jednoznačně dopomohla k tomu, aby zobrazila a mnohým divákům připomněla teror, který některé skupiny i jedinci zakusili během nacistických čistek.

Po zahraničním úspěchu snímku se však film postupně navrátil i do československých kin. Zdeněk Hedvábný (1994, s. 169) hovoří o doložených svědectvích o promítáních, jež proběhla v první polovině padesátých let ve venkovských kinech na Moravě a v Čechách⁴⁸. Zmiňuje i poznámku v pozůstalosti Alfréda Radoka, ze které se dozvídáme, že v létě roku 1954

⁴⁸ Blažejovský (2010, s. 122) uvádí například brněnská kina Lípa, Osvěta, Mír, Vlast – nešlo tedy pouze o venkov, ale i města.

byl snímek promítán i v periferních pražských kinech. Dokladem jeho opětovně alespoň omezeně povoleného promítání od poloviny padesátých let může být již zmíněná recenze Stanislava Šteindlera, uveřejněná v dubnu 1956 v časopise Kino. Dle publikace Šárky Bartoškové⁴⁹ pak od započaté distribuce roku 1949 do jejího ukončení 1973 navštívilo 6 919 představení celkem 1 112 511 diváků. Není tedy vhodné hovořit o „trezorování“ a zakázání filmu, jež se objevuje v nejedné publikaci.⁵⁰ Jeho distribuce byla sice omezena a přesunuta mimo Prahu, avšak nebyla zapovězena. K zakázání snímku došlo až po Radokově emigraci po srpnu 1968 (Hedvábný, 1994, s. 169).

Láníček (2016, s. 70) poukazuje na neblahou skutečnost, že se nepodařilo zjistit, kolik lidí film zhlédlo v době kulturní liberalizace šedesátých let, během které se *Daleké cestě* podařilo získat publicitu i ve své rodné zemi. V práci Ambros (2007, s. 68) je pak citací česko-francouzského autora Milana Kundery poukázáno na velikost vlivu Radokova díla na tehdejší společnost.

Tento nesmírně poetický film otrásl celou jeho generací. (Ambros, 2007, s. 68)⁵¹

Hedvábný (1994, s. 299) pak sděluje, že i když Radok *nebyl nikdy v terezínském ghettu [...] jeho film Daleká cesta pro mne dodnes zůstává nejpravdivější, nejotřesenější a nejhlubší výpovědí o holocaustu.*

Film byl tedy prvním a na dlouhou dobu jediným filmem tematizujícím holokaust a Terezín. Jak jsme již zmínili, bylo toto téma znovu zpracováváno až v době „tání“, kdy má premiéru film *Romeo, Julie a tma* (1959) Jiřího Weisse. Přímým navázáním na Radoka je pak Zbyněk Brynych svým *Transportem z ráje* (1962). Inspiraci pak stejný autor čerpal i z velmi neortodoxní práce s kamerou, kterou v *Daleké cestě* zajistil Josef Střecha. To se odráží i v Brynychově dalším filmu *... a pátý jezdec je Strach* (1964). (Škvorecký, 1991, s. 54) Film *Daleká cesta* však neupadl v zapomnění ani v tomto století. V roce 2019 byl digitálně restaurovaný a o rok později byl uveden v rámci berlínského festivalu v sekci Berlinale Classic.

⁴⁹ Čísla se shodují jak ve zmíněné publikaci Bartoškové *Československé filmy 1945–1957*, tak se statistickými údaji z publikace BŘEZINA, Václav; Aleš Danielis; Jindřiška Švecová; Jan Vymětal.: *Československý film a filmová distribuce I*. Praha: ÚPF 1988, s. 29.

⁵⁰ Za příklad uveďme Moniku Mikušovou in *Points of Contact from the New Waves to the Present* či Josefa Škvoreckého in *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*.

⁵¹ Ambros cituje z KUNDERA, Milan.: *Such Was Their Wager*. in *The New Yorker*, 10. 5. 1994, s. 95.

Po této festivalové premiéře by se měl znovu objevit i v českých kinech.⁵² V roce 2021 je pak plánované vydání této digitálně restaurované podoby na nosiči Blu-ray.⁵³

⁵² Berlinare Classics, Programme 2020, in *Berlinare archive*, [online]. [cit. 29. 3. 2021], dostupné z: <https://www.berlinale.de/en/archive-selection/archive-2020/programme/berlinale-programme-2020.html>

⁵³ Ediční plán, in *Národní filmový archiv*, [online]. [cit. 29. 3. 2021], dostupné z: https://nfa.cz/cz/veda-a-vyzkum/edicni-plan/?fbclid=IwAR2-MzNB1q8jdICrUmXZqIWO9Xqkd-iZJu4CAYUUw6zVoME_-aMHcv7DVBo

3. Motivy

V následující kapitole se budeme zabývat literárními a filmovými motivy, které jsou pro obě díla příznačné. Zaměříme se na jejich využití v jednotlivých pasážích děl a následně se pokusíme o jejich interpretaci.

3.1 Ruce

Ruce jsou jedním z klíčových motivů zejména ve Weilově díle, setkáváme se s ním však i v Radokově filmu. Motiv rukou však nelze interpretovat pouze jako vyobrazení jednoho určitého jevu. Zjistili jsme, že je nutné přistoupit na to, že jde o vícero motivů – došli jsme k závěru, že zejména ve Weilově knize jsou ruce trojím motivem: jediného východiska z mezní situace, očištění a vyššího hybatele. Těmi se nyní budeme podrobněji zabývat.

3.1.1 Motiv jediného východiska

V *Životě s hvězdou* se často setkáváme se spojeními jako jsou „ruce oblepené hlinou“ či „tvrdá, upracovaná ruka“, které se nejčastěji pojí s motivem práce, jímž se budeme detailněji zabývat později.⁵⁴ V knize jsou význačné momenty, při kterých se cítí hlavní postava v bezpečí, dobře a prožívá normální život, který je odtržený od hrůzné reality nacismu – na hřbitově, místě, kde pracuje vlastníma rukama, které Roubíčkovi stále ještě patří.

Bylo nám dobře, když jsme měli ruce oblepené hlinou. (Weil, 1964, s. 110)

Právě v těchto okamžicích je motiv spojován i s *dobrou prací*. Poukazuje tedy na touhu po volnosti a vlastní aktivitě vedoucí k lepší budoucnosti.

Budou to moje rostliny, vypěstované mýma rukama. (Weil, 1964, s. 29)

Tento motiv se též spojuje se snovým prostorem, v němž Roubíček vzpomíná na časy, kdy se mu dařilo dobře a byl šťastný – vzpomínkami na Růženu – a uvažuje nad tím, jak by mu bylo příjemně, kdyby byly tyto sny skutečností.⁵⁵

Bylo by to krásné, sedět u prostřeného stolu a jíst jídlo připravené jejíma rukama.
(Tamtéž.)

⁵⁴ Viz 3.2.

⁵⁵ Tento pohled na vysněné rodinné pohodlí zobrazené skrze společné stolování se vyskytuje i v *Daleké cestě*, kde je pokřivenost reality ukázána záběrem skrze pověšené zrcadlo. (viz 3.11.)

Roubíčkovi se nechce obědovat v jídelně, v níž by nebyl ve svém bezpečném prostoru a neměl by jídlo, které vytvořil jemu známý člověk. Touha po blízkém člověku, komunitě a vytržení z osamění je dále zobrazena obrazem ruky hladící osamocené jedince⁵⁶.

Toužil jsem, aby mě někdo pohladil po skloněné hlavě, představoval jsem si ženskou ruku, Růženinu ruku, ztvrdlou prací, a přece tak lehkou a jemnou. (Weil, 1964, s. 74)

Tento motiv se objevuje i v *Daleké cestě*. V momentech největšího rozrušení matky přichází rodina, která jí dotekem prokáže svou podporu, čímž je postavě navozen pocit bezpečí. Stejný význam má i gesto poklepání na rameno, kterým si postavy vyjadřují „soustrast“ při zjištění, že ten druhý obdržel příkaz k nástupu do transportu. I přesto, že tento význam není ve filmu kamerovými technikami nijak významně zdůrazněn, považovali jsme za důležité tuto paralelu alespoň zmínit. Detailního záběru a zdůraznění získává ve filmu motiv rukou ve spojení s motivem vody a očištěním, jimiž se budeme zabývat nyní.

3.1.2 Motiv očištění

Na obrázku v příloze 1 můžeme vidět scénu, ve které si Hana sundává prsten a pod tekoucím proudem vody si omývá ruku⁵⁷. Tento úkon lze interpretovat jako předběžné smývání činu, který se chystá udělat. Scéně totiž předchází Hanin rozhovor s primářem, v němž hovoří o možné záchraně svého manžela Antonína Bureše.

Hana: *A kdyby Toník, kdyby se Toník se mnou rozvedl, to by taky musel jít?*

Primář: *Nó, to by nemusel, ale, to vy byste šla do Terezína. Ale znáte přece Toníka, ten se nerozvede.*

Hana: *Ne, to máte pravdu, to nejde. Takhle to nejde. Pane primáři, dal byste mi na pár dní dovolenou?*⁵⁸

Hanin náhlý dotaz na možnost vzít si dovolenou, tedy ujištění, že v nemocnici bude dostatek personálu, a tudíž se Hanina absence nedotkne jejího chodu, s následným mytím rukou a detailními kamerovými záběry na všude přítomné jedy a injekce nás přivádí k již zmíněné interpretaci. Toto rituální omytí rukou by však mohlo být interpretováno i jako symbolické

⁵⁶ Osamocené já se pojí i s motivem kolektivního těla. (viz 3.4.)

⁵⁷ Tento druh židovského rituálního omývání rukou, který se dá provádět na libovolném místě i za použití vody z kohoutku, se nazývá Netilat jadaim.

⁵⁸ Dialog citován z RADOK, Alfréd: *Daleká cesta* [film]. Československo: 1948, minutáž 1:06:50.

zrušení platnosti manželství, jímž by Hana zachránila manžela, který by na rozvod sám od sebe nikdy nepřistoupil.

Očištění ve spojení s vodou je častým motivem i ve Weilově díle. O příznačnosti tohoto motivu hovoří i Jaroslava Vondráčková (2014, s. 6), která zmiňuje Weilovo úzké propojení s vodou, zejména potokem a řekou, které vzniklo již v jeho dětských letech – firma otce sídlila ve mlýně.

Slyšel jsem hučet vodu ve dne v noci, čistou, sladkou vodu, jak padala do kapes vodního kola, slyšel jsem ji vytékat a běžet tase dál – nikdy až do své smrti nezapomenu na tekoucí vodu [...]. (tamtéž)

Jeho láska k řece a její čistotě se projevuje i v *Životě s hvězdou*. Za příklad uveďme moment, kdy Roubíček ztrácí přítele kocoura Tomáše, poprvé se rozpláče a prožívá největší smutek, bezmoc a vztek. Sice nachází krátkodobou útěchu při práci na hřbitově (viz 3.1.1), avšak dlouhodobá úleva a vyléčení nastane až po smytí všeho zlého pomocí vody.

A pak jsem si řekl, že by mi mohla pomoci jedině voda. Měl jsem zakázánu vodu [...]. Ale to bylo ve městě a za městem, kde byla voda ještě čistá. Na druhém konci města, za předměstím [...] tekla již voda špinavá [...]. [...] Ale nezůstane na mě tato špína, kdybych se měl vydrhnout pískem, jako nezůstane špína v řece, až se zase dostane do polí a lesů. (Weil, 1964, s. 134)

Poukázání na špinavou vodu v okupovaném městě v kontrastu s její čistotou v přírodě, již nikdo nevládne, a schopnost řeky zbavit se všech nečistot poukazuje na další motiv, kterým je naděje.⁵⁹

3.1.3 Motiv vyššího hybatele

Erik Kolár, autor předlohy filmu *Daleká cesta*, byl kromě dramaturga také loutkařem. V loutkovém divadle je loutkař hlavním hybatelem dřevěné figurky, která má své končetiny přivázané na malé lanko, pomocí něhož je ovládána. Divák tak při sledování představení získává pocit, že se loutka pohybuje svobodně z vlastního rozhodnutí. To vše je však pouhá iluze, jelikož zůstává vězněm lanek, která jsou ovládaná „vyšší rukou“. Právě tento loutkařský obraz se vyskytuje i ve filmu, v terezínské scéně.

⁵⁹ Viz kapitola 3.6.1.2.

Toník, který přichází do Terezína, aby našel Haniny rodiče, zjišťuje od vězňů, zda vědí, kde jsou Kaufmanovi. Během tohoto hledání se zeptá i loutky, jejíž loutkař záměrně není zachycen. Postava Toníka se nijak nepozastavuje nad tím, že vede rozhovor s loutkou, a pokračuje ve svém pátrání po rodině Kaufmanových.

