

DALEKÁ CESTA ALFRÉDA RADOKA (část druhá)

VE SVĚTLE HRY O LÁSCE A SMRTI

Jiří Cieslar

Když jsem se v roce 1967, bez doporučení, snad jen díky pasívnímu členství v „Klubu mladých diváků“ ocitl v pražském Komorním divadle na Radokově inscenaci Hry o lásce a smrti, netušil jsem, že zhlédnu představení, které mi bude napříště reprezentovat ideál divadla. Divadla jako podívané, která umí v nejvy-pjatějších okamžicích diváka „odzbrojit“, neboť rozptýlí jeho racionální, tak obezřetnou sebekontrolu, v níž žije svůj všední den i svá všední divadla. Ty vy-pjaté okamžiky se mi vryly do paměti a v úhrnu pak ještě zpola dětský údiv z „doteku“ divadla, údiv nad tím, co ona vlastně „divná věc“, za jakou lze v stráž-livém pohledu divadlo mít, s člověkem dokáže: že strhuje, stahuje hrdlo, dojímá. Tehdy v Komorním jsem zažil, že divadlo umí diváka stáhnout do víru lidských osudů a různých lidských perspektiv, z jejichž vícehlasu se točí hlava: před námi zní velkorysá fuga dějin. Ošoupaná metafora „divadla světa“ (jak ji později za-jímavě aktualizoval Carlos Saura ve filmu Eliso, můj živote) se v Radokově in-scenaci Rollandovy Hry o lásce a smrti vyjádřila tak neotřele a nově, že pro diváky z poloviny let šedesátých se stala velkou divadelní zkušeností, či lépe – zkušeností s Divadlem. Když jsem počátkem osmdesátých let na Letní filmové škole v Uherském Hradišti poprvé uviděl dlouho ukryvanou Radokovu prvotinu Daleká cesta a pocítil obdobný údiv nad možnostmi – tentokráte filmu, zážitek z Komorního divadla se mi okamžitě vybavil. Nejde však jen o podobný zážitek, ten jen cosi signalizuje. Ale snad o víc: s odstupem let se mi mezi oběma díly navzdor-ry tolika odlišností ukazují souvislosti, které – alespoň doufám – zaslouží po-jmenovat.

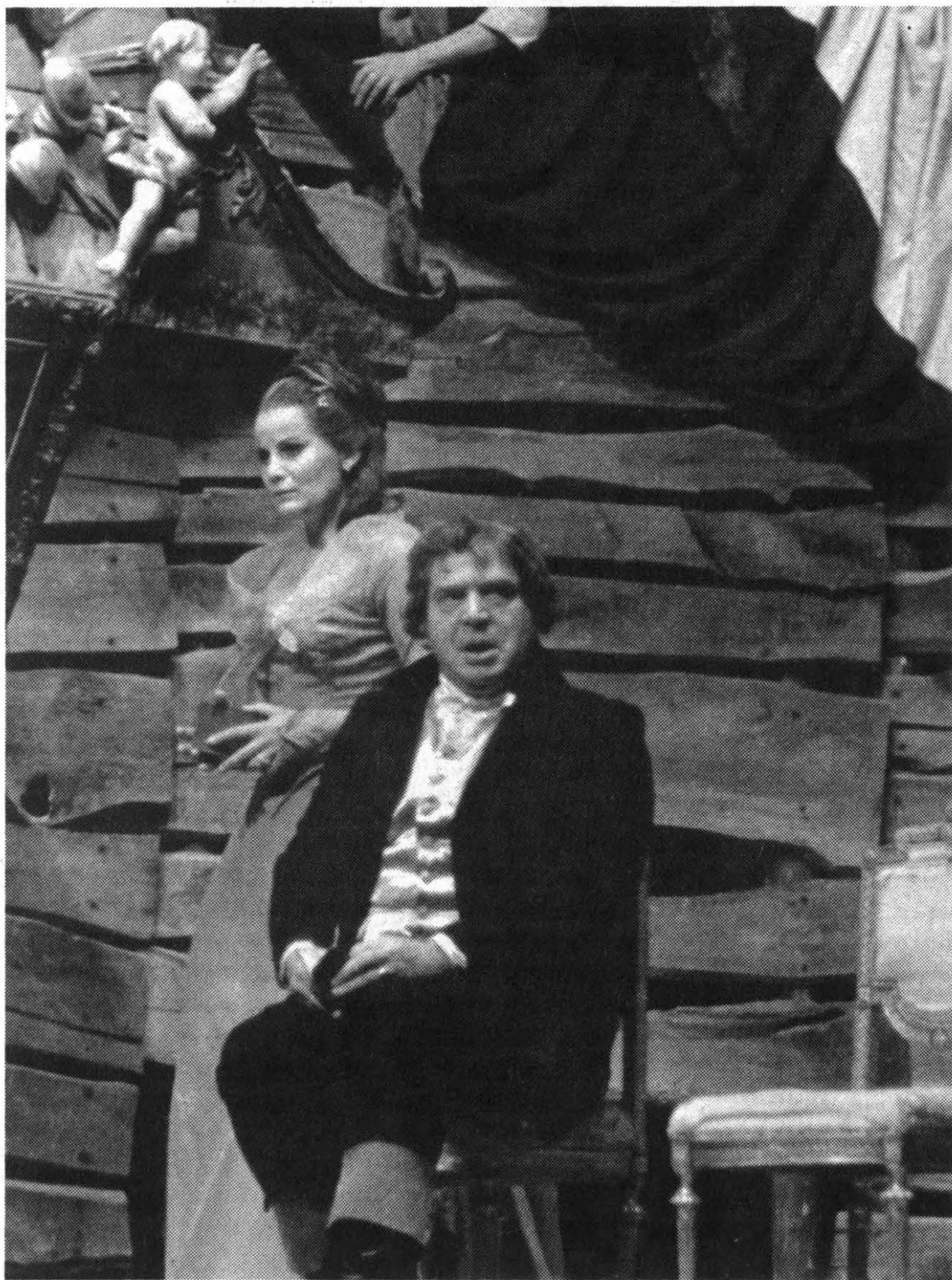
Není to jen můj subjektivní soud, že Radokovým vrcholem ve filmu je právě Daleká cesta a na divadle inscenace Hry o lásce a smrti. Je to klasifikace dosti

