

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Olomouc 2021

Petra Koltonová

Centrum judaistických studií Kurta a Ursuly
Schubertových

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Petra Koltonová

**Komparace vyobrazení šoa v literárním díle Jana
Otčenáška *Romeo, Julie a tma* a v následné filmové
a televizní adaptaci**

Bakalářská práce

Olomouc 2021

Vedoucí diplomové práce:
Mgr. Ivana Cahová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Komparace obrazu šoa v literárním díle Jana Otčenáška Romeo, Julie a tma a následné filmové a televizní adaptace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Ivaně Cahové, Ph.D. za její cenné rady, rychlou zpětnou vazbu a velkou trpělivost při vedení této bakalářské práce. Taktéž bych chtěla poděkovat za poskytnutí užitečných informací, připomínky a čas, který mi věnovala.

Klíčová slova: šoa v české kulturní paměti, reflexe šoa v české literatuře a filmu, Jan Otčenášek, Jiří Weiss, Karel Smyczek, *Romeo, Julie a tma*

Key words: Shoah in Czech cultural memory, reflection of the Shoah in Czech literature and film, Jan Otčenášek, Jiří Weiss, Karel Smyczek, *Romeo, Juliet and Darkness*

Abstrakt

Tématem bakalářské práce je komparace obrazu šoa v novele Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (1958) a v následných dvou adaptacích – filmové (Jiří Weiss, 1959) a televizní (Karel Smyczek, 1997). Práce se soustředí v první řadě na analýzu konstrukce obrazu šoa v jednotlivých žánrech (literární text, celovečerní hraný film, televizní inscenace). Bude srovnávat specifika a také limity literárního a filmového jazyka (s důrazem na rozdíly mezi filmovou a televizí tvorbou), soustředí se také na kompozici vyprávění. Zároveň se pokusí o analýzu umělecké reflexe změn společenských paradigmat v důsledku historicko-politického vývoje v jednotlivých zpracováních. Zkoumat bude jak posuny, ke kterým došlo v šedesátých letech v souvislosti s tzv. „Eichmannovým procesem“ v umělecké tvorbě s tematikou šoa obecně, tak specifika československého a českého historicko-politického prostoru. Soustředit se bude také na užívání a vytváření nových stereotypů. Cílem práce je na příkladu literárního textu Jana Otčenáška a jeho následných filmových adaptací zjistit, zda kinematografie reaguje na změny kulturních a společenských paradigmat podobně jako literatura a jak se v závislosti na tom mění výběr a způsob užití prostředků k umělecké konstrukci obrazu šoa.

Abstract

The subject of this bachelor's thesis is a comparative analysis of the image of the Shoah in the novel *Romeo, Julie a tma* by Jan Otčenášek and in two subsequent adaptations. One being cinematic (Jiří Weiss, 1959) and the other one televisual (Karel Smyczek, 1997). The main focus of this thesis is primarily on the construction of the image of Shoah in individual genres (literary text, feature film, and television adaptation). The specifics, as well as the limits of literary and film language (with emphasis on the differences between film and television production), will be compared

in this thesis with a special focus on the composition of narrative. At the same time, an attempt will be made to analyze the artistic reflections of changes in social paradigms as a result of historical and political developments in each of the works. The thesis will examine both the shifts that took place in the 1960s in connection with the so-called "Eichmann process" in artistic creation with the theme of the Shoah in general and the specifics of Czechoslovak and Czech historical and political space. It will also focus on using and creating new stereotypes. The thesis aims to find out, on the example of the literary text of Jan Otčenášek and his subsequent film adaptations, whether cinematography responds to changes in cultural and social paradigms similarly to literature and how the choice and use of means for artistic construction of the Shoah image changes.

Obsah

Úvod	1
Výběr komparovaných děl, metoda a členění práce	3
1 Šoa v české kulturní paměti	6
1.1 Obecný úvod a stav bádání	6
1.2 Reflexe šoa v české literatuře a filmu od roku 1945 až po současnost.....	10
2 <i>Romeo, Julie a tma</i> v kontextu další tvorby jednotlivých autorů.....	17
2.1 Jan Otčenášek.....	17
2.2 Jiří Weiss.....	19
2.3 Karel Smyczek.....	21
3. Analýza obrazu šoa v jednotlivých zpracováních novely <i>Romeo, Julie a tma</i>	24
3.1 Novela.....	24
3.2 Filmová adaptace	33
3.3 Televizní adaptace.....	43
Shrnutí a závěr	49
Seznam použitých pramenů a literatury	54
Prameny	54
Literatura.....	54

Úvod

Šoa se tragicky zapsalo i do českých, respektive československých dějin. Přestože do konce osmdesátých let bylo v oficiálním diskurzu vládnoucím komunistickým režimem cíleně upozadováno¹, v umění, zejména v literatuře a v poněkud specifitějších podmínkách i ve filmu, představuje frekventované téma.

Umělecká reflexe šoa, vycházející z obrazu šoa v české kulturní paměti a jeho vývoje, bude tématem této práce. Případová komparační studie se zaměří na reflexi šoa v literatuře a filmu v česko-jazyčném kulturním prostoru v době od roku 1945 do konce 20. století. Výchozími texty pro bakalářskou práci budou novela Jana Otčenáška *Romeo Julie a tma*² (1958) a její stejnojmenné adaptace: filmové zpracování Jiřího Weisse³ z roku 1959 a televizní adaptace Karla Smyczka⁴ z roku 1997. Zmíněná tři díla představují adekvátní podklad jak pro komparační analýzu žánrových rozdílů, tak zejména pro rozbor rozdílného způsobu konstrukce obrazu šoa v důsledku historicko-politického vývoje. Nabízejí možnou komparaci jednoho narativu zpracovaného v odlišných uměleckých žánrech. Srovnání tří textů umožní primárně sledovat obraz šoa v uměleckých dílech vzniklých v různých časových obdobích. Analyzovat faktory, které měly na konstrukci tohoto obrazu nejzásadnější vliv, a v neposlední řadě popsat žánrové difference, možnosti a způsoby zpracování tématu literaturou a filmem.

Cílem práce bude na případové studii textu Jana Otčenáška a jeho audiovizuálních adaptací zjistit, zda kinematografie reaguje na změny kulturních a společenských paradigmat podobně jako literatura a jak se v závislosti na tom mění výběr a způsob užití prostředků pro uměleckou rekonstrukci obrazu šoa. Pro židovská studia práce představuje další přínos k poznání v oblasti postavení židovské menšiny v české, respektive československé společnosti v období více než čtyřiceti let pod nadvládou komunistického režimu v prvních letech porevoluční demokracie. Také ke snahám o revizi dosavadního stereotypního obrazu šoa a Židů v literatuře, filmu

¹ CAHOVÁ, Ivana a GILK, Erik. *Tobě zahynouti nedám....* Praha: Akropolis, 2017. Str. 310-312. ISBN 978-80-7470-158-0

² OTČENÁŠEK, Jan. *Romeo, Julie a tma*. Praha, 1958.

³ *Romeo, Julie a tma* [film]. Režie Jiří WEISS. Československo, 1959.

⁴ *Romeo, Julie a tma* [televizní film]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, 1997.

a obecně v československé a české kulturní paměti. Na základě vzrůstajícího zájmu o téma šoa se komparace Otčenáškovy literární předlohy a následujících filmových adaptací ujalo několik bakalářských a magisterských prací.⁵ Většina se však zaměřuje pouze na teoretickou literárně-filmovou komparaci, detailní analýze rozdílného zobrazení šoa v jednotlivých žánrových zpracováních se tyto práce nevěnují. Tato práce tedy již existující analýzy doplňuje o nové téma – obraz šoa.

⁵ Viz RANDÁR, Matěj. *Romeo, Julie a tma – kniha, film, TV*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění. Brno, 2014. viz NEJEDLÁ, Jana. *Jazyk a styl knihy Romeo, Julie a tma*. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Brno, 2009. Viz SÁDILKOVÁ, Hana. *Porovnávání literární předlohy s filmem*. Bakalářská práce. Západočeská Univerzita. Plzeň, 2014.

Výběr komparovaných děl, metoda a členění práce

Literární text Jana Otčenáška vešel v povědomí veřejnosti ještě před samotným vydáním. Úryvky z knihy byly publikovány ve dvou časopisech (*Vlasta* a *Kulturný život*). Na základě čtenářského ohlasu se o novelu začala zajímat dramaturgie Československé televize, která rozhodla vytvořit adaptaci díla ještě před jejím oficiálním vydáním. Jednalo se o televizní adaptaci Evy Sadkové, která zaznamenala značný úspěch u kritiků, později byly zpracovány dokonce dvě divadelní inscenace. Souběžně s českými zpracováními byla vytvořena východoněmecká inscenace pro Berlínskou televizi.⁶ Novela měla u čtenářů i kritiky značný úspěch, vyšla v několika vydáních krátce po sobě, byla přeložena do různých světových jazyků, jako například do ruštiny, francouzštiny, angličtiny, italštiny. Do poloviny šedesátých let se dočkala přeložení až do pětadvaceti jazyků.⁷

Novela se stává vhodným materiálem pro srovnání s následnou filmovou a televizní adaptací, jelikož vznikla na přelomu padesátých a šedesátých let. Přináší příležitost srovnat vývoj obrazu ale i recepce šoa v dlouhodobém horizontu změn společensko-politickém klimatu. Dále nabízí k porovnání vývoj literárního a filmového jazyka. Důležitým faktorem pro komparaci se stávají rozdílné výchozí podmínky autorů – vlastní židovský původ, inklinace k tématům spojeným s osudem Židů.

Novela *Romeo, Julie a tma* byla napsána českým spisovatelem Janem Otčenáškem v roce 1958, v období začínající druhé vlny válečné prózy. Ačkoliv byl v roce 1958 stále u vlády komunistický režim, v důsledku částečného odsouzení stalinistických praktik došlo k mírnému uvolňování, které se projevilo i v oblasti umělecké tvorby. Téma šoa se ani přes represe komunistického režimu z literatury zcela nevytratilo a nyní se stalo znovu poněkud výraznějším. Změnil se však způsob jeho zpracování.⁸ Vznikaly v ní práce s motivem šoa a válečnou tematikou, které „směřovaly k hlubšímu psychologickému prosvětlení, k hledání logické návaznosti

⁶ BEDNAŘÍK, Petr. *Pronikání židovské tematiky do československé kinematografie na přelomu 50. a 60. let*. In: PETRÁŠ, Jiří a SVOBODA, eds. *Československo v letech 1954 – 1962*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. str. 155-156.

⁷ RZOUNEK, Vítězslav. *Jan Otčenášek*. Praha: Československý spisovatel, 1985. Str. 74.

⁸ Viz CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 310.

příčin a důsledků, k zobecňování, bilancování a syntetizujícímu pohledu.“⁹ Došlo i k dalším zásadním krokům v oblasti umělecké prezentace šoa. Například Státní židovské muzeum smělo vystavit v Paříži své sbírky. V roce 1957 se na Vinohradech konala divadelní premiéra *Deníku Anny Frankové* a v následujícím roce se poprvé publikovaly povídky Arnošta Lustiga s tematikou šoa (*Démanty noci, Noc naděje*).¹⁰ Toho Otčenášek využil a napsal prózu v období, kdy bylo šoa stále upozadovaným tématem. Inspirován Shakespearovským dramatem *Romeo a Julie* dosadil dva hlavní milence, árijského chlapce a židovskou dívku, do doby začínající heydrichiády na jaře 1942. Příběh popisuje zakázanou lásku v politicky těžké a násilné době.

Pro film text adaptoval v roce 1959 český režisér a scénárista Jiří Weiss (1913–2004). Nejednalo se o první české stejnojmenné filmové zpracování. První adaptaci ve formě televizního filmu zpracovala již zmíněná Eva Sadková v roce 1958.¹¹ Ve filmových archivech se však dochoval pouze scénář, proto není možné dílo také zařadit mezi komparované texty.¹² Na svém scénáři spolupracoval Weiss s autorem novely. „Otčenášek se snažil vložit do jednotlivých dialogů co nejvíce informací.“¹³ Vždy si rozvrhli scény, Otčenášek diktoval dialogy a Weiss zapisoval do bloku.¹⁴

O třicet osm let později, roku 1997, vznikla stejnojmenná televizní adaptace, jejímž autorem byl Karel Smyczek (1950). Smyczkovým záměrem bylo především odlišit své zpracování Otčenáškovy novely od Weissovy adaptace. Scénář Petra Zikmunda (pseudonym Jana Otčenáška mladšího) odkazuje na literární text zejména v dějové lince, stejně jako v téměř identickém zpracování dialogů.¹⁵

Pro analýzu jednotlivých textů se práce v první kapitole zaměří na teoretické uvedení do problematiky recepce šoa a jeho obrazu v československé a české národní a kulturní paměti. Tato část práce vychází především z již publikovaného výzkumu.

⁹ OTČENÁŠEK, Jan. „Medailón o autorovi“. In *Romeo, Julie a tma*. Praha, 1982. str. 9.

¹⁰ BEDNAŘÍK, 2015. str. 153-154

¹¹ Viz SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films*. Stuttgart: Ibidem-Verlag. Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2018, str. 24. ISBN 978-3-8382-1196-1.

¹² Viz tamtéž, str. 25.

¹³ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, str. 157. ISBN 8071870617.

¹⁴ Viz tamtéž, str. 157.

¹⁵ SLADOVNÍKOVÁ, , 2018, str. 90.

V úvodní části se opírá zejména o text Petera Hallamy *Národní hrdinové – židovské oběti*¹⁶, který na příkladu Památníku Terezín sleduje recepci šoa a postavení přeživších ve společnosti od roku 1945 až do porevolučních let. Vychází tak z poznatků literárního teoretika a historika Jiřího Holého, publikovaných v několika studiích věnovaných obrazu šoa v české kulturní paměti.¹⁷ Shrnutí proměn konstrukce šoa ve filmu vychází především ze studie Šárky Sladovnickové *The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films*.¹⁸

Ve druhé kapitole budou dále nastíněné okolnosti vzniku novely, filmové i televizní adaptace a zařadí je do kontextu tvorby jednotlivých autorů i doby.

Třetí kapitola představuje vlastní komparačně-analytickou část práce, která se rozdělí na tři podkapitoly – novela, film, TV film. Každá podkapitola bude zkoumat kompozici díla (gradace), výrazové prostředky (limity, specifika), posuny ve způsobu zobrazení šoa v důsledku historicko-politických změn ve společnosti v období, kdy bylo dílo vytvořeno. Dále se zaměří na postavu Ester, obraz nežidovské společnosti a zaměří se na vliv prostředí v narativu.

¹⁶ HALLAMA, Peter. *Nationale Helden und jüdische Opfer: Czech Depictions of the Holocaust. Národní hrdinové – židovské oběti: Holokaust v české kulturní paměti*. Praha, 2020. ISBN 978-80-7422-683-0

¹⁷ HOLÝ, Jiří. Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa? [online]. 13 [cit. 2021-03-08]. Dostupné z: <https://sites.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/sites/122/2015/01/jiri-holy-umeni-versus-moralka.pdf>. a HOLÝ, Jiří. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis. 2011, str. 67. ISBN 978-80-87481-14-1.

¹⁸ SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films*. Stuttgart: Ibidem-Verlag. Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2018.

1 Šoa v české kulturní paměti

1.1 Obecný úvod a stav bádání

Aby bylo možné pochopit, proč a jak se proměňovala recepce šoa v české kulturní paměti, je třeba si nejdříve vysvětlit, kdo, jakými prostředky a za jakým účelem ji ovlivňoval. Tímto tématem se zabývá z hlediska kulturní reflexe v česko-jazyčném prostředí literární historik Jiří Holý. Ten tvrdí, že „kultuře zakládá její paměť literatura, literární texty se jako průvodci paměti kultury podílejí na ‚rekonstrukci‘ již nepřítomného, ztraceného a minulého světa: světa, který zemřel a vyvstává v paměti.“¹⁹ Paměť nebo také kulturní paměť se dle Holého odvíjí od politicko-historické situace národního státu. Strana vítězů, ať už se jedná o ty, kdo vyhráli volby nebo válku, utváří dějiny ve svůj prospěch a ovlivňuje náhled na mnoho témat, včetně literatury. Na další perspektivy paměti totiž nebývá brán zřetel – například na *židovskou paměť*.²⁰ Historie druhé světové války je utvářena národními příběhy a vytváří kolektivní paměť národa.²¹ Tento obecný teoretický přístup uplatňuje Jiří Holý i na poválečné Československo po převratu v roce 1948. V úvodu ke studii Šárky Sladovnickové *The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films*,²² Holý svou teorii doplňuje konstatováním, že je „paměť ve formě kolektivně sdílených vjemů minulosti má nejen prostorové, ale také společenské dimenze a svou vlastní historii.“²³

Paměť souvisí s budováním kolektivní identity i s nacionalismem a prezentací národních a sociálních stereotypů. Patří k nim i stereotypní vyobrazení Židů v literatuře.²⁴ Petr Hallama ve své studii *Národní hrdinové – židovské oběti: Holokaust v české kulturní paměti* teorii Jiřího Holého potvrzuje a uvádí, že tuzemská historie se rozděluje na českou, kam patří druhá světová válka a útisk českého civilního obyvatelstva; a židovskou, do níž patří šoa.²⁵ Toto dělení národní historie přetrvává

¹⁹ HOLÝ, Jiří. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis. 2011, str. 67. ISBN 978-80-87481-14-1.

