

# Na pokraji kánonu

## *Daleká cesta* Alfréda Radoka a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“

VERONIKA AMBROS

*Ti, kteří chodí navštěvovat hřbitovy a klidně  
hřbitůvky, jsou šťastni, jako Ti, kteří dnes již odpočívají.  
Alfréd Radok, Paměti<sup>1</sup>*

*The memories which lie within us are not  
carved in stone; not only do they tend to become  
erased as the years go by, but often they change,  
or even grow, by incorporating extraneous features.  
Primo Levi: The Drowned and the Saved (Levi 1988: 23)*

*[t]he further events fade into the past,  
the more the construction of convenient truth  
grows and is perfected.  
(tamtéž: 27)*

Vzápětí po konci války<sup>2</sup> se vynořilo nepřeborné množství svědeckv, deníků, motáků a jiných autobiografických výpovědí o událostech právě uplynulých,<sup>3</sup> tvorba vzniklá za války v koncentračních táborech, ve vězeních i doma. Ač šlo většinou o díla pomíjivých

---

1] Strojopisné Radokovy paměti, cit. Cieslar 1991: 60.

2] Chtěla bych poděkovat všem těm, kteří mi pomáhali při přípravě tohoto referátu: profesorce Evě Stehlíkové, Petru Brodovi za vzácné materiály, Aleně Jelínkové, Silvě Singerové a dalším pracovníkům knihovny Židovského muzea v Praze za ochotu a spolupráci.

3] Pokud je mi známo, žádná zevrubná studie o těchto textech neexistuje. Jedině Milada Součková věnuje literatuře vzniklé v koncentračních táborech kapitolu své knihy *A Literature in Crisis. Czech literature 1938–1950* (Součková 1954).

literárních hodnot, to, že se ztratila z povědomí čtenářů, není dáno jen jejich estetickými kvalitami, ale mnohdy jinými faktory, například ideologickou příslušností autorů.

V době, které vládla „radost [...] vážná, hrdě se titulující jako ‚historický optimismus vítězné třídy‘“ (Kundera 1967: 33) a smutek byl vymazán z veřejného slovníku, díla, která už svou tematikou vylučovala jakýkoli optimismus, v nichž se minulost nejevila jako most vedoucí od odhodlaného hrdinství k zářným zítřkům, se zjevně prohřešila proti požadavkům socialistického realismu a octla se na pokraji soudobého uměleckého kánonu. Takový osud postihl jak *Dalekou cestu* (1948), první samostatný film mladého divadelního režiséra a budoucího tvůrce slavné *Laterny magiky* Alfréda Radoka, tak i *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958) spisovatele Jiřího Weila. V obou případech šlo o díla, jež se vymykala ze soudobé praxe heroických příběhů a používala avantgardních postupů k vyjádření apokalyptických zážitků nedávné minulosti.

Oba autoři byli osočováni dobovou kritikou,<sup>4</sup> jejich práce upadly na dlouhou dobu do zapomenutí. Proto, byť měli Weil i Radok své napodobitele, nebyl širší veřejnosti zdroj jejich inspirace zřejmý<sup>5</sup> a jen někteří znalci přijali jak *Žalozpěv*, tak i *Dalekou cestu* s velkým uznáním. Jak píše Milan Kundera o *Daleké cestě*, „tento nesmírně poetický film otrásl celou jeho generaci“ (Kundera 1994–1995: 95). Weilův *Život s hvězdou* sklídl obdiv takových zahraničních autorů, jako byli Harold Pinter, Arthur Miller či Philip Roth, zatímco přínos *Žalozpěvu*, jak poznamenává Růžena Grebeníčková, zůstal „nejen nedoceněný, nýbrž vůbec nezaznamenaný“ (Grebeníčková 1995: 404–405).

Odmítavý soudobý postoj vůči Radokovi i Weilovi souvisí nejenom s politickou situací (mimo jiné politickou kampaní proti tzv. kosmopolitismu namířenou proti Židům), výběrem tématu,

---

4] Ivan Skála mluvil o *Životě s hvězdou* jako o špatné a škodlivé knize, *Daleká cesta* byla označena za „existenciální“ a „formalistické“ dílo (Hedbávný 1994: 168).

