

## ROUBÍČEK VERSUS DĚJINY

*Jiří Holý*

1.

Když na jaře 1949, rok po únorovém převratu, vyšel Weilův *Život s hvězdou*, zareagoval oficiální měsíčník *Nový život* jednoznačně: taková kniha nepatří do socialistické literatury, její autor je škůdce. Jiří Weil se ocitl na černé listině, nesměl publikovat, byl vyloučen ze svazu spisovatelů a patrně jen pokouřující sebekritika jej uchránila před dalšími represemi, před osudem těch, kdo byli zatýkáni a vězněni.

Příčinou tak ostrého odsudku však nebyl jen *Život s hvězdou* sám. Za „závadná“ nemohla být považována ani jiná autorova díla ze čtyřicátých let: příběh ze středověkého Orientu o falešném proroku, jeho cestě k moci a jeho odhalení Makanna – otec divů (napsaný začátkem okupace, vydaný 1946), soubory krátkých próz hlavně s okupačními náměty *Barvy* (1946) a *Mír* (1949) a konečně *Vzpomínky na Julia Fučíka* (1947, v původní verzi, kterou autor otiskoval v *Lidové kultuře*, ještě s názvem *Vzpomínky na Julka Fučíka*). Tyto knihy přijala kritika v podstatě bez výhrad. Kniha o Fučíkovi stála dokonce na počátku mnoha titulů, věnovaných pozdější modle komunistického režimu, byť se od nich odlišovala svou střízlivostí.

Za kampaní proti *Životu s hvězdou* se totiž skrývaly starší politické a kulturní spory druhé poloviny třicátých let. Stalinští komunisté nemohli Weilovi zapomenout předválečný román *Moskva-hranice* (1937) a jeho nevydané pokračování *Dřevěná lžice* (dopsáno 1938, autor jej stáhl z tisku, poprvé až v italském překladu 1970, Praha 1992). Bylo to jedno z prvních svědectví o atmosféře stalinismu v Sovětském svazu. Svědectví o to zajímavější, že nebylo apriorně pojato jako ideové či politické odmítnutí sovětského režimu – vypsal je člověk, který se už od počátku dvacátých let angažoval v komunistickém hnutí, překladatel Majakovského,

Gorkého, Krupské, propagátor sovětské kultury, zaměstnanec sovětské mise v Praze, redaktor *Tvorby*, který navštívil Sovětské Rusko poprvé už v roce 1922 a strávil v něm – ne v roli privilegovaného hosta jako mnozí jiní spisovatelé, ale jako řadový občan, pracovník v nakladatelství – několik let. Postava českého intelektuála Jana Fischera má výrazné autobiografické rysy. Fischer upadne do podezření, nemůže se ospravedlnit a při vlně čistek, které rozpoutal Stalin po zavraždění Kirova v polovině třicátých let, je vyloučen ze strany a poslán na převýchovu do Střední Asie. Podle pamětníků Weil stejně jako jeho hrdina v Moskvě prošel střetnutím ideálu a reality, trpěl mrazivým počasím i byrokratickým šikanováním, toužil po evropském způsobu života, kávě, teplém oblečení a gramofonových deskách.

Komunističtí kritikové vytýkali Moskvě-hranici přizemní obsah, banalitu, „pasivitu názorovou i básnickou“. Podle Václavka je přitom Weilova kniha „dobře myšlený román pasivního hrdiny, který je (...) okolnostmi lapen a rozdrčen“, ale jsou v něm rozpory. Hrdina sice usiluje o kladný poměr k sovětské skutečnosti, ale dostává se s ní do konfliktu, a tak dílo objektivně působí jako polemika s tavným společenským řádem (Václavek 1938).

Václavkova kritická, ale nikoli nechápavá recenze ovšem byla v komunistickém tisku ojedinělá. A sama se stala terčem kritické výtky Ladislava Stolla v *Rudém právu* (Stolí byl ostatně jedním z Weilových kolegů v Moskvě, snad i předobraz úskočného Vrby v románu). Úlohu „popravit“ Moskvu-hranici na sebe vzal Weilův dlouholetý přítel Julius Fučík. Svůj proslulý referát, otištěný v lednu 1938 v *Tvorbě*, nazval Pavlačový román o Moskvě. Podle Fučíka je *Moskva-hranice* klíčový román, tj. román, v němž pod změněnými jmény vystupují žijící osoby, avšak autor skutečnosti hrubě falšuje. Nezajímají jej velké problémy, principiální myšlenky a zápasy, jimiž žije Sovětský svaz. Naopak,

„s uspokojením a potěchou kreslí všechno omezené, přizemní, tupé, pochvaluje si malichernost“ a to „staví do protikladu s obrovskou sovětskou skutečností“. Podle Fučíka zastává šosácké, reakční stanovisko (Fučík 1951, 233–240).

Tato drtivá kritika, jež byla po únoru 1948 reeditována v reprezentativním souboru Fučíkových prací, se často citovala a stala se východiskem pro všechny další útoky proti Weilovi. Její pozadí objasnil až po mnoha letech Josef Vohryzek, když v roce 1991 napsal při příležitosti druhého vydání *Moskvy-hranice*: „Jiří Weil mi vyličil vznik Fučíkovy recenze takto: Julius Fučík mu v době čistek po Kirovově smrti zachránil život. Bez jeho přimluvy by byl Weil pravděpodobně zastřelen. Právě proto si hned, když Weilova kniha vyšla, Klement Gottwald Fučíka předvolal a uložil mu, aby o Moskvě-hranici napsal zničující kritiku. Julius Fučík si dal s Jiřím Weilern schůzku v kavárně a o Gottwaldově příkazu mu řekl. Dal najevo, že zničující kritiku ukázněně napíše, a vyslovil předpoklad, že to Weil chápe, což mu přítel potvrdil.“ (Vohryzek 1995, 251) – Vohryzkovým svědectvím se dokládá trvajícím Weilův obdivný vztah k Fučíkovi, jemuž by jinak sotva věnoval celou knihu vzpomínek.