²⁰ HALLAMA, 2020. Str. 11-18.

²¹ Viz tamtéž, str. 14-16.

²² SLADOVNÍKOVÁ, 2018, str. 7.

²³ Viz tamtéž, str. 7.

²⁴ Viz tamtéž, str. 7.

²⁵ Viz HALLAMA, 2020. Str. 11-18.

dodnes, „což lze vysvětlit společenskými náladami a tendencemi bezprostředně po roce 1945: nacionalismem, antisemitismem a heroizací dějin.“²⁶ Ačkoliv Židé představují největší skupinu obětí druhé světové války, jejich „perzekuce nebyla nikterak odlišena od represí, které museli snášet Češi, Rusové, komunisté nebo duchovní.“²⁷ Důležitější bylo, že hrozila možná masová genocida také Čechům a všeobecně Slovanům. Zatímco zmínky o šoa byly často popsány faktograficky a neutrálně, líčení neuskutečněného plánu se Slovany bylo velmi emocionální. Židovské oběti nebyly nikterak zmiňovány, vytrácely se ze statistik, ze skupin umučených československých vězňů koncentračních táborů, a také v počtu zavražděných vlastenců. Vlivem ideologie byly oběti upozadovány stejně jako jejich utrpení během šoa.²⁸ Komunisté totiž věděli, že „obecné uznání určitého označení závisí na pozici mluvčího a reflektuje dominantní mocenské uspořádání společnosti.“²⁹

Pro poválečnou situaci Židů v samostatném Československu, politicky a ekonomicky však podřízenému Sovětského svazu, byla rozhodující změna zahraniční politiky směrem k nově ustavenému židovskému státu. Po neúspěchu Komunistické strany Izraele ve volbách v roce 1949 zahájil Sovětský svaz antisionistickou propagandistickou kampaň ve svých satelitních státech. V Československu vyvrcholila na začátku padesátých let vykonstruovaným procesem s Rudolfem Slánským a dalšími představiteli komunistického režimu židovského původu v roce 1952. Obžalovaní byli nuceni přiznat, že jsou součástí sionistického spiknutí, přičemž sionismus byl chápán jako odnož západního imperialismu. Protižidovský charakter procesu se Slánským byl nedílnou součástí pozdně stalinského obratu k antisemitismu a do případu jej vnesli sověští poradci, kteří české vyšetřovatele nabádali, aby zdůrazňovali nebezpečí údajného světového sionistického spiknutí. Komunistický režim postupně revidoval svůj vstřícný poválečný postoj, který projevil vůči židovskému obyvatelstvu a Státu Izrael. Vláda stále více omezovala činnost židovských komunit, nařizovala uzavření kanceláří zahraničních židovských

²⁶ Tamtéž, str. 11.

²⁷ Tamtéž, str. 36.

²⁸ Viz tamtéž, str. 36.

²⁹ Tamtéž, str. 33.

organizací a rozpustila sionistické organizace v Československu. Ministerstvo vnitra sledovalo židovské komunity a vytvářelo evidence a seznamy Židů. V souladu s politikou Sovětského svazu rozvázalo Československo postupně původně vřelé vztahy se Státem Izrael. Během procesu se Slánským bylo velvyslanectví Státu Izrael v Praze dokonce prezentováno jako hnízdo ‚imperialistických‘ špionů.³⁰

Obraz šoa a Židů v československé národní i kulturní paměti byl tímto politickým klimatem výrazně ovlivněn. Židé se potýkali s diskriminací ve svazech a v sociální péči, byli označováni jako pasivní oběti. „Bylo jim vytýkáno, že je nacionální socialisté pronásledovali často kvůli hospodářským a finančním deliktům, tedy činům páchaných ze štítných důvodů.“³¹ Společnost také rozdělovala přeživší na dvě skupiny: ti, kteří se vrátili z terezínského ghetta a dále na přeživší z jiných koncentračních táborů. Hierarchizace se ovšem neobjevovala pouze v kategorii přeživších. Židé byli v obecné rovině celospolečensky znevýhodňováni, například ve formě finančních příspěvků vůči těm, kteří byli v koncentračních táborech internováni z politických důvodů a příslušnictví k odbojářům. A to i přesto, že poválečná židovská komunita reagovala na výtky připomínáním odbojové činnosti Židů k osvobození Československa. Latentní antisemitismus komunistického režimu se projevoval mimo jiné marginalizací zásluhy Židů v odboji. Jejich aktivity byly zahrnovány do aktivit československé revolty.³² Režim také plánoval likvidaci náboženství díky ateistické výchově socialismu. Postupem času se komunisté chtěli zbavit kořenů všech náboženství.³³

Podobnou strukturu historického vývoje zobrazení šoa a recepce postavení Židů navrhuje i Jiří Holý. Rozlišuje základní čtyři fáze: 1945–1949, stalinismus–konec 50. let, 60. léta–normalizace, druhá vlna (80.–90. léta). Podle Holého se na konci padesátých, a především šedesátých letech, bylo možné setkat s novým motivem židovských postav pronásledovaných nacisty. *Z pasivních obětí se stávají aktivní*

³⁰Viz FRANKL, Michal, 2010. Slánský Trial. YIVO Encyclopedia of Jews of Eastern Europe [online]. October 19 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Slansky_Trial

³¹HALLAMA, 2020. Str. 119.

³²Viz tamtéž, str. 119-139.

³³Viz SOUKUPOVÁ, Blanka. *Židé v Českých zemích po šoa: Identita poraněné paměti*. Bratislava, 2016. Str. 207. ISBN 978-80-8114-842-2.

oběti, jež Hallama následně nazývá mučedníky.³⁴ Pohled a postavení Židů se začíná měnit v závislosti na procesu s Adolfem Eichmannem v Jeruzalémě v letech 1961–1962 a pozdějších frankfurtských procesech s dalšími pachateli z Osvětimi. „Měly pro společenské ocenění svědků mezinárodní význam, protože na rozdíl norimberských procesů z roku 1946 se opíraly o svědecké výpovědi přeživších.“³⁵ Židé se v těchto procesech proměnili z bezejmenné masy, uváděné v dosavadní historiografii pouze ve formě číselné kvantifikace obětí, v korunní svědky s tváří a individuálním osudem. Československá společnost začala vnímat židovské oběti jako „pozitivní postavy či jako morální vzory, jež reprezentují univerzální humanistické hodnoty“³⁶ ve veřejném společenském životě.³⁷

Historik Peter Hallama vizualizuje Holého periodizaci na příkladu Terezína. Vnímá jej jako symbol a místo utrpení desetitisíců Židů. Památník Terezín oficiálně vznikl po znovuoživení Československa v roce 1947 z popudu vlády jako Památník národního utrpení. Do začátku padesátých let sloužil Terezín jako připomínka hrdinství českých a slovenských vlastenců, stal se místem k slavnostním připomenutím konce války a osvobození Československa.³⁸ Výstavy v památníku přibližovaly komunistický odboj, represe nacionálních socialistů a vyhlazení Slovanů.³⁹ I když byla statisticky zjištěna obrovská většina obětí židovského původu,⁴⁰ na začátku padesátých let se statistiky přizpůsobovaly politické situaci, a proto byly oběti začleněny do počtu padlých protifašistických bojovníků, kteří usilovali o vítězství nad Němci. Představitelé židovských obcí nechali postavit v roce 1955 na židovském hřbitově památník, na který neměl být záměrně spojován s oběti šoa. Jakákoliv zmínka o šoa působila tak, že jde o připomínku již zmíněného sionismu, který byl zbraní západních imperialistů.⁴¹

³⁴ HALLAMA, 2020. Str. 155.

³⁵ Tamtéž, str. 153-154.

³⁶ Tamtéž, str. 156

³⁷ Viz tamtéž, str. 151-156.

³⁸ Viz tamtéž, str. 69.

³⁹ Viz tamtéž, str. 70.

⁴⁰ Viz tamtéž, str. 71.

⁴¹ Viz tamtéž, str. 74.

V šedesátých letech začalo přehodnocení historického významu Terezína, což vedlo k rozšíření ustavení Památníku. Na renovaci memoriálu spolupracoval jak Svaz protifašistických bojovníků, tak Rada židovských náboženských obcí. Postupná proměna vnímání šoa byla změněna po vpádu vojsk Varšavské smlouvy. Období normalizace stejně jako v padesátých letech šoa opět spíše marginalizovalo a oddělovalo od vzpomínání na české utrpení.⁴²

1.2 Reflexe šoa v české literatuře a filmu od roku 1945 až po současnost

Recepce postavení šoa a přeživších ve společnosti a její vývoj se odráží také ve způsobu uměleckého zobrazení této komplikované kapitoly dějin v umění. V prostředí české literatury navrhuje Jiří Holý základní dělení na první a druhou vlnu poválečné literatury. Jako první vlnu označuje období let 1945–1948 v literatuře, tedy od konce druhé světové války do nástupu komunistického režimu. První vlna se vyznačuje především snahou o maximální autentičnost příběhů přeživších, deníkovými záznamy a přímými svědectvími.⁴³ „(...) je třeba rozlišovat mezi texty, které vznikaly v době pronásledování a bezprostředního ohrožení (texty válečné), jež je možné označit za bezprostřední svědectví (deník, kronika), a texty, které byly napsány až post factum (texty poválečné) a jsou tedy vzpomínkami.“⁴⁴ Autoři v textech preferují kolektivní identitu a polarizované rozdělení společnosti, proto se v dílech setkáváme s židovskými oběťmi, Němci pachateli, a kolaboranty.⁴⁵ Autoři své vzpomínky popisovali bez emocí, jelikož se snažili, aby záznam událostí posloužil v díle jako cenná výpověď.

Po nástupu stalinismu se téma šoa v literatuře upozad'ovalo. V důsledku prohry sovětské strany v nově vzniklém Státu Izrael v roce 1949 se do již antináboženského režimu přidala antisionistická, antijudaistická propaganda. „Tato vědomá bagatelizace významu holokaustu (šoa) vedla v dobách vystupňovaného oficiálního antisemitismu – například na začátku padesátých let (...) – tak daleko, že každé připomenutí šoa bylo

⁴² Tamtéž, str. 111–114.

⁴³ Viz CAHOVÁ, 2017. Str. 309.

⁴⁴ Tamtéž, str. 309

⁴⁵ Tamtéž. Str. 310.

podezříváno z toho, že se zastává Státu Izrael anebo že slouží pouze ziskným ekonomickým zájmům.“⁴⁶ Dle diktátu stalinistického režimu musela literatura popisující nacismus vždy připomínat oslavu vítězství komunistů a zdůrazňovat jejich hrdinský boj. Zároveň muselo být opomenuto vyhlazování Židů v koncentračních táborech. Historie válečných událostí byla popisována z perspektivy boje mezi buržoazií a proletariátem. Pokud tyto aspekty literární díla nedodržovala, neprošla cenzurou.⁴⁷ V oficiální literatuře zůstalo připomínání židovských obětí, židovské kultury a historie dlouho upozadováno.⁴⁸ Důležité také bylo rozpoznávat v literatuře ovlivnění komunistickým přesvědčením, cenzurou v podobě retuší a ideologický nátlak.⁴⁹

Na konci padesátých let odeznívá v důsledku smrti Josifa Vissarionoviče Stalina stalinská diktatura. Došlo k odsouzení jeho praktik a spolu s rozvolněním se opět téma šoa stává v literatuře výraznějším. Změny přicházely také ve způsobech zpracování literárních témat. Šedesátá léta jsou vnímána jako druhá poválečná vlna, ve které se autoři oprostili od striktního černobílého světa, jejímž hlavním znakem bylo přísné rozlišování mezi dobrem a zlem. „Iniciační charakter měl v tomto ohledu proces s Adolfem Eichmannem, probíhající v roce 1961 v Jeruzalémě.“⁵⁰

Adolf Eichmann, jako jeden z hlavních organizátorů šoa, byl pověřen Reinhardem Heydrichem organizací deportace Židů do ghetta a vyhlazovacích táborů. V roce 1962 rozhodl pětičlenný senát Nejvyššího soudu Izrael, že Eichmann, kterého se podařilo patnáct let po skončení války vypátrat v Argentině, je vinným ve všech

⁴⁶ HALLAMA, Peter. 2020. Str. 51

⁴⁷ HOLÝ, 2011, str.18-19.

⁴⁸ CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 310.

⁴⁹ HOLÝ, 2011, str.22.

⁵⁰ CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 311.

patnácti⁵¹ bodech obžalob.⁵² Proces byl zhodnocen jako jeden z „nejmimořádnějších soudních příběhů v historii lidstva, a to jak s ohledem na průběh řízení samotného, tak především na jeho předmět, kterým byl holokaust (šoa) jakožto nejrozsáhlejší organizovaná genocida v dějinách lidstva.“⁵³

Oběti šoa byly vnímány v Izraeli jako „známka národního pokoření“⁵⁴, neboť jim byl vyčítán jejich pasivní přístup. Negativní postoj k přeživším se začal měnit v šedesátých letech, v důsledku nejprve šestidenní a posléze zejména tzv. jomkipurské války, vnímané jako hrozba druhé Osvětimi. Po procesu s Eichmannem se obětem začala uznávat velikost jejich utrpení.⁵⁵ Podstata spočívá v přehodnocení nacistické genocidy – jejího rozsahu a povahy. Přispěla k tomu kniha Hannah Arendtové *Banalita zla*, ve které upozornila na rozsah brutality, také na spoluodpovědnost židovských rad za průběh šoa.⁵⁶ Byla odhalena administrativní stránka vraždění – degradace na pouhý „úkon“. Poprvé v historii se židovské oběti postavili do úlohy hlavních svědků těchto hrůz a zasadili se aktivně o spravedlnost.

Změny přicházely ve formě nahrazování dokumentárních textů novými postupy narativu – začaly se psát fiktivní příběhy založené na historické skutečnosti. Důraz absolutní kategorizace nahradil nejednoznačnost charakteru postav. Do popředí příběhů se dostává obyčejný člověk vystavený šoa, nový antihrdina (obyčejný člověk)

⁵¹ Například „byl shledán vinným ze zločinu účasti v nepřátelských organizacích, neboť s odkazem na zločinecké organizace definované v rozsudku MVT byl členem SD, SS a gestapa. Dopustil se i zločinů proti lidskosti (včetně jednání, kterým mezi březnem 1938 až říjnem 1941 způsobil vyhnání židovských obyvatel z Říše, včetně Rakouska a protektorátu prostřednictvím jím vedených úřadů pro židovské vystěhovalce ve Vídni, Praze a Berlíně – viz výše – či prostřednictvím deportace lidických dětí do Chelмна, kde byly zavražděny, či prostřednictvím vyhnání a nuceného přesídlení statisíců Poláků či Slovinců) a zločinů válečných (ve vztahu k operacím proti židovskému obyvatelstvu na okupovaných územích – zde se jednalo o souběh obou kategorií zločinů).“ KOHOUT, David. *HOLOCAUST PŘED SOUDEM – PADESÁT LET OD SKONČENÍ TRESTNÍHO PROCESU S ADOLFEM EICHMANNEM V IZRAELI*. Karolinum [online]. [cit. 2021-7-17]. Dostupné z: https://karolinum.cz/data/clanek/1131/PHS_43.97-137.pdf str. 119-120.

⁵² viz KOHOUT, David. *HOLOCAUST PŘED SOUDEM – PADESÁT LET OD SKONČENÍ TRESTNÍHO PROCESU S ADOLFEM EICHMANNEM V IZRAELI*. Karolinum [online]. [cit. 2021-7-17]. Dostupné z: https://karolinum.cz/data/clanek/1131/PHS_43.97-137.pdf str. 97

⁵³ Tamtéž, str. 97

⁵⁴ CAHOVÁ, GILK, Erik. 2017. Str. 311.

⁵⁵ Viz tamtéž, str. 311.