5] *Žalozpěv za 77 297 obětí* vyšel např. v nákladu 700 výtisků a *Daleká cesta* byla po mnoho let promítána jen v provinčních kinech.

tedy pronásledování Židů,<sup>6</sup> ale především s jeho zpracováním, které se vymyká z dobových konvencí. Skutečnost, že se Weilův text soustřeďuje na „77 297 obětí“, protiřečí snaze poválečné literatury zobrazit ne oběti, ale hrdiny, jak se jím stal například komunistický novinář Julius Fučík. Jeho posmrtně vydaná *Reportáž psaná na oprátce* (1945) sloužila léta jako vzor nové literatury už proto, že zvolený žánr reportáže, ověřuje autorovu výpověď (Doležel 2003), zdůrazňuje hodnověrnost díla a pravdivost jeho autora. Nepovšimnuta zůstala skutečnost, že *Reportáž* byla podle Vladimíra Macury „v obecném smyslu odkazem k avantgardním diskusím o smrti románu a potřebě jeho nahrazení pružnějšími žánry publicistickými“ (Macura 1995: 284). Ovšem v rámci normativního socialistického realismu pozbyla svůj experimentální charakter a stala se hagiografickým spisem, ztotožňujícím hrdinu s vypravěčem a nabádajícím k napodobení jeho postojů.<sup>7</sup> K těm nejčastěji citovaným patří „žili jsme pro radost, pro radost šli jsme do boje a pro ni umíráme. Ať proto smutek nikdy není spojován s naším jménem“ (Fučík 1995: 48). Naproti tomu smutek, oplakávání mrtvých, vzpomínky na prožitou apokalypsu nesrovnatelnou s většinou předcházejících uměleckých vizí jsou centrálním tématem Radokova prvního filmu a Weilova triptychu.

Pro obě práce platí to, co tvrdí Jan Grossman o Weilově *Životě s hvězdou*, že „boří celou svou strukturou dosavadní průměrný typ české válečné a okupační prózy“ (Grossmann 1949: 211). Přes veškerou jejich rozdílnost spojuje oba autory to, že ukazují „v řadě obrazů jakoby promítnutých laternou magikou smutné osudy lidí a věcí za okupace“ (Es 1960: 10). Oba totiž používají zvláštní montáže, spojující dokumentární a fikční materiál. V *Daleké cestě* se obraz z jedné scény objevuje ve zmenšeném měřítku jako rámeček v rohu další. Podobnou ozvěnou předchozího úseku jsou ve Weilově textu variace určitých pojmů či sémantických polí,

---

6] Brzy po vzniku státu Izrael se podpora nového útvaru změnila v kampaň proti tzv. sionistům (mj. proces s R. Slánským).

7] Macura v této souvislosti uvádí Jollesův výklad legendy, která se stává „zástupným znakem svěťce, bere na sebe jeho roli“ (Macura 1995: 289).

například zákony, krev, popel. Ačkoliv *Žalozpěv* nemá na rozdíl od *Daleké cesty* a *Života s hvězdou* žádný ústřední děj, v obou dílech slouží konkrétní příběhy jako příklady zastupující celou řadu podobných. Jednotlivé epizody *Žalozpěvu*, tak jako postavy Toníka a Hany v *Daleké cestě*, podobné poutníku z Komenského *Labyrintu*, motivují rozličné úhly pohledu a poskytují vhled do různých míst nedávné minulosti.

Radok Weilovi za jeho román *Život s hvězdou* poděkoval: „Mnohokrát Vám děkuji, i za tatínka, který s hvězdou zemřel. Je to jejich zpověď, je to jejich život. Je to velký náhrobek malým mrtvým“ (Štědroňová 2000: 80). Sám vytvořil podobný pomník v *Daleké cestě* a nabízí svou verzi „umělecké reportáže“ (Cieslar 1991: 57), která „ze skutečnosti všedního života“ bere „takzvaný policejní raport“ (tamtéž: 58) a porušuje konvence lineárního vyprávění. Ústřední příběh židovské lékařky Hany, jejího arijského manžela Toníka a jejich rodin je rozdělen do epizod spojených mluveným komentářem, dokumentárním materiálem a záběry, jež je zasazují do dobového kontextu. Děj je pojat jako příklad toho, jak ovlivnila velká politika životy obyčejných lidí.