Tato scéna obrazně zobrazuje hrůzostrašnou skutečnost Židů, kteří jsou v Terezíně pouhými loutkami – zdánlivě volně pohybujícími se, avšak stále pod vedením vyšší síly. Život ve městě je pak jakousi předzvěstí Terezína – místo lanek jsou v něm osoby omezené v pohybu novými zákazy a příkazy k dostavení se na výslechy či k transportu. Ve městě má však člověk stále, ačkoliv minimální, možnost volby – ta v Terezíně zaniká. Pohyb zdejších vězňů je z důvodu pevnosti omezen a vytyčuje tak jakési jeviště, na němž se koná představení loutek, které hrají podle předem stanovených pravidel.

Lidská tendence k ovládnutí druhých se vyskytuje i v knize.⁶⁰ Kocour Tomáš je opakovaně pojmenováván jako nedůvěřivý.

Nedal se nikdy pohládit a já jsem se o to ani nepokoušel, nevěřil lidským rukám. (Weil, 1964, s. 31)

Postava kocoura Tomáše je bytostí, které se podařilo uniknout a být svobodnou. O toto privilegium však nechce přijít, a proto se vyhýbá rukám, které by mohly jeho svobodu opětovně omezit. Žije ve svém vlastním světě a nechce riskovat možný návrat k útrapám života plného pravidel, omezení a týrání. Je tedy jakýmsi kontrastem Roubíčka, jehož svoboda je omezena.

Nejhorší je, že musíme žít ten život, který pro nás vymysleli. Je to těžké žít životem, který pro nás vymyslel někdo jiný. (Weil, 1964, s. 114)

Paralelou ke zmíněnému loutkovému divadlu filmového Terezína je i knižní označení *cirkus*.⁶¹ Přesně tak si Roubíček představuje cílovou destinaci lidí, kteří nastupují do transportu.

⁶⁰ O loutce hovoří i Grebeníčková (2015, s. 391), podle níž má postava Roubíčka „svého literárního předchůdce někde, kde bude sotva hledán. Jsou to petrohradské postavy, loutky bez psychologie, postavy literatury devatenáctého století se známým světem byrokratismu [...]“.

⁶¹ O tomto motivu v *Životě s hvězdou* hovoří i Urs Heftrich: „kvůli bouřlivým scénám spojeným s transportem se pražské oběti o strašlivé show zmiňovaly jako o cirkusu.“ [přeloženo do češtiny z německého doslovu k německému vydání knihy *Der Unstern als Leitstern*, in: Jiří Weil: *Leben mit dem Stern* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000), s. 374.]

Vážili si dokonce šilenců, protože jejich čísla byla v cirku neobyčejně zábavná a jejich hra přirozená. (Weil, 1964, s. 104)

V momentě, kdy se Roubíček díky náhodě či štěstí ztratí z kartotéky a alespoň na nějakou dobu se vyhne transportu, se na jedné stránce knihy objevují motivy ruky hned dvakrát. Oba výskyty jsou však vzájemnými kontrasty. Poprvé se jedná o vyšší moc „jich“, kteří se snaží zachytit Roubíčka a poslat ho do transportu⁶².

Snad se skrčil tento Roubíček, když po něm sahala ruka, nebo se dostal pod ostatní Roubičky na dno krabice, takže nemohl být zpozorován. (Weil, 1964, s. 93)

Kontrastem je Roubíčkovy vyprávění Růženě, které již nehovoří o štěstí. Zmiňuje, že jeho jméno bylo ztraceno aktivní účastí vyšší, tentokrát dobré síly.

[...] byl mi dám život, když jsem již klesal do dna propasti. Zachytila mě ve vzduchu ruka a vytáhla mě na vysokou horu [...]. (tamtéž)

Roubíček jako kdyby byl v tomto případě loutkou⁶³ o jejíž vedení se přetahují dvě vyšší síly – síla dobra a zla. Toto malé vítězství „dobrého loutkaře“, který Roubíčkovy pomůže alespoň na chvíli nehrát podle nastavených pravidel, mu poskytnutým časem otevírá dveře, které vedou k jeho aktivnímu zapojení ve vytváření své vlastní cesty vedoucí za životem podle vlastních pravidel. Obě díla tak vyzdvihují svobodnou vůli člověka, odpor proti omezování života „vyšší silou“, „rukou“, která rozhoduje o životech lidí, a tedy i obava lidské tendence ovládat druhé. Již z tohoto zmíněného znaku je možné usuzovat, že tato díla nebudou brát v potaz ani omezující pravidla nastolené dobové doktríny a budou narušovat její snahu vést kulturu doby směrem, který vyhovuje její ideologii.

3.2 Práce

Dalším z příznačných motivů, jenž se pojí i s již zmíněným motivem ruky, je práce. V obou dílech se vyskytuje ve dvou spojeních, která jsou vzájemnými kontrasty – vytoužená aktivita, která postavy naplňuje, či nucená činnost, která z nich naopak vysává poslední zbytky sil. Označení těchto odlišných významů motivu práce přebíráme ze *Života s hvězdou*, v němž jsou jim přidělena adjektiva dobrý a špatný. Tato doslovná označení ve filmu nejsou. V něm je

⁶² Loutkový film Jiřího Trnky *Ruka* (1965) zpracovává tento motiv obdobně.

⁶³ O motivu loutky hovoří i Hana Hříbková (2016, s. 699), která zmiňuje úvahy Roubíčka o tom, „proč je pouhou loutkou ve hře cizinců, kterou nezná a ani znát nechce, loutkou, která má pobavit a pak se stát méně než ničím – pouhým anonymním číslem“.

postoj pracujících k činnosti patrný z detailních záběrů na tváře – radostné, nebo smutné a ztrhané –, či z rozhovorů postav.

3.2.1 Dobrá práce

Tento motiv jsme již zmínili v oddílu 3.1.1., ve kterém se zabýváme motivem ruky v *Životě s hvězdou* symbolizujícím práci jako nástroj sloužící k vytvoření svobodného a lepšího života, který bude možné žít podle vlastních pravidel.

Leželi jsme vedle svých záhonů a dívali se na naši práci, byla to dobrá práce a byli jsme pyšní, protože řádky byly dobře vyrovnány, a protože se našim rostlinám dobře na hřbitově dařilo. (Weil, 1964, s. 110)

Práce na hřbitově, na místě, jehož zdi vytváří uzavřený svobodný prostor oddělený od každodenní reality nacismu, je jedinou, která je v knize označována jako dobrá. Zajímavé je i poukázání na mladé pučící rostlinky, které rostou ze živin zemřelých, a podporují život dalších jedinců. Tím se zde opětovně objevuje příroda jako nejvyšší síla navracející vše do absolutní rovnováhy. Smrt tak dostává nějaký smysl a není pouze „neužitečná, hloupá [...] všední a nesmyslná, jako ony pomníky“ (Weil, 1964, s. 70). Tato dobrá práce tedy přeměňuje hřbitov, místo pro ukládání mrtvých těl, v zahradu, v níž vzniká nový život. Ozdravování záhonů likvidováním nežádoucího plevelu je pak paralelou k postavě lékaře (viz 3.2.2), jehož posláním by mělo být léčení lidí.⁶⁴ Tento oddělený svět a práce v něm se zároveň stává kontrastem k činnosti, již vykonávají hrobníci (viz 3.2.2).

V *Daleké cestě* není kladen důraz na dobrou práci – pouze na začátku filmu je zobrazeno lékařské zaměstnání obou hlavních postav, jež později ztrácí. Kontrast dobré a špatné práce je zřetelný zejména na proměně Toníkova původního zaměstnání v oboru lékařství v těžkou práci pro nacisty⁶⁵, kterou získává jako trest za manželství se Židovkou.

3.2.2 Špatná práce

V kontextu filmu ukazuje, co je to dobrá a co špatná práce, až proměna Toníkova zaměstnání – namísto původní zdravotnické profese je mu přidělena pozice tvrdě pracujícího dělníka. Právě pozice lékaře tvoří paralelu mezi *Životem s hvězdou* a *Dalekou cestou*. V knize je lékař nucen vystavovat potvrzení o tom, kdo z Židů může jít pracovat do táborů a kdo je na tom zdravotně

⁶⁴ Rozhodování o životě a smrti vytrháváním plevelu může být interpretováno i jako poukázání na praktiky nacistů, kteří za plevel na své zahradě označili Židy.

⁶⁵ Při této práci však poznává i solidaritu v podobě dělníka Jardy Nohy, který mu nabízí pomoc. Viz 4.2.

tak špatně, že není schopen práce – což je předtuchou transportu. Osoba doktora, která má být ztělesněním pomoci a zdraví, se tak nedobrovolně stává jakýmsi soudcem mezi životem plným těžké práce, či předzvěstí smrti.

„Dám vám čtyřku,“ řekl lékař, když mě prohlédl. „Nehodíte se na těžkou práci.“
„Děkuji,“ řekl jsem.
„Ale nevím, bude-li vám to něco platné.“ [...] „Stydím se, že to musím dělat, je to hanba, měl bych léčit lidi.“
„Nemohu vám pomoci,“ řekl jsem, „nemohu nikomu pomoci, jsem sám.“ (Weil, 1964, s. 34)

Lékař má sice pozici, která mu svou nezbytností a nenahraditelností zajišťuje bezpečí, avšak přesto není jeho život šťastný. V tomto dialogu tak dochází k výměně pozic a lékař se stává tím, komu by měl Roubíček pomoci. Zajímavým momentem je dialog, který spolu stejné postavy vedou při Roubíčkově další návštěvě ordinace, během níž má vysokou horečku.

„Máte horečku,“ řekl lékař [...]. Dole vám podají léky, požádejte někoho, aby zatelefonoval do úřadu, že jste nemocen,“
„Nemám nikoho,“ řekl jsem, „kdybych umřel, nikdo se to dlouho nedoví [...].“
„Nemohu vám pomoci,“ řekl lékař, „nemohu nikomu pomoci. [...].“ (Weil, 1964, s. 67)

Větu zdůrazňující nemožnost komukoliv pomoci tentokrát pronáší lékař. Obě postavy tak poukazují na bezvýchodnost situace, která je dále akcelerovaná promluvou úředníka: „Všichni jsme nemocní.“ Jako kdyby poukazoval na starý svět, jenž je nemocný a musí být uzdraven.⁶⁶

Ve filmu lékaři zůstává poslání léčby lidí – dobrá práce, která má smysl –, avšak toto privilegium může být snadno odebráno a v okamžiku se promění v těžkou manuální práci či transport. Toníkova namáhavá dělnická práce pro nacisty však není zdaleka tak vyhrocená, jako práce Zdeňka Kleina, Hanina souseda, který se po svém transportu stává terezínským členem samosprávy.⁶⁷

⁶⁶ Stejného motivu využívá i Wolker, který ve *Svatém kopečku* (1921) píše: „[...] a nemoc nechodí jen po lidech, ale i po horách a po celém světě, na modré pasece my chlupci se shodli, že, světe, uzdravíme tě.“

⁶⁷ Tento čin však odráží skutečnost, že by jinak putoval do vyhlazovacího tábora. Touto problematikou se budeme později zabývat v oddílu 5.1.

Kontrastem k *dobré práci* na hřbitově, o níž jsme se zmínili ve spojení se *Životem s hvězdou*, jsou rozhovory Roubíčka a jeho kolegů s hrobaři.

[...] chlubili jsme se jim svou prací, protože se pohřebníci svou prací chlubit nemohli; zato se však chlubili svým životem, který je vedl do různých čtvrtí a napínavých dobrodružství. [...] byl to velmi dobrodružný a napínavý život, který se nedal srovnat vůbec se životem zahradníků hrabajících se celý den v zemi. (Weil, 1964, s. 111)

Práce hrobníků se tak stává jakýmsi synonymem dobrodružství, po němž však hlavní postava netouží. Nachází bezpečí ve svém vlastním světě za zdmi hřbitova, kde má svou obyčejnou, avšak dobrou práci.

Za to nejhorší zaměstnání je v knize označena činnost bývalého mlynáře. Byl povolán, aby s koňmi svážel do skladiště hračky, které zůstaly v prázdných domech po židovských dětech, které byly transportem odvezené do Terezína či vyhlazovacích táborů. Mlynář zdůrazňuje, jak tato práce ničí nejen jeho, ale i koně, neb nejde o obyčejný nábytek, ale o „živé věci“.