⁵⁶ Viz HOLÝ, Jiří. *Cizí i blízcí – Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. 2016. ISBN: 978-80-7470-125-2. str. 583.

který představuje protiklad socialistického angažovaného a aktivního hrdiny. Morální kredit židovských obětí stoupl. Autoři se zaměřují na psychologii postav, existencionální otázky a izolaci protagonisty, doprovázeného vnitřními monology charakteristické vnitřním bojem a osobní vzpourou proti totálnímu režimu. Obraz šoa je vyprávěn z pozice nevinných svědků, obyčejných lidí, spoluviníků a viníků.⁵⁷ Do podvědomí společnosti více proniká tvorba nežidovských autorů.⁵⁸

Po okupaci v roce 1968 nastává období normalizace, jenž se uplatňovanou cenzurou podobá padesátým létům, ale v mírnější podobě. Téma šoa bylo opět marginalizováno a ve schválené oficiální literatuře se o něm psalo jen velmi okrajově.⁵⁹ V této době začali autoři vydávat svá díla buď v samizdatu (od roku 1978–1989 edice Alef s židovskou tematikou), nebo v exilu (Ivan Klíma). Próza se vyznačovala netradiční kritikou minulosti a rozdělovala se na dva směry. V prvním se snažili stále o autentičnost šoa, zatímco v tom druhém pracovali se stylizací a modelovostí.⁶⁰ V sedmdesátých letech se šoa a židovská témata opět stala nežádoucím tématem pro neostalinismus a normalizaci československé kultury. Motiv se v literatuře opět probouzí až po pádu režimu v roce 1989.⁶¹

Po tzv. sametové revoluci v roce 1989 propukla třetí vlna zájmu o téma šoa vlivem komercializace ve světové literární produkci a zjištění zásluh Nicholase Georga Wintona.⁶² Začala se psát díla z pohledu druhé a třetí generace přeživších a jejich přenos traumatu na další potomky.⁶³ Po revoluci se ve snímcích tematizujících šoa začaly zdůrazňovat intimnější a erotické scény, případně i homosexuální orientace.⁶⁴

Problematice konstrukci obrazu šoa ve filmu v porovnání s literární předlohou se zatím doposud věnovala pouze Šárka Sladovnicková, která v publikaci *The*

⁵⁷ Viz CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 310–312.

⁵⁸ Viz tamtéž, str. 310–313.

⁵⁹ Viz tamtéž, str. 312.

⁶⁰ HOLÝ, 2011, Str. 24.

⁶¹ Viz tamtéž, str. 307–113.

⁶² Tamtéž, str. 44–67.

⁶³ CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 312–313.

⁶⁴ Viz SLADOVNÍKOVÁ, 2018, str. 126–127.

Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films navazuje na svou předešlou stejnojmennou studii.⁶⁵ V knize se věnuje kolem čtyřiceti filmům distribuovanými mezi roky 1945–2016. Mezi nimi je Weissovo a Smyczkovo adaptační zpracování. Zároveň zařazuje díla do rozdílných období komunistické éry, věnuje se popisu doby a jejího dopadu na psané texty. V případě porovnání filmového a televizního zpracování původní Otčenáškovy literární předlohy *Romeo, Julie a tma* se Sladovníková dostává ke stručnému vhledu do problematiky obrazu šoa napříč historií. Tato práce navazuje na studii *The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films*, ale bude prohlubovat analytické poznatky Otčenáškových adaptací, neboť se zaměřuje pouze na obraz v třech konkrétních dílech. Práce překračuje studii ve formě zpracování struktury narace tří textů, kterou bude následně komparovat a vytyčovat důležité momenty příběhu, zaměří se na postavu Ester/Hanky/židovské dívky a porovná její charakter na základě stylového jazyka díla.

Vývoj obrazu šoa lze nalézt ve filmu již v poválečných letech, kdy převládala snaha filmařů o autentický záznam, dokumentární ztvárnění válečných událostí a prožitků přeživších. Jelikož byl kinematografický průmysl již od roku 1945 znárodněn,⁶⁶ díky tomuto kroku byl vstup ideologie po převzetí moci komunisty jednodušší a vliv se projevuje v řadě snímků. Kinematografie se stala prvním zestátněným odvětvím státního hospodářství v poválečné historii Československa.⁶⁷ Hlavním cílem zestátnění bylo oprostít film od komerční tvorby v První republice. Podpořen byl vznik nových profesních institucí jako třeba FAMU. Po nastoupení režimu byla filmová tvorba podřízena diktátu KSČ a stala se službou ideologie, která se reprezentovala soudružským kolektivismem a socialistickým kosmopolitismem. Současnost a budoucnost socialistické společnosti byly ve filmech idealizovány, naopak všednodenní skutečnost a negativní jevy byly tabuizovány.⁶⁸

⁶⁵ Studie Jiřího Holého: *Cizí i blízcí – Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. 2016. ISBN: 978-80-7470-125-2

⁶⁶ Viz BILÍK, Petr. *Československá kinematografie 50. a 60. let*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. Str. 9–11. ISBN 978-80-244-3828-3

⁶⁷ Viz tamtéž, str. 13–15.

⁶⁸ Viz, tamtéž, Str. 16-30.

V důsledku stalinského režimu byl mezi rokem 1948–1958 natočen pouze jeden film s motivem šoa (*Daleká cesta*, 1949). Ačkoliv byla *Daleká cesta* v důsledku vyobrazování šoa v Československu brzy zakázána a stažena z distribuce, na zahraničních festivalech se komunistický režim tímto umělecky hodnotným snímkem prezentoval.⁶⁹ Další filmy s šoa tématikou byly natočeny až jedenáct let po *Daleké cestě* Alfréda Radoka. Sladovnicková podotýká, že i když se často v československé kinematografii židovské oběti představují jako absolutně dobré. Radok se tomuto černobílému rozlišování chtěl vyhnout. Jelikož v díle jde především o vizuální stránku, estetika hraje důležitou roli – využívání symbolů, jako je například menora, podtrhuje židovství postav. Autoři snímků z padesátých let často také pracují se stereotypy, nejčastější profese postav jsou doktor, obchodník a úředník.⁷⁰

Mezi léty 1956–1969 se změnilo vyobrazování židovství a židovských postav. I přesto v nich lze nacházíme výrazné stopy antisemitismu a latentního antisemitismu komunistického režimu. Židé a židovství bylo drženo v pozadí tématu filmových zpracování.⁷¹ Na přelomu padesátých a šedesátých let se začalo zobrazování židovské tematiky značně rozšiřovat, neboť se v československém filmu se začala výrazně projevit Nová vlna. Částečné politické uvolnění se prezentuje i ve filmografii a potažmo také ve způsobu zobrazení šoa. Snímky se soustředí na psychologii postav, představily publiku všední problémy a rozmary obyčejných lidí, a tak se do popředí dostávají jednotlivci a jejich individuální vnímání šoa a války. Nová generace filmařů se inspirovala zahraniční tvorbou a přinesla reálný pohled na společenskou realitu. Nadešel zlatý věk československého filmu.⁷² Filmy z této doby jsou často založeny na literární předloze spisovatelů, kteří byli v koncentračních táborech, ale i autory spisy autorů s žádnou zkušeností týkající se šoa. Poprvé se také objevují snímky pouze s ženskými hlavními hrdinkami.⁷³ Hranice mezi jednotlivými skupinami, pachatelé

⁶⁹ Viz SLADOVNÍKOVÁ, 2018. Str.7-21.

⁷⁰Viz, tamtéž, str.18.

⁷¹ Viz tamtéž, str. 21-22.

⁷² BILÍK, 2013. Str. 33-34. 3

⁷³ Například ve filmu *Flirt se slečnou Stříbrnou*, režie Václav Gajer, 1969 a *Dita Saxová*, režie Antonín Moskalyk, 1967.

a oběti, již nejsou tak zřejmé a jednoznačné. Filmy zobrazují postavy židovského původu, jež spolupracují s nacisty.

Protože se v první polovině stále nemohl kritizovat režim, „filmová díla byla tedy formou nepřímého politického protestu.“⁷⁴ V Nové vlně mohlo nakonec vzniknout patnáct celovečerních filmů s obrazem šoa (*Démanty noci* (1964), *Obchod na korze* (1965), *Spalovač mrtvol* (1968)). Jejich signifikantními prvky jsou strach a věčné obavy z kolaborantů, nacistů a udavačů. Ve snímcích absentují vzpomínky na šťastné dny před šoa.⁷⁵ Ke konci šedesátých let vznikají experimentální snímky, užívající pro československou kinematografii dříve neznámé filmařské strategie, jež přináší střízlivý pohled na tehdejší společenskou realitu (*Smrt si říká Engelchen*, režie Jan Kačer, 1963)

V období normalizace nebyl natočen jediný film, který by účelně vyobrazoval šoa anebo židovské postavy. Velká část režisérů společně se spisovateli písíci a tvořící díla založena na šoa tématice po roce 1968 emigrovali (Jiří Weiss, Arnošt Lustig, Karol Sidon, Alfréd Radok). Důležitým poznatkem je, že i když se ve snímku objevila židovská postava, zmínka o jejím židovském původu byla zakázána. Podmínky vyobrazování šoa se přibližovaly k cenzuře padesátých let, společně s nepřímým antisemitismem. Například ve filmu Juraje Herze *Zastihla mě noc*, (1985) se sice o Židech zmíní postavy třikrát, ale pouze negativně ve spojitosti s ponížením a podřadností těchto postav.⁷⁶

Podobně jako bezprostředně po válce se i během devadesátých let natáčely dokumentární filmy s motivem šoa či židovství. Teprve až po roce 2000 se díla se zmíněnou tematikou začala kreativněji vyvíjet a jejich počet rozšiřovat.⁷⁷

⁷⁴ SLADOVNÍKOVÁ, Šárka., 2018, str.21

⁷⁵ Viz tamtéž, str.125.

⁷⁶ SLADOVNÍKOVÁ, Str. 69-75.

⁷⁷ Tamtéž, str. 79-95.

2 *Romeo, Julie a tma* v kontextu další tvorby jednotlivých autorů

Novela *Romeo, Julie a tma* zpracovává téma šoa na pozadí příběhu dvou zamilovaných lidí, arijského chlapce a židovské dívky, kdy Ester nenastoupí do transportu. Pavel ji ukrývá u sebe v kůlničce před nacisty a okolním světem v době Heydrichiády.

2.1 Jan Otčenášek

Jan Otčenášek (1924–1979) se narodil v meziválečné době. Hlavním pocitem mladé generace vyrůstající mezi válkami byla omezenost na svobodě a prozatímnost, která stála v protikladu touhy po volném a aktivním životě. Období omezující lidskou svobodu jej později ovlivnila v tvorbě.

Po válce vstoupil do Svazu československých spisovatelů (1952–1959), kde se také později stal jeho nejvyšším předsedou. Svoji spisovatelskou kariéru začal v roce 1952 románem *Plným krokem*, pojednávající o výrobní problematice. Dalším dílem byl propagandistický román vyobrazující období 1948, *Občan Brych* (1955), ve kterém se hlavní protagonista rozhoduje, zda emigrovat ze země či nikoliv. V závěru se rozhoduje o odmítnutí emigrace, vrací se domů a nachází možnost žít spokojený život pod KSČ – dobově bylo toto rozhodnutí bráno jako jediné správné, a proto mělo takový úspěch u komunistické strany.⁷⁸

Renáta Peřinová tvrdí, že „Jan Otčenášek je autorem, na kterém lze názorně poukázat význačný posun v tvorbě od tvůrce budovatelských románů, který se snažil svému čtenáři ukázat životní cestu podle vzorů komunistické utopie, až k uznávanému prozaikovi, který ve svých společenských a realistických prózách rozpracovával především otázku vyrovnání se soudobého hrdiny s historickou situací, se svým okolím, a především sám se sebou samým.“⁷⁹ Otčenášek se „(...) pokoušel (...) otevřít pohled na historii z jednotlivce a *Romeo, Julie a tma* v těchto reformních snahách pokračuje. Přeskupuje důrazy. Bývala-li dříve konverzace o časových otázkách

⁷⁸ BEDNAŘÍK, str. 155-156.

⁷⁹ PEŘINOVÁ, Renáta. *Od budovatelského tománu k psychologické próze (Jan Otčenášek, Edvard Valenta)*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Brno, 2011. Str. 15.

zlidšťována vedlejším tématem milostným, později si zlidštění vydobývá po boku historie a ideologie rovnoprávné postavení.“⁸⁰

Vzhledem k předchozím Otčenáškovým dílům byla novela tematizující mladou lásku Židovky a árijce na pozadí Heydrichiády značným překvapením pro společnost i v rámci jeho tvorby. Vytvořil totiž silný milostný příběh, kde šoa představuje důležité pozadí.

Děj novely se odehrává za druhé světové války v období Heydrichiády a začíná prologem, ve kterém Pavel leží naznak v kůlničce a jeho otec ho volá domů. Chlapec přemýšlí nad smrtí a vypráví o svém životě předtím, než potkal Židovku. Samotný děj poté začíná v první kapitole a je vyprávěn Pavlem retrospektivně. Mladý árijský student Pavel v parku na lavičce potká Ester. Když se snaží od Ester zjistit proč pláče, všimne si přišité žluté hvězdy. Ta mu později sdělí, že je Židovka a ráno toho dne nenastoupila do transportu, jelikož měla obavy, že její rodiče v Terezíně už nejsou, byť doufá, že stále žijí. Pavel nabídne Ester úkryt před nacisty. I když má chlapec s rodiči dobrý vztah, začne jim kvůli Ester lhát, aby je všechny ochránil. Pomalu se také odcizuje od svého nejlepšího kamaráda Vojty.

V celé zemi je kvůli smrti protektora vyhlášen výjimečný stav a všem, kteří ukrývají Židy, hrozí smrt. Pavel se snaží vnější podmínky před Ester ukryt, protože ji chce ušetřit strachu. Jejich vztah přerostl v lásku. Každý den ji Pavel navštěvuje a dělá ji společnost, snaží se ji zabavit a tráví spolu romantické chvíle. Ester se svěřuje Pavlovi o svém životě před restrikcemi a svých strastech.

Když se Ester plíží v noci do krejčovny, aby se umyla, tovaryš Čepek ji překvapí a chce si s ní o všem promluvit. Následující den se všichni dozvídají o vypálení Lidic. Gestapo přichází do pavlačového domu a odvádí malíře z podkroví – byl udán, protože je komunista.

Rejsek si chce nechat ušít nové oblečení od Pavlova otce, ale tovaryšovi se to nelíbí a začnou se s krejčím hádat. Na popud přijmutí zakázky pro kolaboranta,

⁸⁰ SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1992. Str. 21. ISBN 80-710-8051-9.

prozradí Čepek otci, že je Ester v kůlničce. Pavlův otec navrhne synovi, že dívku tajně převezou k příbuzným na venkov, kde bude v bezpečí.

Kolaborant Rejsek, který bydlí ve stejném bytovém komplexu jako sídlí krejčovna Pavlova otce, začíná podrobně sledovat dění kolem kůlničky. Je přesvědčen, že se tam někdo skrývá. Pavel najde na dveřích kůlničky namalovanou židovskou hvězdu.

Ester ze strachu chce odejít pryč, aby ochránila Pavla a jeho rodinu. Chlapec ji přemlouvá, neboť ji další den má odvézt k tetě na venkov. V žáru vášně se sobě fyzicky oddají.

Den před odjezdem Ester z Prahy uspořádají Němci velkou razii v pražských ulicích. Ester si uvědomí, že kdyby byla nalezena u Pavla, zabili by ho i s rodinou. Rejsek chce Židovku vyhnat pryč, nikdy však nenajde důkaz o něčí přítomnosti, protože Čepek Ester včas ukryje. Ta však ze strachu o život všech uteče z úkrytu. Přes veškerou snahu utéct nacistům se svým kufříkem v ruce, Ester umírá na ulici.

V epilogu se Pavel snaží najít způsob, jak dál žít bez Ester.

2.2 Jiří Weiss

Jiří Weiss (1913–2004) v roce 1939 emigroval do Velké Británie (oba jeho rodiče byli zavražděni v koncentračním táboře),⁸¹ kde strávil období druhé světové války. Zde také započala jeho tvorba orientovaná proti nacismu. Weiss ovlivněn svým mládím natočil několik válečných filmů, přičemž dva z nich tematizují přímo druhou světovou válku (*Poslední výstřel*, 1950; *Hra o život*, 1956). Ačkoliv tedy Weissovi válečné téma nebylo neznámé, *Romeo, Julie a tma* však jako jediný film jeho filmografie pracuje

s tematikou šoa. Jak už Weiss ve své knize⁸² zmiňuje, v novele se objevuje klasický konflikt, jež obsahuje několik jeho děl – „(...) rozpor, zda člověk má poslechnout hlasu srdce, nebo rozumu.“⁸³ Jednalo se o velice úspěšný snímek jak

⁸¹ Viz SLADOVNÍKOVÁ, 2018, str.25.

⁸² WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing a.s., 1995. ISBN 80-7187-061-7.

⁸³ WEISS, 1995. Str. 158.

u nás, tak i za hranicemi. „(...) Korespondoval s pohledem morálky, hrdinství a lidských vztahů.“⁸⁴ Ačkoliv byla adaptace oceňována, nikdy nedostala uznání mistrovského díla.⁸⁵ Weiss si dal za cíl „(...) vytvořit nadčasový film zachycující lidské chování v extrémní situaci.“⁸⁶ Weissův záměr se však nezamlouval předsedovi strany KSČ. Ministr Kopecký nebyl s filmem spokojen: „Mínil, že film je sionistický, protinárodní a zkrátka zavrženíhodný.“⁸⁷ „Bylo to v době, kdy byla česká kinematografie pod vládou literatury a literátů.“⁸⁸

Filmová adaptace začíná ve skladu na půdě – Pavel zde zhroucený pláče a objímá kufr. Jeho matka jej snaží přivolat domů.

