JIŘÍ ANGER / 8. 4. 2020

Falešný archivní efekt Daleké cesty

Reflexivní film, jako je *Daleká cesta* (1948)[1] Alfréda Radoka, potřebuje i reflexivní filmovou teorii. Existuje množství vyšlapaných cest, jak tento kanonický snímek vykládat, postupujících od hrůz nacismu, války a holocaustu až k univerzálnímu lidskému údělu.[2] A jelikož se extrémní téma snoubí s výraznou, do popředí vystupující formou, nevyhnou se tyto interpretace zpravidla zmínkám o „expresionistické“ kameře a mizanscéně či „dokumentárních“ vložkách z dobových týdeníků a nacistické propagandy.[3] Všechny tyto motivy lze ve filmu vidět, a přece by bylo možné se ptát dále, po mediálních technikách, které naše vidění Radokova komplexně vystavěného světa rámují.

V několika přesně vybraných momentech se takovouto technikou stává „triková montáž“,[4] konkrétně interakce mezi větším a menším obrazem na jedné ploše, z dnešního pohledu nejbližší pojmu „split-screen“. Fikční dění se v pregnantním okamžiku přesouvá do malého rámečku v dolním rohu, zatímco na pozadí vystupují dokumentární a zpravodajské záběry válečné destrukce, nacistických emblémů a protižidovského teroru. I když tyto momenty pronikají do filmu pouze několikrát a nikdy netrvají více jak půl minuty, svým způsobem utvářejí vrchol Radokovy košatě rozvrstvené mozaiky. Dokument a fikce, potažmo „velké“ a „malé“ dějiny holocaustu, se střetávají v jednom filmovém záběru – na jedné významové rovině –, nicméně stejně tak důležitý je režim zobrazení, který srovnávání těchto rozdílných registrů skutečnosti umožňuje.

Když Radok popisuje, jak strašlivé, a přesto fascinující se jevily záběry popravy polských vlastenců při manipulacích u stříhacího stolu,[5] naznačuje, že zdvojené vidění střihače dokáže tragédii holocaustu alespoň na okamžik vytrhnout z předurčenosti – ať už dějinné, nebo narativní. Okamžiky přeskupování pozornosti

mezi miniaturou a zvětšeninou odhalují dokument a fikci jako dvě podoby determinismu, jejichž pravdivost spočívá ve vzájemném prostupování. V tomto principu se ohlašuje přítomnost meta-pohledu, způsobu, jakým pohyblivý obraz může analyzovat sebe sama – včetně podmínek, v nichž je utvářen, a podmínek, v nichž je recipován. Aby však tuto roli mohl plnit, musí být osvobozen z příliš konkrétního fikčního světa a oba tyto kontexty obsáhnout.

Za tímto účelem vznikají dva útvary – audiovizuální[6] a textový. Jejich vztah lze s trochou nadsázky vnímat podobně jako interakci zmenšeniny a zvětšeniny v Radokově filmu. Z proudu dosavadních textuálních reflexí *Daleké cesty* se vynořuje poeticko-výzkumné video, které prodlužuje reflexivní pohyb filmu do rozhraní počítačové plochy a stříhacího softwaru. Tato forma zprostředkovává epistemické podmínky sledování i analyzování filmů v digitálním prostoru a zároveň domýšlí Radokovu ideu trikové montáže i jím samotným popisovanou zkušenost u stříhacího stolu do důsledků. Video ovšem i nadále potřebuje tištěné slovo pro chvíle, kdy se řeč obrazů a zvuků stane příliš opojnou či naopak příliš nepřehlednou. Úkolem textu je tedy hlavně upřesnění pojmů a idejí, které mediálně-reflexivní hře se split-screeny a vyskakujícími okny dávají obsah.