Vedle negativních reakcí z komunistického tábora (zvláště stupidní byla recenze T. Svatopluka v *Neumannově Lidové kultuře*) hodnotili ostatní kritikové *Moskvu-hranici* vesměs kladně. Ale i nekomunisté přitom zůstávali v hranicích politických soudnic románu. Například Václav Černý v recenzi nazvané *Rusko čistek* v české beletrii doporučuje prózu ne tak pro její umělecké kvality, ale hlavně pro „hodnotu dokumentární“, „svědectví o osudu

člověka v sovětském Rusku“; v tom se podle Černého Weil zařazuje po bok knize Gideově (Černý 1992, 595–597). K. J. Beneš, jenž román doporučil pro vydání v Družstevní práci, v něm spatřoval „otřesný obraz výstavby socialismu v SSSR“,

17121

[213]

„pronikavou kritiku sovětského řádu“ (Panorama 1938). Podobná stanoviska vyslovovali další, ať už patřili k nevyhraněným liberálům (Karel Sezima v tradičním Lumíru), protistalinským komunistům Jan Buchar v Proletářských novinách) nebo k socialistům (Václav Běhounek v Právu lidu). Výjimkou byl vlastně jen hlas Bohumila Mathesia. Upozornil na stylové a kompoziční rozdíly oproti Gideovi. Podle Mathesia chtěl autor bezpochyby původně podat pozitivní obraz Sovětského svazu, ale „materiál se proti záměru svého autora vzbouřil.“ (Mathesius 1938)

Z Moskvy-hranice se ve vypjaté dobové atmosféře celkem pochopitelně stalo politikum. Román byl učiněn jedním z bodů politických a kulturních polemik kolem stalinismu, které probíhaly v letech 1936–1938 (Gideův Návrat ze Sovětského svazu vyšel v Mathesiově překladu 1936, Neumannův pamflet Anti-Gide 1937, následovaly spory kolem divadla E. F. Buriana, rozkol v Surrealistické skupině – srov. Pfaff 1993). Do těchto polemik už Weil nezasahoval. Nepodepsal na rozdíl od Halase, Seiferta, Teiga a dalších protest proti moskevským procesům. Dřevěnou lzíci, která je pokračováním Moskvy-hranice, Weil sám stáhl z tisku.

Tato zdrženlivost se obvykle vysvětluje tak, že jako mnozí jiní levicovní intelektuálové nepokládal za vhodné kritizovat Sovětský svaz v čase, kdy bylo Československo bezprostředně ohroženo hitlerovským nacismem a SSSR byl považován za přirozeného spojence. Je však třeba vzít v úvahu také to, že Weilovy záměry nebyly v první řadě politické a že výklad Moskvy-hranice jako ideového protestu proti stalinismu mu příliš nevyhovoval.

Moskvu-hranici vskutku nelze interpretovat jen jako klíčový a jako politický román. Navíc, jak postřehl už Mathesius, negativní stanovisko vůči sovětskému režimu v něm zdaleka není vysloveno jednoznačně a explicitně. (Ostatně ještě v roce 1937, několik měsíců před Moskvou-hranicí, vydal Weil soubor reportáží Češi stavějí v zemi pětileték, kde je kritický odstup minimální.) Vedle dějové linie spojené s českým komunistou Fischerem se tu rozvíjí další linie, která zaujímá vlastně celou první polovinu knihy a která je založena na postavě moravské židovky Ri. Ri přijíždí do Moskvy jako žena „za-

hraničního odborníka“ Roberta a prodělává opačný vývoj než Fischer. Zprvu má silný odpor a nedůvěru vůči „Asii“, všechno jí připadá cizí, úskočné, špinavé a nevkusné. Nakonec však přijímá sovětský režim a stane se z ní nadšená údernice v továrně.

Avšak neméně podstatná než tematická rovina – která byla v popředí dobové a vlastně i pozdější pozornosti – je způsob, jakým je Moskva-hranice napsána. Weil se inspiroval modernistickými teoriemi dvacátých let, které odmítaly tradiční psychologickou analýzu a konstruovaný syžet a zakládaly prózu na věcné faktičnosti (ruský Novyj LEF, německá Neue Sachlichkeit, Američan Dos Passos). Nejbližší mu byly pochopitelně postupy ruské sovětské literatury, z níž hojně překládal a o níž často referoval. Ve stati o Tyňanovovi napsal: „Zamilovali jsme si fakta a povýšili na literaturu,“ je třeba „rozvíjeti fakta tak, jako by byl rozvíjen děj, postavití skutečný materiál do takového světla, aby byl pocíťován jako umělecký“ (srov. Opelík 2000, 268). Moskvu-hranici, Dřevěnou lzíci a další prózy koncipoval na podobných základech: jako věcnou, informativní výpověď, záznam každodenních událostí bez výslovné významové hierarchizace. Nositelem smyslu není příběh hrdiny nebo autorský komentář, ale mnohem spíše faktické životní situace, popsané „suše“, jakoby nezúčastněně.

Takový netradiční způsob stavby románu byl v české literatuře dosud výjimečný (použila jej Majerová v některých částech románu Přehrada, jistou obdobu lze najít u Poláčka zejména v pentalogii Okresní město a u Milady Součkové). Kritika jej při posuzování Moskvy-hranice v podstatě nezachytila. Byl doceněn až mnohem později, v Grossmanově doslovu k Životu s hvězdou a ve weilovských studiích ze šedesátých let (Růžena Grebeníčková, Jiří Opelík).