Povídám, i ti koně je neradi vozí. Nejsou vůbec veselí, ačkoli se o ně starám [...]. Měli by být veselí, když jim dávám oves, měli by řehtat radostí, ale jsou to smutní koně. (Weil, 1964, s.123)

Tento krátký rozhovor tak poukazuje na další realii, kterou se obě díla zabývají, a to holokaust ve spojení s dětmi.⁶⁸

Motiv práce tedy není chápán tak, jak je pojímán v oficiální literatuře socialistických zemí.⁶⁹ Dobrá práce se v knize stává vědomým a svobodným aktem, očistným rituálem v přírodě, během něhož vzniká něco nového. Práce na Roubíčkově zahradě či pěstování vlastní zeleniny navíc poukazuje na její individualistické pojetí, které je kontrastní společné a často podřadné, často přidělené, budovatelské práci v socialistické společnosti. Tímto odlišným chápáním tak může motiv narušovat dobový kánon socialistického realismu.

⁶⁸ Zabývání se tímto motivem přesahuje rámec práce. O dětech ve spojení s holokaustem vizte například HÁJKOVÁ, Věra: Nejmenší vězni v Terezíně. in: *Terezínské listy* 26/98. Praha 1998.

⁶⁹ Je opakem namáhavé, povinné a neefektivní práce v socialistickém Rusku, již Weil zobrazuje ve svém předchozím románu *Moskva-hranice* (1937).

3.3 Zvíře

Motiv zvířat je příznačným pro obě díla. Hana Hříbková (2016, s. 693) zmiňuje, že zejména v tvorbě Jiřího Weila je tento motiv velice častým – zvířata hrála velkou roli i v jeho životě.⁷⁰ Hlavní postava Roubíčka má za svého nejbližšího přítele kocoura Tomáše, jemuž zprvu závidí svobodu – kocour o svou volnost nechce přijít, a proto nevěří lidským rukám.⁷¹ Paralela tragického osudu židovských občanů a zvířat je zobrazena momentem, kdy jsou kočky označené za nepřátelské, stejně jako Židé ztrácí svou původní svobodu, a začnou být likvidovány. Tomáš je chladnokrevně zastřelen. Paralela mezi Roubíčkem a kocourem, je patrná i z jeho líčení cesty městem. Během nich je Žid vyháněn z míst, kde není jeho účast žádoucí, a stejně tak jako toulavé kočky se i on musí přizpůsobovat vnějším vlivům, jinak by přišel o život. Roubíček není člověkem, chodcem, který má přednost před jedoucím vozidlem, ale stává se zvířetem, které musí před autem uskočit, jinak bude sraženo.

Nevím, jak dlouho mi trvala cesta, vím jen, že jsem musil dvakrát uskočit před jedoucím automobilem, když jsem přecházel ulice, [...]. (Weil, 1964, s. 37)

Dalším zvířetem objevujícím se v obou dílech je pes. Roubíček nejprve touží být psem, který je svobodný a hraje si na sněhu. S počátkem transportů, které pohyb Židů ještě více omezí, se však pes objevuje i ve spojení s motivem cirkusu, v němž je toto čtyřnohé zvíře nuceno chodit po dvou a předvádět zvířatům nepřírozené a nebezpečné triky pro pobavení diváků.⁷² Tento motiv je doslovně vyobrazen v Terezíně v *Daleké cestě*. V příloze 2 můžeme vidět scénu, v níž terezínský dozorce udělí povel⁷³ terezínské vězenkyni, která následně jako vycvičený pes uchopí ústy kýbl a chůzí po čtyřech ho odnese pryč. Tato sekvence filmové židovské vězenkyně přeměňující se ve psa a knižního psa v cirkusu chodícího jako člověk, poukazuje na významnou paralelu osudů lidí a zvířat.⁷⁴

V *Životě s hvězdou* se ztotožňují se psy i sami perzekvovaní. V dialogu Roubíčka se strýcem a tetou strýc přirovnává možnou budoucnost Židů s osudem psů.

⁷⁰ Hříbková poukazuje na zmínku jeho lásky ke zvířatům již ve vzpomínce z dětství *Hekna*. Jeho láska zejména ke kočkám, je zřetelná i z jeho smutku nad ztrátou kocoura Nehýtky, o němž hovoří Vondráčková (2014, s. 104): „Kocour Nehýtek zemřel, můj jediný přítel.“

⁷¹ Viz kapitola 3.1.3.

⁷² Ve spojení s cirkusem jsou zobrazena další zvířata, jako jsou například tuleni a koně.

⁷³ Dozorce zakřičí „aport!“

⁷⁴ Zároveň však zobrazuje osud Židů, kteří jsou pro nacisty nežádoucími zvířaty.

„Copak není na světě žádná spravedlnost? Uvidíš, že tu válku vyhrají. Mají už celou Francii [...] a my tady pojedeme jako psi. Proč nic neříkáš?“ (Weil, 1964, s. 35)

Psi jsou však v knize zobrazováni i jako spolupracovníci nacistů, kteří pomáhají vypátrat uprchlíky, již nenastoupili do transportu a ukrývají se. Pes je tak obrazem poskytujícím pohled na všechny možné přístupy k perzekuci.⁷⁵ Stejně tak, jako je pes zmiňován v rozdílných situacích, i Židé reagovali odlišně. Někteří nastoupili do cirkusu a stali se cvičeným psem, mnozí ztratili víru v lepší budoucnost a takzvaně „pošli jako psi“, a jiní věřili, že svou spoluprací s nacisty zvýší svou naději na lepší život.

Vzpomněl jsem si na cihelnu, ale zavrhl jsem ji, ačkoliv tam bylo teplo, tam by mě jistě objevili lidé a udali. Raději jsem si představil vykopanou díru na stráni někde nad řekou [...]. Ale tam by mě jistě vyslídili psi, kteří prolézají houštinami. (Weil, 1964, s. 150)

Ke zvířatům jsou však přirovnáváni i lidé, kteří touží po cizím majetku. Město plné probíhajících transportů se tak stává prérií šakalů číhajících na majetek po rodinách, které se chystají odjet do táborů.⁷⁶

3.4 Kolektivní tělo

Dalším příznačným motivem je kolektivní tělo, tedy ztráta sebe sama a začlenění se do kolektivního „my“ sdílejícího společné útrapy. Osudy perzekvovaných Židů nejsou vnímány jako osudy jednotlivých osob – do transportu každý odjíždí jako jedno z mnoha čísel a pro zpětnou přeměnu a znovuzískání svého jména musí jedinec spáchat sebevraždu. Jelikož je toto utrpení chápáno jako kolektivní, je jedinec, jenž se přeměnil zpět ve jméno, nahrazen dalším člověkem, který následně ztrácí své jméno a získává uvolněné číslo.

Daleké cesta tento motiv zobrazuje zcela doslovně. Každý z židovských obyvatel předvolaných k transportu je ukázán ve spojení se svým batohem označeným velkým číslem. Při balení se na kamerovém záběru objevuje jak balící jedinec, tak jeho číslo, avšak při nástupu do transportu a zapojení se do pochoduujícího davu se kamera vzdaluje a poskytuje pohled pouze

⁷⁵ Podobně je tomu v Aškenazyho povídce Brutus z knihy *Psi život* (1959). Je v ní líčen příběh německého ovčáka. Jeho majitelkou je stará Židovka. Pes je nacisty zabaven a vycvičen pro koncentrační tábor. Setkává se znovu se svou paní ve vyhlazovacím táboře v Treblince.

⁷⁶ Více se touto problematikou zabýváme v kapitole 4.2.

na pochodující čísla.⁷⁷ Jedinec tak ztrácí svou tvář, osobnost i jméno a je pouhým číslem. Se ztrátou sebe sama a začleněním se do kolektivního „my“, sdílejícího stejný osud, se pracuje stejně i v *Životě s hvězdou*. V románu tento osud připadá světu Židů⁷⁸, jejichž problémy jsou Roubíčkově nejbližší. Již od samého začátku románu je tato hlavní postava zobrazována jako člověk ztrácející vlastní identitu – není již úředníkem Roubíčkem a neví, kam patří.

Postavil jsem se do řady a čekal, až na mne dojde.

„Dejte mi čaj,“ řekl jsem tlusté paní, která jej nalévala z velkého hrnce. Vedle ní stál jakýsi člověk a ostře si mě prohlížel.

„Začlenění?“ zasykl.

Nemohl jsem mu odpovědět. Nevěděl jsem, co je to začlenění [...] Lidé, kteří stáli zamnou, netrpělivě mě strkali, abych již odešel [...]

„Tak se hněte,“ volali na mne. (Weil, 1964, s. 11)

Tuto ztrátu i citovou osamocenost kompenzuje začleněním do kolektivního „my“.⁷⁹ Není jediným, kdo trpí nacistickou perzekucí, a tak se rozhodne přistoupit na pasivitu světa Židů.⁸⁰ Ti sice občas uvažují nad možným bojem, avšak často to jsou jen nereálné plány. Spíše se upínají k transportu jako možnosti lepšího života, neboť stále věří a mají naději⁸¹. A tak přijímají absurdní opatření, neustále hovoří o přípravách na cestu, balení a budoucnosti, která je v nové zemi čeká.

Roubíček opětovně nalezne sám sebe díky náhodnému vyřazení z transportu. Se štěstím se tak vymaní ze skupiny všech Roubíčků a získává druhou šanci na život, o nějž nechce přijít. Přichází tedy do světa komunistických dělníků, kteří bojují proti nacistické okupaci a žijí na pokraji ilegality. Tento svět byl židovskému úředníkovi původně příliš vzdálený, neboť se nezabýval stejnými problémy, které Roubíček každý den řešil. S novou nadějí na život a ztrátou jména z kartotéky však přichází nová šance, za kterou musí Roubíček bojovat. V tomto momentu tedy opětovně nachází sám sebe a oprostuje se od židovského kolektivního těla.

⁷⁷ Tento záběr je následně proměněn v pochodující nacistické vojáky, čímž dochází k zobrazení kontrastu dobrovolného pochodování a nuceného nástupu do transportu. Touto problematikou se zabýváme v kapitole 6.

⁷⁸ O dualitě světa hovoří i Hana Hříbková (2016, s. 698–699), která zmiňuje „svět dělníků, příslušníků komunistické strany a lidí často žijících na pokraji ilegality“ a „svět židovských obyvatel města“.

⁷⁹ Opětovná paralela s Jiřím Wolkrem, který ve své pásmové poezii hovoří v kolektivním plurálu, jímž pluralizuje osamocené já.

⁸⁰ Židé jsou v knize označováni jako „naši“.

⁸¹ Viz kapitola 3.5.1.2.

Roubíček se však zcela nepřipojuje k novému kolektivnímu tělu komunistických dělníků. Tato společnost mu pouze poskytuje pohled na možný vzdor, který dále vykonává sám za sebe jako jedinec, Žid. Roubíček ani židovské postavy z *Daleké cesty* se tak nestávají hrdiny typu komunistického budovatele, čímž neodpovídají dobovým vytyčeným normám.

3.5 Cesta

Cesta se v obou dílech stává hlavním pojítkem všech motivů holokaustu. Cesta pěšky nebezpečným a nepřátelským městem plným zákazů je často doprovázena strachem a smrtí. Čekání na cestu v podobě transportu je jakýmsi ukazatelem času, a zároveň poslední nadějí v lepší budoucnost. A je to právě volba vlastní cesty a odvrácení se od již vytvořené „cesty v prachu“, která zobrazuje vzpouru hlavních hrdinů a jejich vzdor, který se mnohým dobovým recenzentům nezdál dostatečným. Je tedy možné říci, že i motiv cesty má více významů, které buď poukazují na budoucnost, vysněný či obávaný cíl cesty, či přímo zrcadlí vnitřní myšlenkové pochody hlavní postavy.

3.5.1 Cesta k cíli

Směřování všech postav k určitému cíli, je zachyceno v obou dílech. Dovolíme si tvrdit, že právě cesta je jedním z hlavních témat děl a jsou to právě odlišné vlastnosti cest, které téma motivicky zpracovávají. Každá z postav jde svou cestou⁸², na níž zažívá odlišné příběhy a čelí různým nástrahám. Tyto cesty se občas protnou, chvíli pokračují jedna vedle druhé, a poté se opět oddělí. Tématem obou děl zpracovávajících příběhy Židů v okupovaných českých zemích je předurčenost a připravenost cest jednotlivých postav – tedy jedna cesta pro všechny končící ve stejném cíli, v pracovních a vyhlazovací táborech. Ztížené podmínky pro život ve městě a neúplné informace o transportech však způsobují, že jsou pro židovské obyvatele každodenní úkony plné strachu, čímž se pro ně cesta do pevnostního města stává poslední nadějí.