Radokův film zachycuje vnitřní svět postav pomocí světelných efektů, hudby, pokřivených úhlů záběru, zrcadla ruší jednotu obrazu a podtrhují rozmanitost subjektivních pohledů. Podle Jana Baleky „V okamžiku smrti byla zvlášť pociťována děsivost a nepochopitelnost zrcadla, jen zdánlivě věrně obrazy skutečnosti, kterou však levopravě převrací a zcizuje“ (Baleka 2005: 24). K tomuto dojmu přispívají i předměty, které plní metonymickou funkci, slouží jako znaky znaků; navozují představy rozmanitých vztahů, jednání postav a celých skupin. Jedním z příkladů takového použití předmětů je míč – nejen znak dětské hry a bezstarostné idyly, ale i kontrastní prostředek k vyjádření Hanina vnitřního stavu při jejím rozhodování o sebevraždě. Rodinné album sestává ze vzorku vzpomínek na minulost a zároveň je až absurdní připomínkou nenávratné idyly.

Podobně polysémická je krabička s pastou na boty plnicí úlohu barvy na vlasy či na řasy i prostředku komunikace: Hana ji používá k pozdravu rodičům do Terezína a pomocí stejného předmětu

se nepřímou dovídá o jejich konci. Černidlo jako barva na vlasy motivuje i proměnu Hanina otce v groteskního klauna, podtrhuje jeho loutkovitost. Přechod mezi živými lidmi a loutkami, který se ve filmu několikrát objevuje, odhaluje proměnu individuálního subjektu v předmět, konkrétního člověka v číslo.<sup>8</sup> Podobný přechod je znázorněn pomocí okuláru Hanina šéfa, který není jen leitmotivem povolání této postavy, ale také nástrojem, deformujícím jeho pohled na Hanu už ne jako na kolegyni, ale jako na havěť, jíž je nutno se zbavit. Jeho nový postoj vyjadřuje i návrh, aby se věnovala jinému povolání, například obchodu, když naráží na její příjmení (Kaufmanová) a současně na obecně rozšířený předsudek ztotožňující Židy s mazanými obchodníky.

Postava Hanina šéfa či příčinnivého a hrabivého domovníka, právě tak jako česky psaná výzva „Židé ven“ na Hanině kanceláři a na mnoha veřejných místech zosobňuje různé aspekty českého antisemitismu. To vše svědčí o domácí spolupráci s německou správou, o podpoře tzv. rasově odůvodněného pronásledování, jehož bezohlednost podtrhuje vykořenění těch, kteří tak jako Hana a její rodina byli přesvědčeni, že „sem patří výchovou, kulturou i řečí“.<sup>9</sup>

I židovské zvyky jsou většinou vyjádřeny metonymicky pomocí předmětů (sedmiramenný svícen), jež neslouží jako exotické objekty, ale jako věci každodenní potřeby. Obřady (rozbíjení hrníčku při svatbě) odhalují rozpor mezi tradicí a novými rituály protektorátu. Nejzřetelněji to ukazuje scéna, v níž starý vetešník používá látky potištěné hvězdami s německy psaným nápisem *Jude* jako modlitební šály.

Obrazové i zvukové montáže jsou inspirované nejen filmem,<sup>10</sup> ale i Radokovou průpravou v divadle E. F. Buriana. Lyrická tendence *Daleké cesty* připomíná v mnohém Burianovu

---

8] Podobný motiv živých lidí a soch tematizuje Weil také v románu *Na střeše je Mendelssohn* (1960).

9] Hana tak zdůvodňuje své rozhodnutí zůstat.