Odtud pramení také nedorozumění, když kritikové Weilovi vytýkali buď kompromisnost, tj. ideovou a uměleckou nedůslednost (z jedné strany Bedřich Václavek, z druhé Jan Buchar), nebo nedostatek velikosti, malost obzoru (Julius Fučík), „pasivitu názorovou i básnickou“ (Bedřich Václavek). Weilovu Fischerovi skutečně schází suverénní vztah ke světu, jak napsal Václavek, vskutku jej více zajímají drobné strasti a radosti než splněný plán těžby v Doněcku, i když se snaží sovětskou realitu ze všech sil pochopit. Žije totiž v „malých dějinách“, ne v heroické Velké Historii, kterou po autorovi požadoval Fučík a která se posléze ukázala být spíš pouhou vizí než realitou. Autor nechává Fischera v mezní situaci, ve vnitřní promluvě, kdy hrdina neví, zda přežije, říci: „Nebyl to ani velkolepý život, aby mu jej bylo líto, nicméně bylo v něm všechno, láska, i smutek, i bezesné noci, i jarní vítr, i podzimní dešť, i mlha nad lesem, i slunce nad vodou, byl to takový život, jaký si zvolil a jaký mu byl určen (...)“

Umění Jiřího Weila spočívalo v tom, že si záměrně zvolil neheroické hrdiny, žijící svým denním, banálním životem, – kteří se míjejí s tím, co je považováno za „společensky významné“. Postava Fischera z Moskvy-hranice ještě není takovou dominantou díla jako později postava Roubíčka v Životě s hvězdou. Druhá dějová linie Moskvy-hranice, spojená s Ri, směřuje právě od onoho „malého“, univerzálně lidského horizontu k jeho potlačení, k bezvýhradné, neosobní identifikaci s Dějinami. Podobným procesem prochází v Dřevěné lžici například komsomolka Lída.

2.

Po zkušenosti se stalinismem čekala na Jiřího Weila konfrontace s nacistickým totalitarismem. Zdá se, že pasivita, nerozhodnost a bezradnost v praktických věcech, jimiž vybavil své erbovní hrdiny, Fischera v Moskvě-hranici i Dřevěné lžici, Roubíčka v Životě s hvězdou a také Itziga Fideleho v Harfeníku (1958), byla vlastní i jemu samému. Po Mnichovu se Weil – podobně jako třeba Poláček a Orten – neodhodlal včas k útěku do zahraničí, a tak mu jako ostatním židům hrozila rasová perzekuce. Po jistou dobu se kryl „smíšeným manželstvím“, které uzavřel v posledním možném termínu na jaře 1942. Když byl i přesto v listopadu 1942 povolán do transportu, fingoval sebevraždu a zbytek války strávil v ilegálních úkrytech. Ostatní členové jeho rodiny zahynuli ve vyhlazovacích táborech.

Během války vznikl román Makanna – otec divů, povídky a zřejmě i první z verzí Života s hvězdou, které se postupně nazývaly Hodina pravdy a Maskir (původní rukopis byl věnován manželce Olze). Makannu se Weil dokonce pokoušel vydat pod jménem svého přítele Pavla Vyskočila, ten však byl za ilegální činnost zatčen a popraven v Mauthausenu. Později, v roce 1950, Weil v dopise napsal, že je samotář a že těžce získává důvěru v lidi. „Ale vždy to skončilo špatně. A jak se zdá, přináším lidem, kteří mne mají rádi, jen neštěstí.“<sup>2</sup> Kromě Vyskočila tím jistě minil i Helenu Gaiasovou, svou moskevskou známou, která byla předobrazem postavy Ri v Moskvě-hranici a která byla v době stalinských čístek i se svým manželem popravena (podle vzpomínkové knihy Jaroslavy Vondráčkové Mrazilo – tálo, která se zabývá především Weilem a vyšla dosud jen v samizdatu 1979, Galasové a jejímu manželovi přitížilo i zpodobení v Moskvě-hranici).

Osud českých židů za války se stal po roce 1945 stěžejním Weilovým tématem. Jiří Weil byl v české literatuře vlastně první a na dlouhou dobu jediný významný autor (až do vystoupení Arnošta Lustiga na konci padesátých let), kdo téma holocaustu zpracovával. S výjimkou Harfeníka, jehož děj se odehrává v Čechách v první polovině 19. století (z velké části rovněž v židovském prostředí), se k němu vracel ve všech vydaných beletristických dílech.

Zvláště v Životě s hvězdou najdeme znovu autobiografické motivy (domek Weilových v Kobylisích sloužil jako předobraz vilky, v níž Roubíček žije, kocour Tomáš měl vzor ve Weilově kočce Skunče) a především opět situaci člověka, který je bez vlastní viny vržen do ponížení, bezvýznamnosti, anonymity, jako by se stal věcí. V obou dílech je motivická paralelnost transparentní: „Fischer jde dolů po železných schodech, kolem špinavých stěn. Není již úředníkem, překladatelem, nemá již pasu ani konzumní knížky, není ničím, je obžalovaným, zločincem. Jde domů a kolem je prázdnota, neví, co bude dělat, nemá peněz, ale dosud nemyslí na shánění živobytí. Vždyť je všechno lhotejné, ani jíst nemusí, je-li škrtnut ze seznamu spolupracovníků a není-li již členem strany a společnosti. Je vyřádněn, neexistuje, není ani plechovým žetonem s číslem, jež se zavěšují před příchodem a odchodem z práce.

Lidé se dívali přes něj, kamsi stranou, lidé, s nimiž se potkával denně v kanceláři, si ho pojednou prohlíželi jako cizince, vetřelce.“<sup>3</sup>

„Vyšel jsem druhého dne na ulici, musel jsem přece chodit nakupovat. Viděl jsem, jak se na mne dívají lidé, zdálo se mi nejprve, že mám rozvázanou tkaničku nebo něco v nepořádku v oděvu, nějak jsem rušil řád, obyčejný a vžitý, byl jsem jakousi skvrnou, která nepatřila do obrazu ulice, a všichni to nějak cítili. A byl jsem sám uprostřed jiných lidí, úplně sám, protože přede mnou lidé ustupovali, zastavovali se, prohlíželi si mě, nepatřil jsem již k nim.

(...)

„(...) Nezbude mi nic jiného než být číslem.' Jak to?'