Nejprve je třeba se vrátit k původnímu záměru, z něhož snímek vzešel. Užití split-screenu a dalších mediálně-reflexivních prvků souvisí s Radokovou vizí „umělecké reportáže“, filmu coby mnohorozměrné struktury, v níž by se „prostupovala vrstva realisticky popisná s vrstvou výrazně stylizovanou“ a která by takto umožňovala porovnání mezi různými úhly pohledu.[7] Radok nedostal příležitost tuto ideu plně uplatnit ve filmovém médiu, rozvinul ji spíše v „polyekranových“ projekcích experimentálního divadla Laterna magika,[8] nicméně souběžnost rozličných vrstev skutečnosti se ve formě předobrazu objevuje již zde. Dokumentárnost ani fiktivnost neexistují v jakémsi imaginárním čistém stavu, nýbrž ve vzájemném srovnání. Reportážní účinek může vzniknout jedině tehdy, když je skutečnost prostoupena silami klamu, a zároveň, když vyprávění odkazuje k horizontu, kdy vyprávěním být přestává.

Konkrétněji lze reportážní výstavbu díla rozdělit do tří rovin. První z nich zahrnuje příběh židovské lékařky Hany Kaufmannové, která se snaží přežít v nacisty okupované

Praze. Melodramatické podtóny milostného trojúhelníku a pozdějšího smíšeného sňatku s Toníkem jsou takřka tím jediným, co existenční strach z nahodile přicházejících transportů dočasně utlumuje, i za cenu odlehčení filmu. Když se tento strach naplňuje, nastupuje rovina druhá, řekněme expresionistická. Ta vyjadřuje vychýlenou, nesnesitelně stísněnou realitu v koncentračním táboře Terezín, ale i její předzvěsti, jež postavy po celou dobu tuší. Jestliže expresionisticky laděné scény mají alespoň naznačit, co je z hrůzné zkušenosti holocaustu reprezentovatelné, třetí rovina snímku, tvořená právě oněmi trikovými montážemi, představuje historický kontext mimo fikční rám. Ani tuto rovinu však nejde vnímat izolovaně, aby neskončila v suché dějepravě či zaměnitelné abstrakci. Nějaký rám musí být zachován, ale v podobě, kdy už neudrží pouze jeden obraz – tehdy nastupuje obraz v obraze, neboli v našich pojmech split-screen.

První split-screen se objevuje už na konci druhé sekvence filmu. Završuje sled scén z propagandistického snímku *Triumf vůle* (1935) od Leni Riefenstahl, který Radok do filmu vložil. I když tato pasáž fikční děj přesahuje, implicitně se k němu vrací. Rázný marš nacistických vojáků, který archivní sekvenci uvozuje, bezprostředně reaguje na malátně pochodující siluety židů v úvodních titulcích – dvě oddělené akce, deportace a mobilizace, jsou kladené proti sobě. Ve zcizujícím duchu pokračují i další scény: vojenské pochody, řeči nacistických pohlavárů a hajlovací orgie jsou doprovázeny ironickým komentářem, jenž monumentální výjevy záměrně shazuje. Do světa nacistické propagandy nezapadají ani týdeníkové záběry válečné destrukce a koncentračních táborů, jež jsou do sekvence podvratně nastřihávané. Pak přijde něco, co nesedí už vůbec: záběr průvodu před terezínskou branou, nepatřící ani do *Triumfu vůle*, ani do dobového týdeníku. Když se ten samý záběr později zopakuje přímo ve fikčním dění, je zpětně odhalena reportážní mystifikace – archivní sekvence obsahuje prvky falše, které rozšiřují děsivou předzvěst holocaustu na makrohistorickou i mikrohistorickou rovinu. Falšující momenty všech těchto druhů se na sebe postupně nabalují, až explodují… závěrečné propojení odeznívajícího „dokumentu“ s nastupujícím fikčním záběrem ve split-screenu je tedy v jistém smyslu logickým vyústěním.