Příběh je líčen retrospektivně. První scéna se zaměřuje na odchod židovské rodiny Wurmových do transportu. Pavel se s rodinou zná, malý chlapec jej požádá, aby se mu postaral o morče. Když árijský chlapec z bytu Wurmových odchází, na prahu vchodových dveří stojí dívka ptající se po transportované rodině. Po neúspěchu zastížení svých příbuzných chce odejít, ale po schodech přichází nacistický důstojník s milenkou směřující k Hance – židovská dívka se zde jmenuje jinak než v novele. V momentě, kdy se Židovka snaží někam schovat, odkrývá se divákovi přišitá hvězda. Pavel beznadějnou dívku schovává na půdu do bývalého skladu. Do bytu po židovské rodině se stěhuje kolaborantka Kubiasová se svým milencem.

Další den se Pavel si Pavel dopisuje se svou dívkou a vzápětí se dozvídá celá třída studentů o atentátu na Heydricha. Po škole se Pavel na schůzce s přítelkyní Alenou dozvídá o nových trestech za porušení vycházek, které byly vydány jako reakce na atentát.

Za Pavlovou matkou, která vede krejčovství, přichází kolaborantka s žádostí přešít starý kabát po paní Wurmové. Syn rozhořčen na přijmutí zakázky odchází za Hankou na půdu.

⁸⁴ MERHAUT, Václav. Jiří Weiss. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1988. Str. 17.

⁸⁵ SLADOVNÍKOVÁ, 2018. Str. 25.

⁸⁶ Tamtéž, Str.30.

⁸⁷ WEISS, 1995, str. 157

⁸⁸ Tamtéž, str. 157.

V reakci na atentát byly zařazeny domovní prohlídky policií gestapo, která si přichází pro Pavlova spolužáka Bubeníka přímo do školy a odvádí jej, neboť jeho otec ukrýval nenahlášenou osobu. Chlapec se následně objevuje na seznamu popravených.

Jelikož měl Pavel problémy kvůli krádeži jídla z domu pro Hanku, musel se vydat na venkov, aby prodal své věci a sehnal za to jídlo navíc. Železničář mu dá jídlo za pomoc při těžkém porodu jeho ženy. Pavlova matka se snaží přijít na synovo tajemství. Když se jí nedaří dostat z něj pravdu, zamyká chlapce v bytě. Jeho děda mu však pomáhá při útěku.

Kolaborantka Kubiasová obtěžuje Pavla na pavlači, ten odmítá její návrhy a následující den se rozchází i se svou přítelkyní. Přitom všem se odcizuje svému kamarádovi Vojtovi, který následně podstrkuje partnerské fotky Pavla a Aleny do bývalého skladu na půdě tušící, že je Hanka uvidí. Vojta o přítomnosti Hanky přímo neví, ale tuší, že se Pavel schází s jinou dívkou.

Na pavlači se objevuje gestapo. Odvádí souseda i s manželkou, se kterými si byl Pavel blízký. Dalším hrozícím elementem je pes Kubiasové, který našel Hanku v její skrýši a kdyby ho neudusil, přivolá Kubiasovou přímo do skladu. Kolaborantka ale poznala, kdo ho zabil a šla za Pavlovou matkou, aby ji pověděla, že tuší, že se někdo na půdě skrývá. Pavlova matka se po hádce se synem vydává vyhnat Hanku sama, zatímco on shání úkryt pro Židovku u železničáře. Když matka uvidí příšitou hvězdu, přemlouvá Hanku, aby zůstala.

Další den, když se má přesun konat Kubiasová zjistí, že ukrývaná osoba je stále na půdě a rozhodne se ji vyhnat sama, neboť venku rádí razie. Hanka utíká z úkrytu a pomoc ji nabízí Pavlův děda. Kolaborantka křičí na celý bytový komplex, a tak se ji Pavel snaží uškrtit. Hanka utíká pryč, aby ochránila Pavla a jeho rodinu před nebezpečím, umírá za dveřmi bytového komplexu.

2.3 Karel Smyczek

Karel Smyczek (1950) je český režisér, pedagog a herec. Jako dítě se proslavil rolí malého handicapovaného chlapce ve filmu *Holubice* (1960) Františka Vlácilá. Smyczek byl natolik ovlivněn ve své budoucí tvorbě svou rolí, že se v tvorbě zaměřuje

především na filmy pro děti a mládež. Proto se rozhodl adaptovat příběh *Romeo, Julie a tma* o dvou mladých lid v těžké době.⁸⁹ Smyczek s tématem šoa pracoval již dříve ve svém absolventském filmu *Kapři pro Wehrmacht* (1975), založeného na povídkách Oty Pavla. Dále se motivu šoa ve filmografii nevěnuje. Jeho tvorba převážně pojednává o životech dětí a mladistvých.⁹⁰

Oproti filmovému zpracování se Smyczkova adaptace držela přesněji dle původní výstavby děje novely včetně dialogů. Televizní zpracování obsahuje méně dějových odchylek, proto bude obsahově kratší než její filmový předchůdce.

Pavel přichází pozdě domů k večeri a otec mu připomíná, jaké nebezpečí mu hrozí venku, neboť atentát byl již spáchán.

Další den Pavel lže otcí o svých plánech a vydává se do skladu vedle krejčovny. Na pavlači potkává malíře z podkroví za křiku opilého kolaboranta Rejska. Chlapec se plíží do skladu vedle krejčovny, kde spí Ester. Zpětně si povídají, jak se spolu potkali na lavičce v parku.

Chlapec se po celém dni opět vrací domů a rodiče vyzvídají, kde byl. V noci chlapec krade jídlo potají pro Ester, ale nachytá ho matka při činu. Zalže ji a ona mu sama jídlo přichystá. Mezitím se kolaborant potácí kolem skladu a děsí Ester.

Pavel prosí kamaráda Vojtu, aby mu pomohl s prodejem boxerských rukavic. Za peníze chce koupit jídlo pro Ester. Vojta tuší, že někoho má, ale Pavel mu zalže a řekne, že se vídá s vdanou ženou.

Po tom, co Čepek nachytá Ester v krejčovně si další den přijde gestapo pro malíře z podkroví. Tentokrát není známý důvod, proč jej odvedli. Rejsk přichází s látkou do krejčovny a chce si nechat ušít nový oblek. Když si při odchodu kolaborant splete dveře – místo ven z krejčovny, tak zkouší dveře do skladu, Čepek podezřele

⁸⁹ Děkuji paní Evě Urbanové za poskytnutí informací.

⁹⁰ Karel Smyczek, 2018. Filmový přehled [online]. NFA: Laboratoř [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/611/karel-smyczek>

vyletí a rychle ho nasměruje (v novele je to všichni poklidně přejdou). Zde nenásleduje hádka mezi krejčím a tovaryšem, ale pochopení situace Čepka.

Pavel se snaží převést Ester pryč z bytového komplexu a prosí Vojtu o klíč k jeho chatě. Ten se na něj naštve, jelikož nechápe vážnost situace a jeho hlavním problémem je zítřejší zkouška z maturity.

Po maturitě přichází Pavel za Ester do skladu, během jeho cesty ke dveřím jej sleduje pozorně Rejsek. Jejich intimní scéna vzbudí pozornost otce ve vedlejší místnosti a ten chce začít klepat na dveře. Čepek jej zastaví a řekne mu tajemství o ukrývané Ester ve skladě.

V den, kdy na ulicích Prahy řádí razie, se dobývá opilý Rejsek do skladu. Čepek Židovku ukrývá v krejčovně a vyhání kolaboranta pryč ze skladu. Ester chce utéct do Terezína, ale tovaryš se jí snaží uklidnit. Dívka mu zoufalství strachu řekne, že je těhotná a že budou mít s Pavlem rodinu. V momentě, když se Čepek otáčí Ester utíká se svými věcmi a kufříkem pryč z pavlače až za vrata bytového komplexu a mizí v záři světla.

Pavel leží v pokoji a po tom, co jej otec prosí, aby šel k večeři, odevzdaně odchází povečeřet s rodiči.

3. Analýza obrazu šoa v jednotlivých zpracováních novely *Romeo, Julie a tma*

Po představení základního děje a dějových odchylek v adaptacích se můžeme začít soustředit na analýzu tří zpracovaných děl podrobněji. Struktura analýzy bude rozdělena na pět podkapitol.

Jako první se analýza zaměří na kompozici díla, jenž popíše, jakým způsobem pracuje autor s výstavbou narace a gradací příběhu, dále se bude soustředit na prostor v němž se děj odehrává, zda má větší či menší význam pro obraz šoa.

Poukáže na charakteristiku postav, která bude rozřazena na židovské postavy s důrazem na postavu Ester, jelikož se její charakter mění v každém zpracování. Bude důležité určit, zda je to autorův záměr nebo způsob žánrového zobrazení. Následně se práce bude zabývat postavami nacistů, jejich reprezentací v dílech. Poslední bod podkapitoly Postavy, zanalyzuje obraz nežidovské společnosti, ve které se zaměří na hlavního hrdinu narace.

Dále práce určí výrazové prostředky, respektive specifika a limity žánrového jazyka. finálně si určíme v podkapitole Obrazu šoa vyobrazené zlo páchané na Židech (represe, násilí, přímé/nepřímé odkazy na koncentrační tábory).

Všechny zkoumané kategorie budou analyzovány u novely a každé adaptace zvlášť.

3.1 Novela

3.1.1 Kompozice

Ačkoliv je novela rozdělena do prologu, třinácti kapitol a epilogu, úvod a závěr na sebe navazují nejen touto začáteční větou: „Staré domy jsou jako staří lidé: plny vzpomínek.“. Můžeme tedy říct, že narativ je rozdělen pouze do dvou částí, a to na dobu, kdy je Ester po smrti a období, kdy ještě žije. V části, kdy je dívka již pryč (prolog) je text napsaný z perspektivy svědka árijského chlapce, který své myšlenky vyjadřuje introspekci.⁹¹ „Kolikrát už nastoupil v posledních dnech tu krátkou pouť bez

⁹¹ Viz CAHOVÁ, GILK, 2017. Str. 312.

cíle, beze smyslu? S podivnou touhou rozrazit si lebku o zeď!⁹² Jako čtenáři nevíme, proč se chlapec ocitá ve stavu zoufalství. Jediná nápověda pro nás se objevuje ve větě: „Ale ty musíš žít, slyší hlas. Odkud přichází? Je zřetelný, naléhavý. Ty! Slyšíš?“⁹³ Označení „ty“ odkazuje na Pavla, který přežil a vyvstává otázka, kdo zemřel.

První kapitola otevírá narativ v časovém úseku, v němž se Pavel vyskytuje s Ester v místnosti a ani jeden nezná odpověď na otázku: Co bude dál? Přes vzpomínku na krabičku cigaret se z Pavlovy snahy odpovědět na dotaz dostáváme do dne, kdy se s Ester potkají. Od této chvíle je narativ vyprávěn retrospektivně z perspektivy prostého obyčejného člověka, nevinného Pavla. V osmé a závěrečné kapitole knižního schématu autor vystupuje a umožňuje čtenáři nahlédnout situaci očima Židovky Ester – na tuto změnu se zaměříme více v pozdější podkapitole Posuny ve způsobu zobrazení šoa.

Gradace příběhu se stupňuje společně s restrikcemi stanného práva, jenž bylo vydáno po atentátu na Heydricha. „Odůvodnění skutkové podstaty drtivě stručné: odsouzení poskytovali vědomě úkryt policejně neohlášeným osobám – prásk! – schvalovali atentát – prásk! – vyzývali k podpoře pachatelů – prásk, prásk! – odsouzení pro nedovolené držení zbraní – prásk! – Mám tě ráda! Můj bože, za co se ještě bude střílet? Za pohled, za špitnutí přes rameno, za výdech, za nedovolené držení života! Prásk! Prásk!“⁹⁴ V tomto úryvku se vyskytují všechny faktory, které chlapce tíží. Čím víc je nebezpečná situace venku, tím tíživější je Pavlovo svědomí – má větší strach, že si pro Židovku přijdou nacisti. Tíživá atmosféra strachu je však na odlehčení proložena veselými chvilkami a sněním o budoucnosti mimo kůlničku.

Ester: „To všechno mi ukážeš, ano?“

Pavel: „To víš, že ano!“

Ester: „Možná, že objevíš novou hvězdu. Víš, jak ji musíš pojmenovat? Po mně! Není už taková hvězda?“

Pavel: „Hlupáčku!“ usmál se se shovívavou převahou.⁹⁵

⁹² OTČENÁŠEK, 1958. str. 6.

⁹³ Tamtéž, str. 6.

⁹⁴ Tamtéž, str. 57.

⁹⁵ Tamtéž, str.82.

Vypjatá situace se zhoršuje odvedením malíře gestapem, byť Pavel cítí hroznou výčitku vůči nevinnému sousedovi, je šťastný, protože na jeho místě není Ester. Autor pracuje s čtenářem systematicky, když už si myslí, že se pro oba milence situace uklidní a bude všechno v pořádku, přijde zvrat. Finální dějový obrat přichází na závěr, kdy se Pavel nemůže dostat za zvuků střelby za Ester, jelikož mu to domovník nedovolí. Jeho zoufalství se stává hysterickým, a i když ví, co by ho venku čekalo, stejně se dál pokouší dostat za ní. „Otevřete! Slyšíte! Já musím... rychle, prosím vás!“⁹⁶

Na druhé straně se Židovka plná strachu snaží myšlenkami přivolat chlapce na svou ochranu, neboť opilý kolaborant se snaží kopáním dostat do kůlničky. I když se dívka dostane pomoci od tovaryše Čepka, dívku přemůže tentýž hysterický záchvat strachu plný zoufalství a utíká do rukou nacistů. „Já musím za nimi... Jsou v Terezíně. Pust'te mě... oni mi snad píší a... Já už sem nepatřím... nesmíte mě tu držet... zabili by ho... víte... zabili by ho... pust'te mě...!“⁹⁷

3.1.2 Prostor

Narativ novely se soustředí na vnitřní prostory pavlačových domů (krejčovna, kůlnička, byt, ve kterém žije Pavel s rodiči). Zdůrazňují se jako bezpečná místa, která byla postupně narušena nepřítelem – Rejskem. Krejčovna sloužila jako bezpečné místo pro Pavlova otce a tovaryše, ve kterém bylo možné si stěžovat na nacistický režim a probírat dění tam venku (za zdmi krejčovny). Rejsek narušil prostředí svou osobou, jenž požadovala ušití nového oblečení.

Další narušení přichází ve formě vniknutí do jediného místa, kde se Ester mohla aspoň na chvíli zase cítit trochu uvolněně. Když se snažil vřítit do kůlničky, dívka přišla o poslední prostor a kousek domova, který ji zůstal. Nakonec prchá a doufá, že ji v Terezíně ještě přijmou. Snaží se najít kousek domova v absurdním prostředí, i když z něj má panický strach.

Posledním vnitřním prostorem, který byl z poklidného prostředí pozměněn tentokrát na vězení je byt Pavlových rodičů. Z prostor pavlačového domu není

⁹⁶ Tamtéž, str. 141

⁹⁷ Tamtéž, str. 152.;+

umožněno běžet za jeho životní láskou a musí zde přečkat nejhorší chvílky dosavadního života. Čekat, jak situace dopadla.

Venkovní prostředí není opomenuto, ale není na něj vytvářeno pouto, ke kterému by se postavy vracely (nedůležité chvílky, kdy jde nebo běží Pavel po ulici). Vesnice, ve které žila Ester je představena v negativním světle díky represím, to znamená, že její pouto více směřuje na kůlničku. Prostředí tam venku, za zdmi místností, má navodit dojem nebezpečí možného zastřelení nebo jiných nástrah nacistického režimu.

3.1.3 Postavy

Židovské postavy

Židovská protagonistka, jež má předobraz v hlavní postavě původního Shakespearova dramatu *Romeo a Julie*, měla již od začátku předurčený osud – zemřít. Ačkoliv se Židovka prvoplánově nerozhodla utéct, aby zemřela, ale zachránila Pavla před jeho případnou smrtí, její osud ji, jak již víme, zkrížili nacisté. Ester se obětovala za svou lásku, která po její smrti převážně uvažuje nad tou svou. „Jak dál? Cesta už není. Ztratila se před chodidly. Jako by po dnech zbytečného hledání došel až tam, kde končí obzor. Ale ty musíš žít, slyší hlas (Ester).⁹⁸

V knižní podobě je židovská dívka pojmenovaná Ester. Tanach vypráví o Židovce Ester, která se stává královnou Perské říše a zachrání svůj lid od pogromu.⁹⁹ Zřejmě se tímto příběhem Otčenášek inspiroval, neboť i jeho Ester zachraňuje všechny obyvatele bytového komplexu od katastrofy, ale jiným způsobem – uteče ven na ulici a je zastřelena. Druhým možným výkladem je, že ani její obětování nezachrání její lid. Víme totiž, že šoa jejím obětováním nekončí.

