ANDRÉ BAZIN / 1. 4. 2020

Koncentráčnické ghetto

Je bohužel malá šance, že by čtenář těchto řádků mohl film zhlédnout. Pokud bydlí v Paříži a nešel se na něj podívat do Cinéma d'Essai, bude už příliš pozdě, a pokud je z venkova, pochybuji, že by měl šanci najít *Dalekou cestu*[1] na nástěnce svého městského kina. Ne že bych měl podezření, že proti tomuto filmuexistují nějaké tajné pikle, kdovíjaké machiavelistické intriky; lépe kdyby tomu bylo takto, neboť fenomén, o nějž běží, je příliš závažný: jde o normální hru filmové distribuce, která pravděpodobně zapudí tento film do těch nejskromnějších distribučních okruhů. Vše jej k tomu odsuzuje: jeho český původ (je úspěch, že ho cenzura nezakázala už jen kvůli této věci!), jeho námět („máme dost příběhů z koncentračních táborů") i jeho neobvyklý styl – zkrátka „není komerční". Naštěstí zůstává ještě možnost, jakkoli nepravděpodobná, získat uznání – uznání, které nicméně nevyvrátí pesimismus těchto řádků. Mám na mysli publikum na soukromých projekcích a především na projekcích filmových klubů, jejichž pozornosti ho vřele doporučuji. Tímto způsobem by se o *Daleké cestě* mohlo něco dozvědět alespoň několik tisíc diváků.

Film se zde objevuje za zvláštní souhry okolností. Tento měsíc, v lednu 1952, se odehrály v Paříži premiéry (obě za takřka stejně nepříznivých propagačních podmínek) dvou dosud nejlepších filmů o válce a koncentračních táborech. Odkazuji samozřejmě na *A Walk in the Sun*,[2] o němž píše Jacques Doniol-Valcroze[3] jinde, a bezpochyby také na *Osvětim*.[4] Je zároveň těžké a nemilé snažit se vytvářet nějakou hierarchii mezi tímto polským filmem a českým snímkem, neboť jejich kvality jsou nesrovnatelné. První se vyznačuje naprostou strohostí, tak malým zájmem o formu, jak jen je to možné, co nejpřímějším, nejbrutálnějším zobrazením reality, jež se bohužel může změnit na ornamentální. Naopak druhý z filmů je přeplněný estetickými referencemi, skoro bych řekl – kdyby to slovo nezaváněl kritickým terorismem – nejvíce formalistickými, jaké jsme za dlouhou dobu viděli.

Tato poznámka by nemusela být *a priori* kladná. A to tím spíš, že zmiňované reference odkazují na německý expresionismus třicátých let. Pokud existuje nějaká estetika, jež se zdá být zastaralou ve světové, stejně tak západní jako sovětské kinematografii, je to právě tato. Je dvojnásobně překvapující nalézt ji dovedenou do nejvyššího stupně, a to právě v české produkci z roku 1950 (pokud tento film vznikl tohoto roku, jak se o něm uvádí).[5] Ještě více překvapující je, že k tomuto neobyčejnému znovuobjevení dochází při příležitosti námětu, který se zdá být jen stěží vhodný, aby se danému stylu propůjčil.

Mluvil jsem o koncentračním táboře; přesněji se jedná o antisemitské perzekuce v Praze před válkou a o život Židů shromážděných v terezínském ghettu předtím, než jsou odesláni z největší části do polských ghett, odkud už se nevrátí. Jeden český křesťan se oženil navzdory již započatým perzekucím s mladou židovskou doktorkou. Manželství jí po nějaký čas zajišťuje částečnou ochranu (jakkoli tím naopak přinesla další nebezpečí svému manželovi). Vidí, jak jejich přátelé jeden za druhým a následně i její rodiče dostávají příkaz k transportu do ponurého Terezína, opevněného městečka „upraveného“ na ghetto. To je místo, kde se vyjevuje koncentráčnický svět v celé své monstrózní logice. Terezín, fyzicky možná méně krutý, než jak tomu bylo jinde, byl jen jednou etapou – a to ne tou poslední – na pekelné spirále, nicméně etapou zkomplikovanou tím, co může sociologie ghetta přidat k sociologii koncentračního tábora. Nejméně odporný aspekt tohoto univerza nebyl ten, že periodicky otevíral cestu do něčeho ještě horšího, a měl tak svým obětem připadat jako pozemský ráj. Pražský Žid žil možná v obavě z transportu do Terezína, ovšem Žid z Terezína přežíval v úzkosti z transportu do tábora, kde čeká jistá smrt.

Když se otci mladé ženy díky spojenectví s českým strážcem podaří poslat jí z Terezína dopis, je to jen proto, aby ji požádal o peníze a – absurdní žádost – o barvu na vlasy: stařec navzdory všemu doufá, že jej černé vlasy zachrání před osudem starého Žida předurčeného k příštímu odjezdu vlaku. Přesto je vybrán, a když se dá průvod vězňů těžkopádně do pohybu, kráčeje blátem terezínskou hlavní ulicí během prudkého lijáku, barva z promočených vlasů se rozmazává po jeho tváři. Mimochodem, je pravda, že právě Němci odjezd za zvuků hudby vyšperkovali. Kapela vězňů slavnostně oblečených podle příkazu – vousatých koster v naškrobených límečcích a buřinkách, usazených na rozviklaném pohřebním vozu jako při estrádě – musela hrát pro své souvěrce. Jiní později budou hrát pro ně.

