

DALEKÁ CESTA ALFRÉDA RADOKA

(část první)

Jiří Cieslar

I.

V písemné pozůstalosti Alfréda Radoka se zachovaly dvě strojopisné stránky režisérových „Poznámek“ k připravované premiéře *Daleké cesty*. Čteme v nich mimo jiné: „Následující historie se nám stala při sestřihu: Vybírali jsme pro začátek filmu scény z německých žurnálů. Jako kontrast pro slova tehdejšího 'vůdce nacionálně socialistického práva' jsme použili popravu polských vlastenců. Museli jsme z technických důvodů projíždět onu scénu několikrát. Dovedete si představit, jak je člověku, když se trochu nad takovým záběrem zamyslí. Ale nedovedete si představit, jak se vám najednou ukáže filmová skutečnost strašnou skutečností, když si film pustíte obráceně. Nejdřív kouř z kulometu, výstřely. Pak mrtví groteskně vstávají a jsou znovu připraveni. Znovu se naposled ten docela maličký chlapec otočil ke zdi, jako kdyby cosi hledal. A pak byl znovu a ještě jednou připraven... Film zůstane filmem. A stroj strojem. Stačí stisknout páčku a točí se to pěkně obráceně. Horší je to s lidským srdcem a rozumem. Jak z těch dvou věcí vymazat nenávist?“ Zdá se mi, že v těchto větách Radok nepopsal jen jednu bizarní zkušenost od střihačího stolu, ale že tu mezi řádky vyjadřuje i něco podstatného o svém vztahu k filmu. Viděl v něm nástroj, který deformací skutečnosti může vyvolávat v divákovi pocity a myšlenky, k nimž při běžném vnímání běžně podané reality nemůžeme dospět. Deformací či stylizací se zjevuje vnitřní pravda skutečnosti, její ukrytý existenciální rozměr rozložitelný do těch nejzákladnějších pólů (láska – nenávist). Budeme-li sledovat Radokovu zkušenost: zpětně promítnutý – navracený obraz tragické situace objeví v ní její další, spodní, „strašlivou“ sílu; umělé navrácení v ní zvýrazní její faktickou nenávratnost; groteskním protipohybem zpět proti proudu času se vyvolá zdánlivá naděje, že v každé vteřině lze ještě volit z více možností, zasáhnout do běhu událostí, ale s tím, že teď už je nenapravitelně pozdě. Deformací realita ožívá, zvrstvuje

se: strhne nás do svého potenciálního dramatu, do hry svých možností, nových souvislostí. Tak zřejmě Radok cítil film. V *Daleké cestě* sice nešel tak daleko, aby skutečnost „navracel“ jako na střižném stole, převrací ji však jinými způsoby, které si s efektem ze střižny nežadají.

II.

Když čtyřiatřicetiletý Alfréd Radok začal na podzim roku 1948 natáčet *Dalekou cestu*, měl s filmem jen krátkodobé dílčí zkušenosti. Pamětníci nicméně vzpomínají,¹⁾ že už první poválečné Radokovy divadelní inscenace v Divadle 5. května, kde Radok v roce 1945 režíroval *Vesnici žen* a *Veselou vdovu*, měly v sobě „něco filmového“ – cit pro filmové specifikum, zužitkované pro potřeby divadelního jeviště. Tehdy, v prvních poválečných měsících seznámil hudebník Jiří Sternwald Radoka s dokumentaristou Františkem Sádkiem, který s Radokem sepsal scénář podle povídky Jarmily Svaté Petr zbláznil město. Producenti tuto recesistickou pohádku, fantazijní leporelo nesouvislých, někdy doslovně se opakujících scén považovali spíše za provokaci než za seriózní projekt a odmítli jej. V roce 1947 Sádek debutoval v hrané kinematografii secesní anekdotou *Parohy* a Radoka přizval – budeme-li citovat titulky filmu – k „umělecké spolupráci“. Radok se zčásti podílel na výběru herců a spolu s výtvarníkem Josefem Svobodou i na důsledné stylizaci secesních interiérů. Zajímavý secesní dekor však těžko mohl zachránit to, co se v něm odehrávalo: plytký příběh o dvou ctnostných manželech, kteří se mylně podezírají z nevěry. Jde o neobratný, přesto ne bezcenný experiment. O pokus o clairovskou veselohru ze skromného proudu české kinematografické neosecese, k níž sám Radok později přispěje svým *Dědečkem automobilem*. (Alespoň jeden pamětnický detail: Radok podle svědectví Františka Sádka „zdáli“ přihlížel natáčení, občas přicházel s „nápady“, zejména prý dbal o „koncovky“, tedy o expresivní pointování některých scén, a to budiž považováno za cosi už zjevně „radokovského“.)

Nedostatek profesionálních zkušeností s filmem však divadelního režiséra Radoka ve vztahu k dobové kinematografické produkci spíše osvobozoval než handicapoval. Originalitu *Daleké cesty* pochopíme i odtud, z faktu, že Radok přistupoval ke své prvotině s představami markantně vyhraněného kumštýře a současně jakéhosi nezávislého, „branží“ neposkvrněného externisty, který se programově obrací proti dobové, úzce popisné kinematografické konvenci. Řečeno jeho slovy ze strojopisných úvah nad předlohou, filmovou povídkou Erika Kolára *Cesta* (až ve scénáři se objevuje adjektivum „daleká“), protestuje proti „nebásnivému kopírování skutečnosti všedního života, jak se nyní vyrábí většina

1) Odvolávám se tu na své rozhovory s paní Marií Radokovou, vdovou po režisérovi, s režisérovým bratrem Emilem Radokem, s Jiřím Sternwaldem a Františkem Sádkiem.



Alfréd Radok za kamerou při natáčení Daleké cesty v Terezíně

našich filmů“, a odmítá pokulhávání mezi divadlem, románem a takzvaným filmovým civilismem. Na druhé straně možná právě onen nedostatek filmařských zkušeností a zcela jistě fatální historická chvíle, poúnorový zlom, vysvětlují, proč Radok své troufalé vize neuplatnil tak, jak si představoval.