Její povaha se pomalu vykresluje s průběhem děje, neboť ji ovládá strach, a tak její přirozené chování může být ovlivněno. Již od začátku ví, jaké problémy by mohla přinést její přítomnost u Pavla ve skryšii a uvědomuje si vážnost situace. Zároveň je však odkázaná na pomoc ostatních („Ty můj...nikdy mě neopouštěj... Pavle! Chtěla

⁹⁸ OTČENÁŠEK, 1958. str. 6.

⁹⁹ Ester 8:17

bych se v tobě schovat před vším...“¹⁰⁰) a sama to o sobě ví, má proto pocit méněcennosti a přijde si na obtíž. „Jsem hloupá...a nevděčná, teď už to o mně víš.“¹⁰¹

Jako formu vděčnosti se snaží Pavla rozveselovat svou bláznivostí od strastí, které jej trápí. „Smím prosit o příští taneček milorde?“¹⁰² Snaží se být ta pozitivní, ačkoliv má vnitřně nejistoty nad jejím osudem. „Když padne šest, všechno dobře dopadne.“¹⁰³ Její veselá povaha však časem opadá vlivem stísněného prostoru, pocitu vězení (ač je na svobodě), i když nemá dostatek informací vlastní zoufalství ji přivádí k panickým myšlenkám. Stává se obětí nejen šoa, ale i vlastního myšlení. „Já už nemohu mlčet, Pavle... bylo by to zlé. Já vím všechno, slyšíš? – všechno... i to, že tě zastřelí, když mě tu najdou, i tvého tátu i mámu, všechny...chce se mi křičet strachem... nad sebou... Ale to se nesmí, nesmí stát...“¹⁰⁴

Ester zastupující obraz židovství a šoa je popisována stereotypním vzhledem – tmavé dlouhé vlasy, tmavé oči, kabát s hvězdou a kufr. Literární obraz je omezen na popis, a tak se o jejím původu poprvé dozvídáme ne skrze její vlastní identifikaci, ale přišitou žlutou hvězdou s nápisem JUDE, symbolem tehdejšího označení osob židovského původu. Později se také o jejím původu dozvídáme skrze vyprávění o svém životě, o jejich rodičích (otec byl stereotypně povoláním lékař), kteří byli transportováni do Terezína a primárně z jejího strachu.

Nacisti

Ester jako zástupce dobra čelí zástupci zla, reprezentující nacisty, kolaborantovi Rejskovi. I přes to, že jeho syn bojující na straně Wehrmachtu zahynul v Rusku, zůstal hrdým kolaborantem. „Řekl bych, že nejsou dost vděční za ochranu, kterou nám poskytuje říše.“¹⁰⁵

Ačkoliv ze začátku působí jen jako opilý protivný soused, který se přidal k nacistům ze strachu, později se ukázalo, že jeho egoismus byl především to, proč

¹⁰⁰ OTČENÁŠEK, 1958, str 75.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 77.

¹⁰² Tamtéž, str. 74.

¹⁰³ Tamtéž, str. 135.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 122.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 116.

kolaboroval: když si chtěl nechat ušít nové oblečení u Pavlova otce, nedokázal uposlechnout odmítnutí ze strany krejčího a dále jej nutil do souhlasu se zakázkou. Poté, co se vnutil úslužnému a strachy bez sebe krejčímu si dovolil propagovat své názory. „Blázni! A najdou se i tací (...) kteří přechovávají u sebe nehlášené osoby. Dokonce i židáky! Chápete to? (...) Člověk neví, jak takové pošetilce, snílky, fantasy dost důsledně varovat.“¹⁰⁶ V této ukázce můžeme také vidět, že označení „židáci“ je náznakem antisemitismu, který se později projevuje i v jeho činech ve formě kreslení šesticípé hvězdy na dveře kůlničky.

I když to není v knize přímo řečeno, čtenáři dojde, že udal malíře z podkroví, jelikož jako jediný zkoumá, co se děje kolem na pavlači. Kdyby totiž nebylo přítomnosti kolaboranta, nebylo by v pavlačovém domě hrozící nebezpečí. Rejssek se také stává zástupce osudu, kterému se chtěla Ester vyhnout – i přesto, že nenastoupila do transportu, nevyhnula se hrozbě deportace – stále může být objevena.

Jeho chování graduje společně s mírou alkoholu, kterou pozřel. V den, kdy venku rádí razie se snaží sousedům ukázat, že se v kůlničce schovává Židovka. „Otevři... ty židovská bestie! Jsi tam, já o tobě vím! Auf-ma-chen!“ Kvůli jeho opilosti mu však nikdo nevěří. „Vy... blázni... já nechci... slyšíte! Já nechci... kvůli smradlavé židovce... ať pojde sama, dokud je čas... já sám... já sám ji vyženu z pelechu... hned teď ji...“¹⁰⁷ Rejssek svým antisemitismem, necitlivostí, arogantním egoismem přispěl k tomu, že Ester nakonec utekla a zemřela. Jeho čin přispěl k velkým hrůzám šoa.

Většinová nežidovská společnost

Naproti záporné mužské postavě stojí pozitivní postavy, jež v novele hrají roli ochránců pro nebohé ženy (Pavlova matka je zobrazena jako nemocná starší žena, která nemá v příběhu velkou roli. Její denní náplň je čtení Bible, vaření jídla a strachování se o syna. V případě Židovky je třeba ji chránit, neboť je odkázaná na pomoc druhých.).

¹⁰⁶ Tamtéž, str.116.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 146.

Pavlův otec zastupuje většinovou společnost, která sice nesouhlasí s nacistickým režimem, ale pro ochranu rodiny se mu podřizuje do doby, než zjistí, kdo se schovává v kůlničce. Ačkoliv Ester nikdy nepotkal, naplánoval její přesun na chatu k tetě. Není jasné, zda to udělal ze strachu o Pavla anebo chtěl pomoci přímo jí.

Pavel ze začátku aspiroval na to stát se hlavním hrdinou novely, jeho charakter se však vyvíjel jiným směrem. Držel si svůj odměřený postoj a snažil se být nad věcí, ač mu strach zatemňoval čistou mysl. Ester nejdříve ukryl, protože mu ji bylo líto, postupem času to bylo již ze zjištěných důvodů – zamiloval se do ní a chtěl ji mít pro sebe. Nejdříve mu nedocházelo, jaké nebezpečí jim všem hrozí, kdyby ji našli – neměl následný plán, kde ji ukrýt, jak situaci vyřešit. Byl ještě mladý a naivní, ale když mu postupně docházelo, jak se situace ztěžuje, snažil se najít řešení. Vypjatá situace ho nutila myslet na krajní hrůzné myšlenky. Například, když si kolaborant Rejsek spletl dveře a, místo od východu z krejčovny, zatáhl za kliku od kůlničky. „Bodnout! Zezadu se něho vrhnout, vrazit mu šílenou silou hrot do žeber, sekat do té ruky, tělo se vypjalo k zběsilému útoku.“¹⁰⁸ Ukázka zde není určena k pochybení, zda je Pavel dobrého charakteru, ale reprezentuje zoufalé činy psychicky náročné doby, které můžou vyústit z lásky.

Otčenášek Pavlovu postavu rozšířil do románu *Kulhavý Orfeus* (1964), ve kterém vylíčí, jak se chlapec rozhodne přidat k odbojové akci poté, když zjistil, jakým způsobem Ester zemřela.¹⁰⁹

Skutečným hrdinou narativu se stal tovaryš Čepek, neboť jako jediný již od začátku jednal proti nacistickému režimu bez ohledu na následky a bez sobeckých důvodů. I když na Ester přišel svým způsobem náhodou, jako první ji vyslechl, což Pavel neudělal pořádně jedinkrát, neboť ji chtěl stále přivádět na jiné myšlenky. Na oplátku ji prozradil, jak se vyvíjí situace venku a rozhodl se ji chránit. Přistupuje k Ester jako k sobě rovné, což o Pavlovi nemůžeme říct (zatajuje ji informace). Jelikož nemá Čepek svou rodinu, přistupuje k Ester trochu jako otec. Na konci příběhu, kdy

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 117.

¹⁰⁹ Viz HOLÝ, 2016, str. 585.

se Rejsek snaží dostat do kůlničky, ji Čepek schovává, i když ví, že mu za tento čin hrozí trest smrti.

3.1.4 Výrazové prostředky

Jak již bylo zmíněno dříve, autor byl členem Svazu československých spisovatelů. Svaz vznikl na začátku padesátých let a byl úzce spjat s dobovou politikou, proto tato celostátní organizace měla za cíl prosazovat komunistickou nauku skrz literaturu. Po odsouzení stalinských praktik někteří členové zareagovali a vyslovili nesouhlas k drastickým zásahům do uměleckého života. Otčenášek se stal představitelem svazu v době, kdy postupně začala vycházet díla, odklánějící se od dogmat socialistického realismu¹¹⁰ Otčenáškův text tak mohl vyjít s minimálním ústupkem režimu ve formě vyobrazení komunismu jako hrdinské ideologii bojující proti zločinnému nacismu.

Ester: „Proč ho (malíře) odvedli?“

Pavel: „Vím jen, co se říká po domě. Prý komunista...“

Ester: „Proč je pronásledují?“

Pavel: „Asi proto, že jsou v Rusku také komunisté. Bojují proti nim. Ale moc o tom všem nevím.

Nestarál jsem se o to doposud.“

Ester: „Rusové je nakonec porazí. Co ty myslíš?“

Pavel „Tomu věřím. Určitě je porazí. Ale kdy to bude?“¹¹¹

Výstavba narace využívá k vyprávění vypravěče v *er* – formě intradiegetické formy. Nahlížíme na děj subjektivně, neboť námět je vnímaný z pohledu příslušníka většinové společnosti a dominuje zde Pavlova vypravěčská a hodnotící perspektiva, kterou mísí se svou introspekci. „Zaslechl, jak mu cvakají zuby, směšný zvuk. Neovládl přerývaný sykot, vzlykové steny. Co teď? Čekat, čekat! Až ji najdou, vytáhnou ze tmy. Pak přijdou pro ně.“¹¹² Vypravěč využívá převážně spisovný jazyk mísící se s hovorovými výrazy – často nelze poznat, zda se jedná o vyprávění anebo Pavlovu introspekci. „Od té doby se to stávalo častěji, dům vzal mlčky a bez zájmu na

¹¹⁰ BLÁHOVÁ, Kateřina. Svaz československých spisovatelů (1) [online]. Slovník české literatury po roce 1945, 2011 [cit. 2021-08-10].

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1629>

¹¹¹ OTČENÁŠEK, 1959, str. 120.

¹¹² Viz HOLÝ, 2016, str. 142.

vědomí: Rejsek se dal na chlast!“¹¹³ Postava Pavla mluví převážně spisovně, občas používá expresivní výrazy typu: Báčorky pro slečinky.

Každá postava je specifická svými výrazovými prvky, například Rejsek mluví hovorově a při vzteku používá nejen expresivní hanlivé výrazy ale také cizojazyčné výrazy pro zvýšení autenticity: „(...) kvůli smradlavé Židovce...at’ pojde sama, dokud je čas...“¹¹⁴ „Aufmachen!“¹¹⁵ V podnapilém stavu používal dětské výrazy (Pic, pic), které jej charakterizovaly jako vzpurné dítě.

Byly použity další dětské výrazy v novele – bam, bam, když Ester počítala rytmus při tanci s Pavlem nebo: dududu, v momentě střelby při razii na ulicích.

Vulgarismy se použily pouze na konci ve vypjaté scéně, kdy chtěl Rejsek dokázat přítomnost Židovky v kůlničce (např.: Podělej se! Opilé prase!)

Ačkoliv autor není židovského původu, vybraný způsob vypravování narace umožňuje čtenáře přesvědčit, že novela reprezentuje věrnou rekonstrukci života skutečné osoby. Dovoluje uvěřit, že zmíněné události postavy prožily, a proto je čtenář vtáhnut do probíhající vypjatosti příběhu a zdrcujícího konce.

3.1.5 Perzekuce Židů (50. léta)

Novela zobrazuje represe jako první známku zla projevující se na Židech. Se začínajícími represemi se změnilo také chování jejího okolí v době, když ještě žila na vesnici. Změnu popisuje při vzpomínce na svého prvního přítele. „Scházeli se, byl milý, zpod mužsky vyrovnané tváře se vyloupila chlapecká plachost. (...) Zasypával ji polibky s hladovou štědrostí. Zlom! Jinak se to nazvat nedá. Nebyl náhlý. (...) Byl stále plašší. (...) Pochopila: promluvili mu doma do duše.“¹¹⁶ Náznak ovlivnění chlapcova chování – při první schůzce bylo všechno ještě volné, při poslední byl rodiči odstrašován kvůli jejímu původu.

¹¹³ OTČENÁŠEK, 1958. str. 105.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 146.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 147.

¹¹⁶ OTČENÁŠEK, 1958, str. 95-96.

Ze začátku nerozuměla, co se děje, jelikož ji pravdy o represích rodiče chtěli uchránit. Později, když zákazy nepovolovaly chodit Židům do tanečních, ale její kamarádce Jitce ano, uvědomila si, co za tím stojí. „A pak se všechno řítilo jedno za druhým, taneční škola, už do ní nesměla, pak s němým úžasem zjišťovala, že jí chtějí lidé jaksi beze slova namluvit, že je jiná než ostatní. Je Židovka. (...) A bývalí spolužáci. (...) Když ji potkali, chovali se rozdílně.“¹¹⁷ Následky zákazů Ester dostávaly postupně a účelně do depresí a ústraní společnosti. Autorův cíl byl dostat Židovku na okraj společnosti, neboť v druhé vlně se zdůrazňovala psychologizace postav a hrdinova izolace od světa, které docílil i pomocí kůlničky se čtyřmi stěnami. Působí zde dvojitá izolace – nejdříve samotnými zákony a následně kůlničkou. Důraz je kladen na zachycení existencionálních krizí jednotlivce. „Hluché, duté týdny, měsíce! Kde jsem?“¹¹⁸

V poslední části kapitoly se Ester stává jedincem, kterému sebrali vše: domov, přátelé, a to nejdůležitější byli rodiče, kteří se stali obrazem šoa již na začátku. „Nevím... Já se bojím, že už tam nejsou (rodiče)... Proč mi tedy nepíší! Kam je odvezli? Slyšela jsem... ale ne, dost o tom... já přece nejsem zvíře, které nacpou do vagónu a odvezou je, kam oni chtějí... nikomu jsem nic neudělala...“¹¹⁹ – zde vidíme nepřímý odkaz na koncentrační tábor. Jistě postava Ester slyšela, co se doopravdy děje, bohužel toto zlo bylo nepředstavitelné a neuvěřitelné. „Táto, šeptá mu do ucha, proč...? Co jsme udělali? Nic, Esto, opravdu nic. Jen to, že jsme, rozumíš, Esto? To je tma, tato doba braň se jí...“¹²⁰

3.2 Filmová adaptace

3.2.1 Kompozice

Režisér filmového zpracování začíná narativ stejně jako v novele – koncem příběhu – nejdříve vidíme Pavla, jak objímá kufr a je zdrcený z něčí ztráty. Později se děj retrospektivně přesouvá na rodinu Wurmových, která se připravuje do transportu.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 95-96.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 99.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 23.

¹²⁰ Tamtéž, str. 100.

V této scéně vidíme kontrast studu rodiny židovského původu nad jejich osudem a bezmoc přihlížejících sousedů.

Autor využívá logiku kauzálního vrstvení¹²¹ (tento prvek opisuje gradaci příběhu), které dříve nebo později ke každé příčině přiřadí nějaký následek – variující motiv nebezpečí. Tohoto faktu si můžeme všimnout již od začátku, kdy hned po odchodu deportované rodiny potkává protagonista dívku, jenž hledá majitele bytu. Židovka přichází na místo, odkud byl někdo transportován, aby se následně zjistilo, že i ona má povolávací lístek. V momentě, kdy se na schodech objevuje kolaborantka s nacistickým důstojníkem, zobrazuje se také původ děvčete – na kabátku se odhalí žlutá hvězda.

Stupňující vrstvení přichází ze všech stran, například i v nečekaném prostředí školy, kdy pro nevinného Pavlova spolužáka Bubeníka přichází policie gestapo. Zde si Pavel uvědomuje, jak by to mohlo probíhat při zadržení jeho i s rodinou, kdyby přišli i na něj s ukrývanou Hankou.

Jedním z vedlejších motivů se stává Kubiasová, která přichází na scénu již na začátku a zůstává do konce. Opakovaně se objevuje a odchází ze scény, ale slouží spíš jako posel, který přináší negativní atmosféru týkající se Pavla a Hanky.

Gestapo se opět vyobrazuje na scéně, když odvádí souseda i s manželkou z pavlačového domu – Pavel měl strach, že si přišli pro Hanku.