„Ano, číslem zavěšeným na krku, upevněným na kufru, nalepeným na batohu. Pak na sebe naložím padesát kilogramů a půjdu. (...)„<sup>\*</sup>

V závěru Moskvy-hranice je scéna, kdy se Fischer zbavený peněz, nároku na jídlo, na přátelství ostatních i na vlastní důstojnost, vrací osaměle domů do pustého pokoje. Podobá se to prvním odstavcům Života s hvězdou, kde se Roubíček ocitá v podobné situaci:

„Je večer, přicházíš domů, všechna okna jsou rozsvícena, lidé se již dávno vrátili z práce, sedí u večeře s rodinami, odpočívají. Vklouzneš jako zloděj do domu a otočíš klíčem, vstoupíš do pokoje a zavřeš dveře, žádný dopis, nikdo ještě nepřišel. A pak nastane noc bez spánku, s cigaretami a pokusy o četbu. A sotva k ránu usneš, vzbudí tě chraplavý hlas tlampače písní: Vstávejte vstříc plánu, země se probouzí!“<sup>5</sup>

„Růženo, řekl jsem, lidé usedají k prostřeným stolům v této hodině, na stolech jsou vázy s květinami, talíře řinčí a z polévkových mis se kouří, pouštějí se do jídla, krájejí noži maso a nabírají je vidličkami, utírají si ústa ubrousky a pijí pivo, pak

blaženě odpočívají v tuto hodinu, všude v restauracích a v domácnostech.

Růžena mi nemohla odpovědět, nebyla v pokoji, nebyla vůbec se mnou. Nevěděl jsem, co se s ní stalo, neviděl jsem ji již dlouho. Snad nebyla vůbec na světě, snad vůbec nikdy nežila.

(•••)

Musil jsem s někým mluvit, byl jsem sám, úplně sám v ledové mansardě, plné zápachu a čmoudu, musil jsem znovu rozdělovat oheň, foukal jsem do hořících třísek a bál jsem se, že oheň zase zhasne, měl jsem málo zápalek, byl jsem v baráčku na předměstí v umazaných teplácích. U bubínku ležely matrace, na stěně ve výklenku visel zimmnik a jediné šaty.“<sup>6</sup>

Kritické přijetí Moskvy-hranice bylo provázeno, jak později konstatoval Josef Vohryzek „dvojím nedorozuměním“, tj. nepochopením vnitřní-stavby románu a politickým odsouzením ze strany komunistů. O desetiletí později po vydání *Života* s hvězdou se „nedorozumění“ opakovalo ve vyhrcočnější podobě.

Í2181

[219]

Zprvu tomu nic nenasvědčovalo. Kniha vyšla na počátku roku 1949 provázena pozoruhodným doslovem Jana Grossmana. Grossman byl první z kritiků, kdo si hlouběji povšiml tvaru Weilových próz. Weil podle něho vychází z literatury faktu, nepíše však reportáž, spíše jsou to ostré detailní záběry, pointované příběhy a historiky – nahlíží realitu ne ve velkých obrysech, s jasným rozvržením kladu a záporu, ale v epizodách. Právě to umožňuje vidět situaci v celé rozporuplnosti, až po paradoxnost a zruďnou grotesknost. Srovnává román s Kafkou a existenciální prózou. (Německý bohemista Urs Heftrich později srovnání prohloubil zejména o analogie s Shakespearovým Hamletem, s Kantem a s Komenckého Labyrintem – Heftrich 2000). Grossman dále upozorňuje na to, že autorovým cílem není líčení nacistické brutality a nadlidského hrdinství boje proti ní, ale že směřuje jinam a hloub: k zachycení soustavné degradace a deformace člověka, které naciismus jen vyhrotil. Tato zvrácenost je tím přesvědčivější, že je „zobyčejnělá“, zracionalizovaná a zbanalizovaná – její absurdita je i v tom, že ji přijímají i samy oběti.

Kritiky, které vycházely po vydání románu, v podstatě přejímaly Grossmanovy postřehy. Jejich hodnocení *Života* s hvězdou se lišilo podle toho, zda s nimi souhlasily či ne. Pozitivně se vyslovil kupří-

kladu Václav Běhounek, připomínky vyjádřili Mojmir Grygar, Hana Budínová a Štěpán Engl.

Na Englovu kritiku směl Weil v dubnu 1949 ještě reagovat. Z tónu repliky je ovšem patrné, že už věděl o připravované likvidační kritice svého díla. Hájí se tím, že v románu chtěl ukázat pravou tvář fašismu a socialismus jako jediný způsob boje o jeho překonání. Široký obraz osudu židů zamýšlí, jak píše, podat v připravovaném románu o Mendelssohnovi.

Mezitím však vyšlo čtvrté číslo svazového časopisu *Nový život* a v něm článek Ivana Skály *Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury*. Je to totální odmítnutí *Života* s hvězdou. Skála se dovolává kulturně-politických direktiv, které právě vytyčil první sjezd Svazu československých spisovatelů. *Život* s hvězdou poměřuje „realismem“, tedy díly Jiráskovými, Olbrachtovou Annou proletářkou, Drdovou Němou barikádou aj. Ve srovnání s nimi Weilovu románu chybí jak zobrazení člověka v zápase o velký společenský cíl, tak optimismus. Je to „přímo klasický vzorník škodlivých reakčních myšlenek a falešných politických a ideových koncepcí“, „sbírka všech zásadních chyb uměleckých, které byly v naší literatuře zavrženy“. Josef Roubíček je podle Skály postava zruďná, výjimečná, vykolejená. Vedle textu románu je postaven na pranýř i Grossmanův doslov, který „otevřeně útočí ze svých existencialistických pozic proti realismu“. Resumé Skálová referátu pak znělo v tehdejší atmosféře výhrudně: Jestliže Jiří Weil ve své knize ustoupil na pozici reakční buržoazní ideologie, jestliže ve své knize hlásá zbabělý defétismus, jestliže (...) odhaluje svůj kosmopolitismus, je tím horší, že se rok po únorovém vítězství našeho lidu našel kritik, který se odvážil tyto reakční rysy vyzdvihovat, že se našla na jednu dvě nakladatelství, ELK a Družstvo Dílo, která tuto špatnou (podtrhl I. S.) a škodlivou knihu vydala.“ (Skála 1949)

Tím bylo o osudu knihy i jejího autora rozhodnuto. Grossman stavěl *Život* s hvězdou proti pojetí literatury jako reprodukce hotové a schematické koncepce světa, která se vydávala za realismus, navazující na historický idealismus 19. století. Skála mu paradoxně dával za pravdu, ovšem s tím, že Grossmanem odmítnutý model prosazoval jako vzor a jedinou přípustnou normu.