3.5.1.1 Strach

V *Životě s hvězdou* postava Roubíčka nejednou zmiňuje nelehké životní podmínky v okupované Praze. Popisuje bloudění městem,⁸³ které se s množícími se zákazy omezujícími vstup do tramvají či ulic proměňuje v labyrint plný dlouhých a nebezpečných cest, jež musí

⁸² Mnohoznačný význam zároveň poukazuje i na vývoj postav, které jsou na konci filmu velice daleko svému předešlému já. Uvedme za příklad Hanu, která je oční lékařkou a „parádnicí“, postupně však přestává lpět na věcech a stává se z ní lékařka ve vagonu plném nakažených tyfem. Velkou proměnou prochází i postava Zdeňka. (viz 5.1)

⁸³ I město se v *Životě s hvězdou* bojí a „krčí se před nějakou ranou“. (Weil, 1964, s. 117)

zdotat během časového limitu – do devíti hodin večer. Poukazuje také na nebezpečí, jež doprovází každou výpravu. Jako nositel hvězdy může být kdykoliv vykázán z tramvaje, při vstupu do zakázaných míst zbit, při porušení zákazu vycházení chycen hlídkou – každá cesta městem je tedy obrazem nikdy nekončícího strachu. Roubíček mnohokrát zmiňuje, že už musí jít, jelikož musí být do devíti doma a čeká ho dlouhá cesta pěšky přes celé město. Nebezpečné tmavé město, v jehož ulicích čeká mnoho nástrah a jehož zdárné překonání zajišťuje pouze náhoda. A je to právě náhoda, kterou Roubíček pokouší, když se rozhodne vstoupit do hospody či tramvaje bez hvězdy.

A musil jsem také myslit na cestu domů bez hvězdy v tramvaji, kde mohou dva lidé uzavřít vchody a žádat od každého osobní průkazy, nebylo pomýšlení, abych se vydal na cestu pěšky přes celé město. (Weil, 1964, s. 63)

Právě prvotní náznaky Roubíčkovy počínající vzpoury však postupně zasazují semínko odporu, které časem vyrostе v jeho odhodlání postavit se nastaveným pravidlům a hrát tuto hru podle sebe.⁸⁴ Již zde je však patrné, že *Život s hvězdou* nezobrazuje pouze pochodující skupiny Židů, kráčejících se sklopenou hlavou a čekajících na smrt, jako se psalo v některých dobových kritikách. I takto malý vzdor je vzhledem k reáliím holokaustu gestem odporu.⁸⁵

Nebezpečí cesty městem je zachycené i v *Daleké cestě*⁸⁶, a to zejména ve scéně zobrazující vracející se Hanu a jejího kolegu ze zaměstnání. Oba se snaží co nejrychleji a nepozorováni dostat domů,⁸⁷ avšak upozoruje je člen gestapa. Oběma Židům nevěnuje jediného slova – vše probíhá v napětí absolutního ticha⁸⁸ – pouze ukáže odznak gestapa a přísným pohledem směrem k taškám Hany a jejího kolegy oba Židy vyzve k prohlídce. Tato scéna zobrazuje i náhodu úspěšného návratu domů. Haně se totiž podaří uniknout pouze díky neštěstí jejího kolegy. Tomu vypadne z tašky cigareta⁸⁹, čímž je jeho osud zpečetěn – scéna končí jeho

⁸⁴ Viz kapitola 3.5.2.

⁸⁵ Viz kapitola 4.

⁸⁶ Film je přímo uveden záběrem na zeď, na níž se odráží stín pomalu pochodujících a shrbených postav, které kráčí s batohy na zádech. Dle Petra Málka (2011, s. 69) se jedná o vizuální zkratku daleké cesty na smrt.

⁸⁷ Během této scény prochází kolem domu, ve kterém hraje hlasitá hudba, jasně se v něm svítí a vychází z něj hlasitý smích. Tato scéna divákovi nabízí náhled na veliký kontrast mezi životem židovských obyvatel a árijců. Podobná scéna se nachází i v *Životě s hvězdou*, v níž Roubíček prochází kolem směřujících se herců.

⁸⁸ Zřejmě i proto bylo utrpení Židů, o němž hovoří Hana Hříbková (2016, s. 698), ostatním tak neznámé.

⁸⁹ Jedna z mnoha vyhlášek zakazovala Židům cigarety.

odvedením. Jeden člověk kontrolou prošel a unikl, ale ten druhý ne – pravděpodobnost úspěšného návratu domů je tedy padesát na padesát, tudíž zcela náhodná.

Cílem každodenní cesty plné strachu jsou tedy bezpečné návraty domů. Tento cíl však není jediným, o němž díla hovoří. Dále je tu cíl transportů – pevnostní město Terezín, o němž toho není mnoho známo. Jeho zahalení neznámem je tak zdrojem strachu – zejména strachu z odchodu a ztráty majetku –, avšak ti, kteří již o vše přišli a vyhoštění z vlastních domovů žijí v přeplněných domech, se často k cíli transportu uchylují jako k poslednímu místu. Snaží se s sebou sbalit co nejvíce majetku a peněz – jen tak se mohou udržet v pevnostním městě, kde začnou vysněný nový život.

3.5.1.2 Naděje

Neurčitost informací o Terezíně a dalších táborech, o nichž se lidé dozvídají pouze z útržků rozhovorů, zapříčiňuje to, že si je mnozí představují jako místo, v němž se budou mít lépe než v okupované Praze.

„Člověk nejde na smrt lehce,“ řekl jsem, „protože o smrti ví. Zvíře o smrti neví, tak může jít na smrt lehce.“

„Třeba to není ještě smrt, třeba potřebují opravdu pracovní síly na východě, chtějí tam stavět opevnění.“ (Weil, 1964, s. 72)

Víra ve smysl této cesty poskytuje postavám možnost vidět na jejím konci naději. Ta se pojí s vírou v nutnost pracovních sil, kterých je v pevnostním městě málo. A je to právě práce⁹⁰, která je motivem spojujícím Roubíčka s nadějí a sněním o lepší budoucnosti, které probíhá během jeho pobytu na hřbitově.

Jen kdyby nebylo jednoho slova. A to slovo bylo naděje. Kopali hroby a počítali každou minutu, která je držela od smrti. Dokud ruka držela násadu a dokud se prsty svíraly, dokud záblo pod nehty a kůže na dlani byla sdírána, dotud žil člověk. (Weil, 1964, s. 100)

V dobových kritikách se hovoří o hlavních postavách, které se nepostaví za svůj vlastní osud a nebojují. *Život s hvězdou* však přesahuje představu boje o vlastní holý život právě silným důrazem na motiv naděje.⁹¹ Jedinec se může vzbouřit proti systému a nenastoupit do transportu, může se ukrývat a chybět tak v kontrolovaném seznamu čísel, avšak každé chybějící číslo bude

⁹⁰ Viz 3.2.1.

⁹¹ V románu je přímo řečeno: „Kdyby nebylo naděje,“ řekl jsem, „tak by člověk asi bojoval.“ (Weil, 1964, s. 99)

nahrazené číslem novým. Záchranou vlastního života tak jedinec odjímá naději na život svému náhradníkovi. Člověk tak nestojí pouze před morální volbou, zda může úkrytem u někoho doma riskovat život jeho rodiny. Rozhoduje, zda bude svým chováním riskovat možné „střílení do vlastních řad“, neboť jeho náhradníkem nebude nikdo jiný než další člen židovské obce. Jedince tedy nedrží při životě pouze naděje ve vlastní život, ale také naděje v život ostatních.

Jestliže musil nastoupit do cirků náhradník, jestliže jiný si musil navěsit číslo, pak pozbyl jen naděje. Byla to velká věc, ta naděje, a byla to špatná věc mu ji vzít, byla to špatná věc, uloupit někomu cizímu, neznámému snad týden, snad měsíc. (Weil, 1964, s. 120)

Kolující informace, že je možné udržet se v pevnostním městě velkou pracovitostí a dobrými konexemi, tak dopomáhají tomu, aby lidé stále věřili ve svou budoucnost. Víra v cestu za jiným životem a ne za zbytečnou smrtí je v obou dílech vyobrazena pomocí ukrytých peněz a batohů plných věcí, které si jednotlivci chystají do svého nového obydlí. Hana Hříbková (2016, s. 703) zmiňuje, že „bez strachu a naděje jdou do transportu pouze ti, kteří naprosto rezignovali na svůj život“.

Rezignaci na život obecně zobrazují i scény Židů, kteří ztrácejí naději v lepší budoucnost a následně si berou život. Jsou to lidé, kteří již nemají, v co by věřili. Avšak rozhodnutím vzít vlastní osud do svých rukou formou sebevraždy – tímto činem se jedinec promění z čísla v náhrobek se jménem – zároveň odejmají naději svému budoucímu náhradníkovi. Číslo zpětně proměněné ve jméno totiž musí být nahrazeno, a tak se stane novým číslem člověk, který měl naději na život v Praze.

Naději na udržení se v Terezíně zobrazuje i scéna v *Daleké cestě*, v níž tatínek Hany doufá, že se mu podaří zůstat, když si černidlem ztmaví vlasy. Po pevnostním městě totiž kolují informace, že jsou staří lidé odváženi do likvidačních táborů.

S motivem naděje se pojí i hudba, která je v obou dílech proměnná. Občas tragicky doprovází těžké a pomalé pochody do transportů, jindy se snaží zamaskovat hrůzy dějící se v Terezíně. Často se však z této tragičnosti proměňuje a je zobrazována i ve spojení s motivem naděje.⁹²

⁹² Stejný obraz je zachycen i v závěrečné scéně *Daleké cesty*, v níž se tímto zvonek stává zavěšený klavír, ohlašující osvobození.

Dokud bude znít tato hudba, dokud v ní bude kráčet radost tichými a pomalými kroky, nikdy nemůže zvítězit⁹³. Nemůže zaplašit radost bubny a píšťalami, vyhláškami, zákazy a drancováním. [...] Teď je slyšet zvony, jak se pomalu rozeznívají. Nejprve zvoní umíráčkem, ale pak stále hlasitěji bijí jejich srdce, již je plný sál jejich zvuku, již stoupá stále výše a výše až k nebesům. (Weil, 1964, s. 166–117)

Naději zobrazuje i závěrečná scéna filmu, během níž se Hana s Toníkem ocitají na hřbitově. Detailněji se o této scéně zmiňujeme v podkapitole 3.5.3., avšak považujeme za důležité její zmínění i ve spojení s motivem naděje. I přesto, že je tento závěr filmu ne příliš radostný a oslavný, stále v sobě obsahuje vidinu nadějně budoucnosti, o níž Židé do této chvíle pouze snili. Před přeživšími, jak zmiňuje Petr Málek (2011, s. 69), nyní leží „daleká cesta“ k životu, nelehká cesta *přes* hroby nepohřbených, pouť s břemenem vzpomínky, práce truchlení [...]“.

3.5.2 Cesta v prachu

Již jsme zmínili předurčenost života Židů v okupované Praze a způsoby, jakými jsou jim nacisty vytyčovány hranice a pravidla, podle nichž se musí řídit. Tuto realii zobrazuje *Život s hvězdou* motivem cesty, která se vine celým příběhem. V momentech, v nichž Roubíček uvažuje nad smyslem života, nadějí a přemýšlí nad možnostmi volby, se objevuje motiv cesty v prachu, který poukazuje na osud a již určenou cestu Židů, kterou mají nyní pouze následovat.

Ti, kdož odešli do transportu, byli vystřídáni jinými. Nebylo v tom rozdílu, kamna zůstala stejná, nebylo vidět do tváře lidí, když se dívali do prachu, kterým se vinula stejná cesta. (Weil, 1964, s. 87)

Stejný moment se opakuje i na konci románu, tentokrát však bez zmíněné cesty.

Začal padat sníh a my jsme již nemohli shrabovat listí, sedávali jsme zase u kamen a pili čaj z lipových květů a dívali se do prachu. Nebylo již nic, co by mě vázalo na hřbitov [...], nyní, když jsem neměl Tomáše, neměl jsem se o koho starat a s kým hovořit. (Weil, 1964, s. 152)

Ztrácením blízkých bytostí, které eskaluje smrtí Roubíčková kocoura, mizí i naděje hlavní postavy. Roubíček zjišťuje, že nemá nic, co ho pojilo s dřívějším životem a rozhoduje se, že se stane vlastním tvůrcem svého osudu. Odmítá pouhé následování již vytvořené cesty v prachu a rozhodne se zvolit si vlastní směr. Roubíček si uvědomuje, že momentálně nemá co ztratit – dům je zničený, Růžena i Tomáš zemřeli a jiných blízkých bytostí nemá. Může si tedy dovolit

⁹³ V této promluvě Roubíček hovoří o Smrti.

využít svou šanci zmizet, aniž by za něj musela být ustavena náhrada – vzpomeňme zmizení jeho jména z kartotéky – a postavit se nepříteli vytvořením vlastní cesty, která povede k jinému cíli.