Dostáváme s k finální scéně, kdy se na závěr znovu vynoří Kubiasová, která celou scénu započala. Vypjatou situaci doplňuje snaha Pavla uškrtit křičící kolaborantku. V této scéně každá postava ztvrdí svou úlohu – děda nabízející Židovce azyl, Hanka prchající z domu, aby ochránila Pavla a jeho rodinu, matka křičící po zamknutí vrat – chce ochránit alespoň syna, chlapec běžící za svou milovanou. Na dramatickém záběru si můžeme všimnout, že Pavel opírající o dveře v úzkosti strachu tuší, že za zavřenými dveřmi leží bezvládné tělo jeho milované Hanky.

¹²¹ PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, DVOŘÁK, 2002. str. 21.

Weiss pracuje s kompozicí velmi úderně, využívá napětí – když už si divák myslí, že už nic nového přijít nemůže, přichází další hrozivá situace.

3.2.2 Prostor

Alice Aronová tvrdí, že po roce 1948 byly židovské filmy nevítané a nahrazované protiválečnými.¹²² Jak bylo zmíněno, režisérova tvorba byla orientovaná především na válečné filmy a boji proti nacismu. Proto začlenil do filmových záběrů i Pražské ulice plné nacistických vozidel a vojáků – snaží se narozdíl od novely zasadit adaptaci do širšího kontextu druhé světové války.

Narativ probíhá převážně v kůlničce, kde se soustředí na rozvoj vztahu mezi protagonisty. Vytvořili si v ní malý svět kontrastující s reálným světem venku. Dále v prostředí pavlačového domu, kde je záměr vyobrazit rozdíl atmosféry mezi kůlničkou, pavlačí a na ulicích Prahy. Ačkoliv bytový komplex působí jako bezpečné útočiště, jeho prostředí je narušeno přítomností milenky nacistického důstojníka a policií gestapo, která si přišla pro sousedy.

Postava narušitelky Kubiasové funguje podobně jako knižní kolaborant Rejsek. Nachází sousedovic bezpečná útočiště a pak je následně naruší svou přítomností. Milenka nacistického důstojníka však oproti novele zachází ještě dál – jako první obsadila čerstvě opuštěný byt židovské rodiny, dále vtrhla do bytu Pavlovy rodiny, aby si nechala přešít kabát po paní Wurmové. Pavlač, který sloužil jako místo k přesunu, začala Kubiasová využívat ke snahám fyzicky získat Pavla. Posléze se primitivně mstí za uraženou samolibost a vtrhává i do kůlničky.

3.2.3 Postavy

Židovské postavy

Ačkoliv politické uvolnění dovoľovalo vytvořit příběh s židovskou postavou, samotné dívčino židovství bylo upozaděováno a spíš jen neurčitě naznačeno. Hanka působí jako asimilovaná Židovka, která se nijak expresivně nevyjadřuje a neprezentuje

¹²² ARONOVÁ, Alice. Rozkvět a úspěch židovské tematiky v české televizní a hrané tvorbě druhé poloviny šedesátých let a její pozvolný konec v éře nastupující normalizace. In: Pražské jaro 1968. Literatura – Film – Média (Materiály z mezinárodní konference). Praha: Literární akademie, 2009. str. 185.

svým židovstvím. Třeba v případě, když se ji Pavel zeptá, proč nesundá přišitou hvězdu z kabátu, jednoduše odpoví: „Je to zakázáno.“ Výjimečně bylo dovoleno poodhalit Hančiné zoufalství prožívající v uzavřené kůlničce na půdě, kde si vnitřně promítá svůj dosavadní život. Divákovi je však dovoleno jen nahlédnout do uvědomění jejich pocitů, proniknout do hloubky už ne.¹²³ Hančin charakter provází zjevná úzkost a panika, je těžké ji rozesmát, ač se o to Pavel snaží. „Já bych chtěla spát a spát a už vůbec se neproбудit.“ Když už se cítí v bezpečí dovolí si i snít o budoucnosti s Pavlem, její povaha se rozněží nad maličkostmi jako jsou louky, řeka a lesy.

Filmové zpracování eliminovalo dívčinu afektovanost a nahradilo ji platonickou zdrženlivostí. Obecně je Hanka představena jako emancipovaná dívka, mimo jiné židovského původu, která nestojí o soucit. Jedním výkladem by mohlo být, že Weissovi se nemusel charakter Ester z knižní novely zcela zamlouvat jako vyhovující reprezentace Židů. Proto místo bláznivé dívky vytvořil pokornou ženu. Pravdou Hančiného charakteru podle Weisse však bylo, že „(...) byli systémem všichni zakleti do Stanislavského, ať jsme chtěli nebo nechtěli, a postavy a dialogy Otčenáškovy scénáře byly značně literární.“¹²⁴

Obraz šoa ve filmu byl rozšířen o židovskou rodinu Wurmových, jež představuje z hlediska narativu „ahasverovský motiv, jemuž v literární i výtvarné tradici náleží stabilní ikonografie, se s událostí holokaustu(šoa) nově aktualizoval, a především filmové ztvárnění scén, v nichž Židé odcházejí či nastupují do transportu.“¹²⁵ Rodina na začátku nakládá své kufry na vozík, sousedé z povzdálí zahanbeně sledují jejich strasti. Zde přichází ahasverovské počínání, když rodina odchází liduprázdnou ulicí se zapraženým vozíkem s kufry, nejisti svým osudem na shromažďovací místo, odkud odjíždí transport do Terezína. Autor pracuje s dětským naivním vnímáním situace v kontrastu s dospělým věděním. „Ten vlak už na nás čeká? A bude dlouhatánský?“¹²⁶ Všichni, včetně dětí, mají přišitou žlutou hvězdu na kabátech. Pavel cestou Wurmovy potkává a loučí se – v novele se Pavel před Ester

¹²³ Viz PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, DVORÁK, 2002. str. 44.

¹²⁴ WEISS, 1995, str. 159.

¹²⁵ HOLÝ, 2011, str. 72.

¹²⁶ *Romeo, Julie a tma* [film]. WEISS, Jiří. Československo. 1959.

s osobami židovského původu nikdy nesetkal. Vliv Wurmových na Pavla přispívá k jeho pochopení, že žádné rozdíly mezi Židy a árijci není. Proto se eliminovala scéna, ve které by Pavel naštvál Hanku kvůli stereotypům, jimiž byli Židé pomlouváni. Pavel potkává Hanku rozdílným způsobem než v knižní předloze. Jiné setkání nabízí novou možnost, jak zobrazit další následky šoa – úbytek naděje na úkryt, ztráta příbuzných.

Hanka: „Promiňte, Wurmovi nejsou doma?“

Pavel: „Ne. Šli do transportu. Já jsem tady jenom – Jirka ho měl moc rád (morče).“

Hanka: „Děkuju.“

Pavel: „Chtěla jste jim něco?“

Hanka: „Ne, už nic.“

Weissovy postavy židovského původu se zařazují do stereotypní kategorizace – žlutá hvězda přišitá na kabátě, tmavé vlasy a kufry, které si nesou s sebou na cestě do Terezína (v Hančině případě původně plánovaná cesta do Terezína). Ve zpracování se neobjevují další Židé, proto můžeme říct, že zmíněné postavy byly vyobrazeny tak, aby se jejich původ nemusel vysvětlovat a divák zprvu pochopil, že jde o postavy židovského původu.

Nacisti

Nacisté jsou oproti novele zastoupeni hned několika postavami: kolaborantky a jejího milence, vojáků, policistů gestapo. Vyobrazují se postupně (nikdy není více zastupitelů na jedné scéně) a každý reprezentuje stupňované nebezpečí – jako první na scénu přichází důstojník s kolaborantkou, již ze začátku důstojník působí jen jako varování, že se tato osoba v domě nachází (ve snímku již následně nevystupuje).

Dále se na scéně objevují vojáci, kteří jezdí ve vozech, na motorkách nebo jdou po ulicích – připomínají, že nacistická okupace zabrala veškeré území a kamkoliv chtěl člověk jít musel být na pozoru. Ve snímku nejsou ale nijak aktivní.

Policie gestapo reprezentuje největší nevyzpytatelnost a strach – na rozdíl od vojáků, které lze alespoň vidět se gestapo vyskytuje v nejvíc nečekaných příležitostech (viz zatčení spolužáka Bubeníka). Tato scéna ukazuje surové a násilné zacházení policistů vůči mladému studentovi. V rámci postoje režiséra k nacismu bylo důležité,

aby tato scéna byla kontroverzní v násilí. Film se nevyjadřuje dále k tomu, jestli osoba byla židovského původu, či nikoliv a Pavla to uvádí do většího stresu z ukryvání Hanky. Objevovaly se momenty, které svědčily o rodící se vůli osvobodit se od popisnosti a také odhodlání spolehnout se na to, že divák si vynechané časové úseky sám doplní.¹²⁷ Další den však nalezne Pavel svého spolužáka na seznamu popravených s celou jeho rodinou. Chlapcův strach o Hanku a vlastní rodinu stoupá, neboť si uvědomuje, že by na tomto seznamu mohli být také oni. Ve formě zobrazení i dalších osudů, ukazuje autor celkový dopad doby na společnost.

Nečekaně se však představuje postava Kubiasové jako největší zlo pro obraz šoa. Filmová adaptace upouští od absolutní kategorizace a experimentuje s nejednoznačností postav¹²⁸. Prvek nové vlny se projevuje i u kolaborantky. Kubiasová je milenka nacistického důstojníka, která se nově stěhuje do bytu Wurmových, jen pár okamžiků poté, co se rodina vzdálila od bytového komplexu. „Je ten byt vyčištěnej? (...) No od těch židů!“ Kubiasová projevuje svůj antisemitismus již na začátku. Její postava odkazuje na šoa egoistickým charakterem, neboť čerpá užitek z židovského utrpení. „To víte, nový byt. To se musí zapít. Co dneska užijem, to máme. Třeba tu zítra nebudem.“ Postava zároveň představuje nevyhnutelnost šoa – i když Hanka nenastoupí do transportu, přistěhuje se do místa úkrytu jako nová hrozba.

Nepříčetná kolaborantka využívá svého postavení díky důstojnickému milenci. Ve chvíli, kdy si přijde přešít kabát Sáry Wurmové, Pavel je rozhořčen na matku, a proto odchází z místnosti. „Nevadí Vám snad, že je to kabát po tý Sáře? V Terezíně ho už tak ani potřebovat nebude.“ Kubiasová naznačuje, že paní Wurmová se již ani nevrátí – ve filmu je obraz šoa více patrný nejen postavami, ale i narážkami. Je možné, že kolaboranti ví přesně, jak transporty a koncentrační tábory probíhají – ví více než obyčejní lidé. Strach z neznáma je potlačen tím, že je konkretizován.

Ačkoliv do teď se milenka reprezentovala v nejhorším světle, po zjištění, že se na půdě někdo schovává se v ní probudil znak lidskosti. Jako první nešla za svým nacistickým důstojníkem nebo na policii, ale chtěla situaci vyřešit klidně a tak, aby se

¹²⁷Viz PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR, DVOŘÁK, 2002, str. 18.

¹²⁸ Viz BEDNAŘÍK, 2015, str. 229.

nikomu nic nestalo – zašla proto za Pavlovou matkou. V momentě, kdy zjišťuje, že ji matka neuposlechla začne být nepřičetná, hysterická a působí paniku v domě, neboť má strach o svůj život – je sobecká. Důvodem označení kolaborantky za největšího padoucha narativu vyvstává ze stálého hrozícího nebezpečí, které představuje. Když už si divák myslí, že její postava má nakonec nějaký soucit a dokáže být lidská, vyvrátí následně náš dojem. Hraje si s divákem, testuje jej. V závěru gradace příběhu svým projevem antisemitismu: „Tak takhle je to, kvůli té Židovici. Táhni, ať už jsi venku!“ vyhání nevinného člověka – Hanku na smrt, ačkoliv se neprovinila ničím jiným, než že se narodila (židovský původ).

Většinová nežidovská společnost

V kontrastu sobecké kolaborantky Kubiasové vystupuje Pavlova matka, která dělá všechno pro rodinu. I když je charakterově stejná jako otec z novely, na konci se snaží prvně Hanku vyhnat sama (nabalí ji plný koš jídla, věci a peněz) – když ji uvidí, od svého odhodlání upustí. Snad proto, že vidí, že je to jen dítě stejně jako její syn a zároveň objeví hvězdu na visícím kabátě. Stejně jako Pavel, začne matka Hanku chránit před nebezpečím, které reprezentuje Kubiasová.

Pavlův děda, který svou rolí narativ zcela neobohacuje, však zastává funkci hodného člověka. Ze začátku se může zdát jako bystander, ale v momentě, kdy Pavel potřebuje klíče, aby se dostal za Hankou, právě děda mu je ukáže. Stejně tak nabídne jako jediný z celého domu azyl Hance, když utíká z půdy před Kubiasovou.

Pavel byl dostatečně psychologicky prokreslena postava, aby působil věrohodně a realisticky. Není představený jako vnitřně komplikovaný a nejednoznačný, všechno podstatné se dá vyčíst z jeho projevu a v průběhu vyprávění bylo sneseno dostatek důkazů k tomu, aby potvrdil divákovu představu o jeho charakteru.¹²⁹ Stal se hrdinou narativu, protože od začátku do konce se snažil Hance pomoci i do budoucna. Nenechával její osud náhodě – jel na venkov sám prodat své věci, aby ji obstaral jídlo, zajel za železničářem poprosit o azyl pro Hanku, snažil se ji rozveselovat a bojoval za její život až do konce (uškrtil psa Kubiasové, když hrozilo

¹²⁹ Viz PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ CIESLAR, DVOŘÁK, 2002, str. 17

její prozrazení a snažil se uškrtit Kubiasovou, když znovu hrozilo, že přijdou nacisti z ulice).

Adaptace je rozšířena o množství vedlejších postav – Alena, železničář, Vojta, sousedka, spolužáci, třídní. Společně posouvají děj kupředu, i když jejich přítomnost není zásadní.

3.2.4 Výrazové prostředky

Jiří Weiss reagoval na úspěch, který novela zanechala ve světě a v Československu (publikované úryvky v časopisech *Vlasta* a *Kultúrný život*, televizní adaptace Evy Sadkové, dvě divadelní adaptace¹³⁰) ve formě vytvoření filmové adaptace, která byla již očekávána společností. Jelikož byl filmový průmysl již dávno zestátněn, finanční stránka nebyla pro režiséra překážkou. Cílem bylo vytvořit nadčasový film zachycující lidské chování v extrémní situaci,¹³¹ ten se však nezamlouval předsedovi straně KSČ Václavovi Kopeckému, známého pro svůj antisemitský postoj a dalším předsedům strany. Podle něj natočil pro-sionistický film s židovskou hrdinkou a požadovali přetočení závěrečné scény, aby byl eliminován podíl obyčejných lidí na smrti protagonistky.¹³² Weiss tedy představil scénu tak, že sousedé sice přihlížejí celému výjevu, ale hlavní podíl na vyhnání Hanky má kolaborantka Kubiasová – reprezentující člověka, který vzhlíží a podporuje nacistické Německo. V kontrastu se právě zachovali Češi, kteří chtěli Hanku zachránit – matka, děda a Pavel.

V roce 1959 stále působilo na filmový průmysl krátké rozvolnění, proto se ve Weissově adaptaci začínají vyskytovat počáteční prvky nové vlny (1959-1969), jako například obsazení neherečky do hlavní role ztvárňující Hanku¹³³. Dále lze „zřetelně vysledovat tendenci učinit hlavním tématem filmového díla nikoliv děj, nýbrž postavu samotnou.“¹³⁴ Vlivem nové vlny se neprezentují jenom ve chvíli, kdy jsou na scéně a očekává se od nich nějaká akce, existují autonomně a podávají svědectví

¹³⁰ BEDNAŘÍK, 2015, str. 155-156.

¹³¹ SLADOVNÍKOVÁ, 2018. Str.30.

¹³² Tamtéž, 30-31.

¹³³ WEISS, 1995, Str. 158.

¹³⁴ PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, DVOŘÁK, 2002. str. 48.

o zobrazované době.¹³⁵ Takto působí postava Kubiasové, která se na scéně vyskytla v momentě, kdy zasáhla svou přítomností negativně do narativu, připomínajíc svou osobou hrozící nebezpečí.

Limity filmu spočívají v eliminaci knižní introspekce – Weiss nepoužívá vypravěče, ale vytvoří Pavla jako hlavní postavu narativu a sleduje jeho příběh převážně v jeho přítomnosti na scéně. Na hlubší psychologizaci využívá detailní záběry na obličej, podporující stresové myšlenky a tíživé situace, které v novele byly pospány právě introspekci. Autor pracuje s přímou¹³⁶ charakteristikou – je jednodušší k pochopení narace a není tak těžké zjistit, co si jedna postava myslí o druhé (Pavel vyjádří Hance své city). Zároveň se vyskytuje nepřímá charakteristika¹³⁷ ve formě gest, výrazů (Pavlovo zoufalství vyúsťuje ve snahu uškrtnout Kubiasovou).