obecně sdílená, ale o statistický souhlas ani o sportsmanskou výrobu hodnotících žebříčků tu neběží. Podstatné je konstatování, že v obou dílech je Radok zvlášť patrným způsobem svůj. O vazbách mezi nimi se však nikdy neuvažovalo. Jistě i proto, že Radok se tu vyjadřuje různými uměleckými prostředky v příbězích nápadně odlišných. A dále: mezi Dalekou cestou (1948–49) a Hrou o lásce a smrti (premiéra 15. října 1964) leží patnáct převratných let, vyplněných i Radokovou markantní účastí na Laterně magice. Patnáct let, které jako by „staříčkový“ (a nadto i do trezoru odložený) film a pozdější inscenaci sobě vzdálily do nedohledna. Ale zdá se mi, že přes tuto odlehlost časovou, příběhovou a hlavně „materiálovou“ (divadlo – film) může být metodologicky zajímavé zjišťovat, nenaskytnou-li se za tolika rozdílnostmi mezi Dalekou cestou a Hrou o lásce a smrti vazby opravdu vnitřní, podstatné. Vycházím z jednoduché hypotézy, že nejzdařilejší díla v autorově tvorbě jsou ta, v nichž se zvlášť šťastně dotkne svého tématu. A v nichž se také obdobně zdařile vyjádří ještě něco HLUBŠÍHO než je téma, totiž nejvlastnější způsob autorova vidění, základní model jeho pohledu na svět, jak je zhmotněn ve struktuře díla. Ty zážitkové vrcholky a skryté souvislosti tedy mohou poukazovat do hloubky, k jádru autorské osobnosti.

VI.

Začneme tím, co se nabízí bezprostředně, hledáním Radokova **klíčového tématu**, které prosvítá i za příběhy, jež se prvnímu pohledu zdají být propastně odlišné. Když jsem v první části tohoto textu uvažoval o vztahu dokumentárního rámce a vlastního fiktivního dramatu v *Daleké cestě*, napsal jsem, že tímto ustavičným porovnáváním dokumentu a hraného děje se dostávají do kontrastu tzv. velké a malé dějiny, tedy osudy společnosti viděné ve velkém a většinou zcela lživém měřítku propagandy, a na druhé straně skutečné příběhy lidí – obětí. *Daleká cesta* se vrací k osudu židů na okupovaném území, k antisemitské „praxi“, jež ničivě a s drtivou bezvýjimečností vtrhla do života židovské pospolitosti, násilně vyoperované z národního těla. Téma *Hry o lásce a smrti*, vztahující se k osudu vězněných a na smrt odsouzených protivníků (francouzské) revoluce, je při vši odlišnosti epoch, společností a ideologií podobné: i revoluce jako smršť vtrhla do národního organismu a začala vyrábět a vzápětí odsuzovat své „nepřátele“. Je pro Radoka příznačné, že v předloze Romaina Rollanda zdůraznil motiv jakéhosi aristokratického „ghetta“, obývaného odsouzenými rezolutně odseknutými od zbytku společnosti.

Univerzální téma historie versus jedinec zužuje Radok na základní otázku, **jak si lidé uzavření v ghettu mimořádné dějinné chvíle a pod nápořem ničivých událostí uchovávají, či naopak ztrácejí svou mravní integritu**. Jen vzpomeňme, že v *Daleké cestě* si ji dokáže uhájit paradoxně extrémním činem – sebevraždou profesor Reiter (Eduard Kohout), a že naopak o ni přichází Hanin rozháraný přítel z mládí Zdeněk Klein (Zdeněk Hodr), který se v Terezíně uváže ke spolupráci s vězňiteli. Stane se kápem, a tím jako by d'áblu zaprodal poslední



Hra o lásce a smrti: aréna, v níž se pod dohledem Diváků na galérii loučí před smrtí Sofie a Jérôme de Lavoisierovi

zbytky své mravní celistvosti. Zdeněk je postava zdánlivě vedlejší, a přece klíčová. Patří k oněm epizodním figurám, o nichž si o patnáct let později Radok poznamená nad *Hrou o lásce a smrti*, že „právě na nich vidíme čas, v němž jsme žili: ohánějí se ideály, protože žádné nemají. Ukazují sílu, protože jsou slabí...“¹⁾

Radok na okraj Rollandovy hry napsal také věty, v kostce vyjadřující autor-skou konfesi, již lze vztáhnout i na jeho filmový debut: „*Hra o lásce a smrti* se proslavila dvěma protichůdnými polohami svého obsahu. Jednou z nich je 'historický vývoj událostí', kterému autor přitakává. Nemůže jinak, neboť rozum uznává nutnost. Současně se však autor obdivuje věcem, které pravděpodobně dělají z člověka člověka, a ty se často neshodují s tím, čemu říkáme historický vývoj událostí. Autor se sklání v obdivu před smyslem tak křehkých pojmů jako je 'právo', 'spravedlnost', 'láska', 'obětování'. V podstatě jsou to věci svědomí, které nalézáme v sobě. A v sobě také nalezneme dvě protichůdné polohy tohoto dramatu. Zvikláni znalostí toho, čemu říkáme historie, zvikláni znalostí sebe samých, znalostí svých zkušeností, prožijeme drama ponížení a povznesení, které prožíváme od dob francouzské revoluce.“²⁾