Podobný moment, zachycující vzdor postav a jejich vůli stát se tvůrci vlastního života a vymanění se z pravidel nacistů, zachycuje svatba Hanky a Toníka v *Daleké cestě*. Hance jako Židovce hrozí transport do Terezína, a tak přijímá nabídku árijce Toníka, který tímto činem riskuje vlastní život. Vzepřením se pravidlům se stávají tvůrci své životní cesty, na což poukazuje i promluva Hanina tatínka, který jim po ceremoniálu přeje „šťastnou cestu“⁹⁴.

Obě díla tak zobrazují život jako cestu, která má určitý cíl. Cesty Židů jsou však odlišné tím, že byly již vytvořeny a vyžadují pouhé následování vytyčené trasy. Otcovo přání šťastné cesty novomanželům a Roubíčkovu hledění do prachu, ve kterém už není hotová cesta, ale prostor pro její vytvoření, tak zobrazuje momenty, v nichž židovské postavy aktivně vzdorují nacistické šikaně. I přesto, že se mnohým dobovým recenzentům⁹⁵ tyto činy nemusí jevit jako dostatečné, jsou při úvaze nad jejich možnými následky v tehdejší době větší, než by se mohlo zdát. Pokud tedy přistoupíme na to, že jedním z témat je aktivní boj židovského občana, nalézáme další narušení dobového kánonu, jehož se díla dopouští – zcela opomíjí úlohu komunistické strany, tedy nezobrazují komunistického hrdinu budujícího socialistický svět.

3.5.3 Aluze na máchovské motto

Obě díla výrazně tematizují motiv minulosti a smrti – smrt je v knize přímo pojmenována a oslovována – čímž se navrácí ke stejnému tématu, jenž zpracovával ve své tvorbě kromě jiných již Karel Hynek Mácha. Zároveň se v obou dílech hovoří o dlouhé cestě vlakem, jejímž cílem je pravděpodobná smrt. V knize se tato daleká cesta plná marnosti popisuje obrazně: „Viděl jsem, že čára, která se táhla prachem, byla klikatá, věděl jsem, že cesta nevede přímo k smrti, že je tu plno zastávek bolestiplných [...], průvod se pohyboval po této cestě a přešlapoval na jednotlivých stanicích.“ (Weil, 1964, s. 74) Film svým názvem obsahujícím přívlastek *daleká*, pak tyto reálie popisuje doslovně.⁹⁶ Zmíněné spojení lze zároveň interpretovat jako odkaz k máchovskému mottu v románu *Cikáni*⁹⁷: „Dalekáť cesta má! Marné volání!“

⁹⁴ Jiří Cieslar tuto promluvu označuje za „dobrotivou ironii“. (Cieslar, 2007, s. 25)

⁹⁵ A zejména vytyčeným pravidlům socialistického realismu.

⁹⁶ Film byl natočený podle románu Erika Kolára s názvem *Cesta* a přízvisko „daleká“ se objevuje až později ve scénáři filmu. (Málek, 2011, s. 67)

⁹⁷ Psán 1835, uveřejněn 1857.

Daleká cesta tedy primárně odkazuje zejména k transportům mířícím do neznámého místa, které je označováno jako pevnostní město, východ a ve filmu později i jako Terezín. Marnost volání zobrazuje i marnost a nesrozumitelnost slov, o nichž hovoří v *Životě s hvězdou* postava Roubíčka. Tato hlavní postava, která mnohokrát v knize popisuje své zdlouhavé cesty pěšky, je také paralelou k Máchovu vypravěči, který je též stylizován jako pocestný, „jenž se v závěru promítá do symbolické postavy poutníka, spěchajícího k cíli: jeho odchod je podobenstvím smrti – smrtelné pouti – cesty, na níž poutník, zacházeje 'za onou v obzoru skalinou'“ (Málek, 2011, s. 68). Stejně vyznění má i závěrečná scéna Radokovy *Daleké cesty*, v níž se protagonisté ocitají na hřbitově. Příběh tak nekončí pln euforie z osvobození, naopak opětovně zpřítomňuje myšlenku na minulost a na smrt – křížky zobrazují i zemřelé členy rodiny Kaufmanových. Závěrečný záběr, který díky kamerovému efektu vytvořenému pomocí kamerového jeřábu postupně zvětšuje pohled na hřbitov, v doprovodu se znaveným komentářem vypravěče „zvitězil člověk“, ironicky poukazuje na realitu holokaustu. Film tak nekončí příslibem lepší budoucnosti, spíše se navrácí k bolestivé skutečnosti a zármutku za ty, kteří holokaust nepřežili. Veronika Ambros (2007, s. 60–61) doplňuje zajímavé propojení židovství a křesťanství, které bylo v této scéně zachyceno: „pomyslný hřbitov, na němž se tyčí vedle velké Davidovy hvězdy řada křížů, jako symboly obé víry, naznačuje společné i oddělené utrpení, žal a smutek [...]“.

Další potenciální aluzí na Máchu je i obraz zavěšeného rozbitého pianu jehož zvuk „ztrhaných strun“ ohlašuje osvobození Terezína. V této scéně se tak klavír stává oslavným zvonem, který jsme již zmiňovali i ve spojení se *Životem s hvězdou*, avšak svým oxymóronem, který ve filmu vyzní doslovně, obsahuje i trpkou upomínku na tragičnost situace, vzpomínku na zemřelé, smutek a utrpení.

4. Zobrazení lidí

Jak ve filmu, tak v knize je zobrazena široká škála typů postav.⁹⁸ Obě díla mají za hlavní hrdiny jak Židy (Hanka a Roubíček), kteří byli okupací nejvíce zasaženi, tak árijce (Toník a Materna), kteří si zvolili nebezpečnou cestu, pomocí níž chtějí perzekvovaným pomoci. Už volbou postav obsahující zástupce jak židovských, tak árijských, film i kniha naznačují, že chování lidí není černobílé, čímž opětovně narušují doktrínu socialistického realismu. Pozitivními postavami totiž nejsou pouze ti, kteří jsou perzekvováni, stejně tak, jako nemusí nečině přihlížet árijec, kterého perzekuce nezasáhla. Film ani kniha však nezůstávají pouze u těchto typů. V mnohých momentech zobrazují Židy jako nesoudržnou skupinu, jejíž pospolitost je narušována činy jedinců jako je sebevražda, boje ve společných domech, či narušení soudržnosti ve vlastních řadách – Margit a Zdeněk, kteří se stávají členy židovské samosprávy v Terezíně. Ani jedno z děl však nezobrazuje pouze židovské skupiny. Dobří a špatní mohou být i árijci. Někteří perzekvovaným pomáhají, mnozí pouze nečinně přihlíží, jiní se posmívají, či využívají transportů jako výhodnou příležitost k nabytí majetku.

4.1 Židé

Obě díla poskytují pohled na celou škálu typů postav, které jednají každá dle svého uvážení. Ani jedna z kritik vyčítajících filmu či knize neakčnost židovských postav nezaregistrovala malá vítězství malých lidí – která jsou pro každého různá. Pro některé je možností útek v podobě emigrace, jiní si volí vlastní cestu tím, že se rozhodnou zůstat doma s rodinou a čelit zlu doby společně. Tuto volbu činí Hanka v *Daleké cestě* a rozhodne se pro svatbu s Toníkem, čímž se vydává vlastní cestou⁹⁹. V *Životě s hvězdou* je zobrazen Pavel, který také nevolí emigraci, namísto toho zůstává se svou rodinou v rodinném domě v Praze a je jednou z hlavních postav, která tímto rozhodnutím pomáhá Roubíčkovvi. V mnohých okamžicích to byl právě Pavel, který poskytnutím jídla Roubíčkovvi dopomohl k přežití. Román tak opětovně zobrazuje propojení cest, o němž jsme hovořili již v kapitole 3.5.1.2 – volba cesty a její vliv na další životy.

⁹⁸ V klasické práci Raula Hilberga z roku 1993 (česky 2012) jsou aktéři holokaustu rozděleni na pachatele, oběti a přihlížející diváky (*Pertretrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933–1945*). Z tohoto hlediska by měli být pachateli Němci, oběti Židé a diváky Češi. Obě díla ale zobrazují širokou a neschematickou škálu postav napříč těmito kategoriemi.

⁹⁹ Viz kapitola 3.5.2.

Ti, již vnímají transport jako naději v lepší budoucnost¹⁰⁰, reagují na předvolání pečlivou přípravou a důsledným balením. Dostatečným majetkem a pracovitostí se mohou postavy v táboře udržet, a na konci okupace se vrátit zpět. Alespoň v to věří matka Hany v *Daleké cestě*.

„*Ale vždyť my se vrátíme*“ (Daleká cesta, 1948)

Horlivá snaha vyhnout se opuštění Terezína cestou na východ do vyhlazovacích táborů je viditelná i na postavě Hanina otce. Ten se doslechl, že jsou staří a nemohoucí lidé odváženi na východ, a tak se snaží vypadat mladší pomocí černidla na vlasy. Víra v návrat do vlastního domu se vyskytuje i u Roubíčkova strýce a tety v *Životě s hvězdou*. Ti s sebou do transportu nesou všechno harampádí, jelikož nechtějí, aby jim ho někdo vzal. Dokonce svůj nejcennější majetek uchovávají u lidí, kteří jim nabídnou svou pomoc – o vedlejších záměru těchto pomocníků hovoříme v následující kapitole.

Ve filmovém Terezíně se setkáváme s další reakcí na transport, již je spolupráce s nacisty za účelem zachránění sebe samého a vlastní rodiny. Postavami, které se rozhodnou takto jednat, jsou Zdeněk a Margit. Detailněji však známe pouze Zdeňka Hodra, který od počátku filmu prochází všemi zmíněnými stádii, až se dostane k poslední možné volbě, a to spolupráci s nacisty. Nejprve uvažuje o emigraci, tento záměr však nestihne vykonat, jelikož dostane příkaz k nastoupení do transportu. Stává se tedy jedním z pečlivých baličů, kteří vymýšlejí různé úkryty svého majetku.

Zdeněk: „*Bratranec to schoval do zubní pasty. Zubní pastu přeci nebudou prohlížet, co myslíte, profesore?*“ (Daleká cesta, 1948)

Okolnosti následující po transportu do Terezína a hrozící nebezpečí jeho rodině i jemu samému Zdeňka přinutí jednat amorálně a stát se členem samosprávy.¹⁰¹ Výčitky z vlastního jednání spolu s bezvýchodností situace jsou viditelné v jeho rozhovoru s Toníkem pátrajícím v Terezíně

¹⁰⁰ Viz kapitola 3.5.1.2

¹⁰¹ Ani tento sebezáchovný čin mu nezajistí přežití Terezína, na konci filmu totiž umírá na tyfus, čímž dle Cieslara (2007, s. 19) „platí za svůj vzestup-pád“.

po Haniných rodičích. Ten mu toto amorální jednání nejprve vyčítá, avšak následně připouští bezvýhodnost situace a nemožnost pochopit Zdenkovu zkušenost z terezínského ghetta.¹⁰²

Zdeněk: „*Vysvětlete Haně, že jsem nemohl. Bůh ví, že jsem nemohl je tady udržet.*“

Toník: „*Vy jste tu ale velkým pánem, ne?*“

Zdeněk: „*Hm, tak trochu... Myslíte, že bych mohl jen tak zachránit sebe, mámu a bráchu?*“

Toník: „*Zachránit...*“

Zdeněk: „*MLČTE!*“

Toník: „*Já vím, kdo tohle nezažil...*“ (Daleká cesta, 1948)

Profesor, na nějž se Zdeněk na počátku filmu obrací s dotazem, zda je vhodné uschovat nějaký majetek v zubní pastě, na předvolání k transportu nejprve reaguje přípravou v podobě balení. Jeho postoj se však postupně mění – stejně tak se proměňuje hra na klavír, která modulacemi a postupným zrychlováním stupnic vykresluje vnitřní prožitky profesora a možná i jeho zrychlující se tep srdce. Profesor se i přes již zabalený a připravený batoh nakonec rozhodne vzepřít pravidlům a vzít si svůj život do vlastních rukou – skáče z okna. I přesto, že je tento čin znakem naprosté rezignace na život a ztráty naděje, je zároveň jakýmsi posledním záchvěvem moci nad svým životem. Před svým činem se profesor začne usmívat.¹⁰³ Ve spojení s úhlem kamery, který zobrazuje profesora zespodu¹⁰⁴, čímž ho opticky zvětšuje, je možné tento čin interpretovat jako malé vítězství, stát se pánem situace a zvolit vlastní cestu, tedy odmítnutí trasy, již určili nacisté. Stejný obraz úsměvu ve spojení se sebevraždou se objevuje v *Životě s hvězdou*, v němž je zmíněn ve spojení s rodinou, která se raději otrávila, než aby nastoupila do transportu.