Literární jazyk se vyznačuje spisovnou češtinou – Pavel s Hankou si ze začátku snímku vykají, udržují si tímto způsobem mezi sebou patřičný odstup. Poté, co si vyznají své city si začínají tykat. Dále se užívají cizojazyčné výrazy (např. dialogy v německém jazyku mezi Kubiasovou a jejím milencem), které zvýrazňují autenticitu doby. Expresivní hanlivé výrazy nejsou využívány až na jednu situaci. V momentě, když kolaborantka vyháněla Židovku z kůlničky. „Tak takhle je to! Kvůli té Židovici!“¹³⁸

Promluvy postav jsou jen převážně k doplnění děje, který nemohl být zobrazen (osud Hančiných rodičů). Ačkoliv Otčenášek spolupracuje na scénáři s Weisse, děj byl inspirován převážně předlohou volně, což bývá nejpoužívanější transformace textu do filmového zpracování.¹³⁹ Bývalá přítelkyně Alena byla dopsána do scénáře, aby uvedla kontrast mezi ní a Hankou v hloubce vztahu k Pavlovi. Podle Weisse byla tehdy tendence zakrývat rozdíly mezi národnostmi a rasami. Proto viděl jako dobré

¹³⁵ Viz tamtéž, str. 47.

¹³⁶ Viz tamtéž, str.24.

¹³⁷ Viz tamtéž, str.24.

¹³⁸ Romeo, Julie a tma [film]. WEISS, Jiří. Československo. 1959.

¹³⁹ DENEMARKOVÁ, Radka, ed. Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a-- zklamání : materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Str. 234. ISBN 8085778270.

obsadit pro hlavní roli židovského děvčete černoookou tmavovlasou českou dívku, aby nevyzdvihoval rasové rozdíly.¹⁴⁰

Objevují se nové způsoby zpracování scén ve formě zkratek, bez kterých se žádné vyprávění neobejde. Vnucují divákovi pocit, že zkratka byla souvislá. Příkladem může být scéna, kdy spatříme Pavla, jak ráno vstává a v následujícím záběru vidíme, že sedí ve třídě – střih je zde na úrovni spojky a z věty „Ráno vstal a šel do školy.“ vznikne zkratka, které si divák nevšimnul.¹⁴¹ Konec scén a dnů je určeno dobovým prvkem – zatmívačka a ostrý střih. Divák lépe rozeznává časování děje. Dále se uplatňuje klasická srozumitelná kompozice děje – po retrospektivním začátku děj pokračuje chronologicky.

3.2.3 Perzekuce Židů (60. léta)

Weiss se ve svém zpracování na perzekuci Židů zcela zaměřuje jen minimálně. Například zobrazuje nepřímé násilí na Židech skrze vystěhování rodiny Wurmových, která dostala povolávací lístek a musela tedy odjet. Kubiasová se s nacistickým důstojníkem do bytu přistěhovala jen o chvíli později – zde je upozornění na nucené vystěhování Židů z jejich domovů a posílání do koncentračních táborů jenom kvůli touze nacistů získat jejich byt či majetek. Dále když Pavel podotýká: „Nojo, ale kdyby Vás teď chytli.“¹⁴² a přitom naznačuje, že kdyby Hanku na ulici chytli nacisté a zjistili by, že nenastoupila do transportu, zabili by jí.

Filmová adaptace většinou projevuje násilí a restrikce skrz většinovou společnost (viz Bubeník, sousedi odvedeni gestapem, zákaz vycházení po deváté hodině), jelikož i tento způsob zobrazuje možné násilí, které Hance hrozí, pokud ji najdou.

¹⁴⁰ BEDNAŘÍK, 2015, str. 155-159.

¹⁴¹ Viz tamtéž, str. 120.

¹⁴² Romeo, Julie a tma [film]. WEISS, Jiří. Československo. 1959.

3.3 Televizní adaptace

3.3.1 Kompozice

Televizní inscenace pracuje s předlohou novely téměř doslovně, proto je adaptace sestavena tak, aby se vyvarovala dějovým odchylkám – tento způsob však zapříčinil plastičnost děje. Nicméně Smyczek opouští od retrospektivy (nahrazeno dlouhým monologem, který působí strojeně, neboť postavy si navzájem připomínají události z předchozího dne, jenž prožily spolu). Důvodem byl Smyczkův záměr výrazně odlišit své zpracování od Weissovy interpretace.¹⁴³ Filmy z devadesátých let s tématem šoa vytváří z velké části dojem, že zvítězilo zlo,¹⁴⁴ Smyczek se však uchýlil k zachování dramatické a ponechal celý narativ beze změny.

Narativ byl ochuzen o psychické prohloubení Ester ve formě vyprávění o měnících se událostech ve vesnici, doma a o tom, jak se změnil její vztah s přáteli. Vynechání retrospektivních informací eliminovalo náhled do doby začínajících protižidovských represí a samotné vnímání této měnící se situace z pohledu židovské dívky – začátek šoa.

Narace začíná příchodem Pavla k večeři – na počátku scény byl pouze jeden talíř naznačující začátek procesu odcizení syna od rodičů. Smyczek využívá kruhovou kompozici, kterou ohraničuje úvodní a závěrečnou scénu u stolu (na konci inscenace již večeří rodina pospolu – smrt Ester stmelila rodinu)

Děj plyne pozvolně, často stojí, jelikož je převážně postaven na dlouhých dialozích. Režisér nepřizpůsobil literární jazyk předlohy na filmovou – narativ je tak ochuzen o gradaci děje, která je v novele prezentována skrz introspekci Pavlovy postavy. Napětí vyúsťuje teprve ve chvíli, kdy na ulicích Prahy vypukne razie, což nastává v samotném závěru filmu.

3.3.2 Prostor

Televizní inscenace je specifická omezením prostoru na studiové scény. Hlavními místnostmi narativu jsou kůlnička a krejčovna, ve kterých se odehrává značná část adaptace.

¹⁴³ Viz SLADOVNÍKOVÁ, 2018. Str. 90.

¹⁴⁴ Viz tamtéž, str.127.

Prostory však působí stísněně, téměř klaustrofobicky, neboť zde působí špatné světlo a jsou přehlaceny nadbytečnými předměty.

Výhodou audiovizuálního média je vytváření významů – v tomto případě vytvořil Smyczek paralelu vnitřního prostoru k dění venku na ulicích během Heydrichiády.

Zároveň přehlacený prostor reflektuje dívčinu mysl, která je přeplněna spoustou podnětů – například jsou-li její rodiče naživu, zda přežije anebo jestli se svým milencem budou i v budoucnu spolu (všechny tyto otázky Ester položila Pavlovi).

3.3.3 Postavy

Židovské postavy

Smyczek se rozhodl ztvárnit postavu židovky podle vzoru novely. Ačkoliv se snaží Ester být veselá, upadá do hlubšího zoufalství než její charakter z novely. „Jestli nepadne šestka, tak umřu.“ V Otčenáškově znění byla pozitivní, plná naivních vyhlídek. Smyczkova verze je pochmurná, neboť Ester všechny naděje již ztratila a chce pouze utéct za rodiči do Terezína. Jak již bylo zmíněno, Ester se snaží být i veselá, někdy až příliš energická a dětsky naivní hraniční s pošetilostí. Židovská postava zde tíhne spíše k bipolaritě, neboť se jí její psychické rozpoložení mění z extrému do druhého. Z neustálého strachu je možné, že jí na psychickém zdraví situace přitížila. „Musím přece do Terezína. Naši už tam jsou. (...) Hrozně jsem se bála. (...) Učíš se německy? Tak se klidně uč, já budu potichu.“ Druhým výkladem lze změnu nálad vysvětlit tak, že Smyczek v osmdesátých letech nevnímá Židy ani jako jednoznačně nevinné oběti, ani jako antihrdiny.

Podobně jako další snímky z devadesátých let (*Král kolonád*, režie Zeno Dostál, 1990), ve kterých se pracuje s motivem šoa, tak i Smyczek zdůrazňuje dívčino židovství¹⁴⁵: „No, je to přece zakázáno chodit ven bez hvězdy. Tedy pro nás. Já se za to nestydím, všichni ji nosí! (...) „Já jsem Židě, Žid'átko. Takový Žid'átko.“¹⁴⁶ Ester zdůrazňuje a tematizuje své židovství sama.

¹⁴⁵Viz tamtéž, str. 79-90.

¹⁴⁶ *Romeo, Julie a tma*. [TV film]. Režie SMYCZEK, Karel. Česko. 1997.

Ester odevzdaná svému osudu se stává zcela odkázána na pomoc druhých jak po fyzické stránce, tak i psychické. Zvýrazňuje své židovství nejen slovně, „Jsem Židě.“ ale staví židovskou společnost na okraj společnosti svým zdůrazňováním outsiderství: „Já vím, co se říká, že jsme jiní.“. Pavla naproti tomu zvýrazňuje jako árijce, ač má hnědé vlasy a hnědé oči.

Vzhledově Ester charakterizují tmavé vlasy, tmavé oči a výrazná žlutá hvězda na kabátě. Typově se snaží narativ, aby byla postava napůl stereotypní a na druhou stranu chce ukázat, že stereotypy krásy neexistují.

Nacisti

Smyczek se vrací k absolutní kategorizaci postav, ačkoliv se v 80. letech zcela od této formy upustilo. Důvodem je jeho snaha zachovat původní scénář i s charakterizací postav. Chtěl se odlišit od Weissovy adaptace tím, že oproti jeho zpracování nevytvoří žádnou odchylku, byť se zobrazování šoa posunulo kupředu. Proto se postava Rejska stává opisem literární předlohy, vystupuje a charakterizuje se velmi podobně. Představuje hrozbu vyzrazení úkrytu Židovky a reprezentuje nacistický režim a nacisty samotné.

Ti v adaptaci osobně vystupují jen při odvedení malíře z podkroví, jsou charakterističtí svými klobouky a dlouhými kabáty. Jinak jsou reprezentováni v dialozích jako „oni“ a „nácci“. Dále slyšíme jejich pochod na ulici.

Většinová nežidovská společnost

Obecně se postavy v televizní adaptaci snaží vykreslit charakter postav dle předlohy. Jedinou výjimku tvoří Čepek a Pavel.

Pavel ochraňuje Ester ze sobeckých důvodů, nezachraňuje ji, protože pomáhá ukrývat Židy, ale protože se mu dívka líbí a je do ní zamilovaný. I když se po celou naráci snaží chovat jako hrdina, je to spíš dětsky naivní představa, neboť reálně nemá plány na Esterin přesun, dokud mu její otec nenabídne. Chová se nezodpovědně a bezohledně vůči jeho nejbližším – nemyslí na to, že když je chytanou, zabijí všechny. Na úrovni, jaké byl popisován vztah mezi Pavlem a Ester bychom čekali, že bude za Ester bojovat do poslední chvíle, jako tomu bylo ve Weissově adaptaci. Toto

očekávání nebylo naplněno, neboť se mladý árijec nechá rychle přemluvit argumenty, proč by neměl na ulici vůbec vycházet – ztrácí svou průbojnost. To se také projevuje v závěrečné scéně u stolu – ačkoliv je mu zjevně smrt Ester líto, možná ho i vnitřně zasáhla, je oproti předlohy schopen znovu jíst (v knižní předloze Pavel přemýšlel nad sebevraždou).

Hlavním hrdinou se opět stává tovaryše Čepek. Jeho hrdinský čin ochránit Ester se podobá stejně jako v předloze. Jediným odkloněním od původní postavy se vyznačuje ve scéně, kdy je Rejsek v krejčovně a chce nechat ušít šaty. Místo moralizačního a odbojového projevu k Pavlově otci, chápavě pokývne, že rozumí jeho situaci a nesoudí ho.

3.3.4 Výrazové prostředky

Režisér využívá rozdělení narativu – dvě scény se odehrávají současně. Záběr například zobrazuje Pavla s Ester v kůlničce, ale slyšíme rozhovor tovaryše s krejčím vedle v místnosti. Posléze se stříhem prostředí přesouvá do zmíněné krejčovny a probíhá zobrazení děje na krátkou scénu tam. Funkce¹⁴⁷ toho prvku spočívá v zobrazení absurdního kontrastu – krejčí s tovaryšem probírají děsivé události, které nastaly po atentátu na Heydricha a v kůlničce se sbližují dva lidé. Tato forma zdůrazňuje dětskou naivitu mladých lidí a naproti tomu vystává dospělé realistické vnímání okolností.

Televizní inscenace je zaměřená na dlouhé dialogy mezi hlavními postavami, ve kterých vylíčí i to, co mohlo být finálně zobrazeno narativně. Na druhou stranu při snaze obsáhnout vše, co se v literární předloze odehrávalo, autor využívá přemíru zkratk za pomoci ostrého stříhu. Například v jedné chvíli je Pavel doma, jí polévku – otec se zmíní, že na něj kamarád Vojta čeká na půdě, proto je vzápětí scéna vyobrazena v prostředí podkroví, kde si již kamarádi povídají.

¹⁴⁷ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha, 2012. str. 97. ISBN 978-8073312-17-6.

Filmaři předpokládali neznalost ze strany diváků kvůli dlouholetému upozadřování tématu šoa. Snímky proto obsahují velké množství informací o pronásledování a vyhlazování Židů v dialogích, scénách a pozadí. Působí to jako filmová strategie pro prezentaci „módního“ tématu (1989–1999 probíhala třetí vlna snímků a děl s motivem šoa) odkazem na stereotypy, které jsou dobře známé divákům.¹⁴⁸ Příkladem je scéna, ve kterém je Pavel udivený z krásy Ester, neboť nečekal že dívka židovského původu může být hezká. Dále dívka upozorňuje na jinakost a naznačuje, že Židé mají mít velké nosy. Ačkoliv posléze tento akt nemusel být vyloženě reprezentující stereotyp, nicméně je zavádějící, když Pavel nutí Ester cvičit dřepy – naznačuje zde fyzickou slabost Židů.

Ačkoliv sexuální scény byly kontroverzním tématem až do revoluce, v devadesátých letech, vlivem nových možností svobodného projevu, se zobrazování fyzické vášně rozšířilo do vícero snímků.¹⁴⁹ Také již nebylo nutné vkládat propagandu komunistického režimu do snímků, proto když gestapo odvádí malíře z podkroví, Pavel nechápe proč, jelikož informace o tom, že malíř je komunistka se vyskytuje pouze v novele. „Stejně mi nejde na rozum, proč ho odvedli. Vždyť byl docela fajn, tichej. (...) Vždyť já nevím vlastně vůbec nic.“¹⁵⁰ Boj ve formě dobra a zla (verze novely komunismus proti nacismu) Smyczek uvedl v zástupu Čepka, reprezentujícího dobro a pomoc a kolaborantka Rejska zastupujícího nacistické zlo.

Perspektiva obrazu je zaměřena na nežidovskou postavu Pavla, neboť on se stává hlavním aktérem vztahu. Sledujeme jeho počínání s rodiči i v krejčovně. Změna nastává v momentě, kdy se Ester večer plíží do krejčovny – v tomto momentě je sama a děj sleduje pouze její jednání. Když ji tovaryš objeví, oproti novele nastane hysterická scéna plná strachu a zoufalství – snaží se utéct z krejčovny na pavlač. Posléze se dozvídáme, že chtěla utéct do Terezína. „Já vím, že jsem tam měla jít. Já jim to vysvětlím, že musím za tátou!“¹⁵¹

¹⁴⁸ Viz tamtéž, str. 126.

¹⁴⁹ Viz SLADOVNÍKOVÁ, 2018. Str. 126.

¹⁵⁰ Romeo, Julie a tma [film]. Režie Jiří WEISS. Československo, 1959.

¹⁵¹ Viz tamtéž.

Tento zvrat ve sledování linky přichází v závěru filmu. Na scéně se opět objevuje Ester spolu s Čepkem, který zastává roli ochraňovatele/otce (oslovuje dívku Skřítečku) a Ester reprezentuje oběť svého vlastního zoufalství. Osamostatnění Ester od Pavla nabízí nový pohled na dívčin charakter – ačkoliv nevnímáme její myšlenky, postava se je snaží všechny říct. Reaguje na situace poněkud panicky, ale odhodlaně. Jako v předchozí scéně má namířeno do Terezína.

Jak jsme si mohli všimnout z některých předešlých ukázek, postava Ester hovoří spisovně (je z vesnice) naproti tomu Pavel mluví hovorovým jazykem s pražským přízvukem (Ester o něm říká, že je „pražátko“). Spolu s Vojtou si chlapec povídá vulgárnějším způsobem a používají nevhodné výrazy, které nejsou autentickým prvkem pro čtyřicátá léta, ve kterých byl děj novely prezentován.

Zde vidíme, že Smyczek využil porevoluční svobody a nejenže vyobrazuje sexuální scénu, ale používá vulgarismy a hovorové výrazy, jež byly pro válečná a poválečná léta tabu.