Registruji samozřejmě, že Radok měl jiný vztah k nacismu a jeho válce „založené na lži a násilí“ (z Radokových poznámek k *Daleké cestě*), a jiný k Francouzské revoluci, již přece i „přitakává“, jak jsme četli v jeho konfesi. Ale nepřehlédněme, že revoluci sleduje už v její vykloubené, deformované podobě, a tak ji ve skutečnosti relativizuje, protože v ní vidí hnutí založené na iluzi a násilí, kdy „věci lidské nevypadají tak zcela lidsky“.³⁾ Tím lidským, to jest relativizujícím viděním Francouzské revoluce, se Radok – de facto – připojil k onomu skeptickému pohledu na dějiny evropských revolucí jako souvislého proudu násilnického, byť zprvu i ušlechtilými pohnutkami vedeného Ratia, které nakonec

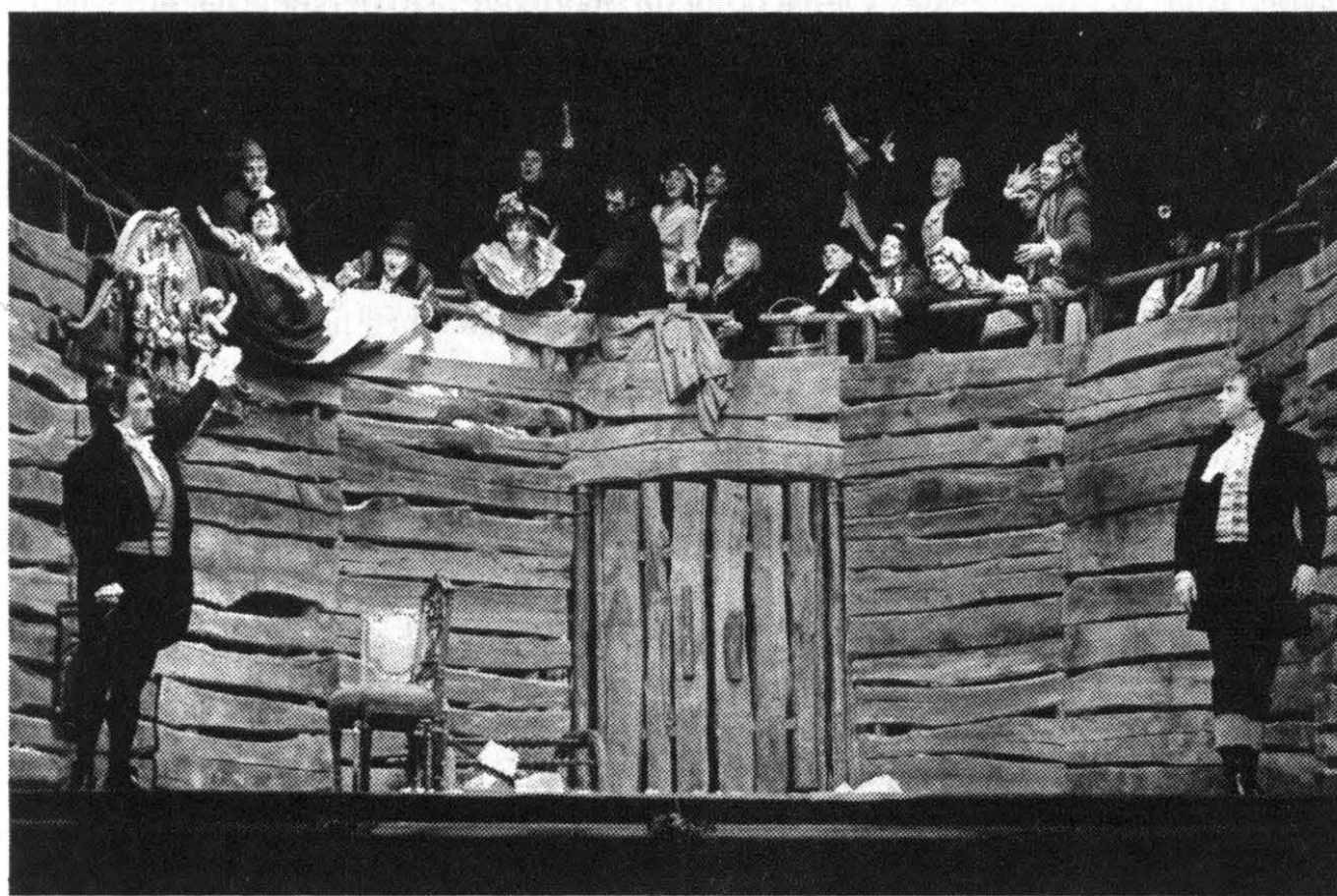
1) Z publikace Romain Rolland, *Hra o lásce a smrti*, rozbor inscenace *Městských divadel pražských*. Divadelní ústav, Praha, 1969, s. 7. Právě k osudu Zdeňka Kleina, resp. k replice, kterou mu ve scénáři adresuje Hana („Svoboda je především v tobě, Zdeňku!“) Radok v strojopisném posudku ke scénáři (viz Radokova písemná pozůstalost v archivu Národního muzea, zatím nezpracována) poznamenal, že tuto repliku chápe „ve vysvětlujícím smyslu, že ti, kdož nikdy nezhadili sami sebe, nemohli prohrát ani v této válce, na cestě největších utrpení“. Ta „zrada sama sebe“, která Radoka později zajímala i ve *Hře o lásce a smrti*, patří k dramatu „ponížení“, jež Radok vnímal i v zdánlivě neosobním mechanismu dějin zvláště citlivě. Jako by si na sebe bral úhrnnou odpovědnost za krvavý, ponižující průběh minulosti. Nepřekvapuje proto, že v osmašedesátém roce uvažoval o jiných historických „procesech“ s oběťmi, tentokrát o nezákonných soudech let padesátých. Plánoval na téma procesů „dokument, který by se měl stát výstrahou. Především proto, že se nikdo z nás nemůže vymlouvat na to, že o skutečnostech, které se u nás děly, nevěděl. 'Nevědět' mohlo jen dítě nebo ten, kdo neuměl číst a psát. Stačilo si přece přečíst v novinách kteroukoli část výpovědi obžalovaných a každý musel poznat, že všechna ta dobrovolná přiznání a sebeobžaloby obviněných odporují jakékoli logice. Tragickou frašku procesů odkrývaly navíc komentáře žurnalistů i způsob, jakým tito takzvaní novináři zaměňovali fráze za fakta.“ (Z rozhovoru Josefa Heyduka s Alfrédem Radokem, „Lidová demokracie“, 14. červenec 1968, s. 5.)