„A na židlích seděla celá rodina. Všichni byli pěkně oblečeni ve svátečních šatech a byli ztuhlí jako sochy. Místo vizitek měli u svých míst transportní čísla. [...] A co bylo

¹⁰² Cieslar zmiňuje, že nezodpovězená otázka Toníka „pojmenovává další Radokovo téma, myšlenka, že trýznivá táborová zkušenost je nesdílitelná a že [...] i jeho film [...] vyjadřuje jen neurčité tušení, pouze naznačuje to, co obnášelo utrpení vězňů třetí říše“. (tamtéž)

¹⁰³ Viz přílohu 3 *Profesor usmívající se před skokem z okna*

¹⁰⁴ Cieslar tento záběr považuje za možná nejmarkantnější z celého filmu a popisuje ho jako „skutečně orsonwelleovský ostrý pohled“, který sedícího Reitera zmohtňuje „v lincolnovsky majestátní sochu obestřenou silným cigaretovým dýmem“ (Cieslar, 2007, s. 35).

nejstrašnější, že ti všichni lidé, kteří seděli u stolu, se smáli, ano měli na tvářích smích, který jim přešel teprve když jim spadly čelisti. [...].“ (Weil, 1964, s. 145–146)

Ani jeden ze zmíněných obrazů úsměvu však není spojován s čistě radostnou událostí. Zobrazuje hrůznost doby, která jedince donutila takto jednat, ale je zároveň i malým vítězstvím nad vyšší mocí. Odlišnost těchto sebevražd od jiných je značná při porovnání s postavou Robitschka, který se též pokusil vzít si život, avšak nečinil tak z vlastního úmyslu. Tragikomická jeho pokusů je jedním ze způsobů, kterými Weil zobrazuje hrůzostrašnou dobu, jejíž pravidla se stala přijímanou každodenností. Za záležitosti všedních dní však byly považované i sebevraždy, k nimž se jedinci na základě ztráty naděje v lepší budoucnost odhodlali.

Weilovu šíři typologie postav dokazuje i způsob, jakým popisuje Roubíčková strýce s tetou, kteří nejsou archetypem milující rodiny. Svého synovce obviňují ze všech svých útrap, za něž je podle nich zodpovědný například tím, že se ujme kocoura Tomáše, což je zakázáno, nebo ničením vlastního domu. Až s přicházejícím strachem z předvolání k transportu se objevuje i jejich láska, porozumění a lítost nad předchozími výroky. Nesoudržnost židovského společenství je v obou dílech zachycená také ve scénách, v nichž je velká skupina Židů nahnána jako stádo zvířat do malých prostor a v těchto podmínkách nucena společně žít. V *Životě s hvězdou* je tato skutečnost vyslovena Pavlem, který přichází o svůj honosný dům a je po jeho zabavení se svou rodinou vystěhován do společného bytu, který sdílí s dalšími židovskými rodinami. Následkem této skutečnosti je to, že se Pavel stává jedním z lidí, kteří transport očekávají jako vysvobození z tohoto nelidského soužití. Realitu toho, co Pavla čeká v Terezíně, pak ukazuje *Daleká cesta*, ta však tehdejší životní podmínky zobrazuje podobně – malé prostory plné lidí, kteří se perou o sebemenší kousek jídla. Židé jsou tak ukázáni jako obyčejní lidé, kteří jsou ke svému často neracionálnímu chování donuceni až na základě nelidských podmínek. V důsledku toho, že se k Židům nacisté chovají jako ke zvířatům, se mnozí z perzekvovaných v krajních situacích nakonec i jako ona zvířata chovají.¹⁰⁵

Zvířecí označení se však objevuje i ve spojení s árijci lačnými po židovském majetku.

4.2 Árijci

Stejně šíře, jaké bylo poskytnuto typologii židovských postav, se dostává i zástupcům árijské společnosti, kterých se problematika transportů netýkala. Právě riskantní činy některých těchto

¹⁰⁵ Viz kapitola 3.3.

občanů byly hrdinské a výjimečné, protože bylo snadnější nacistickým praktikám tiše přihlížet a občas si na neštěstí jiných přilepšit.

Soused: „*A to kanape, co na něm spal Honzík, to tu zůstane?*“ (Daleká cesta, 1948)

Snaha ukořistit opuštěné nemovitosti nebo alespoň část majetku se objevuje i v *Životě s hvězdou*.

„*To oni si pro vás přijdou,*“ řekla, „*oni vás všechny naloží na takové lodi a když ty lodi budou na moři, tak je navrtají a pak se všichni utopíte. [...] A tak si myslím, že by se nám jako hodil ten jejich baráček, on by si to starý spravil, tu škvíru zabetonoval a na střechu dal nové tašky [...].*“ (Weil, 1964, s. 28)

Převzetí, tedy krádež židovského majetku, který byl po transportu rodin zabaven, bylo normální praktikou, o níž se mohlo hovořit na veřejnosti. Postava Roubíčka popisuje svůj zážitek z tramvaje – mladá studentka s přítelem plánují společnou budoucnost, v níž už nebudou žít odděleně u svých rodičů či v podnájmu, ale nastěhují se do společného bytu, protože díky plánovaným transportům „bytů bude dost“ (Weil, 1964, s. 76). Zcela všední záležitostí bylo i obcházení a prohlížení si stále ještě osídlených nemovitostí.¹⁰⁶ Taková scéna se nachází v *Životě s hvězdou* při Roubíčkově návštěvě Pavla a jeho rodiny. Ne všichni bažící po bohatství však svůj záměr hlasitě přiznali. Mnozí pouze sledovali situaci, a v příhodnou chvíli pod záštitou přátelské pomoci uschovali majetek Židů mířících do transportu či po svém odcházejícím příteli žádali něco na památku. Právě o těchto tichých pozorovatelích se v *Životě s hvězdou* hovoří jako o šakalích.

Věděl jsem přece, že se po poušti toulají šakalové a prolévají hořké slzy. [...] Šakalové jsou vlídní a laskaví, dovedou litovat a plakat, umějí spoustu krásných slov. Slibují také blízký návrat a šťastné pořízení. (Weil, 1964, s. 84)

Ne všechny konfrontace s Židy však byly negativního charakteru. Mnozí sice využívali utrpení cizích k vlastnímu obohacení či pobavení, avšak obě díla zobrazují i kladné nežidovské postavy, které naopak riskují vlastní život a perzekvovaným pomáhají. Někteří tak sice činí pro peníze¹⁰⁷, ale mnozí pouze z přesvědčení, že by si lidé měli pomáhat. V *Daleké cestě* se s touto solidaritou setkává Toník mezi těžce pracujícími dělníky. Zde se seznámí s Jardou Nohou, který

¹⁰⁶ Tato praktika se týkala pouze Němců, případně českých kolaborantů.

¹⁰⁷ V *Životě s hvězdou* (1964, s. 125) hrobník vypráví příběh rodiny, která za peněžní odměnu ukrývala židovského uprchlíka, který nenastoupil do transportu.

mu pomáhá, a dokonce Haně nabídne ilegální úkryt. Tato postava je analogickou k dělníku Maternovi, který dává podobný návrh Roubíčkovvi v *Životě s hvězdou*. Ten se s ním setkává mimo práci, avšak právě práce je tématem, pomocí něhož navážou konverzaci.

„Hezké počasí,“ řekl člověk. Podíval jsem se na něho. Vypadal tak, jako vypadají dělníci na předměstí. [...]

„V takovém počasí se člověk rád natáhne na slunci po práci.“

„Nemám práci,“ řekl jsem. (Weil, 1964, s.32)

Motiv práce je tak opět spojován s příchodem něčeho dobrého. I přesto, že o tom Roubíček nejprve neví a komunikace s Maternou je mu nepřijemná, je to právě dělník, jehož myšlenky Roubíčkovvi pomůžou k odhodlání zvolit si vlastní cestu a nenastoupit do transportu.

Jako další z postav, které Židům pomáhají, uveďme například železničáře, který Roubíčkovvi pomůže vstát po pádu z tramvaje, odvede ho na zastávku a po rozhovoru s ním si Roubíček poprvé odpárá hvězdu, což znázorňuje jakýsi počátek vzpoury. Stejně tak, jako si nenechá železničář diktovat, co smí a co nesmí udělat – pomoc Židovi –, rozhodne se i Roubíček pro vlastní volbu¹⁰⁸.

„Počkejte, dovedu vás aspoň k zastávce a cestou vás opráším [...].“

„To nemůžete,“ řekl jsem, „nosím hvězdu.“

„Já se jich budu ptát, co musím a co nemusím, já jsem železničář.“

[...]

„Tak si to strhněte.“

[...] Podal mi nůž a odpáral jsem si hvězdu. (Weil, 1964, s.62)

Jak jsme již v úvodu této kapitoly zmínili, někteří lidé se nechali strhnou chováním nacistů¹⁰⁹ a jednali se Židy podobně jako oni. Shodné urážky, v níž je postava Roubíčka snižována na nějaké škodlivé zvíře, se doslychá od dělníka, se kterým společně u řezníka nakupuje krev. *Život s hvězdou* tak opětovně nezůstává u černobílého vidění světa a ukazuje postavy ve veliké šíři.

¹⁰⁸ Později tento čin nazývá „veselou hrou“ během níž si strhne hvězdu, aby se mohl oprostít od nesmyslných pravidel platících pro Židy a mohl vykonat zcela obyčejný úkon, jakým je nákup kostí a návštěva přítele Materny (Weil, 1964, s. 77).

¹⁰⁹ Zmíněnému pádu z tramvaje předchází toto ohrazení v cizí řeči: „Vystup ty špinavá svině [...] vystup svině, nebo...“

„Všechny vás otrávit jako krysy,“ řekl, „o příštích vánocích tady nebudete.“ (Weil, 1964, s. 42)

Záporný postoj k Židům nejprve zaujímá i Toníkův otec v *Daleké cestě*.¹¹⁰ Ten nesouhlasí se synovou svatbou se Židovkou, neboť si tím znepríjemní život. Divák očekává, že se otcovo srdce přeci jen obměkčí a objeví se u slavnostního svatebního stolu. Ani tehdy však pohled kamery nezobrazí otce přijímajícího synovu volbu. Místo toho je divákovi poskytnut pohled na prázdnou židli¹¹¹, která je i metaforou k otcovu nepřijetí.

Stejně jako u knižního strýce a tety, kteří ztrácí svou hrubost a radikální postoje až s hrůznou realitou předvolání k transportu, i otec Toníka nachází soucit s nově nabytou rodinou až při jejím předvolání k nástupu do transportu a pomáhá jí, jak to maximálně dovede. Je zaměstnán jako švec, vyrábí pro rodinu své snachy boty s dvojitou podrážkou, aby si v nich mohla uschovat cenný majetek, a tak zvýšit svou šanci udržet se v Terezíně. Tak beze slov prokazuje postupně vznikající náklonost k Židům a nesouhlas s jejich osudem.

Kladnou postavou je i český terezínský četník, který v *Daleké cestě* pomáhá udržovat komunikaci mezi Hanou a její rodinou, která tam byla čerstvě transportována. Ještě větší odvalu prokáže při souhlasu se zajištěním Toníkovy návštěvy Terezína, o které se vyjadřuje takto: „To je zatraceně nebezpečná věc“ (*Daleká cesta*, 1948). Tímto úkonem mohli oba zmínění nežidovští občané přijít o vlastní svobodu a život. Proto jsou jejich činy hrdinstvím.

Posledním hrdinou, jehož aktivita se však nevztahuje k pomoci Židům, ale práci na osvobození země, je Toníkův bratr, který vlastní vysílačku – záběrem na ni je vyžadována divákova kooperace a vytvoření konotace s pravděpodobnou odbojovou činností. Tato skutečnost je následně potvrzována zmínkami o tom, jak by měl být bratr opatrný až po informaci o jeho následném chycení a popravě – je možné usuzovat, že případná hlavní postava typu Toníkova bratra by vyhovovala kulturní politice socialistického realismu a nijak by nenarušovala dobový kulturní kánon.

4.3 Nové pojetí hrdinství

V dobových kritikách se autoři často zmiňují o neakčnosti židovských postav, které podle recenzentů v obou dílech pasivně přijímají všechny rány přicházející od nacistů a nesnaží se

¹¹⁰ Jeho postoj však „reprezentuje neagresivní lidový antisemitismus, vyvolaný spíše neinformovaností než bytostnými sklony“ (Cieslar, 2007, s. 14).

¹¹¹ Viz přílohu 4 *Prázdná židle*

svou aktivitou cokoliv změnit. Jejich pasivita je stavěna do kontrastu s aktivními árijci, kterými je zejména knižní dělník Materna a filmový Toník s bratrem. Dobové kritiky nejspíše přehlédly nebo neberou v potaz malé činy, které vykonávají například Roubíček v *Životě s hvězdou* či Hana v *Daleké cestě*. Zároveň opomíjí drobné skutky pomoci árijců, kteří ignorují zákaz vedení rozhovoru se Židy a pomáhají jim například s cestou na zastávku.