Odklon od modelu iluzivní nápodoby se v *Životě* s hvězdou promítá jak do pojmenování, tak do způsobu vyprávění. Ještě v Moskvě-hranici, Dřevěné lžici a Makannovi pracoval Weil se zcela konkrétními reáliemi (názvy moskevských ulic, hotelů a klubů, kirgizských a kazašských měst, středověká orientální pojmenování). V *Životě* s hvězdou, i když je z kontextu zřejmé, že se děj odehrává v Praze, není pojmenována ani jediná ulice, jimiž Roubíček prochází. Nepřímo je pojmenován Terežín („pev-

nostní město“), stanné právo při heydrichiádě („Všiml jste si červených plakátů? Tam jsou slova a v nich je smrt.“), biblický Mojžíš („tvůrce Desatera“), sami němečtí nacisté („oni“, „tamti“). Tato nedovyslovenost vyniká tím spíše, že text je založen na popisu, konkrétním záznamu. Jediné místní jméno, jež se v přímém pojmenování objevuje, je zlověstně působící slovo „Střešovice“, sídlo nacistického úřadu pro židovské záležitosti.

Neurčitost pojmenování, mezerovitost či fragmentárnost informací – nedozvíme se mnoho ani o vypravěčově minulosti nebo jeho zjevu – ukazuje podivnou nesouvislost zobrazeného světa. Podobně jako v dílech Kafkových nebo Camusových je každodenní fádnost (podoba „zprávy“, neosobní výpovědi) v ostrém kontrastu s vyhocenou, mezní situací hrdiny (vyprávěcí situace první osoby, tj. subjektivní horizont vnímání a prožívání, v Životě s hvězdou podtržená ich-formou).

Zvláštní je také slovník prózy. I zde je patrný odklon od nápodoby reality. Většinu textu tvoří popisy situací, vnitřní promluvy hrdiny (reflexe, vzpomínky, snění) a dialogy (s lidmi, kocourem Tomášem a imaginární s Růženou, se Smrtí). Podle Růženy Grebeníčkové je to text intonačně silně mluvní, prožitá, nahlas pronášená řeč (Grebeníčková 1995, 408–437). Tím kontrastněji působí neutrálnost a mírná knižnost jazyka a stylu. Nejen v hrdinových promluvách, ale ani v dialogích nenajdeme expresiva, prvky obecné češtiny, slangu atp. Dokonce i dělník Materna, který píše s hrubými chybami, mluví značně stylizovaně. Opět jako kontrastní výjimky je použito expresivních sloves ve scéně ve Střešovicích:

„Byli jsme pak hnáni do velikého pokoje, sedělo tam u stolu mnoho lidí (...). ‚Sperky,‘ vyštěkl na mne jeden úředník. ‚Nemám,‘ řekl jsem. ‚Zlato,‘ zachropťel druhý. ‚Nemám,‘ řekl jsem. ‚Depozita,‘ zasykl třetí. (...)

Prošel jsem celým pokojem a říkal na všechno černám, lidé u stolu se na mne nedívali, ale snad to nebyli ani lidé (...).“<sup>7</sup>

Přes všechny tyto netradiční prvky se Život s hvězdou neocitl v dobových kulturních souvislostech v pozici díla zcela izolovaného. Weilovo zpodobení dramatu každodennosti, syrového života viděného „zdola“ se blížilo základnímu směřování Skupiny 42 (Jiří Kolář, Jan Hanč) a autorů jí blízkých (prozaická a básniřka Milada Součková, kritik Jan Grossman, divadelník Alfréd Radok, začínající prozaik Josef Škvorecký). Jiří Kolář věnoval Weilovi Očitého svědka s podtitulem Deník z roku 1949. V záznamu z 23. února, tedy z doby, kdy Život s hvězdou právě vyšel, Kolář píše: „Téma okupace bude ještě dlouho zneklidňovat básníky. Snad jednou, až bude vše zdánlivě zapomenuto, vyjde na světlo něco opravdovějšího a většího, ona velká vi-

ze ponížení a utrpení, vize nezahladitelné síly člověka, jeho neomezené a nezastrašitelné víry v život a nenávisti k lži, polopravdě, tuposti a nelidskosti nejkonkrétnější a nejobyčejnější. Prameny zrůdnosti a falše ještě neukázaly jedinou známku utišení a ochablosti.“, Kolář tak zviditelňuje nadčasový smysl Weilova románu, na který poukazoval už Grossman.

V mnohém obdobný obraz člověka za okupace se na konci čtyřicátých let objevil v Radokově filmu Daleká cesta (1949). A byl to právě Radok, kdo se k Životu s hvězdou vyjádřil v dopise Weilovi z června 1949: „Je to opravdu první kniha, která postihla přesně okupaci. Zdálo se mi vždycky, že všichni spisovatelé, kteří píšou o této době, vynalézali spoustu velkých slov, aby dokázali svou vlastní velikost. Vaše práce je pravým opakem, jste, jako spisovatel, pokorně skryt a ukrýváte sebe ve jménu člověka. Vy opravdu milujete. Opravdu cítíte. Nefotografujete, a přece vaše umělecká deformace je nejsilnějším a nejpravdivějším obrazem toho, co jsme prožívali ve skutečnosti všedního života. (...) Kdyby to všechno bylo tak jednoduché jako s Maternou! Ještě než jsem přečetl doslov, říkal jsem si: Franz Kafka. A člověk má najednou strašnou radost a chce se vychloubat, že tady ještě někdo píše, a jak píše!“<sup>9</sup>