2) Program *Městských divadel pražských*, č. 166, vydaný k premiéře hry Romaina Rollanda *Hra o lásce a smrti*, 15. října 1964.

3) Tamtéž.



Symbolická scéna ve *Hře o lásce a smrti*, kdy rozevřenou branou vtrhnou do arény „diváci“ z galérie, v čele se Smrtkou



Scéna *Hry o lásce a smrti*, s centralně zasazenou branou do arény (autor scenických návrhů: Ladislav Vychodil)

požírání své děti, brodění se v krvi, a děsivými následky se neliší od jednoznačně zruďných ideologií.

K dějinnému horizontu, ať je jím dokumentaristický rámec nacistické propagandy či, jak uvidíme ve *Hře o lásce a smrti*, „galérie“ revoluční lůzy, pochybných „vítězů“, k tomuto horizontu Radok hledí „odzdola“, z ghetta individuálních osudů, z pozice obětí. Zde se ozřejmuje další rys jeho klíčového tématu: chápání obětovávajícího života jako boje o duši (o svědomí) v konfliktu s osudem, který člověku částečně připravují a ve vyhrocených historických chvílích radikálně vnucují dějiny. Tím, že vidí dějinnou situaci přes individuální osudy, vnitřně z ní vnímá to stále přítomné, ono „drama ponížení a povznesení“ opakující se napříč degenerujícími revolucemi, válkami, holocaustem, tedy všude tam, kde hlasatelé tzv. pravdy, ideálů – ať už vznešených, či zruďných – se rozhodli prosazovat je krvavým násilím. Jako stále prožívané „drama ponížení a povznesení“ se Radok pokusil pochopit už židovskou tragédií, odtud ta zobecňující stylizace, kterou se téma *Daleké cesty* přenáší přes časové hranice válečné genocidy a přes hradby jednoho sběrného tábora.

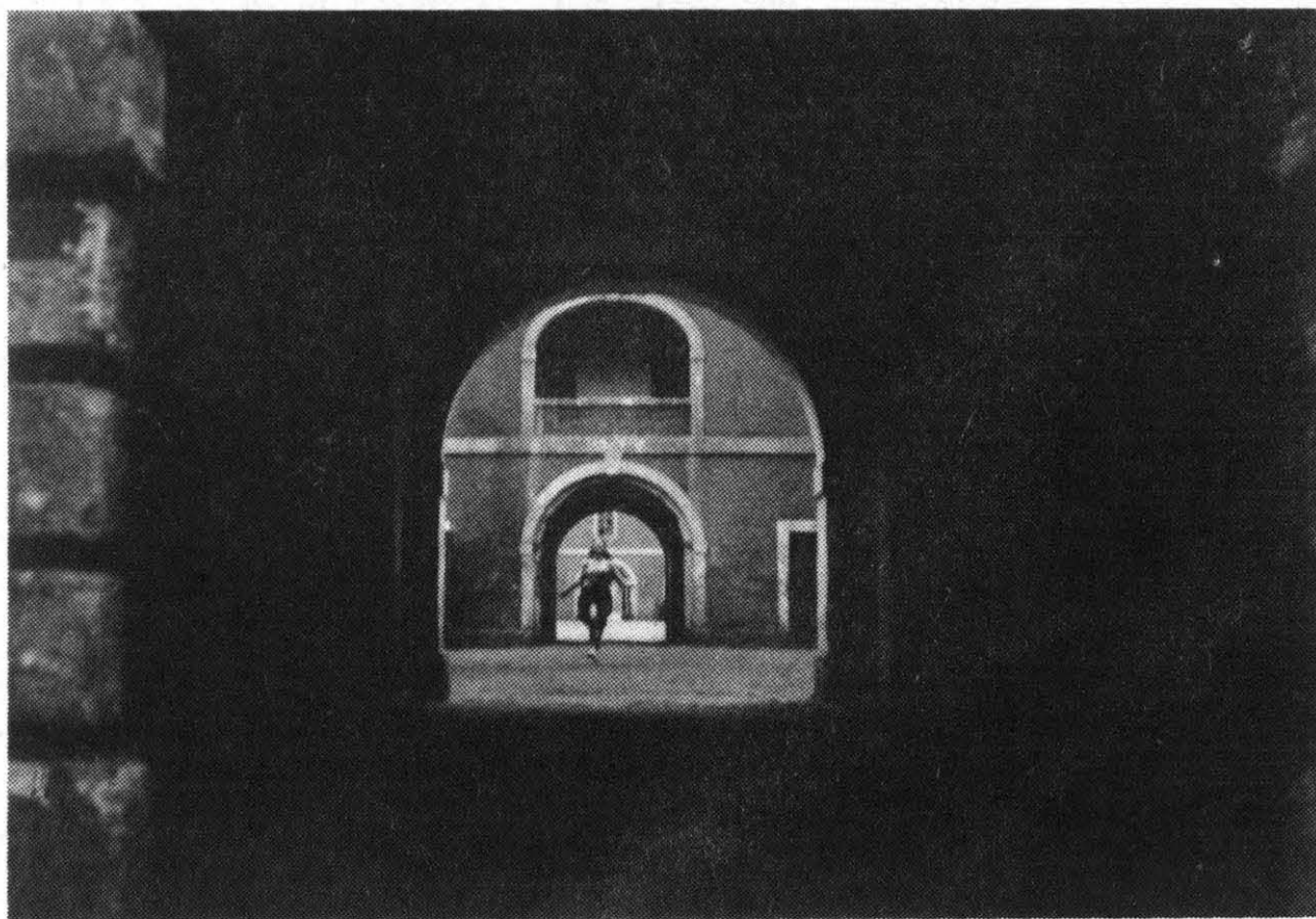
VII.