Každá z postav pomáhá úměrně tomu, jak moc má „svázané ruce“. Žid, který může být zastřelen i proto, že vstoupí do špatné ulice, nemůže vykonávat stejné činy jako árijec, který si může dovolit mnohem víc. Proto nelze vyzdvihovat riziko uchovávání Židů ve vlastním domě více než Roubíčkovu stržení našité hvězdy. Při dopadení aktérů totiž následovala smrt zastřelením, a to v obou případech. Obě díla tedy poukazují na to, že si je riskantnost těchto činů rovna, čímž opětovně narušují kánon dobového socialistického realismu, apelujícího na protinacistický odboj monumentálních hrdinských rozměrů.

„Přijdu,“ řekl jsem, „strhl jsem si hvězdu, byl jsem už v hospodě a pil špatné pivo, jel jsem tramvají po osmé hodině.“ Materna mi nerozuměl. (Weil, 1964, s. 69)

5. Kontrast

Jak film, tak kniha zpracovávají téma židovské genocidy pomocí kontrastů. Udržují tak stálé napětí, čímž zobrazují rozdílné životy relativně svobodných občanů a těch, již byli perzekvováni, a zpřítomňují problematiku nacistické okupace. V kladných i záporných dobových kritikách obou děl je vždy skloňován pojem *expresionismus*. Právě pomocí něho se snaží obě díla vylíčit pocity, jaké oba autoři patřící do skupiny perzekvovaných měli, k čemuž je poukázání na jednotlivé příznačné dobové znaky pomocí kontrastů vhodné.

Jako první zmíníme koncepci *Daleké cesty*, kterou si Radok představoval jako „mnohvrstevnou a kontrastní stavbu“ (Cieslar, 2007, s. 10). Na skutečnost doby nacistické okupace poukazoval pomocí výrazně stylizované vrstvy, již je fiktivní příběh lásky Hanky a Toníka a jejich snaha zachránit rodinu i sebe před perzekucí. Tato dějová linie je však narušována realisticky popisnou vrstvou, která se ve formě montážních a zvukových atrakcí v příhodný čas objevuje na obraze a následně postupně mizí. Například již na začátku filmu je sekvence pomalu pochodujících Židů, kteří se s plnými batohy a skloněnou hlavou vydávají na dalekou cestu transportem. Nečiní tak z vlastní vůle, ale z donucení a nařízení nacistů. Tento obraz je dán do kontrastu s pochodujícími nacistickými vojáky, kteří tak činí z vlastního přesvědčení.¹¹² Podobně je tomu ve scéně, v níž si židovští obyvatelé našívají na látku černě orámovanou Davidovu hvězdu s nápisem Jude. Zneužitím nacisty se hvězda proměňuje v symbol ponížení a označení osoby, která nepatří do árijské, čisté společnosti. Ve výrazu tváří filmových postav jsou čitelné bolest a strach. Tato scéna je však narušena dokumentárním záběrem nacistických vojáků, v němž jsou jedinci oceňováni odznakem. V tomto případě se však jedná o německý železný kříž, jehož symbolika je odlišná od žluté hvězdy. Na rozdíl od ní je německý železný kříž válečným vyznamenáním, které bylo jeho majitelem noseno se ctí a pýchou. Kontrastem obou symbolických předmětů, jež jsou nošené na stejném místě a jsou udělované stejnou mocenskou klikou, film opětovně poukazuje na okupační šikanu židovských obyvatel.

Podobnou technikou užívanou ve filmu je montáž zvukových atrakcí, již je využito k podpoření kontrastu mezi prostorem Terezína a okupovanou Prahou. Terezínští hudebníci v ní hrají falešnou melodii, naznačující falešnost Terezína, jež se tancem, zpěvem a orchestrální

¹¹² Tento realistický dokumentární rámeček je vytvořen přerušovaným promítáním záběrů z dobového propagandistického snímku Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935) a filmu, který Radok dotočil tak, aby odpovídal dokumentárnímu žánru. (Ambros, 2007, s. 55) Tyto záběry jsou propojeny tak, že se jeden snímek objeví v rámečku v dolním rohu právě probíhající scény, postupně se zvětšuje a stává se hlavním záběrem.

hudbou snaží zamaskovat hrůzné praktiky, které se zde vykonávají. Tato falešná melodie v provedení tereziínské kapely se postupně proměňuje ve stejnou melodii, avšak tentokrát vycházející z flašinetu rezonujícího v ulici Prahy. Nově nabytá tonalita a čistý zvuk poukazují na prostředí, které je příjemnější pro život, stejná melodie nicméně neustále implikuje tušenou skutečnost a budoucnost všech nositelů žluté hvězdy – transport.

Některé kontrasty se vyskytují v těžce scéně a k jejich účinku nemusí být užito montážních technik. Již jsme zmínili filmovou scénu, v níž Hanka se svým kolegou odchází z práce, společně se snaží neviděni projít uličkami a dostat se bezpečně domů. To se jim však nepodaří. I přesto, že jdou v naprosté tichosti a beze slov, zadrží je nacistický člen gestapa, který si též bez jakéhokoliv slova vyžádá legitimaci, a následně odvádí Hanina kolegu. I přesto, že celá tato scéna probíhá v naprosté tichosti, je v pozadí slyšet hlasitý smích návštěvníků místního lokálu, kteří si bezstarostně užívají večer. Smích často nic netušících obyvatel ve spojení s židovskou perzekucí se objevuje i v *Životě s hvězdou*, a to ve scéně, v níž slyší Roubíček smějící se herce, kteří vychází z restaurace. Jejich radostný smích se však postupně obrací směrem k Roubíčkově a stává se výsměchem jeho osobě.

Posledním z kontrastů podílejících se na zdůraznění odlišnosti osudů židovských a života árijských obyvatel které zde zmíníme, je odlišnost vnímání cesty vlakem. Ta byla pro perzekvované symbolem transportu, tedy něčeho neznámého a obávaného. Postava Roubíčka však v *Životě s hvězdou* zároveň zmiňuje veselé rodiny, které nejspíš cestují do přírody a k vodě.

„Nejezdím stejně nikam, dívám se jen, jak vyjíždějí vlaky ze stanic, čekám u závor, až pojedou vlak, a vidím v oknech lidí, dívají se ven, vidím v jejich očích, jak se těší na les a řeku, že budou sedět za hodinku na palouku s ústy nacpanými jahodami.“ (Weil, 1964, s. 64)

Stejný úkon – cesta vlakem – tak opětovně nabývá odlišného smyslu a zvýrazňuje třídní protiklad židovských obyvatel (nežádoucích osob, které si podle nacistů nezaslouží žít a jsou plevelem v čisté společnosti) a árijců, již žijí z Roubíčkově pohledu zcela normální život. Právě poukázání na tyto nerovnosti mezi proletariátem a buržoazií a jejich zdůrazňování neodpovídá pravidlům vytyčeným kulturní politikou socialistického realismu, čímž znovu narušuje dobový kánon.

5.1 Narušení kontrastu

Výše zmíněný kontrast mezi vnímáním židovských obyvatel a ostatních, svobodných árijců je však v knize narušen rozhovorem Roubíčka a starší paní. Již pouhá skutečnost, že žena hovoří se Židem a nevidí v tom nic špatného, poukazuje na to, že nevnímá rozdíl mezi svou osobou a Roubíčkem. Z rozhovoru se dozvídáme, že je křesťankou a modlí se k Ježíši. Rozdíl mezi židovskými a ostatními občany je smazán podotknutím, že Ježíš Kristus bude také „v tom městě“, protože „byl přece z vašich“ (Weil, 1964, s. 88). Zmínění této skutečnosti poukazuje na Židy jako oběti, které byly speciálně vybrané nacisty.¹¹³

5.2 Neurčitost – určitost

V této podkapitole zmíníme značný rozdíl mezi filmem *Daleká cesta* a knihou *Život s hvězdou*. I přesto, že obě díla zpracovávají stejné téma za použití podobných motivů s využitím expresionistických postupů, zvolili oba autoři odlišný způsob vytvoření fikčního světa. Zatímco příběh *Daleké cesty* pracuje s konkrétními reáliemi a přesně pojmenovává určitá místa – je zcela evidentně zasazen do okupované Prahy, jejíž obyvatelé znají cíl transportu (pevnost Terezín) a z něj pokračující transporty do vyhlazovacích táborů¹¹⁴ –, je fikční svět *Života s hvězdou* pln neurčitých pojmenování¹¹⁵ a jeho zasazení do Prahy je zřejmé zejména z kontextu¹¹⁶.

Knih nepojmenovává ani jednu z pražských ulic, kterými Roubíček každý den prochází. Z popisu dlouhých cest do kopce k jeho domu, který byl na druhém konci Prahy, a znalostí Weilova rodinného domu v Kobylisích, vyplývá i umístění rozpadající se vilky. Konkrétním místním jménem je pojmenování Střešovic, sídla nacistického úřadu zabývajících se židovskými záležitostmi. Je možné říci, že byl tento jediný konkrétní název v knize ponechán zcela záměrně a jeho ojedinělost napomáhá zdůraznění hrůzného působení a strachu, jaký z tohoto místa předvolání Židé měli.

¹¹³ V úvodu práce již zmiňujeme Lánička, jenž hovoří o kritikách, kteří si tohoto všimli (2016, s. 69).

¹¹⁴ Šílený stařec v terezínském táboře neustále opakuje cílové stanice transportů: „Majdanek – Osvětim – Treblinka“. Tato je věta se později opakuje v nádražní scéně, v níž ženský hlas oznamuje příští vlakové stanice.

¹¹⁵ Weilův předchozí román *Moskva hranice* je naopak pln konkrétních názvů moskevských ulic a pojmenování konkrétní situace jíž příběh vrcholí – atentát na Sergeje Mironoviče Kirova.

¹¹⁶ Místní jméno Praha se v románu objevuje pouze dvakrát. Poprvé při Roubíčkově obdržení obálky a následném uvažování o tom, jak by se mu cestovalo lépe s plným žaludkem: „[...] Tak by se lépe jelo do Prahy tramvají.“ (Weil, 1964, s. 10) Podruhé když vede jeden ze svých rozhovorů s Růženou: „[...] Utekla, tak utekla a voda se za ní zavřela, kdežto kdybych žila s tebou v Praze...“ (tamtéž, s. 18)

Střešovice bylo slovo, kterého jsem se bál ze všech nejvíce, znamenalo úřad, kterému jsem byl vydán do nevěle, byl to tajemný úřad, v němž se chodilo po špičkách, mnoho mužů, kteří tam vešli, se nevrátili, a ti, kteří se vrátili, leželi... (Weil, 1964, s. 11)

Neurčitost pokračuje i pojmenováním Terezína, které je označováno pouze jako „pevnostní město“. Do něho jsou nacisty („tamti, oni“) transportem odváženi Židé, již jsou pojmenováni jako („naši“). *Daleká cesta* je konkrétnější a pojmenovává Židy i Němce přesnými jmény.

Jazyk Němců je ve filmu přesně ukázán na dobových záběrech z propagandistického snímku či na přímých promluvách Němců. Kniha však pokračuje v nepřímém pojmenování a promluvy Němců popisuje jako hovořící „tím jejich jazykem“, či zmiňuje nápisy, kterým nerozumí, protože jsou „tou jejich řečí“.

Čas a doba, v nichž se příběhy odehrávají, jsou opět vyjádřené odlišně. Kniha setrvává ve své neurčitosti a na dobu stanného práva při heydrichiádě poukazuje popisem toho, co jednotlivé postavy vidí: „Všiml jste si červených plakátů? Tam jsou slova a v nich je smrt“ (Weil, 1964, s. 58). Film opětovně využívá svého realistického dokumentárního rámce vytvořeného přerušovaným promítáním záběrů z dobového propagandistického snímku Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935). Zobrazuje v něm promluvy z šestého říšského sjezdu NSDAP, který se uskutečnil v Norimberku 4.–10. září roku 1934, čímž příběh zasazuje do stejné doby.

Rozdíl mezi určitostí prostoru filmu a neurčitostí prostoru knihy je dán především záměrem autorů, kteří, i přesto, že zpracovávají stejné téma, zároveň formují další, pro obě díla odlišný, rámec. U *Daleké cesty* jde zejména o myšlenku obklopit příběh dokumentárním rámcem¹¹⁷, který zobrazí malé dějiny malých lidí na pozadí velkých dějin. Kniha naopak poskytuje pohled na vnitřní prožívání člověka žijícího cizím životem ve světě, „který existuje nad ním a proti němu“ (Grossman, 1949, s. 212). Téma knihy je tedy aplikovatelné i do jiné doby, proto se k ní nesnaží upínat zakotvením do přesného času a vytváří vlastní fikční svět, jehož časoprostor je zřetelný, ale ne definující. Oba zmíněné rámce tak vytváří tvar díla, který je na doktrínu socialistického realismu příliš složitý. Ta totiž požaduje lidovost, tedy nekomplikovaný tvar a srozumitelnost díla. Film i kniha tak opětovně vybočují z dobové normy a narušují její kánon.