Podle Slávky (Jaroslavy) Vondráčkové se Weil s Kafkou na počátku dvacátých let setkával, znal se velmi dobře s Milenou Jesenskou a v polovině padesátých let pomáhal německému germanistovi Klausu Wagenbachovi při práci na jeho kafkovské monografii (česky vyšla 1967). Ve čtyřicátých letech ostatně procházela česká kultura první vlnou zájmu o Kafkovo dílo. O tom, že souvislost Života s hvězdou s Franzem Kafkou není náhodná, svědčí jedna z předchozích verzí románu nazvaná Maskir. Zde se mimo jiné píše: „Vcházíme do školy, přeměněné v úřadovny Muzea, našeho muzea, které se jmenuje všelijak v úředních výkazech, není muzeem, nýbrž také skladištěm nebo také někdy oddělením K, což znamená kulturu, snad, nebo také jen písmenu abecedy, nesmí se vyslovovat slovo „kultura“, jen oddělení K. [Úředně nejsme a neexistujeme], zavázali nás jakýmsi slibem, že nebudeme nikomu vypravovat, co se děje v našich úřadovnách, svolávají jakési apely, na kterých opakují – nejste, nepracujete, jste stínem, písmenou K. A písmena K se mění v klapot psacích strojů, v zapisovaná slova, diktovaná cizí řečí, v krabice kartoték a předměty ukládané v skladištích, v lesk dopadající na stříbrné nástavce, na korunu, na štít s vytepanými ornamenty lva z Judy, písmeno K z Kafkova románu Zámek, {jehož tajemství nikdo nevzpomíná}.“ (text v hranaté závorce škrtnut, ve složené přípsán tužkou)10

3.

Po Skálově kritice, která patrně formulovala mínění vysokých kulturněpolitických představitelů, byl Weil, jako mnozí další, umlčen. Již v červnu 1949

zaniklo nakladatelství ELK, kde byl zaměstnán jako vedoucí redaktor. Následovalo vyloučení ze Svazu československých spisovatelů, členem strany už nebyl od vyloučení v Moskvě. V dopise své lásce Marii Beňové v roce 1949 napsal: „...jsem na okraji propasti a nevidím vůbec východisko. Všechno kolem mne se zhroutilo.“,

Útočiště našel v židovské komunitě – stal se pracovníkem Státního židovského muzea v Praze. Odtud vytěžil materiál pro publikaci dětských kreseb z Terezína, pro námět k dokumentárnímu filmu Motýli zde nelétají z téhož prostředí a hlavně pro svá literární díla, zejména román Na střeše je Mendelssohn a koláž Žalozpěv za 77 297 obětí.

Oba pozdní texty, Mendelssohn a Žalozpěv, vlastně vycházejí z intencí Života s hvězdou. Na prvním z nich začal Weil, jak víme z jeho repliky ve Věstníku židovské obce, pracovat již po válce, ale patřil k rukopisům, které mu nakladatelé vrátili.

Jako bibliofilský tisk vyšel v roce 1958 dvacetistránkový text Žalozpěv za 77 297 obětí. Číslo udává počet židovských občanů v českých zemích, kteří se stali obětí nacismu a jejichž jména jsou zapísána na zdech pražské Pinkasovy synagogy.

Žalozpěv zaznamenává v časové posloupnosti události v protektorátu od příchodu německých vojsk 15. března 1939, přes první protizidovské sankce a zákazy, registraci a zabavování majetku, shromažďování židovských občanů v dřevěných barácích na pražském Výstavišti („Rádiorhu“), přesuny do Terezína, život v terezínském ghettu, až po další transporty na východ do vyhlazovacích táborů a fyzickou likvidaci v Osvětimi.

Text je montáží tří pásem, která jsou odlišena také graficky.

První pásmo je strohý, ale působivý básnický komentář – „Ruce matky, hladící dítě po vlasech, ruce milenců, do sebe spletené, ruce žehnající nad pohárem vína,

ruce svírající motyku, kladivo nebo hoblík, pevné ruce lékařů, proklepávající nemocného, jemné ruce vyšivačky, tvrdé uzlovaté ruce starců, malé pěstičky dětí. A ruce vztyčené z hrobů, ruce zkrvavené ranami, ruce se servanými nehty, ruce rozdrčené okovanými botami.“<sup>12</sup> Připomíná například některé Kolářovy básně.

Druhé pásmo je psáno v poloze neosobní zprávy, suchého dokumentu. Autor v něm rozvíjí stylový základ Života s hvězdou, ale s přesnými a konkrétními pojmenováními, daty, informacemi.

Třetí, lapidární vrstvu textu tvoří citáty ze Starého zákona, většinou ze Žalmů, výjimečně z Deuteronomia, a proroků. Autor Písmo cituje v jazyce kralického překladu. Tím vzniká napětí mezi lapidární věcností a monumentalitou, mezi vznešenou působivostí biblického textu a drsností vyličených

situací, zoufalou bezmocí obětí a bestialitou chování nacistů. Podobně jako už v Životě s hvězdou dochází k stylovým „vybočením“, když se registrující dokument posune do žalmické či patetické polohy:

„Dne 7. března 1943 byl likvidován takzvaný rodinný tábor v Osvětimi. Osm tisíc mužů, žen a dětí bylo posláno do plynových komor. Věděli, jaký osud je čeká, věděli, že jdou na smrt. Sli a zpívali hymnu své rodné země. Byla to píseň Kde domov můj.

VŠAK ONI JSOU LID TVŮJ A DĚDICTVÍ TVÉ,

KTERÉŽ JSI VYVEDL V SÍLE SVÉ VELIKA V RAMENI SVÉM VZTAŽENÉM.

V. kniha Mojžíšova, 9, 29 13)

Většinu epizod, zpracovaných v Žalozpěvu, najdeme rovněž v Životě s hvězdou nebo později v románu Na střeše je Mendelssohn. Je to třeba systémem absurdních zákazů s připomínkou neexistující Hermelínové ulice, návštěva koncertu znamenající smrt, brutální vyhození z tramvaje, smrt chromého, jehož esesák násilím nutí vstát (Život s hvězdou), rozlitá večere v Terezíně, scéna popravy v Terezíně (Mendelssohn).