Nás tu však zajímá ještě něco hlubšího, než je téma: forma vidění, tedy způsob, jak autor své téma osobně nahlíží, jak je člení a zprostředkovává ve stavbě svého díla. Radok nezůstává jen u pohledu obětí, byť je to perspektiva dominantní, k níž ho vede srdce, sympatie, soucit. Snaží se – teď už veden rozumem – tlumočit **různé perspektivy pohledu**, věrný svému přesvědčení o nekonečné komplikovanosti života. Ta různost pohledů zakládá **mnohovrstevnou strukturu** jeho vrcholných děl. Viděli jsme, že už v *Daleké cestě*, kterou sám považoval jen za nedokonalý pokus o „reportážní“ konfrontaci pohledů, srovnává perspektivu německé propagandy, perspektivu katanů a jejich vzdálených obětí, brzy ztracených za terezínskými hradbami. To je inscenační klíč *Daleké cesty*. Po patnácti letech, v umělecké podobě už dovršenější a podstatně složitější, se s ním setkáme i ve *Hře o lásce a smrti*. Radok v komentáři ke *Hře* napsal, že tento klíč „objevil“ ve chvíli, kdy se rozhodl vsadit na jevišti oběti revoluce do jakési arény (přechodného ghetta), do dřevěné ohrady, která se proměnila ve vězení. (Radok ohradu označuje jako „arénu pro dobytek“ určený k porážce, což připomene termín z jeho rukopisných Pamětí, kde píše o jiné obrovité ohradě, totiž o Terezínu, jako o „pevnosti mrtvých“.) Na trojstrannou galérii nad ohradu umístil tzv. Diváky, revoluční lůzu, reprezentativní ulice, jejichž typy našel v Hugově románu *Devadesát tři*. Diváci na galérii sledují uvězněné oběti v aréně, proměňují je v jakési nedobrovolné Herce, neboť je za posměchu, urážek, nevybíravých pobídek nutí tancovat, „hrát“ – jde tedy o svérázné, „teroristické“ divadlo na divadle. Podobně jako v *Daleké cestě* i zde Radok porovnává perspektivu katanů, či spíše těch, kteří se na jejich jednání snaží parazitovat, s perspektivou obětí.

Zaslouží všimnout si i výmluvných odlišností. Svět galérie – společnost katů



Dvě symetrické kompozice z Terezína se středově umístěnými branami (*Daleká cesta*)



či parazitů revoluce, je totiž v rozmanitém kontaktu se světem vězňů dole v aréně. Diváci na aristokraty pokřikují, smějí se jim, ale dojde tu i ke kratičkému zážehu soucitu, pocitu příbuznosti. (Myslím na scénu, kdy prostá žena, Krásná Tutti /Stella Zázvorková/, naslouchá milostnému dialogu milenců dole v aréně a náhle, dojata, vypadne ze své role Divačky, která dosud neúčastně shlížela na nenáviděné vězně, a sama začne vyprávět svůj dávný milostný příběh o jistém Jeanovi z „Florentinský ulice“. Dialog milenců a monolog Krásné Tutti Radok střídá, prolíná jako ve filmové montáži.) Mezi galérií a arénou může tedy proběhnout citové vlnění, už proto, že oběťmi (revoluce) se mohou stát všichni – něco v poměru německých katanů a židovských obětí v *Daleké cestě* nemyslitelného. Tím více vynikne, jak židé dokonale oddělení od svých mučitelů byli pouhým lidským materiálem, hodným jen smrtelné rány. Pervertované násilí tu ve své d'ábelskosti pokročilo o poznání dál.

Ve *Hře o lásce a smrti* je vztah mezi galérií a arénou ještě doslovnější, fyzický.⁴⁾ Galérie a aréna jsou propojeny neviděným schodištěm a občas otevřenou branou do arény. Může se tu tedy nastoupit **cesta dolů**, to znamená, že není vyloučen propad z galérie mezi oběti, jak to potká Krásnou Tutti, o níž už víme, že se v ní krátce rozdoutnalo pohnutí, předzvěst její revoluční „slabosti“. Později se podivuje jistému revolučnímu rozsudku, a dokonce přiznává, že její milenec byl popraven. Je za to potrestána deportací do arény a pak smrtí po boku popravovaných vězňů. Ale existuje tu i **cesta vzhůru**, od obětí mezi Diváky, cesta morálního selhání, po které se vyšplhá jeden z odsouzených Bayot (Eduard Dubský), který si své budoucí místo na galerii vyslouží donašečstvím. Platí za to radokovskou cenu: umírá morálně, přichází o svou čest. V *Daleké cestě* je takovým pokusem o cestu vzhůru Zdeňkovo vyvýšení z obyčejného terezínského vězně v kápa. Ale i jeho osud svědčí o nesrovnatelně drastičtější situaci židů, neboť tento dočasný vzestup do „privilegovaného kutlochu“ mu život nezachrání. Budou-li používat pojmů z Radokovy inscenace, Zdeňk se nikdy nemůže stát Divákem na galerii, pouze privilegovaným, přechodně zvýznamněným Hercem.⁵⁾