10] J. Cieslar upozorňuje na souvislost s Wellesovým filmem *Občan Kane*, kde ovšem použití montáže, slouží k ověření fikčního světa a ne jako v *Daleké cestě* jeho ozvláštňení (Cieslar 1991: 58).

tvorbu, především jeho inscenaci Máchova *Máje* (Strusková 2002: 66–81). Platí to jak pro celou koncepci filmu (dokumentární a fikční části nejsou pouhou ilustrací jednoho či druhého pásma), tak i pro jednotlivou koncepci scén, například postav vězňů za mřížemi.

Jinou souvislost s máchovskou poetikou vyvolává také změna názvu původní předlohy Erika Kolára *Cesta v Dalekou cestu*, která se u Máchy objevuje jako moto k povídce *Cikáni* ve spojení „Daleká cesta má – marné volání“. Obraz rozbitého piána, které na konci filmu slouží jako zvon oznamující svobodu, evokuje Máchovy verše „zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk“, vyjadřující zármutek nad smrtí Viléma, a tím znovu zdůrazňuje téma smutku.

Sémantické pole žalu, ono „marné volání“, navozuje závěrečná scéna filmu, která neukazuje žádnou očekávanou euforii z osvobození nebo idylu typickou pro novější výtvořky s podobnou tematikou. Ačkoli oba manželé válku přežijí, jejich cesta nevede kupředu, ale na hřbitov, na němž se tyčí Davidova hvězda, zatímco hroby jsou označeny kříži. Filmová historička Anette Insdorfová považuje tento obraz za symbol „křesťansko-židovské jednoty“ (Insdorf 2003: 257). O takové jednotě lze však mluvit jen do určité míry. Společná cesta Hany a Toníka na hřbitov vypovídá především o jejich sdíleném smutku nad ztrátou nejbližších příbuzných a o „potřebě oplakat mrtvé, bédovat nad nimi a znovu nastolit důstojnost jak obětí, tak i těch, kteří přežili“ (Landy 1997: 250). Ovšem osamělá Davidova hvězda v Radokově fikčním světě implicitně odkazuje k jednomu závažnému rozdílu mezi oběma protagonisty: zatímco Toník obdrží zprávu o smrti svého bratra, Hana se o smrti své rodiny dovídá jen nepřímou (pomocí zmíněné krabičky), její rodina zmizela beze stop a jako většina židovských obětí zůstala bez hrobu či památníku.<sup>11</sup>

Téměř deset let po *Životě s hvězdou* a *Daleké cestě* vydalo nakladatelství Československý spisovatel nákladem 700 výtisků

---

11] Protože podle V. Blodiga z Tereziánské iniciativy např. v Tereziíně až do devadesátých let chyběla i ona symbolická hvězda.

Weilův *Žalozpěv*, útlý svazek s třemi grafickými listy Zdeňka Seydla, které se podobají kresbám George Grosze zobrazujícím hrůzy první světové války.<sup>12</sup> Obálka reprodukuje seznam umístěný v Pinkasově synagoze v letech 1954–1959 a nahrazující náhrobní kameny 77 297 obětí. Celá grafická úprava vydání umocňuje výpověď této textové montáže, již lze – jako ostatně většinu Weilových próz – jen těžko přiřadit k určitému žánru. V každém případě jde o pozoruhodný umělecký experiment, o němž Rudolf Iltis soudí, že „kdyby Jiří Weil byl nenapsal nic jiného [...] stačilo by to, aby jméno jeho nevymizelo ani z paměti Židů, ani z análů českého písemnictví“ (Iltis 1959: 3). Eva Štědroňová označuje tuto práci za jeden „ze slovesně nejoriginálnějších textů poválečné české literatury“ (Štědroňová 2000: 75), zatímco podle Růženy Grebeníčkové se „V úryvku začínajícím: ‚Lidé se váleli na cementové podlaze veletržního výstaviště, byly to jen prkenné boudy, zvnějška na bílo omítnuté, s čmouhami sazí rozmazaných deští‘ [...] říká každým slovem více, než dokázala celá naše početná židovsko-okupační próza dohromady“ (Grebeníčková 1995: 407).