V hutné zkratce jsou zpodobeny deformace lidských životů, zachycené již v Životě s hvězdou. Mezní situace vede ke ztrátě dimenze lidství, k upnutí se k „mít“ („milovali věci“) namísto „být“. Zvrácené chování katů pak posléze jako normální přijímají i jejich oběti, což vede k vyšinutému jednání. Robitschkovu sebevraždu v Životě s hvězdou odsuzují ostatní jako sobecký, nezodpovědný čin; teta se strýcem vytykají hrdinovi „nepřihlášeného“ kocoura, který je prý všechny ohrožuje. Tragikomický je obraz tety, odcházející do transportu s formou na bábovku a Růženy Hekšové v Žalozpěvu s mnoha kufry s prádlem.

Složitými proměnami procházejí paralely člověka a zvířete, kteří si paradoxně vyměňují role. Psi mají na rozdíl od lidí nárok na maso (v Mendelssohnovi žije z přídělu cirkusového psa celá rodina), lidé touží stát se zvířaty.

Výrazné jsou motivy hudby a přírody (v románech je to zejména řeka), které „ruší jejich kouzla“ – stávají se protipólem primitivních nacistických bubnů a píšťal a vůbec jejich zracionalizované nelidskosti („chodili vraždit v pravidelné pracovní době“).

4.

Na střeše je Mendelssohn je posledním dokončeným Weilovým románem. Na rozdíl od Moskvýhrance a Života s hvězdou se nedočkal dramatické kritické recepce. Dílo vyšlo takřka rok po autorově smrti na podzim 1960. Mírnější atmosféra doby i text románu sám způsobily, že razantní odsudky zmizely, převládala mírná chvála, výtky se orientovaly na „roztříštěnost“, „rozbitost“, nepodařenost

scén protinacistického odboje. Vnímavé recenze napsali Ivo Osolobě v brněnském deníku *Rovnost* a Jiří Opelík v týdeníku *Kultura* (Opelík se zabýval Weilem během šedesátých let i nadále, napsal mimo jiné fundovaný doslov k druhému vydání *Mendelssohna* 1965). Osolobě ocenil dvojí plán knihy,

reálný a symbolický, spojení „střízlivosti“ i „apokalyptičnosti“ (Osolobě 1960). Opelík hodnotil vysoce první polovinu prózy, nicméně zaznamenal nesoudržnost textu. Ve druhé části se fabule rozbíhá, namísto koncizní ironie nastupuje pouhá žánrovost, pasáže odbojové a tereziánské vyznívají nepřesvědčivě (Opelík 1960).

Příčinou této nesoudržnosti nebyl, jak ukazuje geneze *Mendelssohna*, autorův záměr. Jiří Weil původně koncipoval román podobně jako *Život s hvězdou* a *Žalozpěv*. Měl být založen na dokumentech, „stylistické chladnokrevnosti“, již obdivoval u Babela a Fučíka. Na dokumentu, německy psaném rukopisu o popravě v Terezíně, zůstala založena například 18. kapitola (rozvíjející pasáž ze *Žalozpěvu*). Ale celý text, který už nakladatelství odevzdalo tiskárně, byl ve fázi hotové sazby podroben cenzuře a musel být znovu přepracován. Jak zaznamenává Alice Jedličková, cenzuře vadila zejména nekonkrétní pojmenování, malý důraz na odboj proti fašismu, úlohu Rudé armády a podobně. (Jedličková 1990)

Nakladatelský případ *Mendelssohn* – o němž se v memoárech eufemisticky zmiňuje i tehdejší ředitel nakladatelství Jan Pilař – souvisel s protiútokem stalinských dogmatiků, který následoval po vlně kritičtějšího myšlení let 1956–1958. Od počátku roku 1959 znovu nastaly čistky, po kampaních proti Škvoreckého *Zbabělcům*, proti vydání Halase, Ortena a proti časopisu *Květen* muselo z vedení svazového nakladatelství i z redakce odejít několik osobností (Fikar, Grossman, Hiršal), které nahradili spolehliví aparátníci. Důsledkem byl zákaz připravované knihy Hrabalovy, Demlovy a dalších titulů. Těžce nemocný Jiří Weil zvolil ústupovou taktiku, souhlasil tedy s „úpravami“, které román přiblížily měřítkům přijatelným pro soudobou konvenční prózu.

Ve skutečnosti však nepřijal nikdy za své představy „socialistické literatury“. Když na konci roku 1959 zemřel, psal o něm oficiální tisk jen málo a rozpačitě. Tím více se k němu hlásili jeho mladší přátelé, jako byli Jiří Kolář (báseň *Náhrobek J. W.*), Josef Hiršal (viz kniha memoárů napsaná s Bohumilou Grögerovou *Let let I*) a Josef Skvorecký. Skvorecký Olze Weilové napsal: „... měl jsem čest být v posledních letech jeho přítelem a nikdy na něho nezapomenu. Ostatně jsem přesvědčen, že je-li dnes mrtev, v budoucnosti bude žít víc než jiní.“<sup>14</sup>

*Mendelssohna*, v přepracované verzi tematicky nesourodého, se Weil pokoušel zachránit některými

opakujícími se symbolizujícími motivy. Vedle obrazů přírody (voda, stromy) je to hlavně leitmotiv soch, který se objevuje ve většině kapitol románu. Původní titul měl dokonce znít *O lidech a sochách*. V roce 1957 v dopise přítelkyni Boženě Lukášové napsal: „Teď jsem teprve pochopil, jaký je smysl těch pohádek, když procitne zakleté město nebo když se stanou z ryb lidé. Uvědomil jsem si teď přesně, co jsem jen tušil, na čem chci založit tak dlouho román. Věděl jsem, že se lidé mění v sochy, a domníval jsem se, že dostávají do rukou moc, tím přetrhávají styky s lidmi a mění se před jejich očima. Je to pravda, ale jen částečně. Lidé se stávají sochami i z jiných příčin; také z té, že jím chybí láska, živý a teplý vztah spojení v objetí. Protože patrně bez tohoto vztahu nemůže žít člověk jako člověk. A lidé přestávají být sochami, když se zase vracejí do lidského společenství. Je to divné, že to spisovatelé věděli, vzpomněl jsem si na pohádku Oscara Wilda...“