Zabývejme se krátce Radokovou vidinou ideálního filmu. Radok před natáčením Daleké cesty, i v letech následujících, jak o tom svědčí jeho rodinné Paměti²⁾ z počátku padesátých let i jeho filmové rozvahy z let šedesátých, spojoval svou představu filmu s pojmem „umělecké reportáže“. Kritizuje přitom pouhý „filmový civilismus“, jde mu o „stylizaci obrazu i díkce“. Sní o čistém nedivadelním, neliterárním filmu, ale zároveň z divadelních zkušeností čerpá. Výčtem těchto různorodých představ ovšem nepřistihujeme Radoka v nesrovnalostech, ale jsme přímo u kořene jeho koncepce filmu jako **mnohovrstevné, kontrastní stavby**. Radok snil o filmu, v jehož struktuře by se prostupovala vrstva realisticky popisná s vrstvou výrazně stylizovanou. V reportážnosti, byť i reportážnosti

2) Nazývám tak strojopisný soubor deníkových záznamů, které v první polovině padesátých let Radok adresoval své malé dcerce Barunce. Deník je ve vlastnictví paní Marie Radokové.

předstírané, fiktivní, to jest ve skutečném či jen zdánlivém dokumentarismu, viděl něco filmově specifického. Ale jen za toho předpokladu, že dokumentaristický záznam se dostane do kontaktu se stylizací, metaforou a přispívá tak k vyšší, artistní struktuře díla. V Radokově pojetí má tak pojem reportáž význam zcela speciální. Dobře to osvětluje pasáž z jeho Pamětí,³⁾ kde se zájmem reaguje na Zavattiniho úvahy o neorealismu (přetiskla je v roce 1953 Film a doba). Nachází v nich ex post potvrzení svých záměrů z *Daleké cesty*, ale také si vyjasňuje to, čím se od neorealistické konfese odlišuje: „Podstatný rozdíl mezi mým názorem a názorem Zavattiniho je asi ten, že já chci ze skutečnosti všedního života vzít jen takzvaný policejní raport a pak jít dále ke skutečnosti umělé a umělecké...“.³⁾ Nástroj, kterým lze suchou zprávu o všední skutečnosti pozdvihnout ve skutečnost umělou, viděl v rytmu. Rytmem, který charakterizoval jako „partituru obsahu“, lze rozehrát spoje mezi jednotlivými vrstvami filmové stavby. Vytvářejí se tak ony „reportážně“ naléhavé, nové souvislosti a skutečnost se „reportážně“ odkrývá, viděná z různých úhlů, odlišných pohledů.

Na pozadí této představy mnohovrstevného filmu se rodil Radokův filmový debut, při němž si režisér svou koncepci umělecké reportáže teprve ujasňoval. Tím nepopírám stopy dalších vlivů v *Daleké cestě*, ať už pramenily z německého filmového expresionismu, či z ejzenštejnovského chápání filmu jako rafinované montáže obrazových a zvukových atrakcí. Elementární hravostí s instrumenty filmového vyjadřování i onou odpoutanou svobodomyšlností debutanta Radok také připomíná začínajícího Orsona Wellese. I *Občan Kane* byl – v míře ovšem podstatně dovršenější – kombinací stylizované reportáže a bohatě zvrstveného vypravěčství. Není pak nezajímavé zjištění, že Radok měl možnost *Občana Kanea* zhlédnout ještě před natáčením *Daleké cesty*. V anketě Mladé fronty z roku 1947⁴⁾ jako svůj největší zážitek sezóny uvádí právě Wellesovo arcidílo. Ale podobně jako na divadle, ani ve filmu Radok nebyl eklektik. Nacházel si ojedinělá příbuzenství, která mu jen potvrzovala to, co už sám promýšlel.

III.

Radok při úvahách o filmu-umělecké reportáži byl přirozeně ovlivněn i tématem, které si zvolil pro svou prvotinu. Židovská genocida, ilustrovaná na osudech pražských Židů, kteří se chystají k transportům a později prožívají své peklo v terezínské pevnosti – to bylo téma, které Radok po celý život, a tím spíše nedlouho po válce, cítil jako neumlčitelnou, ne minulou, ale přítomnou bolest a problém. Trauma, které si pro vyjádření přímo žádá takovou formu, jež vytváří iluzi čehosi stále přítomného. A tím se znovu dostáváme k žánru, který Radokovi v jeho zvláštním pojetí tento nárok splňoval: k reportáži.

3) *Paměti*, s. 94.

4) „Mladá fronta“, 25. 12. 1947.



Příjezd tyfového transportu do Terezína



Kára s mrtvolami tažená terezínskými uličkami

Jen v prvním plánu chtěl *Dalekou cestou* vzpomínat – vzpomínat na otřesnou skutečnost genocidy, která zasáhla i jeho rodinu. Z otcovy strany byl židovského původu: jeho otec prošel terezínskou Malou pevností a později na sklonku války zahynul v Mauthausenu.⁵⁾ Umučen byl i jeho dědeček a další příbuzní. Sám byl na podzim roku 1944 odvezen do koncentračního (nikoli vyhlazovacího) tábora Klettendorf u polské Wrocław, odkud se mu v únoru 1945 podařilo uprchnout. Zbylé válečné týdny se ukrýval v Praze. Radok se však na fenomén genocidy chtěl dívat hlavně „aktuálníma“ očima psychologa, který hledá příčiny, motivy rasistické nenávisti. A hledá ji nejen u „těch druhých“ – u Němců, ale i v těch, kteří jí uvolňovali prostor „v nás“, to jest v „komplexech méněcennosti, nenávisti, v pudu po vykořisťování.“⁶⁾ Obecně řečeno: v různých modifikacích duševní ubohosti, která skrytě determinovala jak vrahy, tak ty, kteří jejich řádění v českém prostředí mlčky přihlíželi či dokonce na něm parazitovali. Tak alespoň Radok rozmyšlel nad filmovou předlohou. S Erikem Kolárem například původně plánoval paralelizovat scénu, v níž „němečtí studenti taktují amatérské popravy židovských profesorů v Berlíně“, ⁷⁾ se scénami, ve kterých se české „národní“, antisemitsky laděné studentstvo dostává do křížku s těmi, kteří se Židy sympatizují. Těžko v tuto chvíli říci, zdali se na odstranění těchto scén, hledajících fašismus nejen „tam“, ale i „zde“, podílela cenzura pounorového režimu. Či zdali Radok sám v těchto obrazech nakonec spatřil příliš doslovné vyjádření svých pocitů. V konečné *Daleké cestě* se projevy domácího antisemitismu zúžily na postavu nadřízeného lékaře a na figuru nestýdatě rabujícího domovníka (František Kreuzmann). Postava ševce Bureše (J. O. Martin) pak reprezentuje neagresivní lidový antisemitismus, vyvolaný spíše neinformovaností než bytostnými sklony.

IV.