Jak lze tuto sekvenci vysvětlit optikou filmové teorie? Silné východisko nabízí Jaimie Baron, která ve své knize *The Archive Effect* hovoří mimo jiné o „falešném archivním efektu“. Jestliže archivní efekt obecně vychází z divácké důvěry ve sledování autentického otisku minulosti, falešný archivní efekt vzniká ve chvíli, kdy film vytváří

zdání, že pozorujeme autentické archivní záběry, i když tomu tak není.[9] Snímek tohoto efektu může dosáhnout různými cestami, například hranými rekonstrukcemi nebo manipulací s archivními materiály, často aby zproblematizoval nárok jakékoli vizuální reprezentace na výlučnou pravdu.[10] Výsměšný komentář, vložené záběry z týdeníků i nahrané dokumentární momenty tvoří názorný příklad tohoto efektu – rozbíjejí nejen jednohlasný jazyk nacistické ideologie, nýbrž i její časoprostorové souřadnice, které nyní neúprosně směřují od stop někdejší přítomnosti k (sebe)destruktivnímu vyústění.

Skutečně unikátní využití falešného archivního efektu však přichází v sekvencích, kdy se hrané a dokumentární momenty objevují pospolu na jednom plátně. Split-screenových sekvencí je ve filmu celkem sedm: spouští je vždy symbolický moment ve fikčním dění (záběr na židovskou menoru, sebevražda profesora Reitera či zašlápnutí terezínské vězeňkyně do bláta), který se postupně zmenší a uvolní velkou část prostoru scénám z válečných týdeníků, aby se po krátkém intervalu opět vrátil do rozhraní fikce. Tím hlavním, co sekvence spojuje, není možnost sledovat velké a malé dějiny na jedné ploše. Dokonce ani podvratná montáž dobových týdeníků či efektní zamrznutí děje v klíčových okamžicích nejsou samy o sobě stěžejní. Z pohledu falešného archivního efektu je hlavní, že divák získává relativně významnou svobodu hledat mezi dokumentární a fikční rovinou spojitosti i rozdíly.

Například třetí split-screenovou sekvenci lze vyložit z pohledu napětí mezi přítomným a nepřítomným. Začíná záběrem na ztemnělý pokoj s otevřeným oknem, z nějž právě vyskočil profesor Reiter po povolání do Terezína. S touto znepokojivou absencí kontrastují vynořivší se týdeníkové záběry nástupu Reinharda Heydricha do úřadu říšského protektora v Praze, které skrze hajlující paže a vlající svastiky dávají okázale najevo nadřazenost okupantů. Zhruba v polovině se ovšem role prohodí: děj se od profesorovy tragédie posune k relativně banální scéně (Toník si sundává ponožky), kdežto archivní záběry přecházejí k náznakovým panoramatům koncentračních táborů. Souhra viditelného a neviditelného, konkrétního a abstraktního tak probíhá střídavě na obou frontách.

Šestý split-screen demonstruje, jak jedno výmluvné gesto dokáže obsáhnout celou trajektorii vývoje národního socialismu. Ječící tvář terezínské vězeňkyně zašlápnuté do bláta je skrze trikovou montáž rozevřena jak směrem do minulosti, tak směrem

k budoucnosti. Zatímco kamenné svastiky a zlaté orlice zvýrazňují mytické kořeny nacismu, záběry mrtvol z koncentračních táborů, které nacistické ikony pravidelně střídají, naznačují, k čemu ideologie nakonec povede. Utrpení hrdinky v miniatuře je tak doplněno perverzním „před“ a „po“.

V posledním split-screenu dochází k nejsilnějšímu propojení archivu a fikce. Jak lékařka Hana kráčející v bílém vzdor davu jdoucímu na smrt, tak zpravodajské záběry z dobytí Berlína Rudou armádou ohlašují přicházející osvobození Židů. Zatímco přijíždějí tanky a letadla a vězeňkyně vyhlíží za hradbami záchranu, je zřejmé, že se archivní záběry a fikční přítomnost zanedlouho spojí. I tento okamžik splynutí má však podvratnou příchuť – namísto kavalerie přijíždí pouze jediná motorka.