V tomto smyslu zkameňují do nelidskosti různé postavy i všech Weilových předchozích románů, například *Ri* a *Lída* v předválečné dialogii, falešný prorok Makanna, úředníci, mnozí Češi, ba i židé v *Životě s hvězdou*, zbohatlík Mojžíš Porges v *Harfeníku*, jehož „postavení zavazuje“ a stává se neosobní, neživou figurínou. Proti nim pak stojí postavy opačně založené, hrdinové autorova srdce: lidé naivní, pochybující o sobě, neohrabaně nepraktičtí, ale právě proto otevření světu a ostatním lidem. Třetí typ postav představují hrdinové prostí, nekomplikovaní a přímí, Tony Stricker v předválečných románech, Josef Materna v *Životě s hvězdou*. Působí zjednodušeně, jako postoj, výzva pro věčně nerozhodné ústřední hrdiny. Snad do nich autor zakomponoval svůj obdiv k tulákům, dobrodruhům a mužům činu, který přiznává na konci knížky o Julku Fučíkovi.

Leitmotiv se ozývá už v prologu *Mendelssohna*. Je to řecká báje *Deukalion* a *Pyrrha*, o posledních lidech, kteří unikli potopě seslané na hříšné lidstvo. Z kamení, které na radu bohyně *Themidy* házeli za sebe, vzniklo nové pokolení lidí. V první kapitole je to socha *Mendelssohna-Bartholdyho* na střeše *Rudolfina*, kterou nový říšský protektor *Heydrich* nařídí odstranit, neboť skladatel měl židovské předky. Následuje groteskní scéna, kdy dva čeští zaměstnanci magistrátu za dozoru německého čekatele hodnosti SS mají „nepřátelskou sochu“ odstranit. Nikdo ji však nedokáže identifikovat. Už už by podle tvaru nosu strhli sochu *Richarda Wagnera*, skladatele *Hitlerem* a nacisty nejvíce uctívaného. Posléze má s označením správné sochy pomoci učený žid... Zároveň se v sále *Rudolfina* hraje za *Heydrichovy* účasti slavnostní představení *Mozartova Dona Giovanniho*, v jehož závěru se komturova socha mstí troufa-

lému hrdinovi. Tak již úvodní kapitoly naznačují vyznění románu.

Motiv sochy v rozličném významu pak provází většinu kapitol, až po bizarní šibenici v Terezíně, jež připomíná jakési abstraktní sochařské dílo, a úplný závěr se siluetami stromů, které nejsou „mrtvým kamenem, ale životem, který přemáhá smrt“. Nacisté, zejména Heydrich a šéf zentralamtu, působí jako nelidské, kamenné sochy. VII. kapitole si Heydrich připomíná Platzerovy postavy gigantů na Hradčanském náměstí: „Sochy poražených protivníků padaly tak, že se ostře rýsovala jejich mohutná záda, a nad nimi se vztyčovali dva obři. Jeden z nich držel v ruce kyj a druhý nůž, ještě chvíli, a kyj rozdrtil páteř, ještě chvíli, a nůž se zabořil do měkkých zad. Nebude milosti pro protivníky (...).“<sup>16</sup> Vzápětí je však na něho spáchán dvojicí československých vojáků atentát, je zasažen, potupně odvážen na bedýnkách zelinářské dodávky a znehybní.

„Nebude milosti pro protivníka, rány dopadnou, z prostřeleného srdce a z roztátého těla bude vytékat krev. (...) Tupá, nesnesitelná bolest v zádech. Jako by mu někdo přerazil kyjem páteř. (...) přihnal se nový nával bolesti. Tak: kyjem a dýkou do zad. (...) Pak opět bolest, tupá a ostrá. Rána nožem a kyjem.“<sup>17</sup>

Na některých místech působí motivy sochy až násilně. Například když se ve 12. kapitole do skladističky gestapa s nakradenými věcmi vrací socha Spravedlnosti nebo když za ostudu s rudolfinským Mendelssohnem je ze msty poslán Čech Bečvář na práci do říše – a tam jej vlastně zachrání socha, která při náletu zůstává stát uprostřed trosek.

Také poslední dílo, které Weil připravoval, román *Zde se tančí lambeth-walk*, byl věnován tématu holocaustu. Při odchodu do nemocnice rukopis opatřil poznámkou: „Přerušeno v srpnu 1959. Pokračováno“ V prosinci 1959 Jiří Weil zemřel na leukemii, a tak román zůstal fragmentem.

#### Poznámky:

1 Weil, Jiří: *Moskva-hranice* (přípr. J. Víšková a E. Štědroňová). Praha 1991, str. 224.

2 Fond Jiřího Weila v literárním archivu Památníku národního písemnictví.

3 Weil, Jiří: *Moskva-hranice*, tamtéž, str. 244, 246.

4 Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. *Žalozpěv za 77 297 obětí*. (Česká knihovna, přípr. J. Víšková.) Praha 1999, str. 75, 112.

5 Weil, Jiří: *Moskva-hranice*, tamtéž, str. 249.

6 Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. *Žalozpěv za 77 297 obětí*, tamtéž, str. 9–10.

7 Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. *Žalozpěv za 77 297 obětí*, tamtéž, str. 28–29.

8 Kolář, Jiří: *Černá lyra*. *Čas. Očitý svědek*. (Dílo J. K. II, přípr. V. Karfik.) Praha 1997, str. 139.

9 Fond Jiřího Weila v literárním archivu Památníku národního písemnictví.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž.

12 Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. *Žalozpěv za 77 297 obětí*, tamtéž, str. 478.

13 Tamtéž, str. 479.

14 Fond Jiřího Weila v literárním archivu Památníku národního písemnictví.

15 Tamtéž.

16 Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. Na střeše je Mendelssohn. *Žalozpěv za 77 297 obětí*, tamtéž, str. 340

17 Tamtéž, str. 341–345.