V *Daleké cestě* se prolínají tři vyprávěcí proudy: série šotů z dobových předválečných a válečných dokumentů; vlastní melodramatický příběh rasově „smíšené“ manželské dvojice a jejích příbuzných; soubor zvláštních metaforických scén, které souhrnně nazvěme „obřady“.⁸⁾

5) Radok si o svatodušních svátcích roku 1954 poznamenal s myšlenkou na svého otce (a Baruščina dědečka): „Dali jsme tatínkovu fotografii (fotografii tvého dědečka Viktora) na knihovnu, vázu s květinami a svíčku jsme zapálili. Rozplakal jsem se. Byl jsem ráno v kostele a vzpomínal jsem. Jaká to musila být smrt a jakou strašnou hrůzu nemohl dědeček světit živým, když živ, byl již mrtev. Tady je pravá samota, v takovém umírání v koncentračním táboře. Ti, kteří chodí navštěvovat hřbitovy a klidné hřbitůvky jsou šťastni, jako Ti, kteří dnes již odpočívají. A já jsem na Malé pevnosti v Terezíně, s poslední myšlenkou a Tvého dědečka...“ *Paměti*, s. 74.

6) Z fotokopie Radokových poznámek ke Kolárově filmové povídce *Cesta*, s. 1. Zapůjčeno z archivu dr. Hedvabného

7) Tamtéž s. 3.

8) Lucie Broukalová v seminární práci *Radokova Daleká cesta* (kritický seminář na katedře divadelní a filmové vědy, FFUK 1990) pojmenovává tři vrstvy *Daleké cesty* takto: nosná vrstva dějová, relativně samostatné nedějové prvky a dokumentární záběry.

1. Myšlenka obklopit příběh dokumentárním rámcem patří Radokovi. V Kolárově povídce ani v pozdějším scénáři, který psal Kolár s Radokem a asistentem režie Mojžíšem Drvotou, o dokumentech ještě není zmínka. Ve filmu tvoří pro hrané scény pevný rám podobný cihlovým zdem svírajícím terezínský život do uzavřeného prostoru. Radokovi židovští hrdinové žijí svůj izolovaný život už v předterezínské epoše, v pražském ghettu, oddělení od okolního světa, který však jimi násilně – jako by se ale ani dotekem nechtěl pošpinit – manipuluje. Řečnické exhibice fašistických pohlavárů, parádující němečtí vojáci z dokumentárních záběrů, to vše se odehrává ve vztahu k hrdinům někde nesmírně daleko, za hradbami pražského a terezínského ghetta. Současně víme, že každé slovo či „gesto“ z dokumentárního horizontu mohlo mít – a také mělo – pro hrdiny fatální důsledky. Uzavřený život figur probíhá jakoby mimo čas: o běhu „Velkých dějin“ se dovídáme takřka výhradně z dokumentárního rámce. Výjimečně dojde k výslovnému prolnutí obou vrstev: tak dokument informuje o přítomnosti Heydricha na Pražském hradě a vzápětí v hrané scéně zprávy z rozhlasového přijímače, podávající seznam popravených, signalizují posunutí času do dnů po diktátorově smrti.

Radok zařadil do dokumentární série také záběry z filmu Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935). Z tohoto proslulého propagandistického snímku převzal například některé projevy nacistických pohlavárů i záběry na jejich jména v podobě světelných nápisů-neonů, které u Riefenstahlové mají zaujmout svou použitavou zářivostí, kdežto v kontextu Radokovy montáže z nich „září“ spíše dryáčnický, laciný třpyt. Sledujeme-li film Leni Riefenstahlové s myšlenkou na záběry, které si Radok vybral, ukáže se jeho záměr vyjmout z režisérčina díla zvláště drobné, takřka ornamentální, fetišistické detaily: například záběr na nacistické „standarty“, na monstrózní říšskou orlici či obří hákový kříž. Nad výběrem dokumentů si lze rovněž uvědomit, že Radok natáčel svůj film v ještě rozjitřené poválečné době, s emocionálně zbarvenou rozhořčeností nad nacistickou propagandou, založenou na lži. I zde používá kontrastů: hovoří-li komentář o „novém pořádku“, zavedeném v německé říši, připojuje Radok k těmto slovům záběry na „pořádkumilovné“ koncentrační tábory a vzápětí na haldy mrtvol. Podobně k úvodním slovům jednoho z nacistických předáků „Die Wahrheit ist das Fundament...“ napojuje záběry na terezínskou bránu, do níž proudí noví vězňové a z níž v protisměru jsou vynášeny rakve. Už v této úvodní sekvenci se tedy exponuje téma pravdy a lži, reality a propagandy. Připomenutá scéna s terezínskou branou je současně příkladem nahraného dokumentu, reportážní mystifikace: tato scéna se později vrátí ve svém „adekvátním“ prostředí, t. j. v hrané terezínské sekvenci.

Slovní komentář k dokumentům tvoří další, relativně samostatnou vrstvu filmu. V podání Václava Vosky je natolik stylizován, že nese významy nejen v obsahu slov, ale i ve způsobu projevu, v dikci, v tempu. Komentátorův hlas

jeví stopy únavy, vyčerpání, kdy jako by pod nátlakem či v rezignaci opakuje nacistické slogany. V tu chvíli se proměňuje v hlas oběti, přinucené tlumočit příkázaná slova. Místy má až ironické zbarvení, vyjadřuje zkušený nadhled, ale nadhled prožitku (nejde tedy o ironii excelujícího pohledu zvenčí, která dominuje v Rommově stříhovém dokumentu *Obyčejný fašismus*). Ve Voskově přednesu postřehneme i záměrná zaváhání, náznaky zadrhnutí v řeči, tedy hlasové znaky vyčerpanosti, jež poznamenává i finální, ne-happyendovou scénu poválečné návštěvy hrdinů na terezínském hřbitově.