Ve *Hře o lásce a smrti* Radok sleduje svět lůzy a obětí, galérie a arény souběžně ve chvílích, kdy oba světy spolu komunikují, i tehdy, kdy jako by o sobě nevěděly. Souběžnost jako dramatický „reportážní“ prvek Radoka zajímala ode dávna a v *Daleké cestě* můžeme vidět její jednoduchý, leč na svou dobu vynalézavý předobraz. Radok váže některé scény k sobě tak, že nechává doznívat děj z

4) Radokovu inscenaci názorně připomíná dokumentární film *Hra o lásce a smrti* (Krátký film, 1969 – v majetku Divadelního ústavu, Praha). Upozorňuji dále na obsáhlý komentář k inscenaci, který do zmíněné publikace Divadelního ústavu (pozn. 1) napsala Alena Stránská, a na vynikající interpretační práci Bořivoje S r b y *Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti*, „Divadelní revue“, 1989, s. 87–97.

5) K tomu dodávám svědectví jednoho z terezínských vězňů (p. Martin Glas), kterému jsem *Dalekou cestu* promítal a který motiv Zdeňkova povýšení v „Ghettowache“ považuje v reálných terezínských souvislostech za Radokovu licenci: Zdeňkova privilegia byla ve skutečném Terezíně nemyslitelná.



Scéna z terezínské ulice pod hradbami a domovními bloky (*Daleká cesta*)

dokumentární vrstvy, či naopak z hraného příběhu, v zužujícím se rámečku, který přetrvává ještě ve chvíli, kdy se na jeho pozadí už rozbíhá další děj. I když zde jde o souběžnost spíše symbolickou – rekvizita židovské hvězdy „putující“ z jednoho plánu do druhého než výslovně časovou, přesto se zde vytváří zárodečná podoba dějové simultaneity. Radok ji později zvláště bohatě rozvinul v polyekranových projekcích *Laterny magiky*.

Všimli jsme si, že stejně jako v *Daleké cestě* i ve *Hře o lásce a smrti* Radoka zajímá dějinný horizont „lemující“ osudy hrdinů: ve *Hře* jej nezastupuje jen viditelná galérie, ale také neviděná „ulice“, z níž – fakticky z prostoru mimo jeviště, ze zákulisí – dostáváme další informace pomocí zvukového záznamu hlasů. Tak ve vzrušeném předsmrtném rozhovoru Sofie (Nina Jiráňková) a jejího manžela Jéroma de Lavoisiera (Ota Sklenčka) Radok používá hned čtyři informační zvukové vrstvy: (1.) na jevišti je slyšet jednak vícehlas, odříkávající například větu „opuštěnou ulicí znějí kroky těch, kteří přicházejí“, což je text jedné ze scénických poznámek, které Radok rafinovaně „zveřejnil“: proměnil je v rovnoprávný jevištní text recitovaný z magnetofonového pásku voicebandem. Zní tu dále (2.) patetický leitmotiv bolera (bolero dominuje i v hudebním doprovodu Jiřího Sternwalda v *Daleké cestě*!) z hudebního komentáře Zdeňka Lišky, motiv, který vstupuje do (3.) dialogu loučících se manželů.

Jejich rozhovor je ireálně zdvojen tak, že některé repliky Lavoisiera a jeho ženy slyšíme ještě jednou (4.) z ampliůnu; tento postup, ovšem nemá racionální vysvětlení, a tím spíše působí mimořádně emocionálně, jako by se v té rozjitřené hlasové ozvěně násobilo drama chvíle a zjevoval se tak další, netušený plán jedné lidské tragédie. (Je to také hlas ze světa vize, představy, do níž Radok strhával diváka už v *Daleké cestě*. Například při průjezdu lokomotivy terezínskou ulicí nechal náhle scénu zatmít, a naopak dal rozsvítit reflektory lokomotivy: touto symbolickou „výměnou“ světla a tmy naznačil, že vstupujeme na území vize.) Hudbou, zdvojeným rozhovorem manželů, voicebandovým komentářem Radok ve *Hře* příznačně **zvrstňuje skutečnost**, takřka kubisticky ji rozkládá a znovu ji spojuje do vyššího významového celku. Obdobně násobil skutečnost v *Daleké cestě* kombinací dokumentu a hraného příběhu, bohatostí zvukové stopy, zvláště spojením obrazu a slovního komentáře v podání Václava Vosky. Komentářem obohacuje, „zmnožuje“ obraz nejen obsahem slov, ale i způsobem přednesu, ironickou či rezignovanou dikcí. Už zde je základ stylového prostupování, onoho ironizujícího, parodujícího, deklasujícího „nahore“, jež ve *Hře o lásce a smrti* reprezentuje galérie s Diváky, a naopak pateticky, romanticky rozvíjeného dramatu hrdinů v onom „dole“ (aréna).