3.3.5 Perzekuce Židů (80. léta)

Smyczkova adaptace vynechala zcela zmínky o represích, kterým čelila Ester v knižní předloze či násilí, které bylo zobrazeno ve filmovém zpracování. Zaměřil se především na Esterinu depresi, která je následkem psychického vypětí, které prožívá kvůli neustávajícímu strachu ze smrti.

Televizní film odkazuje na páchané zlo skrze nepřímý odkaz na koncentrační tábory: „Myslela jsem, že mi naši napíšou, ale neozvali se (z Terezína).“ Ester nevědomky konstatuje, že již rodiče v Terezíně nejsou. Jediné možné vysvětlení je, že je buď transportovali nacisté dále do koncentračního tábora nebo již byli zabití.

„Víš, napadlo mě, že už se možná pro normální svět ani nehodím.“ – nacisté chtěli vyvolat v Židech pocit méněcennosti, přesvědčit je, že nejsou vhodné pro život, že si zaslouží zemřít.

Shrnutí a závěr

Cílem práce bylo na případové studii textu Jana Otčenáška a jeho filmových adaptací zjistit, zda kinematografie reagovala na změny kulturních a společenských paradigmat podobně jako literatura a jak se v závislosti na tom změnil výběr a způsob užití prostředků pro uměleckou rekonstrukci obrazu šoa.

Novela (1958) představila příběh dvou milenců na pozadí velkých dějin. Středem narativu byl vývoj vztahu mezi Ester a Pavlem, zároveň byl jejich vztah a život ovlivňován zhoršující se situací venku. Ačkoliv se informace dozvídal Pavel převážně skrz noviny a Ester přes zavřené dveře krejčovny, vliv venkovních sil (nacistického běsnění) ovlivňovalo atmosféru vevnitř (v chráněném prostředí kůlničky) a projevoval se na zhoršujícím se strachu a stresu postav. Předěl mezi venkovním světem a vnitřním byl sice zřejmý, ale společně se doplňují.

Děj se nezaměřil pouze na židovský osud, stejně tak se ale nezaměřil ani na celou společnost. Jejich životy jsme sledovali současně, ačkoliv se tím hlavním z dvojice stal Pavel. Skrz jeho vnímání reality, dialogy a myšlenky jsme viděli i Esterin osud z jeho perspektivy. Židovka se stala slabším a pasivnějším partnerem, kterého je nutno chránit, zatímco Pavel během snahy ji zachránit vyzrál z kluka řešící maturitu na dospělého jedince.

Obraz šoa se však většinově projevil skrz pohled obyčejného prostého člověka, nevinného Pavla. Již od začátku jsme naslouchali jeho myšlenkám. U chlapce byl kladen důraz na vnitřní boj, projevující se strachem ze zastřelení na ulici a také nalezení Ester. Šoa představovalo pro Pavla negativní všudypřítomnou realii – do té doby, než poznal Ester, si nevšímal všech strastí, které museli Židé snášet. Chlapec byl pod velkým tlakem z mlčení, ochrany informací o tom, co se dělo venku (důsledky atentátu) a z nepříjemné situace doma (Pavel musel lhát rodičům kvůli Ester). Hlavním hrdinou se nestal Pavel, jelikož jeho plány byly spíše sobecké, ale vedlejší postava tovaryš Čepek, který pomáhal Ester altruisticky i navzdory hrozícímu nebezpečí.

Novela se řadila do druhé poválečné vlny literatury, proto její autor, Jan Otčenášek představil fikční text opírající se o historickou realitu, aniž by se snažil o její věrnou kopii. Novela se řadila do zobrazení narativně uzavřené události

vyznačující se bojem proti zlu, přičemž se toto dílo vymykalo svou prohrou dobra. Dále se autor novely opíral o autentické detaily událostí šoa. Zároveň byly tyto historické události, společně s navazujícím Esteriným nenastoupením do transportu a jejím pozdějším útekem z úkrytu, projevem narativní uzavřenosti. Novela se vymykala Holého demonstraci příkladového estetična šoa na dílech končících vítězstvím, neboť Otčenáškovovo dílo, jak již bylo zmíněno, neporazilo zlo a skončilo tragicky – jak smrtí Židovky, tak dopadením parašutistů.

Dalšími postupy, kterými se druhá polovina padesátých let vyznačovala, bylo soustředění se na promyšlenou modelaci Židovky za Protektorátu a její subjektivní prožívání každodennosti. Otčenášek uplatnil absolutní kategorizaci – dobrá Židovka čelila zlému kolaborantovi (zástupce nacistů). Boj se reprezentoval také skrz propagandu komunistického režimu (komunismus proti nacismu/Rusko proti Německu). Dívka se jako Židovka zcela neidentifikovala. Když jsme se dozvěděli o jejím rodinném zázemí, nezmiňuje se o tradicích či slavení svátků, proto usuzujeme, že nepochází z ortodoxní rodiny. Ester si svůj původ začala uvědomovat až s přicházejícími represemi, neboť do té doby byla pouze Ester a začátkem represí „ta Židovka“.

Otčenášek představil represe pomocí práce s psychologií postav – Esterinu vnitřnímu vnímání šoa věnoval celou kapitolu, která sloužila jako vhled do doby, kdy se pomalu začaly měnit podmínky života pro Židy – začátek represí, jejich průběh, deportace rodičů. Z hlediska prezentace obrazu šoa byla tato kapitola v textu nejvýraznější. Ester si při promítání vzpomínek sama uvědomila, jak měnící atmosféra doby ovlivnila způsob, jak se k ní a její rodině začali sousedé chovat jinak.

Narativ filmového zpracování (1959) se zaměřoval na vztah mezi zástupcem většinové nežidovské společnosti Pavlem a Židovkou Hankou. Protagonistou děje byl Pavel, který se finálně stal také hlavním hrdinou, neboť bojoval o Hančin život od začátku do konce a nezastavila by jej ani střelba. Hanka zde vystupovala jako pasivní oběť, jelikož její židovství muselo být z politických důvodů upozaděno. I přes restriktivity komunistického režimu Weiss vyobrazil již ze začátku scénu s rodinou Wurmových, která nejenže reprezentovala obraz šoa svým odchodem ke

shromažďovacímu místu do transportu, ale využil zde ahasverovský motiv. Postavy židovského původu byly tedy samy o sobě obrazem šoa filmové adaptace.

Důležitým motivem narativu byl boj proti nacismu. Jiří Weiss vyobrazil atmosféru doby dominující paralyzujícím strachem a vytvořil pro film nové scény, jež nebyly v novele reprezentovány. Svou dosavadní tvorbu věnoval boji proti nacismu, a tak zdůrazňoval brutalitu, kterou nacismus využíval. Například segmenty z Pavlovy třídy provází napoprvé zpráva o spáchaném atentátu.

Nová vlna měla značný vliv na zpracování knižní předlohy do filmové adaptace, Weissovo zpracování upustilo od absolutní kategorizace, která se projevila kolaborantkou Kubiasovou. Postava kolaborantky sloužila jako reprezentace zla společně s nacisty, kteří vyhráli svůj boj nad nevinnou Židovkou.

Hranice odlišující prostředí klidu kůlničky na půdě a venkovní atmosféry neměl v tomto zpracování tak zřejmý předěl. I když je v úkrytu bezpečněji, pomalejší čas a klidnější prostředí, pokoušeli se do něj dostat stále nějací narušitelé (kamarád Vojta, pes Kubiasové, matka). Svět Pavla a Hanky uvnitř místnosti stále sužoval venkovní svět – nacisté, popravy, nebezpečí. Na rozdíl od novely se totiž všechny důležité informace rozšířily přes rozhlasové hlášení, které šlo slyšet po pavlači – pronásledovalo Pavla skoro až na půdu. Chlapec se i tak stále snažil uchránit Hanku před okolními vlivy.

Šoa nebylo ústředním tématem Smyczkova televizního filmu (1997), ale tvořilo jej pozadí pro milostný příběh. Fokus byl tedy na milenecké dvojici. Perzekuce Židů byla zobrazena nepřímo, skrze události, které z novin čte Čepek.

Narativ se soustředil na ústřední dvojici izolovanou od okolního světa, zatímco venku (na ulicích Prahy a ve světě) panovala válka. Dvojice si uvnitř kůlničky vytvořila vlastní svět, který se snažil být takřka bezstarostný, neboť postava Pavla nebyla ochotná řešit problémy – ať už v potencionálním nebezpečí, které jim oběma hrozilo anebo ve formě Esteriny snahy se chlapci otevřít se svými strastmi. Hlavním hrdinou se podobně jako v novele stává tovaryš Čepek.

Obraz šoa byl zvýrazňován dívčíným strachem, projevující se propadáním do hluboké deprese a následnými myšlenkami na smrt. „Když nepadne šestka, tak umřu.“

Tento motiv, kdy Ester přemýšlí nad smrtí, prostupoval všechny tři texty společně. Televizní adaptace se zaměřila na její psychické utrpení, které gradovalo postupem času. Nebyla tak závazná na ději, ale spíše na jejím osamocení a vnímání svého pocitu viny (nenastoupení do transportu). Čím déle se Ester trestala za neuposlechnutí povolávacího lístku, tím víc se stávala hysterická. Prožívala svůj vnitřní boj, který nakonec ukončila útekem z úkrytu. Zde se nabízely dvě výpovědi jejího útěku – na jedné straně stojí možnost, že utekla kvůli ochraně Pavla, její nehynoucí láska k němu ji přinutila se obětovat za jeho život. Na druhé se její obětování může zdát také jako následek vypjaté psychiky a jejího rozhodnutí s tímto pocitem skončit.

Na základě zpracované analýzy jsme zjistili, že postava Židovky byla v každém zpracování (novela, film, TV film) charakterizovaná jiným způsobem. Ester z knižní novely se jako Židovka zcela neidentifikovala – za svůj původ se nestyděla ani ji nevadil, pouze se s označením Židovka neztotožnila, neboť ji začali takto oslovovat až v době začínajících represí. Působila jako napůl dětská dívka, která ráda snila a vracela se vzpomínáním do šťastnějších dnů s rodiči. Oproti Pavlovi působila jako zodpovědná, vědomá si následků a chtěla svou situaci řešit mnohem dříve než Pavel. I když měla strach, propadla opravdové panice až v závěru novely, když se do kůlničky dobýval kolaborant Rejsek. Ve filmovém zpracování Hanka působí jako asimilovaná židovka, neboť kvůli politickým důvodům nebylo možné její židovství více projevit. Dívka působí jako pokorná dospělá žena, kterou tížil její vlastní osud a byla stále ve strachu. Byla ale spíše klidně smutná, v závěrečné scéně teprve projevila své opravdové zoufalství. S Pavlem se navzájem doplňovali, nebyl ani jeden víc zodpovědný nebo dospělejší. Smyczkova Ester se charakterizovala jako „Židě“, svým původem se zdůrazňovala až tak, že sama sebe sabotovala od společnosti. Působila jako malé dítě, hysterické a energické. Když nebylo všechno dle jejich představ upadala do hluboké deprese, kdy nebyla schopna pohybu. Působila velmi dětsky a s Pavlem současně oba nevyzrále.

Novela, filmové i televizní zpracování reagovaly na změny kulturních a společenských paradigmat a v závislosti na tom změnili výběr a způsob užití prostředků. Novela pracovala s absolutní kategorizací, která vyvstávala v protikladu dobra a zla na pozadí boje mezi kolaborantem a mladou Židovkou. Kvůli režimu bylo

nutné v novele zakomponovat komunistickou propagandu vyzdvihující Rusko. Ester reprezentovala naivní dívku s reálným pohledem na svůj osud.

Filmové zpracování neprošlo kvůli politickým důvodům cenzurou, a tak se muselo přizpůsobit dobové propagandě a přetočit závadné scény. Hlavním motivem snímku bylo zobrazit brutalitu nacistů. Autor pracuje s nejednoznačností charakterů postav. Židovka Hanka oproti knižní předloze a televizní adaptaci působí pokorně, neboť si jako jediná uvědomovala závažnost situace.

Naproti tomu televizní film nereaguje zcela na změny, jelikož ponechává původní absolutní kategorizaci z padesátých let, neinovuje narativ novým způsobem. Motiv šoa byl zpracován na pozadí mladistvé naivní lásky a bylo vyzdvihováno přes postavu Ester a její identifikaci. Adaptace využila politické svobody v zobrazení intimních scén a použití vulgarismů, které by za režimu neprošli. Zasazení děje do pochmurného interiéru kooperuje s psychickým zdravím Židovské postavy.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- 1) OTČENÁŠEK, Jan. *Romeo, Julie a tma*. Praha, 1958.
- 2) *Romeo, Julie a tma* [film]. Režie Jiří WEISS. Československo, 1959.
- 3) *Romeo, Julie a tma* [televizní film]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, 1997.

Literatura

- 4) ARONOVÁ, Alice. *Rozkvět a úspěch židovské tematiky v české televizní a hrané tvorbě druhé poloviny šedesátých let a její pozvolný konec v éře nastupující normalizace*. In: *Pražské jaro 1968. Literatura – Film – Média* (Materiály z mezinárodní konference). Praha: Literární akademie, 2009.
- 5) BEDNAŘÍK, Petr. *Pronikání židovské tematiky do československé kinematografie na přelomu 50. a 60. let*. In: PETRÁŠ, Jiří a SVOBODA, eds. *Československo v letech 1954 – 1962*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015.
- 6) BERNATT-RESZCZYŃSKÁ, Markéta. *Protizidovská opatření v Protektorátu*. Paměť národa [online]. 20.06.2019 [cit. 2021-7-28]. Dostupné z: <https://www.pametnaroda.cz/cs/magazin/specialy/protizidovska-opatreni-v-protektoratu>
- 7) BILÍK, Petr. *Československá kinematografie 50. a 60. let*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3828-3.
- 8) CAHOVÁ, Ivana a GILK, Erik. *Tobě zahynouti nedám....* Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-158-0.
- 9) DENEMARKOVÁ, Radka, ed. *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 8085778270.
- 10) Ester 8:17
- 11) FRANKL, Michal, 2010. Slánský Trial. YIVO Encyclopedia of Jews of Eastern Europe [online]. October 19 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Slansky_Trial
- 12) HALLAMA, Peter. *Národní hrdinové – židovské oběti: Holokaust v české kulturní paměti*. Praha, 2020. ISBN 978-80-7422-683-0.

- 13) HOLÝ, Jiří. *Cizí i blízcí – Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. 2016. ISBN: 978-80-7470-125-2.
- 14) HOLÝ, Jiří. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis. 2011, ISBN 978-80-87481-14-1.
- 15) HOLÝ, Jiří, Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa? [online]. 13 [cit. 2021-03-08]. Dostupné z: <https://sites.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/sites/122/2015/01/jiri-holy-umeni-versus-moralka.pdf>. a HOLÝ, Jiří. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis. 2011, str. 67. ISBN 978-80-87481-14-1.
- 16) Karel Smyczek, 2018. Filmový přehled [online]. NFA: Laboratoř [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/611/karel-smyczek>
- 17) KOHOUT, David. *HOLOCAUST PŘED SOUDEM – PADESÁT LET OD SKONČENÍ TRESTNÍHO PROCESU S ADOLFEM EICHMANNEM V IZRAELI*. Karolinum [online]. [cit. 2021-7-17]. Dostupné z: https://karolinum.cz/data/clanek/1131/PHS_43.97-137.pdf
- 18) MERHAUT, Václav. Jiří Weiss. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1988
- 19) NEJEDLÁ, Jana. *Jazyk a styl knihy Romeo, Julie a tma*. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Brno, 2009.
- 20) PEŘINOVÁ, Renáta. *Od budovatelského tománu k psychologické próze (Jan Otčenášek, Edvard Valenta)*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Brno, 2011.
- 21) PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR, DVOŘÁK, Jan, ed. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 8086102173.
- 22) RANDÁR, Matěj. *Romeo, Julie a tma – kniha, film, TV*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění. Brno, 2014.
- 23) RZOUNEK, Vítězslav. *Jan Otčenášek*. Praha: Československý spisovatel, 1985. Str. 74.
- 24) SÁDILKOVÁ, Hana. *Porovnávání literární předlohy s filmem*. Bakalářská práce. Západočeská Univerzita. Plzeň, 2014.

- 25) SHAKESPEARE, William. Romeo a Julie. Vydání čtvrté, revidované.
Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2015, 151 s. ISBN 978-80-7108-356-6.
- 26) SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. The Holocaust in Czechoslovak and Czech feature films. Stuttgart: Ibidem-Verlag. Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2018, str. 24. ISBN 978-3-8382-1196-1.
- 27) SOUKUPOVÁ, Blanka. *Židé v Českých zemích po šoa: Identita poraněné paměti*. Bratislava, 2016. ISBN 978-80-8114-842-2.
- 28) SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1992. Str. 21. ISBN 80-710-8051-9.
- 29) WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 8071870617.