2. Z příběhu židovské lékařky Hany a jejího árijského manžela Toníka Radok vytvořil jen „orientační“ dějovou kostru. Do ní zavěšuje scény metaforické, v jádře nadindividuální, na nichž mu nejvíce záleželo. Tak figura lékaře Toníka, který měl v pražském prostředí zosobňovat jakýsi zdravě plebejský prvek, člověka „moderně“ praktického, činného – povážlivě zmatněla: ve vágním hereckém podání Otomara Krejčí upadá do neurčitě pasivní, pouze svědkovské role. Nepřesvědčivě pak působí Toníkovo překvapivé (nedostatečně motivované) rozhodnutí vypravit se za Hančinými rodiči do Terezína. Naproti tomu vyniká postava Hany promyšlenou stavebností dramaturgickou i hereckou: Blanka Waleská vystihuje v Haně její přirozenou, kultivovanou měšťanskou důstojnost a zvláštní rys snivosti, až mdlobně rozjitřené citovosti, poddajně nesené tíhy. Tíhy pramenící z vazby k předkům i z provinilého pouta k rodičům, jejichž váhavému přání emigrovat, a tak se snad zachránit, přání v dané chvíli beztak už nereálnému, odmítla vyhovět. Poutána – jak říká – „jazykem, výchovou, lidmi“ k vlasti. V této dílčí sporné provinilosti otevírá se v Haně tragický rys, podmiňující Hanin pozdější pokus či náznak pokusu o sebevraždu – Radok jej však hlouběji nepropracovává. Více místa věnuje Haninu rodinnému (ne-li rodovému) citu, její vázanosti k předmětům, které jí připomínají domov, tradici, minulost. Zatímco u Kolára je Hanino pouto k věcem výrazem jisté povrchnosti, měšťanského „parádnictví“, kterého se Hana v příběhu postupně zbavuje, v Radokově filmu nemá žádný moralistní, záporný důraz. Dvojí Hanino nahlížení do rodinného alba (rekvizita vracející se v pozdější režisérově tvorbě), s jehož rozevřením se rozezní zabudovaný hrací strojek melodií menuetu, i další záběry vystihující Haninu důvěrnou, žensky půvabnou sžitost s jejím bytem (s nepostradatelným sedmiramenným svícem a gramofonem), jsou tu spíše výrazem Hanina citového bohatství, které se, zpevněno a usměrněno, znovu navrátí a zformuje v jejím altruismu v éře terezínského uvěznění.

Vedle Hany existuje jediná postava, která také dostala právo projít osobním vývojem a je v tomto smyslu zápornou variantou Haniny životní cesty. Jde o figuru Hanina „přítele z mládí“ Zdeňka Kleina (Zdeněk Hoder), jasně určenou už v Kolárově předloze. Je to také jediná postava, která naplňuje Radokův úmysl ukázat v *Daleké cestě*, jak nikoli apriorně jednoznačné zlo, ale naopak něco velmi lidského, pochopitelný strach a úzkost, ba dokonce (nezvládnutá, zraněná) cito-

vost může stát v zárodku lidského pádu. Zdeněk v úvodní pražské sekvenci prožívá čekání na transport v hysterické těkavosti, zapletený do spekulací, megalomanských plánů, velkých slov o svobodě. A je to právě jeho bytostná nejistota a neukotvenost, která ho později v terezínském infernu žene k bezohledně sebezáchovnému jednání: stane se ghetto-dozorcem, nadřazeným kápem. Za svůj vzestup-pád platí ve finále při tyfové nákaze smrtí. Radok ho však účastně neopouští ani v terezínském vzestupu-pádu a zachycuje v něm jeho tušení sebezrady, jeho němou prosbu o pochopení, na kterou tajný jednonoční „host“ v Terezíně Toník reaguje důležitou, nedopovězenou poznámkou: „Já vím, kdo tohle nezažil...“. Důležitou proto, že se touto větou pojmenovává další Radokovo téma, myšlenka, že trýznivá táborová zkušenost je nesdělitelná, a že konec konců i jeho film svou metaforickou opisností vyjadřuje jen neurčité tušení, pouze naznačuje to, co obnášelo utrpení vězňů Třetí říše.

Náročná struktura Radokova filmu nemohla přát hlubší psychologizaci postav. Individualizace Hany a v miniatuře i Zdenka ustupuje do pozadí před symbolickou, zobecňující expresí obřadných scén. Zdá se, že Radok se k nim natolik soustředil, že na některé partie příběhu mu už nezbývalo sil. Tak si lze vysvětlit, že v rozporu s jeho snahou vyloučit z textu vše literátské, zůstaly ve filmu některé prvoplánové, naivně informativní dialogy: například vzrušené debaty stavitelů údajné plynové komory v Terezíně či bodře parťácké výstupy ušlechtilého dělníka (Rudolf Deyl ml.), spojené s konvenčním vedením herecké akce.

3. K „obřadům“ řadím ty scény, v nichž se příběh částečně odpoutává od konkrétních postav a pomocí stylizace, různých forem opisu, metafory míří k zobecňujícím významům. Ty scény i ryze pocitově v rámci *Daleké cesty* chápeme jako zvláštní: obsahují intenzívní, zesílené, znakově „magnetické“ síly. Lze tušit, že se v nich rozehrává, vpravdě vysluhuje, cosi podstatného. Za příklad vyjmeme scénu z Abrahamovičova obchodu: starožitnictví či vetešnictví. Neuspořádaným skladištěm židlí, hudebních nástrojů, lustrů putuje starý vetešník (Jiří Plachý) jakoby náhodně proraženou chodbou sem a tam. Nejdříve si připne k hrudi nacistický válečný kříž, připomínající ten, který v předchozím dokumentárním šotu zahlédneme v ruce Göringa. S tímto metálem koná svou kratičku pouť, potměšile se do prázdna (komu?) ukloní, zarazí se nad zvukem basy, do jejíchž strun hrábne, jako by si s metálem na prsou chtěl navodit iluzi, pohrát si s myšlenkou, že při jisté dovednosti bude šance na přežití. Ale pak s pohrdlivým úsměškem kříž odhodí, teď už co nepotřebnou cetku, s uvědoměním beznaděje a chystající se zkázy. Jednoznačně, racionálně interpretovat tuto scénu (i náš výklad je jistě jen jedním z možných) by znamenalo schematizovat živou, nepoddajnou tkáň významů: vedle střízlivě komponovaných znaků se podílí na její působivosti i intuitivní alogičnost režisérova gesta. To magické, co bývá právem s Radokem spojováno. To iracionální, co situací „protéká“ jako spodní říčka. Dostává se nám jakéhosi pocitového vhledu, evokace atmosféry: v případě citované scény jde

o pocit nehostinného, vetešnického zmatku, mrazivého provizória, které v kontrastu s intimitou Hanina příbytku je předzvěstí chaotičnosti, jež později vládne v terezínském světě. V terezínské epoše naopak scéna se skříněmi, bez ladu a skladu rozloženými na jednom z terezínských dvorků, zase zpětně připomene Abrahamovičovo vetešnictví a znovu posílí pocit bezdomoví, ahasverství, prostírající se celým filmem.

Scéna z vetešnictví je bizarní, rituálně provedenou událostí-obřadem, jehož pravidlům plně nerozumíme, ale necháme se jimi pocitově proniknout – „obřadem“, který evokuje vetešníkův individuální – bezdomovecký prožitek a zároveň stejně intenzívně poukazuje k něčemu obecnému, tj. k beznadějně tragickému údělu Židů. A budeme-li v duchu Radokova zobecňování pokračovat – poukazuje k tragice lidského údělu, obklopeného cizotou.