Ale sestupme dále do Radokovy v zásadě kubo-expresionistické metody, do způsobu, jakým zviditelňuje vnitřní obsahy, prožitky postav nebo své autorské vize. Napsal jsem, že Radok v *Daleké cestě* subjektivizuje svět zvláště v „obřadných scénách“ a souvisle pak v terezínských sekvencích, které nelze chápat jako objektivní vnějškový záznam skutečnosti, ale spíše jako pokus o evokování prožitků vězňů. Tuto snahu zniterňovat svět příběhu Radok později dále rozvíjel, zvláště invenčně ve *Hře o lásce a smrti*. Bořivoj Srba, který zevrubně sledoval tuto linii subjektivizace ve *Hře o lásce a smrti*, připomíná scénu, svědčící mimo jiné o občasné prostupnosti světa galérie a světa arény: do arény hlučně vtrhnou Diváci z galérie vedení Smrtkou, nasadí si maškarní masky a za zvuku ryčné hudby zatančí vězňům předsmrtný taneček. „I když (Diváci) ani v aréně 'nepřestávali' být 'věrni' svému 'poslání' kriticky komentovat jednání Herců..., změnili se v jakési fantomatické přízraky. Přízraky ztělesňující obětem revolučního teroru stejně tak 'zdomovničtělé dějiny', jako celou tu krvavou hrůznost a nelidskost poměrů, které je zničily. Zpřítomňují se tedy vlastně v té podobě, v jaké je vidí svým vnitřním zrakem Herci.“⁶⁾ Opět skromný zárodek tohoto „vyvolání“ prožitků postav můžeme hledat v *Daleké cestě*, zejména v druhé terezínské sekvenci, kde přízračnost prostředí je do jisté míry „zdůvodněna“ tím, že na ně nahlížíme očima ilegálního vetřelce do Terezína, pohledem Toníka (Otomar Krejča). Terezínské pudy a kutlochy vidíme jeho zpola ohromeným „nevěřicným“ zrakem jako labyrint – či jako jakési „včelí plástve“ zavěšené v neurčitém prostoru bez přirozených, diváka orientujících hranic, tedy bez stropů, podlah,

6) Cit. studie Bořivoje S r b y, s. 95.



Jedna z kreseb terezínských vězňů: Bedřich Fritta – Nouzová ubikace. Připomene natěsnané, nepřehledné prostory terezínských „kumbálů“ v *Daleké cestě*

ale naopak se všemožnými „abnormálními“ překážkami (trámy, mříže), jimž se po zákonu expresionistického pohybu musí figury vyhýbat, zakopávají o ně, ztrácejí se za nimi. Ač nás kamera co chvíli vrátí k Toníkovým pozorně hledícím očím, další záběr nás vždy od jeho pohledu „odstřihne“ a my stejně jako on dezorientováni „plujeme“ prostorem tříštěným architektonickými fragmenty („zlomky“ schodiště, části zábradlí) a prostupovaným záhadnými zvuky. Terezín se změnil v Radokově stylizaci v noční přízrak jednoho z jeho krátkodobých hostů.⁷⁾

V inscenaci *Hry o lásce a smrti* stupňuje Radok zniternění scénického světa ještě do vyšších metaforických rovin. Připomínám scénu, v níž na jeviště vtančí

7) K vnímání lágru jako čehosi přízračného, co je k „nevěře“, dodejme, že i tato zkušenost vychází z konkrétních vězeňských prožitků. Píše o tom zajímavě Primo Levi v úvodu své knihy *Potopení a zachránění* (Index 1989, s. 5): „Je to zvláštní, že táž myšlenka (‘i kdybychom vyprávěli, neuvěří nám’) přepadala v nočních snech i zoufalé vězně. Skoro všichni, kteří se vrátili, vzpomínají, ať už nahlas, nebo v psaných pamětech, na sen, který se jim často zdál v noci ve vězení. Lišil se v jednotlivostech, ale podstata byla stejná: vrátili se domů, vášnivě a s úlevou vyprávějí o svém minulém utrpení někomu blízkému, a ten jim nevěří, ba dokonce ani neposlouchá. V nejtýpější a nejkrutější podobě snu se člověk, s nímž rozmlouvali, otočil a potichu odešel... obě strany, oběti i utlačovatelé, si živě uvědomovali oblidnost, a tudíž i neuvěřitelnost toho, co se dělo v lágrech.“

chlupci s rozkvetlými snítkami šeríku a vavřínu, kteří personifikují vnitřní vidiny obětí i katanů, tedy všech, celého „národa“, zúčastněného v dané dějinné události. Symbolizují krátký závan vzpomínky na dětství, dobro, mládí, půvab. Najednou se jeviště proměnilo v zrcadlo toho lepšího, co lidé dávno poztráceli. Na scéně se materializují ty nejvyšší hodnoty. V takový okamžik se jeviště mění v jednolitý prostor pro tlumočení autorovy představy historie a člověka zápasícího o svou duši v protihře dějinných událostí... Obdobně i v *Daleké cestě*, opět jen v zárodečné podobě, můžeme chápat tři terezínské sekvence, a zvláště jejich výrazně stylizované partie, jako prostor, v němž Radok neožívoval jen jednu určitou – osobní terezínskou zkušenost. Spíše se pokusil na terezínské „plátno“ promítnout svou vizi obecně koncentračnického prožitku, k níž použil nejrůznější vzpomínkový, psychologický materiál i prameny své fantazie. A necháme-li se vést „zobecňující“ silou jeho metafor, můžeme v Radokově Terezínu vidět i obraz vězeňské zkušenosti vůbec, či zkušenosti každé lidské situace, kterou člověk chápe jako pobyt ve Vězení, byť by měl tento žalář jen ryze vnitřní rozměry.

VIII.

*„Jako čarodějův učeň, který hyne proto,
že vyzývá na souboj sfingu, mořskou propast.
To mě zabíjí můj film – pomyslíl jsem si.“*

(Federico Fellini)

Takové vnitřní vidění skutečnosti (války, lágru), setkané z nejrozmanitějších zážitků a především z představ fantazijního, vciťování, bylo nedlouho po válce něčím odvážným, co kontrastovalo s dobovým požadavkem „realisticky“ dokumentovat tragické válečné události. Bylo to odvážné nejen ze zjevných důvodů „kulturně-politických“ (viz obviňování z „formalismu“, ze „subjektivní deformace“ válečné pravdy), kterými se nedlouho po premiéře *Daleké cesty* neveřejně zdůvodňoval zákaz jejího promítání.⁸⁾ Bylo to odvážné i z důvodů psychologických. Radok, ještě před slavnými filmy – vizemi Alaina Resnais, Ingmara Bergmana, Federika Felliniho, si troufl chápat film jako médium, do kterého může promítnout své vnitřní úzkosti, vidiny, onen „Terezín v nás“. Muselo to být o to náročnější, že šlo o látku tak ožehavou a čerstvými pamětníky války tak žárlivě strážanou a hájenou. *Daleká cesta* byla na tomto srdnatém sestupu nejen do kolektivní zkušenosti, ale také do sebe sama ještě nedůsledným, kompromisním, a přece zcela ojedinělým vykročením. V kinematografii se k dalšímu podobnému kroku Radok již nedostal. *Divotvorný klobouk* (1953) byl jen zvenčí objednanou