*Žalozpěv* začíná popisem 15. března 1939 a končí likvidací tzv. rodinného tábora v Osvětimi v březnu roku 1944.<sup>13</sup> Každý z osmnácti úseků textu je rozdělen do tří pásem, odlišených jak graficky, tak i jazykově. První části uvádějí dobový kontext, podávají fakta, nové zákony, nařízení a jiné okolnosti, jež jsou v druhé části exepmlifikované nějakým příběhem, událostí, která by se za jiných okolností zdála nicotnou (ztráta polévky). Citáty ze Starého zákona v závěru každého úseku, komentující především exempla středních částí a jakoby plnící funkci antického chóru, propůjčují celému textu nadčasový charakter. Hrají podobnou úlohu jako hlas komentátora v *Daleké cestě*, který nevyjadřuje očekávané nadšení, ale zpochybňuje údajné dokumenty tím, jak unaveně nebo znechuceně glosuje děj na plátně. Radok ovšem

---

12] Nedoprovázejí ovšem nejnovější vydání tohoto díla z roku 1999 v České knižnici.

13] V originálu je uveden rok 1945 a ve vydání z roku 2001 rok 1943.

paroduje techniku používanou v nacistických propagačních filmech (například *Žid Süss*, 1940).

Biblické citáty současně tříští subjektivní výpověď vypravěče v první osobě („mé rodné země“, „nabírám rukou trochu popela“ – Weil 1958: 7) v intertextuální polyfonní projev mnoha já zejména z *Žalmů*. Weil nadto aktivuje čtenáře nejen přímým oslovením, ale i aktualizací jazykového výrazu, tedy i tím, co Růžena Grebeníčková nazývá „jazykové neobratnosti, například ve větě „Obyčejně se Hitler nikdy neusmíval“ (Grebeníčková 1995: 406). Lyrickou tendenci textu podtrhují jak opakovaná slova, tak aliterace, které vytvářejí nezvyklá sémantická spojení, například kouř a kostičky, popel a plátěný pytlík, potvrzující téma smrti, paměti i rodné země.

Celý text *Žalozpěvu* má cyklický charakter, začínající a končící obrazy popela a domova a vrcholící úryvkem z *Páté knihy Mojžíšovy* „Však oni jsou lid tvůj a dědictví tvé, kteréž jsi vyvedl v síle své veliké a v rameni svém vztaženém“ (*Dt* 9,29). Takováto místa mění mnohdy kusá, až reportážní sdělení v pokus o dialog, v němž vypravěč oslovuje své adresáty a odkazuje k dvojí tradici, židovské i české, k prsti rodné země a popelu zemřelých: „Kráčíte po ní a země je krásná v rozbřesku dne, kdy vody hučí po lučinách a bory šumí po skalínách, a stíny vás provázejí, jdou s vámi ruku v ruce. Neboť i jejich je tato země v pokoji a míru“ (Weil 1959: 28). Jako Radok v Hanině výroku o tom, že sem patří, i Weil připomíná příslušnost oněch 77 297 k zemi, v které se zrodili. Přitom ruší anonymitu obětí a vrací jim znovu jejich lidskou podobu tím, že jmenuje konkrétní lidi – jména se stávají synekdochou zastupující osudy tisíců. Podobně jako památník v Pinkasově synagoze<sup>14</sup> i Weilův *Žalozpěv* mění čísla v individua, oživuje jejich zapadlé příběhy. Utrpení tak přestává být abstraktním faktem, stává se skutečností zažitou konkrétními lidmi, jež text oplakává.

Z dnešního hlediska jsou pojednávána díla zvláště zajímavá tím, že vznikala v době, která si ještě nevytvořila konvence zob-

---

14] Weil se pravděpodobně na návrhu tohoto památníku podílel.



razení válečných zkušeností. Radok i Weil navázali hned po válce na experimenty dvacátých a třicátých let, uvedli je do nového kontextu a ztvárnili své pojetí válečných zážitků částečně prostředky, sloužícími dříve k zachycení vize zvěstující možné utrpení.