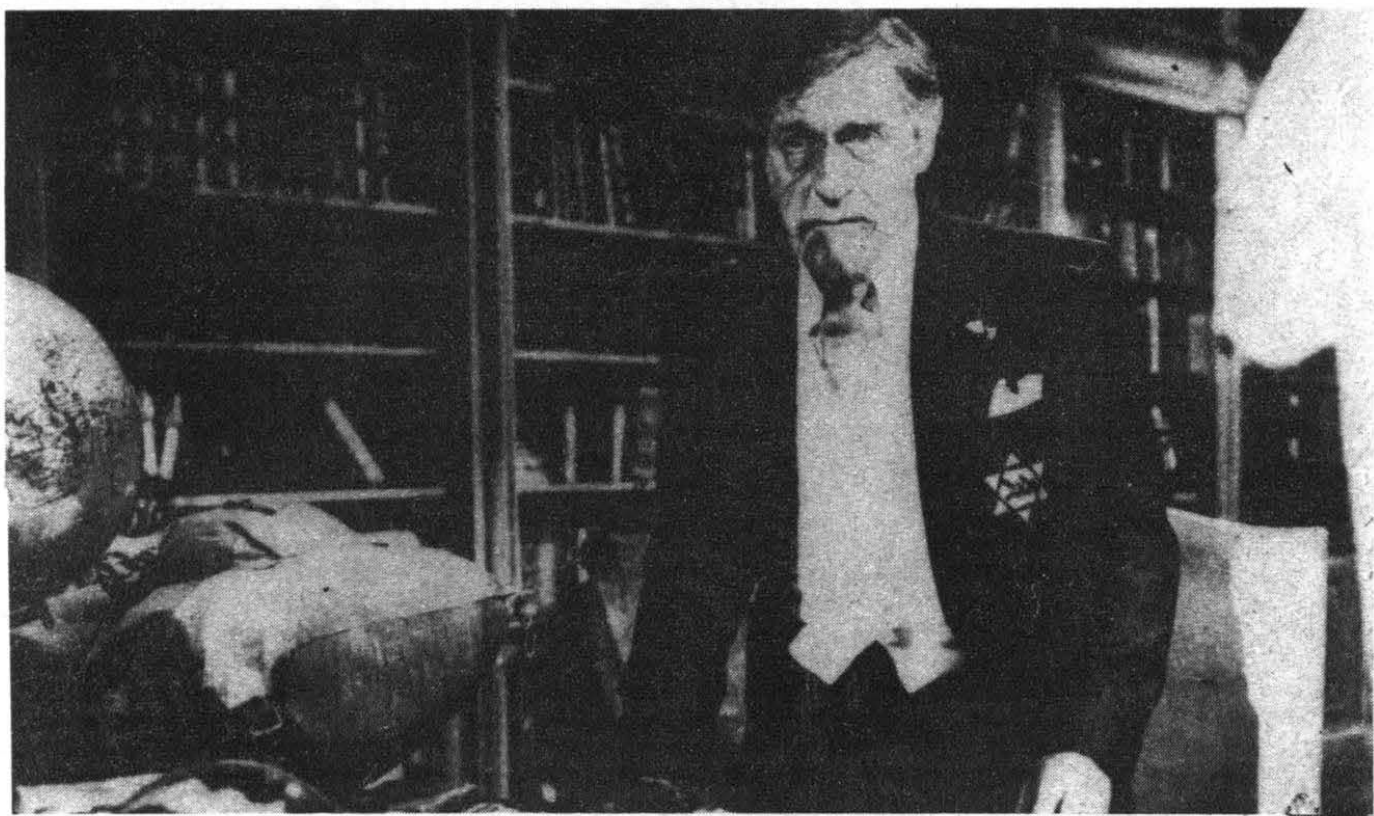
Podobně bychom mohli interpretovat vrcholnou scénu sebevraždy profesora Reitera (Eduard Kohout) a scénu pochodu Židů v dešti zablácenou terezínskou ulicí, kdy na cestě do smrti jim hraje kapela na pohřebním kočáře. Za zvláštní pozornost stojí scéna příjezdu vlaku terezínskou Nádražní ulicí s vězni onemocnělými tyfem: Hana se v úvodu této scény vymaní z davu zděšených terezínských obyvatel a náhle zcela sama, v němž pevném postoji „čelí“ přijíždějícímu vlaku. Zde je patrný další rys obřadné scény: figuruje-li v něm důležitá postava z vlastního příběhu, jako v tomto případě Hana, ztrácí své „normální“ příběhové individuální rysy a proměňuje se v symbol. Černě oděná Hana jako by v tuto chvíli zosobňovala smrt, asociující se s tyfovým transportem a současně cosi latentně mateřského, lékařsky laskavého, co převládne v následující scéně. Tehdy Hana, teď už v bílém ošetrovatelském plášti, prochází terezínskou chodbou proměněnou v podlouhlý špitál, a personifikuje rostoucí naději.

Jiný rys obřadné scény vyjadřuje inscenace profesorovy sebevraždy (ve scéně se o jeho smrti pouze informuje zpětně v dialogu, zatímco Radok ji rozehrál jako jedno samostatné dějství). Němá, do sebe pohroužená figura muže odhodlaného raději volit vlastní smrt než pasivně čekat na smrt z rukou druhých – nese v sobě v této chvíli nesmírné pocitové a myšlenkové drama. Ve filmu se nám o něm nedostane „přesnější“ informace (dokonce zmínky o Reiterově soukromí, ozřejmující profesorovou osiřelost a tudíž i svobodu za sebe rozhodovat, Radok ze scénáře do filmu nepřevzal, aby profesorova postava mohla setrvat v mnohovýznamové anonymitě). Vnitřní bouři vyvolává, znázorňuje s rituální umělostí kamera prudkými změnami stanoviště, „závratným“ pohledem z okna na chodník, drastickými podhledy. Touto členitou pohyblivostí, v protikladu k profesorově předsmrtnému strnutí v křesle, „čte“ v jeho nitru.