8) Viz ještě výroky členů Filmové rady (Otakar Vávra, Miloslav Fábera) vztahující se k *Divotvornému hrnci* a zpětně k *Daleké cestě* – výtky se dotýkají „expresionismu“ (chápaného nikoli jako technický, ale jako hodnotící termín!), „formalismu“, „ne-realistického pojetí“ obou filmů. Tyto výroky zaznamenal Radok ve svých Pamětech, s. 294–296.



František Zelenka – scénický návrh k Büchnerově *Vojckovi* (Terezín 1944). Rozmanitě poskládané obývací „buňky“, schodiště, zábradlí tvoří architektonickou změť, jež se podobá labyrintu Radokova Terezína (z výstavy Františka Zelenky, UMPRUM 1992)

zpola zdařilou anekdotou, a také pozoruhodný neosecesní *Dědeček automobil* (1956) mířil už jiným směrem. Skutečnými, byť tolikerou stylizací „kamuflovanými“ osobními „zprávami“ se později staly až jeho vrcholné divadelní inscenace, *Hra o lásce a smrti* především.

Radokův tak brzy utlačený cit pro filmovou sebe-výpověď však přesto můžeme sledovat ještě krátce v šedesátých letech, a to v jeho pronikavých zmínkách (z různých časopiseckých rozhovorů) o čerstvě zhlédnutých zahraničních filmech. V jeho porozumění pro Bergmanovy *Lesní jahody*, *Mlčení*, Resnaisovu *Hirošimu, mou lásku*, filmy Federika Felliniho můžeme zaslechnout ozvěnu autorského příbuzenství: „Viděl jsem (ve Vídni) film, který bych přál vidět všem u nás. Je to Ingmara Bergmana *Mlčení*. Tento režisér-filozof měl odvahu **přemoci svou autocenzuru** (podtrhl JC). Vypráví o nejintimnějších zážitcích člověka v našem světě složitých vztahů. Vypráví s přesností a věcností, čistě, nezáludně, bez koketérie. Přirovnal bych jeho práci k umění A. P. Čechova. I když se zdá,

že Čechov stojí na jiném pólu proti Bergmanovi, přece oba hledají skrytého člověka v člověku.⁹⁾

Mluví-li Radok o autocenzuře, nemá na mysli její povrchně politický, ale osobně hlubinný význam. „Přemoci svou autocenzuru“, to pro něho znamenalo rozbít vnitřní tabu, odvážit se tvořit opravdu ze sebe. Hlásit se v sobě i k těm nejosobnějším, často nejbolestnějším představám, ať to stojí, co to stojí. Senzitivní Radok tuto odvahu při práci na *Daleké cestě* měl, šlapal si v ní cestu peklem svých pocitů, jak to s malým časovým zpožděním v náznacích dokládají i zmínky v jeho rukopisných pamětech. Byla v něm však nejen tato „pre-felliniovská“ odvaha k sobě, totiž k vlastnímu, nezávislému vidění, ale také vůle k řádu, stavebnosti, ke stylu. Co z této soustředěné autorské energie zanechalo přímou stopu v naší kinematografii? Myslím, že by bylo nadnesené hovořit o jasných souvislostech. *Daleká cesta*, léta nepromítaná, těžko mohla vyzářit svou sílu, ovlivňovat. Český film, i ten z let šedesátých, se ubíral jinými směry. Na své vyzáření možná teprve čeká, jako osamělá vzdálená hvězda.¹⁰⁾

9) Alfréd Radok v rozhovoru s Janem Císařem. „Divadelní a filmové noviny“, 1965, č. 19, s. 1. V starším rozhovoru s Janem Císařem a Alešem Fuchsem se Radok také vyjádřil k tématu autocenzury, když odpovídal na otázku – jak nyní dělat divadlo: „Mít odvahu. Přemoci autocenzuru. Dovést vypovídat o tom, co má člověk sám v sobě. Pokusit se postihnout svět, které je v nás a kolem nás.“ „Divadelní a filmové noviny“, 1964, č. 9–10, s. 9.

10) Mně se vzdáleně vybavuje jen nad těmi výlučnými filmy, v nichž se podařilo spojit válečné téma s imaginací, osobní výpovědí a expresivním stylem, zvláště nad *Démanty noci* Jana Němce.

SUMMARY

Alfréd Radok's Long Journey (II) In the Light of „The Play of Love and Death“

Jiří Cieslar

The work compares Radok's film début *Long Journey* (1948–1949) with his masterpiece, the staging of Rolland's *Play About Love And Death* (première on October 14, 1964). He starts from the assumption that Radok succeeded in these two works just because he managed to express a central theme of his own on the one hand and to apply his own way of looking on the other hand. Even though the author is aware of many differences between diversity of the epochs, societies and ideologies that are rendered in their stories, and he also takes the difference of material (film–theatre) into account, he believes nevertheless that even under this distinctness it is possible to reveal some of the continual, essential features of the director's creativity. It appears, when comparing the film and the staging that Radok's „perpetual“ theme is the conflict of an individual (victim) and the History, in a strict sense of the question, how people, the character's of the story preserve or, on the contrary, lose their moral integrity. Their stories are the dramas of the soul (conscience). The individual, Radokian way of looking can be revealed in the way how the director compose different perspectives of views (of characters, of himself as author). The conflict of these perspectives is projected into the multi-stratified structure of the work.