Weilovi, znalci současné ruské literatury a formalistické teorie, se podařilo realizovat ve svém textu představu významného představitele této školy Jurije Tyňanova, jenž chtěl „rozvíjet fakta tak, jako by byl rozvíjen děj, postavit materiál do takového světla, aby byl pociťován jako umělecký“ (Opelík 1965: 204). Text nadto ukazuje cit pro básnickou instrumentaci textu.

Francouzský filmový vědec André Bazin mluví o *Daleké cestě* jako o „oživení vlivu expresionistické estetiky“ (Bazin 1952). Postupy typické pro expresionistický film zde podle něj získávají své hluboké oprávnění (podrobněji viz Ambros 2006). Paralely dále vidí mezi *Dalekou cestou* a *Metropolis* (1927) Fritze Langa, a to především na začátku a ke konci filmu v masových scénách, které připomínají vstup dělníků do výtahu. V *Daleké cestě* vstupují lidé do brány, z níž jsou z druhé strany vynášeny mrtvolky. Tím brána evokuje Dantův vstup do pekla (podobně i Avisar 1988: 86) a nemožnost „smutečního obřadu“. Od *Metropolis* a expresionistických textů (například *R.U.R.* Karla Čapka, 1920) se obě díla liší už tím, že nenabízejí přechod z dystopie v utopii. Jejich pohled je obrácen zpět, pohlíží na dějiny ne jako na jednoznačně kauzálně spojený sled událostí, ale jako na řadu událostí individuálně prožitých.

V současnosti je každoročně udělena nejlepšímu divadelnímu dílu uplynulého roku cena Alfréda Radoka, tomuto mimořádnému režisérovi jsou věnovány různé články i celá kniha (Hedbávný 1995), které poněkud splácejí náš dluh. Weilovo dílo je však dostupné jen částečně, schází nová komentovaná vydání *Harfeníka* (1958), *Barev* (1946) a dalších prací. Jeho životopis existuje pouze v podobě dosud nevydaných vzpomínek Slávky Vondráčkové *Mrazilo – tálo*, chybí i zpracování jeho novinářské práce, včetně jeho činnosti v Židovském muzeu. Existují sice práce novější, dokonce i disertace (Lightfoot 2002), ale rozsáhlejší studii

stále nemáme. Weil vzbuzuje zájem v zahraničí,<sup>15</sup> *Život s hvězdou* je součástí české knihovny vydávané v Německu, ale v Čechách, jež jsou „i jejich země v pokoji a míru“, jsou jak *Daleká cesta*, tak *Žalozpěv za 77 297 obětí* stále jen na pokraji kánonu. Otázka, kde je jeho centrum, přesahuje rámec tohoto příspěvku.

## Literatura

AMBROS, Veronika

2006 Escaping the Land of Kitsch: The Poly-Vision of the *Shoah* in *Daleká Cesta [Distant Journey]*, in *Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, edd. F. Grüner, U. Heftrich, H.-D. Löwe (Köln–Weimar–Wien: Böhlau)

AVISAR, Ilan

1988 *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable* (Bloomington: Indiana University Press)

BALEKA, Jan

2005 *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění* (Praha: Academia)

BAZIN, André

1952 Le Ghetto concentrationnaire, *Cahiers du Cinema*, č. 9, únor, s. 60–62

CIESLAR, Jiří

1991 *Daleká cesta* Alfréda Radoka 1, *Iluminace*, č. 2 (6), s. 55–71

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ES

1960 Nová próza Jiřího Weila o nacistické hrůzovládě, *Věstník Židovských náboženských obcí*, č. 11, s. 10

FUČÍK, Julius

1995 *Reportáž psaná na oprátce*, ed. F. Janáček (Praha: Torst)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1995 *Literatura a fiktivní světy 1* (Praha: Český spisovatel)

---

15] O *Žalozpěvu* a dalších aspektech Weilova díla připravuje práci Bettina Kaibachová.