¹¹⁷ Na tuto skutečnost poukazuje i Cieslar (2007, s. 14).

6. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo najít a interpretovat společné motivy a postupy, kterými kniha *Život s hvězdou* Jiřího Weila a film *Daleká cesta* Alfreda Radoka narušily dobový kánon vytyčený nově zavedeným socialistickým realismem. Uvedení práce rozsáhlým výkladem o přijetí děl dobovou kritikou a jejich následná komparace s naší interpretací poukázala na značné ovlivnění politickými ideologiemi a ideologickými stanovisky v jednotlivých periodikách či na neporozumění dílu.

Již úvodní kapitola poskytující rozsáhlý chronologicky řazený soupis recenzí obou děl naznačila pozdější závěry. V první řadě potvrdila naši teorii o tom, že odlišnosti jednotlivých recenzí budou zrcadlit politickou linii periodik, v nichž ohlasy vyšly. Nepředpokládali jsme však, že jeden z nejvýraznějších hlasů odsuzujících motivy postupy *Života s hvězdou* bude patřit kritikovi z Věstníku židovské obce, Štěpánu Englovi, který dílo nejspíše nepochopil a vyčítal mu věci, jimiž se kniha nezabývá a jež nebyly autorovým záměrem. Dalším překvapivým faktem bylo pozitivní přijetí filmu v západním světě. Opětovně tak vyvstává problematika politicky vytyčených hranic socialistického realismu.

V následujících kapitolách jsme se zabývali hlavním tématem této práce, tedy interpretací některých z motivů, které se prolínaly oběma díly. I přesto, že jsme v *Daleké cestě* i *Životě s hvězdou* našli mnoho opakujících se význačných motivů (například: motiv dětí, lokomotivy, hry, hudby, bludiště...), zaměřili jsme se pouze na ty nejpriznáčnější, jelikož by rozsáhlejší interpretace překračovala rozsah této práce.

Při interpretaci motivů rukou a cesty jsme dospěli k hlavnímu tématu děl, jímž je perzekuce Židů. Ti musí žít podle přesných pravidel hry, jež je přísně kontrolovaná a mnohdy přímo vedená „rukou shora“. Stávají se tak loutkami – loutka je metaforicky užita v *Daleké cestě* –, jejichž pohyb je nejprve omezován „lanky“ nacistických pravidel a nařízení, a následně i vytyčeným „divadelním“ prostorem, jímž je zejména ve filmovém snímku pevnostní město Terezín. Motiv určené cesty vlakem spolu s objevující se cestou v prachu v *Životě s hvězdou* tak předkládá kolorit šoa, jenž perzekvovaným neposkytuje velký prostor ke vzpouře a k velkolepému boji, jaký v knize očekával zmíněný kritik Štěpán Engel. Právě u motivu práce, který se dělí na práci špatnou – nesvobodnou a nucenou – a dobrou – tvrdá práce vlastníma rukama, během níž se rodí něco nového, soudržnost a vypěstovaná zelenina – jsme objevili jedno z prvních východisek. Zde se totiž hlavní postavy setkávají s možnou revoltou. Filmový Toník získává nabídku přátelské pomoci, tedy ukrytí židovské manželky, a knižní hrdina

Roubíček se během práce doslýchá příběh o Židovi, který zaplatil árijské rodině, aby se u ní mohl ukrývat.

Právě tento moment nabízí pohled na další způsob, jakým díla narušují kánon. Zjistili jsme, že ani film, ani kniha totiž nevidí svět černobíle. Zobrazují všechny postavy v celé škále možných postojů k životu v okupované zemi. Židé nemusí být pouze hodní lidé snášející svůj úděl či snažící se zachránit svůj život ukrýváním se. Touha po normálním životě a strach o jejich blízké je může dostat až k možné kooperaci s nacistickými dozorci. Stejně tak židovská rodina není zobrazována pouze jako skupina lidí žijících pospolu v dokonalé harmonii. I příslušníci „čisté rasy“ mohou k nacistické perzekuci Židů přistupovat různě. Detailní interpretací obou děl jsme našli širokou škálu postojů, od pouhých přihlížejících, statečných, kteří se snaží pomoci, až po „šakaly“ využívající cizí neštěstí pro své vlastní přilepšení.

V závěru práce poukazujeme na to, jakým způsobem kniha narušuje stereotypní kontrast mezi dobovým vnímáním židovského a nežidovského obyvatele. I přesto, že je celá práce postavena na hledání a následné interpretaci motivů a postupů, které jsou v obou dílech shodné, dovoluujeme si krátce zmínit i příznačnou odlišnost mezi knihou s filmem, již následně vysvětlujeme. Považujeme totiž za důležité poukázat na rozdílnost rámců obou děl – jejich složitostí díla opětovně narušují kulturní politiku socialistického realismu, jež vyžaduje nekomplikovaný tvar děl, a tím i srozumitelnost.

7. Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Prameny:

Daleká cesta [film], režie RADOK, Alfréd. Československo: 1948, délka 104 min.

WEIL, Jiří: *Život s hvězdou*. Vydání 2 (v Mladé frontě 1.) (Praha: Mladá fronta, 1964),

Kapka: knihovna pro každého, 160 s.

Odborná literatura:

Dr, I: Oživil přízrak ghetta, in *Věstník židovské obce náboženské v Praze*, roč. 10, č. 40–41 (Praha: Židovská obec náboženská v Praze, 1948), s. 449.

BŘEZINA, Václav; Aleš Danielis; Jindřiška Švecová; Jan Vymětal: *Československý film a filmová distribuce I* (Praha: ÚPF, 1988), s. 29.

ENGEL, Štěpán: Daleká cesta, in *Věstník Židovské obce náboženské v Praze*, roč.11, č. 22. (Praha: Židovská obec náboženská v Praze, 1949), s. 255.

ENGEL, Štěpán: Život Žida za okupace, in *Věstník Židovské obce náboženské v Praze*, roč.11, č. 13. (Praha: Židovská obec náboženská v Praze, 1949), s. 152–153.

ENGEL, Štěpán: Ještě několik slov k životu s hvězdou, in *Věstník Židovské obce náboženské v Praze*, roč.11, č. 18 (Praha: Židovská obec náboženská v Praze, 1949), s. 207.

GRYGAR, Mojmir: Román o potupeném lidství, in *Lidové noviny*, roč. 57., č. 73 (Praha: Syndikát českých spisovatelů 1949–1952, 27. 3. 1949).

GROSMANN, Jan: Doslov, in Jiří Weil: *Život s hvězdou* (Praha: ELK, 1949), s. 211–214.

HEDVÁBNÝ, Zdeněk; Zdeňka BENEŠOVÁ a Viktor Kronbauer: *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu* (Praha: Divadelní ústav, 1994), 401 s.

HEFTRICH, Urs: Der Unstern als Leitstern, in: Jiří Weil: *Leben mit dem Stern* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000), s. 373–379.

HOLÝ, Jiří: *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století* (Praha: Akropolis, 2016), 1048 s.

HOLÝ, Jiří: Komentář, in Jiří Weil; Jiří Holý a Jarmila VÍŠKOVÁ, ed. *Život s hvězdou: Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999). Česká knižnice, 519 s.

KNAPÍK, Jiří: *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004), 359 s.

LÁNÍČEK, Jan: A Closer look at Alfred Radok's Film *Distant Journey*, in *Holocaust and Genocide Studies* 30, no. 1 (University of New South Wales: Jaro 2016), s. 53–80.

LIEHM, Antonín Jaroslav: *Ostře sledované filmy* (Praha: Národní filmový archiv, 2001), s. 73–87.

MÁLEK, Petr: Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk, in HOLÝ, Jiří; MÁLEK, Petr; ŠPIRIT, Michael a TOMÁŠ, Filip: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. (Praha: Karolinum, 2011), s. 67–134.

STEHLÍKOVÁ, Eva: *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Akademie múzických umění v Praze: Národní filmový archiv, 2007), 335 s.

SKÁLA, Ivan: Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury, in *Nový život: měsíčník pro soudobou literaturu a kritiku*, roč. 1, č. 4 (Praha: Svaz československých spisovatelů, 1049), s. 66–72.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy* (Praha: Horizont, 1991), s. 54–84.

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava: *Mrazilo – tálo (O Jiřím Weilovi)* (Praha: Torst, 2014), 169 s.

WEIL, Jiří; GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *Život s hvězdou* (Praha: Odeon, 1967), 237 s.

WEIL, Jiří: Autor „Života s hvězdou“ vysvětluje, in *Věstník Židovské obce náboženské v Praze*, roč. 11, č. 15–16 (Praha: Židovská obec náboženská v Praze, 1949), s. 177.

Periodika:

Kino, č. 9, 26. 4. (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1956), s. 140.

Kultura: Týdeník pro otázky kultury a umění, roč. 3, č. 50 (Praha: Orbis, 1957–1962), s. 2.

Literární noviny: Týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky, roč. 8, č. 51–52 (Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952–1968), s. 7.

Literární noviny: Týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky, roč. 13, č. 29 (Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952–1968), s. 11.

Rudé právo. 16. 7., roč. 28, č. 164 (Praha: Komunistická strana Československa, 1948), s. 3.

Rudé právo. 15. 8., roč. 28, č. 190 (Praha: Komunistická strana Československa, 1948), s. 4.

Internetové zdroje:

AMBROS, Veronika: Na pokraji kánonu. Daleká cesta Alfréda Radoka a Žalozpěv za 77 297 obětí Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“. in FEDROVÁ STANISLAVA: *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě : sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28.6.-3.7.2005. Svazek 1, Otázky českého kánonu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006), Edice K, s. 399–419. dostupné online z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/tretiI.pdf>

Berlinare Classics, Programme 2020, in *Berlinare archive*, [online]. [cit. 29. 3. 2021], dostupné z: <https://www.berlinale.de/en/archive-selection/archive-2020/programme/berlinale-programme-2020.html>

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: V barvách piva, medu a vychlazené vodky. in *Illuminace*, roč. 23, č. 2 (Praha: Národní filmový archiv, 2011), s. 121–124. dostupné online z: https://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/blazejovsky_11_2.pdf

CROWTHER, Boesley: Foreign entries; The Czech film „Distant Journey“, and The Italian „Difficult Years“ Creative Film Hot Potato, in *New York Times*. 10. 9. 1950. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. dostupné z: <https://www.nytimes.com/1950/09/10/archives/foreign-entries-the-czech-film-distant-journey-and-the-italian.html>

Ediční plán, in *Národní filmový archiv*, [online]. [cit. 29. 3. 2021], dostupné z: https://nfa.cz/cz/veda-a-vyzkum/edicni-plan/?fbclid=IwAR2-MzNB1q8jdICrUmXZqIWO9Xqkd-iZJu4CAYUuW6zVoME_aMHcv7DVBo

HOBBERMAN, James Levis: Czech please, in *Village Voice*. 21. 11. 2006. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. dostupné z: <https://www.villagevoice.com/2006/11/21/czech-please/>

ŠRAJER, Martin: Daleká cesta, in *Filmový přehled* [online]. [cit. 15. 3. 2021]. dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/daleka-cesta?fbclid=IwAR0WNYfJfQ6InZFbhyXPZUlvqNIp6zHb3NOQZNZgP7yeiYYhrQ4zPtQcXW4>

POLÁKOVÁ, Daniela: Jiří Weil: tváří v tvář zlu [online]. České Budějovice: 2013 [cit. 11. 4. 2021], bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta,

Ústav bohemistiky, Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D. dostupné z:

<https://theses.cz/id/xsf9dq/7371734>

RADOK, Alfred: Dopis Jiřímu Weilovi, 8. 6. 1949, in POLÁKOVÁ, Daniela: *Jiří Weil: Tvář v tvář zlu*. České Budějovice, 2013, Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, filozofická fakulta, Ústav bohemistiky. Vedoucí práce doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D. Dostupné online: <https://theses.cz/id/xsf9dq/7371734>

VOHRYZEK, Jiří: Weilův román Moskva-hranice, in *Respekt*, č.51 (Praha: Economia, 1991), aktualizováno 2015, [online]. [cit. 8. 4. 2021]. dostupné z:

<https://www.respekt.cz/tydenik/1991/51/bezvyznamnost-ucinena-vyznamem>

8. Přílohy

Příloha 1 *Hana myjící si ruce*



Příloha 2 *Terezínský dozorce rozkazující ženě chovat se jako pes*



Příloha 3 *Profesor usmívající se před skokem z okna*



Příloha 4 *Prázdná židle*