Falešný archivní efekt *Daleké cesty* tedy nevyrůstá pouze z manipulace, ale z techniky vidění, která dovoluje průběžně sledovat proměnlivé vztahy mezi dvěma vizemi holocaustu. Skutečnost nám nevyjevuje ani dokument, ani fikce, ale jejich vzájemná zapletenost. Spíše než abychom ji rozplétali, měli bychom se snažit aktualizovat možnosti v ní vepsané, hledat cesty, jak reflexivitu snímku osvobodit z izolovaného fikčního vesmíru a promítnout ji do způsobu, jakým vidíme svět.

—

Tento text je kompendiem audiovizuální eseje *Napříč Dalekou cestou* (Jiří Anger – Jiří Žák, NFA, 2020).

Údaj o brzkém stažení *Daleké cesty* z distribuce zmiňovaný v audiovizuální eseji je potenciálně zavádějící. Film byl sice uváděn v omezeném množství kin (primárně na venkově či na pražské periferii), ovšem z oficiální distribuce byl stažen až v dubnu 1973.

Poznámky:

[1] Rok 1948 je uveden v úvodních titulcích, nicméně film byl údajně ještě dostříháván na začátku roku 1949 a omezené premiéry se dočkal až v červnu daného roku.
K okolnostem distribuce *Daleké cesty* viz např. Jan Láníček – Stuart Liebman, A Closer Look at Alfred Radok’s Film Distant Journey. *Holocaust and Genocide Studies* 30, 2016, č. 1, s. 53–80.

[2] Patrně nejznámějšími výklady tohoto filmu jsou dvě studie Jiřího Cieslara z počátku devadesátých let, viz Jiří Cieslar, Daleká cesta Alfréda Radoka (část první). *Iluminace* 3, 1991, č. 2, s. 55–74; Týž, Daleká cesta (část druhá): Ve světle Hry o lásce a smrti. *Iluminace* 4, 1992, č. 1, s. 57–71. Obě tyto studie byly později upravené a vydané ve sborníku *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* sestaveném Evou Stehlíkovou (Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007).

[3] Expresionistické rovině snímku se věnoval zejména André Bazin, Koncentráčnické ghetto. *Iluminace* 15, 2003, č. 2, s. 107–110. Dokumentární stránku rozebírá např. Aaron Kerner, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. London and New York: Continuum 2011, s. 21–26.

[4] Tento výraz je použit v technickém scénáři. Mojmír Drvota – Alfréd Radok. Daleká cesta (technický scénář). Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů 1948.
K okolnostem literární přípravy *Daleké cesty* viz Lea Mohylová, Vývoj filmové idey snímku Daleká cesta v intencích autorského záměru Alfréda Radoka. In: Andrea Schnapková, Zdeněk Hudec a kol., *Daleká cesta: Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca 2018.

[5] Archiv divadelního oddělení Národního muzea v Praze, Přírůstek 15/90, 15/2004 – Alfréd Radok, kart. 12. Poznámky k připravované premiéře filmu Daleká cesta, 1949, s. 1.

[6] Jiří Anger – Jiří Žák, Napříč Dalekou cestou. In: Jiří Anger (ed.), *Daleká cesta* [Blu-ray]. Praha: Národní filmový archiv 2020.

[7] Citováno z: Jiří Cieslar, Daleká cesta Alfréda Radoka. In: Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Národní filmový archiv – Akademie múzických umění 2007, s. 11–12. Viz také DO NM, Poznámky k připravované premiéře filmu Daleká cesta, 1949, s. 1.

[8] K polyekranovým projekcím v Laterně magice viz Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: Národní filmový archiv 2019, zejm. s. 50–52, 86–87.

[9] Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London and New York: Routledge 2014, s. 50–51.

[10] O těchto konkrétních postupech hovoří např. Alex W. Bordino, Found Footage, False Archives, and Historiography in Oliver Stone's JFK. *The Journal of American Culture* 42, 2019, č. 2, s. 112–120.