- GROSSMAN, Jan  
1949 Doslov, in J. Weil: *Život s hvězdou* (Praha: ELK), s. 211–214
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk  
1994 *Alfréd Radok* (Praha: Divadelní ústav – Národní divadlo)
- ILTIS, Rudolf  
1959 Vzpomínka na Jiřího Weila, *Věstník Židovských náboženských obcí*,  
č. 21, s. 3
- INSDORF, Annette  
1989, 2003 *Indelible Shadows. Film and Holocaust* (Cambridge:  
University Press)
- KUNDERA, Milan  
1994–1995 Such Was Their Wager, *New Yorker*, 10. 5., s. 94–95  
1967 *Žert* (Praha: Československý spisovatel)
- LANDY, Marcia  
1997 *Cinematic Uses of the Past* (Minneapolis–London: University  
of Minnesota Press)
- LEVI, Primo  
1988 *The Drowned and the Saved* (New York: Simon & Schuster)
- LIGHTFOOT, David Thomas  
2002 *Travel and transformations: rereading the prose of Jiří Weil*  
(Toronto: [disertační práce])
- MACURA Vladimír  
1995 Motáky jako literární dílo, in J. Fučík: *Reportáž psaná na oprátce*,  
ed. F. Janáček (Praha: Torst), s. 281–300
- OPELÍK, Jiří  
1965 Jiří Weil a jeho dílo, in J. Weil: *Na střeše je Mendelssohn*,  
ed. K. Drábková  
(Praha: Československý spisovatel), s. 201–207
- SOUČKOVÁ, Milada  
1954 *A Literature in Crisis. Czech literature 1938–1950* (New York:  
Mid-European Studies Center)
- STRUSKOVÁ, Eva  
2002 Scénický film – povaha předmětu, *Illuminace*, č. 2 (46), s. 66–81
- ŠTĚDRŇOVÁ, Eva  
2000 Jiří Weil, in *Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století*,  
ed. L. Pavlát (Praha: Židovské muzeum), s. 70–80

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava

1994 Piš, Weile, ale jinak!, *Věstník židovských náboženských obcí*,  
č. 12, s. 8

WEIL, Jiří

1949 *Život s hvězdou* (Praha: ELK)

1959 *Žalozpěv za 77 297 obětí* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Na střeše je Mendelssohn*, ed. K. Drábková (Praha: Československý  
spisovatel)

1999 *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297  
obětí*, edd. J. Holý, J. Víšková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

*Assoc. Prof. Veronika Ambros, University of Toronto*

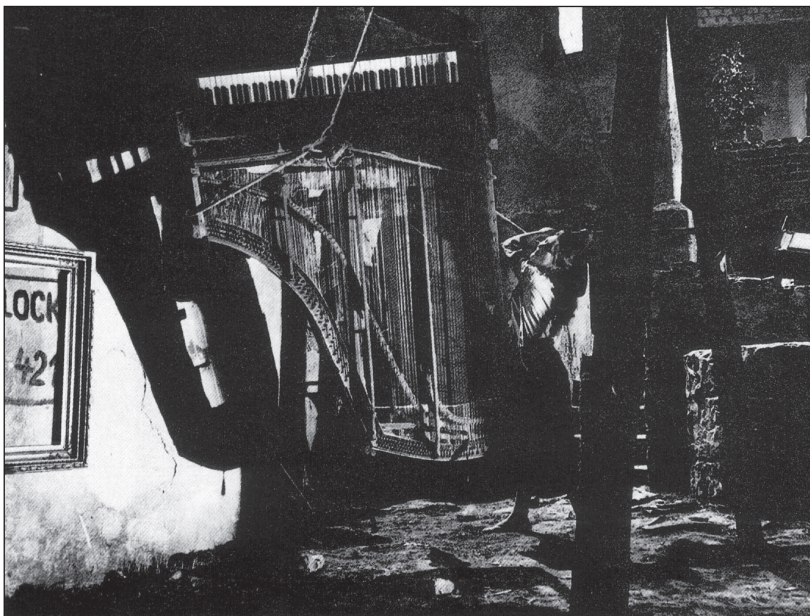


Saša Rašilov ve filmu *Daleká cesta*



Jiří Plachý ve filmu *Daleká cesta*





Z filmu *Daleká cesta*



Z filmu *Daleká cesta*



Ilustrace Zdenka Seydla v *Žalozpěvu za 77 297 obětí*