Zesílené znakové napětí vyzařuje v obřadných scénách i z předmětů, rekvizit. Tak ve scéně profesorovy sebevraždy globus na jeho pracovním stole připomíná zapovězený svět svobody, kterou většina Židů nestačila či ani nechtěla volit. Zatímco vedle ležící batoh s číslem 402 zhmotňuje ponižující tragédii těch, kteří



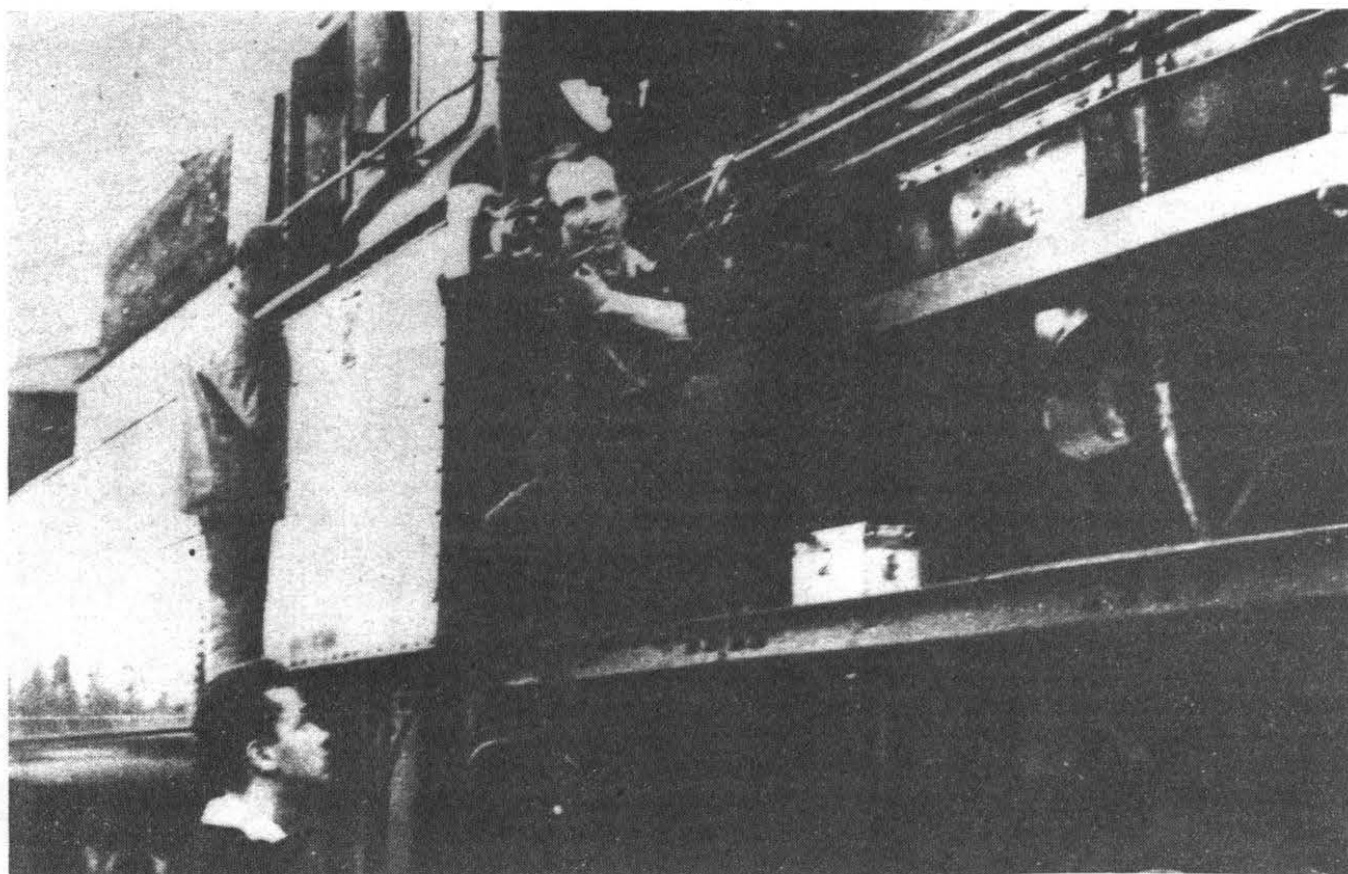
Jiří Plachý v úloze židovského vetešníka Abrahamoviče



Profesor Reiter (Eduard Kohout) těsně před sebevraždou



Vstupní brána do Terezína



Kameraman Josef Střecha při natáčení scény příjezdu tyfového transportu

zůstali. Triádu věcí v jediném záběru doplňují v pozadí stojací hodiny, v nichž se čas – i ten profesorův – už zastavil. Příkladem scény, ve které se rekvizita „rozhovoří“ až v průběhu záběru, je rozhovor mezi Hanou a Toníkem v Hanině bytě. Kamera zabírá mezi rozmlouvajícími snoubenci zdánlivě mohutnou, silnou svíci, kterou však krátkou postranní jízdou „rozvine“ v osmiramenný svícen. Tímto jakoby náhle objeveným symbolem židovství komentuje Haniny rozpaky nad Toníkovým svatebním návrhem: „Hano, vezmi si mě!“. Tak kamera „osmiramenným“ poukazem k židovskému svícnu signalizuje komplikace spojené s Haniným rasovým původem.

K předmětům se v Radokově filmu opakovaně váží signaturní čísla. Poprvé je spatříme na věcech z Abrahamovičova vetešnictví, pak se opakují na batozích Židů mířících k transportům a nakonec je zahlédneme na tabulkách, jež mají Židé připevněny pod krkem na pochodu terezínskou ulicí do dalšího transportu na Východ. Čísla – signatury odepsaných životů, ponížených v inventarizovanou věc, mají ovšem v kompozici záběru i svou výtvarnou hodnotu a současně je v nich něco absurdního: jsou „přesná“ a zároveň vzdor té přesnosti neurčitá: signují hromadnou smrt. Číslo, batoh, pomalá chůze shrbené postavy či pouhého jejího stínu tu opakovaně patří k „daleké cestě“ ke smrti, z níž není návratu. Anebo obecně: k životu, jímž se nelze vracet. Zračí lidský úděl.

V temné poetice terezínské „kultury“ se často připomínají jako klíčový znak. Vnikaly do snů, představ. Připomínám – a teď na okamžik opouštím film – kresbu dospělého muže a dítěte se signovanými batohy z pražské stálé expozice výtvarných prací terezínských dětí či úryvek z básně Bez nadpisu dětského terezínského vězně Zdenka Weinbergera:

„...“

zničení lidé

jdou ulicí

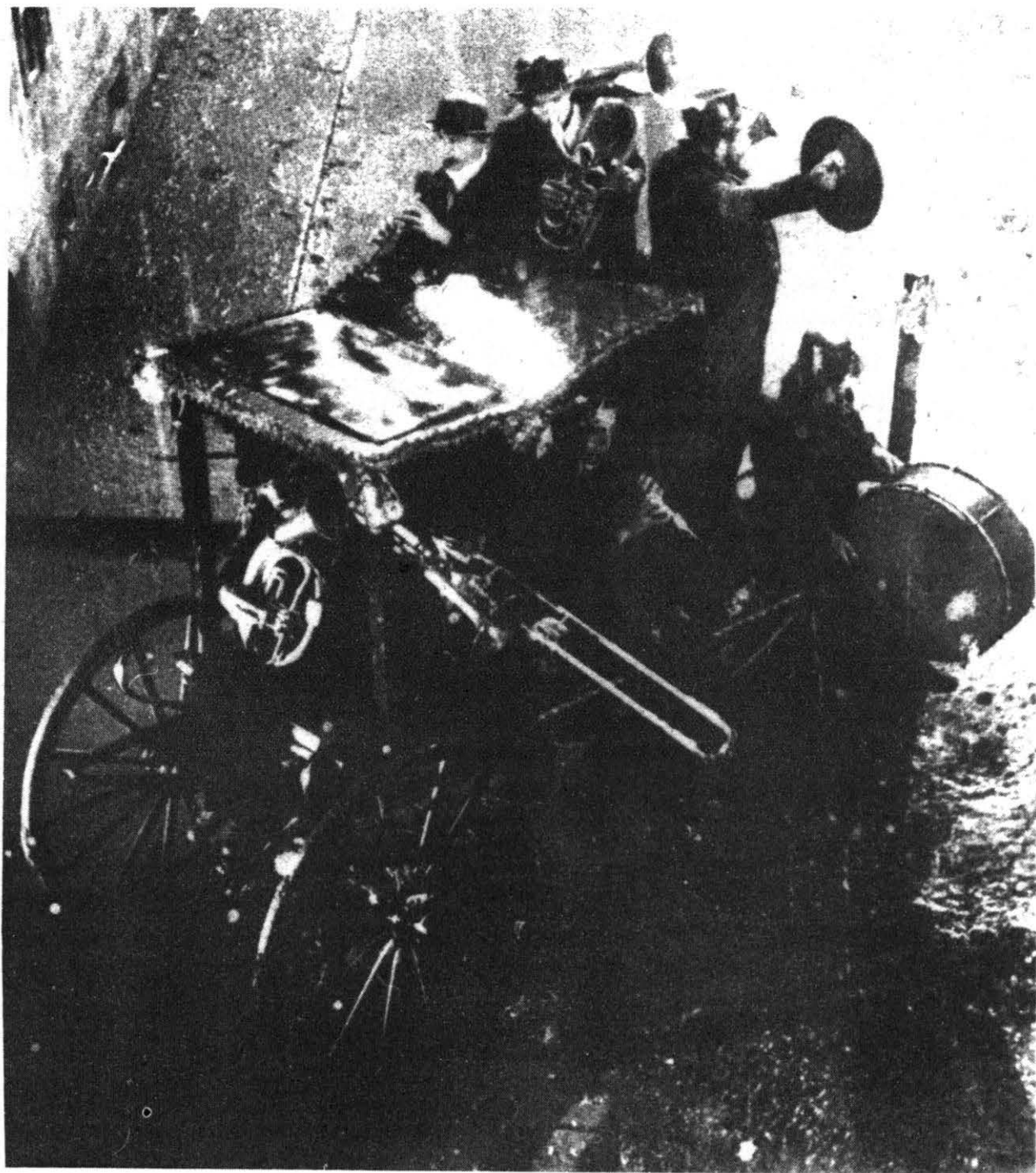
děti jsou úplně bledé

na zádech mají tlumoky.“⁹⁾

V.

Tři rozsáhlé sekvence věnované Terezínu vcelku tvoří jednu rozlehlou „obřadní“ plochu. Ve srovnání s někdy až popisně příběhovou sekvencí pražskou se zde hlavní postavy podrobují intenzívně znakovému, zevšeobecnujícímu „nátla-ku“ metafor a symbolů. Toník – ilegální vetřelec, je pouhým svědkem, tazatelem, zatímco postava Hany, podstatně individualizovanější, zde vibruje na pomezí příběhové figury a symbolu. Radok nerekonstruuje věrně terezínské prostředí, ale

9) Ze samizdatové publikace *Je mojí vlastní hradba ghett*, 1978, kterou sestavila Marie Rút Křížková.



Smuteční kočár s hudebníky

z reálné topografie a faktografie Terezína si bere jen ty prvky, které vyhovují jeho expresionistickému, vizionářskému pohledu. Využívá toho, že sama terezínská skutečnost byla „expresionistická“, v mnohém směru groteskní, už samotnými vězni tehdy chápána jako fantaskní, přeludná. Radok ony zdánlivě nereálné prvky ovšem kumuluje a násobí. Tak Střechova kamera fotografuje lokomotivu, která vskutku projížděla úzkou terezínskou ulicí pro nové oběti vybírané do transportů do vyhlazovacích táborů. Anebo zachytí ženy drhnoucí chodník (jak se skutečně dělo v rámci tzv. okrašlovací akce před návštěvou delegace Červeného

kříže). Jeho vize stále balancuje na hranici bdělého prožitku, fantazie, noční můry.¹⁰⁾ Vidí Terezín jako bizarní překladiště, obrovité nádraží, v němž monotónně opakované trojsloví šíleného starce („Majdanek–Osvětim–Treblinky“) se později vrací v rozostřené ozvěně ženského hlasu a podobá se tak fiktivnímu útržku ze zprávy nádražního tlampače o příštích vlakových stanicích. V halucinačních, šerosvitných scénách z terezínských púd, kutlochů Střechova kamera neukazuje ani stropy, ani podlahy a vytváří tak dojem „kdesi a nějak“ zavěšeného neprůhledného labyrintu, jímž pronikají záhadné zvuky, kde se pohybují pološílení lidé s expresivně trhanými gesty i omezeným tlakem všudypřítomných překážek. Mříže, sítě, úzká schodiště, nejrůznější formy bariér kameru jakoby blokují. Stísní prostor, berou mu světlo a vzduch.¹¹⁾ Nad schodištěm se vznáší torzo kazatelny s rozeklanou puklinou, po dvorku kodrcá lidmi tažená kára s mrtvolami překrytými prostěradlem. Díky přečnávajícím končetinám mrtvých se podobá pomalu se plazícímu brouku, převrácenému na krovky. V zastaveném čase a nepřehledném prostoru Radokova Terezína signalizuje budoucnost jen úzkostná vize (a ozvěna) dalšího transportu. Do tohoto zmrtvělého prostředí proniká zpráva o svobodě jako zprvu nedůvěryhodná zvěst. Ticho a odkryté prázdno tvoří pak césuru mezi vězením a svobodou: stísněný prostor se náhle rozevře do prosvětleného nahladu na předlouhou, vyliďněnou a oněmělou terezínskou ulici, po níž běží žena. Až s jejími výkřiky („Svoboda“) lidé zvolna začnou opouštět své nory, úkryty, než jejich nedůvěřivý pohyb – s rytmem stupňujícího se bolera – přejde v odpoutaný, „oblý“ tanec, v pohyb konečně uvolněný z dlouhodobé – „trhané“, vymezované strnulosti.