Pochybuji, že režisér Radok pro svůj film vědomě zamýšlel takovýto styl, vzhledem ke všem důsledkům, které by kombinace s takovým námětem mohla přinést. Myslím si spíše, že daný styl je výsledkem vlivu expresionistické estetiky, která byla vždy latentně, ne-li explicitně, přítomná v české kinematografii.[6] Udivující je, že ty nejspornější charakteristiky expresionismu zde paradoxně nacházejí své hluboké opodstatnění, svého druhu realistickou nevinnost. Stylizovanost dekorací (naznačující však reálné prostředí – jedná se o expresionismus *Vraha mezi námi*,[7] a nikoli *Kabinetu doktora Caligariho*[8]), kontrastní a symbolické osvětlení, vychýlené úhly, divadelní kompozice určitých scén (například scéna, v níž žena oznamuje příjezd Rusů – bitím do strun piána –, vpravdě připomíná scénu s gongem v *Metropolis*[9]). Veškerý repertoár prostředků, které jsme už měli za přežitek, se tu ukazuje jako to nejlogičtější, nejnezbytnější vyjádření hrůzné skutečnosti. Bezpochyby nezáměrně, ale právě díky vnitřní a jistým způsobem metafyzické věrnosti univerzu koncentráčnického ghetta tak film nachází svět Kafkův a, ještě podivuhodněji, Sadův.

Odkaz k prvnímu z nich přichází neodolatelně na mysl, a možná poprvé ve spojitosti s kinematografií. Původ filmu ovšem příčinou být nemůže – přestože Kafka žil v Praze, není nikde jinde méně známý a milovaný než právě v Československu. Je to jen díky samotné logice námětu a stylu, že mimo veškeré vlivy *Daleká cesta* znovuustavuje podobný svět, jako je univerzum židovského spisovatele. U Sada je srovnání méně zjevné, jelikož erotika zaujímá v tomto filmu jen minoritní a náhodné místo. Ale například scéna, v níž Němec nutí pod hrozbou revolverem jednu ženu, aby po čtyřech odnesla kbelík s odpadky ve svých zubech, dosahuje ve své mentální krutosti rafinovanosti, jejíž archetyp nalézáme pouze u Sada. Více nepřímo pak leitmotiv pevnosti, jejích vysokých cihlových zdí, onoho uzavření do kamene, evokuje markýzovo morální uvěznění.

Dobře vím, že tato literární srovnání nejsou vůbec těmi, která by se kritika podobného námětu zdála vyvolávat, ale co můžeme říci víc než konstatovat, že je to pravdivý a zdrcující film? A i když Radok nebyl úplně schopen překročit sám sebe, dokázal svědčit nikoli pouze o tom, co objektivně vytvářelo příběh v celé jeho hrůze, ale také o oné vnitřní dimenzi. Ta – aniž by popírala dimenze politické a sociologické – ukotvuje obě sféry v perspektivě lidského údělu, aby nám umožnila pochopit, v čem je toto ghetto zřejmě něco jiného než koncentrační tábor. Je signifikantní, že spása sice přichází, a přece se zdá, že ani přijít nemohla (příznačně přichází z vnějšku, od první

sovětské hlídky zahlédnuté na cestě). Vnitřní organizace tábora a relativní, ale účinná rezistence, která mohla postavit své soukolí proti koncentráčnickému útlaku, se tu zdá ani ne tak nemožná jako nemyslitelná. Tento aspekt film zásadně odlišuje od *Osvětimi*. Na své oběti uvrhuje dvojí prokletí – tábora i jejich rasy. Jejich úděl se jim zdá o to nevyhnutelnější, jako by naplňoval proroctví. Pouze mladá doktorka reprezentuje prvek mravní a sociální rezistence, nicméně právě ona je vdána za ne-Žida, a je tedy už napůl pryč ze svého osobního ghetta. Přesto se ještě pokusí spáchat sebevraždu, aby osvobodila svého manžela od nebezpečí, jež pro něj představuje. Brány Terezína se při příchodu ruských vojáků konečně otevírají, avšak, jak se to jeví, pouze při biblickém zatroubení sedmé polnice.

Z originálu „Le ghetto concentrationnaire“. *Cahiers du cinéma*, 1952, č. 9 (únor), s. 58–60 přeložila Helena Bendová (*Iluminace* 15, 2003, č. 2, s. 107–110). Redakčně upravil Jiří Anger.

Poznámky:

[1] Ve Francii byl snímek uváděn pod názvem *Ghetto Térézin* (pozn. ed.).

[2] Americký válečný film z roku 1945, r. Lewis Milestone (pozn. ed.).

[3] Francouzský filmový kritik, režisér a jeden ze zakladatelů Cahiérs du cinéma (pozn. ed.).

[4] Polské drama z roku 1948, orig. název *Ostatní etap*, r. Wanda Jakubowska (pozn. ed.).

[5] Od roku 1950 se *Daleká cesta* začala objevovat v zahraniční distribuci – odtud pravděpodobně pochází chybný údaj o roku výroby. Promítána byla ve Švýcarsku, Rakousku, Anglii, Francii a USA, později také v Belgii či v Itálii (pozn. ed.).

[6] I při nejširším chápání pojmu expresionismu nemá toto tvrzení oporu v realitě. V meziválečné etapě najdeme několik snímků, které jsou s expresionistickou estetikou spojovány (např. *Příchozího z temnot* [1921], *Kreutzerovu sonátu* [1926] nebo *Batalion* [1927]), ale i v těchto případech se jedná spíše o dílčí či vágní inspiraci (pozn. ed.).

[7] Německé drama režiséra Fritze Langa z roku 1930, orig. název *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (pozn. ed.).

[8] Německé drama Roberta Wieneho z roku 1920, orig. název Das *Cabinet* des *Dr. Caligari* (pozn. ed.).

[9] Německé sci-fi Fritze Langa z roku 1927 (pozn. ed.).