Radok podává terezínský svět v podobě vnitřního prožitku, ať už postav či sebe jako inscenujícího vizionáře. Je to expresionistický inscenační klíč: ryze subjektivizované předvádění skutečnosti, které se stává nástrojem pro zhmotnění autorských vnitřních představ. Po mnoha letech si zaznamenává do svého diva-

10) Například rekvizita klavíru bez noh, zavěšeného na průčelí jednoho z terezínských domků – se připomene při četbě knížky Ludmily Vrkočové *Hudba terezínského ghetta* (Jazzpetit) 1981. „Již v prvních týdnech pobytu našli špeditéři v Sokolovně za hradbami křídlo a přestěhovali ho na půdu staré školy na náměstí. Bylo sice bez nohou a s porušenou mechanikou, ale bylo to křídlo. Postaveno na dřevěné kozy...“ Nechci tím samozřejmě tvrdit, že Radok o terezínském beznohém křídle věděl, upozorňuji jen na možný reálný základ i těch nejbizarnějších metaforických rekvizit terezínského filmu a naopak na skrytou, potencionální „metaforičnost“ terezínské skutečnosti samé.

11) K motivu bariér, nečitelnosti terezínského labyrintu volně dodávám tento citát z „táborové“ knihy Prima Leviho *Potopení a zachránění*, Index 1989, s. 25: „Příchod do tábora však přinášel ořesná překvapení. Člověk cítil, že svět, do něhož byl vržen, je samozřejmě strašlivý, ale navíc nerozluštitelný. Nedal se srovnat s žádným modelem, nepřítel byl kolem, ale také uvnitř, pojem 'my' ztrácel obrysy, nebyli zde jen dva soupeři, nevystávala zde jen jedna, ale mnoho a nezřetelných hranic. Bylo jich nepočítaně, oddělovaly každého od každého. Při příchodu každý doufal, že ostatní druhové v neštěstí s ním budou aspoň solidární, ale očekávání spojenci zde, až na zvláštní případy, nebyli. Místo nich tu byly tisíce zapečetěných monád...“ (Podtrhl J. C.)

delního zápisníku větu, kterou můžeme vztáhnout už k rané – filmové – *Daleké cestě*: „Jako režisér nečtu hru, ale vidím budoucí představení těmi obsahy, které jsou pro mne přítomné celou mou životní zkušeností...“¹²⁾. Terezín je obrazem pekla, kterého se už nelze nikdy – vnitřně – zbavit. Tak závěrečná scéna Toníkovy a Haniny poválečné návštěvy na terezínském hřbitově vyznívá jako tryzna za zemřelé a současně znavenou dikcí věty z komentáře „zvítězil člověk“ napovídá, že nad určitými zkušenostmi nelze „zvítězit“, že zůstávají, a je třeba se s nimi vyrovnávat, naučit se s nimi žít. Když po letech Radoka tak oslovil příbuzný film Alaina Resnais *Hirošima, má láska*, viděl v jeho příběhu marný pokus hrdinů zbavit se byť jen na chvíli „Hirošimy v nás“. Lze říci, že podobně, jako „Terezín v nás“ viděl i svět svého filmu. Jako existenciální zkušenost, kterou už nelze z paměti lidstva vymazat. *Daleká cesta* se tímto vnitřním viděním táborového prožitku zpřítomňuje zvláště dnes, kdy se konečně můžeme seznámit s hlubším chápáním židovské zkušenosti z perspektivy globálního, „nadržovaného“ – všelidského vědomí (viz Lanzmannův film *Šoa*, kniha Itala Leviho *Potopení a zachránění* etc.). Tedy z pohledu té „paměti bytí“, z které opravdu nelze nic vyškrtnout, nechceme-li žít v sebeklamu.



Charakteristický motiv: shrbené postavy s tlumoky opatřenými čísly – kresba terezínského dítěte z pražské expozice Židovského muzea

12) „Scéna“, 1989, č. 12–13, s. 14.

SUMMARY

The Long Journey by Alfred Radok

Jiří Cieslar

Focusing on Alfred Radok's first film, *The Long Journey*, which was taboo for a long time, the article analyzes its structure, consisting of several layers, the use of individual means of expression in it and the connection between this work and its maker's experience (his life in wartime, antisemitism as a phenomenon). Radok's experience in film-making was small when he shot *The Longest Journey* and, nevertheless, or perhaps for this very reason, he was able to deal with a delicate theme, the holocaust, with unprecedented freedom of thought and expression. In this film, he used the knowledge he had acquired in his own practical work on stage and he also expressed his sense of stylization and metaphor. In accordance with his theory of reportage as art, he modified Erik Kolár's script by adding wartime newsreel shots as a frame.

DALEKÁ CESTA (1948-1949, Čs. státní film, výrobní skupina Řezáč-Fábera-Šmíd).
Námět: Erik Kolár. Scénář: Mojmír Drvota, Erik Kolár, Alfréd Radok. Kamera: Josef Střecha. Hudba: Jiří Sternwald. Architekt: Jan Pacák (výprava František Tröster). Střih: Jiřina Lukešová. Zvuk: Josef Vlček.

Hrají: Blanka Waleská (dr. Hana Kaufmannová), Otomar Krejča (dr. Antonín Bureš), Viktor Očásek (ing. Kaufmann), Zdenka Baldová (Kaufmannová), Eduard Kohout (prof. Reiter), J. O. Martin (Karel Bureš), Josef Chvalina (Pepa Bureš), Anna Vaňková (Margit), Jiří Plachý (Abrahamovič), Saša Rašilov (Mošeles), Zdeněk Hadr (Zdeněk Klein), Rudolf Deyl ml. (Jarda Noha), Karel Jelínek (docent Brych), Jaroslav Seník (primář Beer), František Vnouček (dr. Fried), František Kreuzmann (domovník Šantrůček), Josef Toman (čelník Krejčí), Soňa Šulcová (Ellen), J. S. Kolár, Karel Effa, Miloš Kopecký, Zdenka Procházková ad.

PŘÍLOHA

O ALFRÉDU RADOKOVI S JEHO BRATREM EMILEM

V květnu 1990 navštívil Prahu po dvaadvacetiletém pobytu v kanadské emigraci Emil Radok. Možná, že i zkušenějším divákům, kteří si pamatují na divadelní inscenace, filmy a první programy Laterny magiky jeho staršího bratra Alfréda (1914–1976), mohlo jméno Emila Radoka už vyblednout. Přitom i Emil Radok se významně podílel na počátcích Laterny magiky; byl spoluautorem úspěšných polyekranových pořadů na světových výstavách v Bruselu a Montrealu. Zatímco v zahraničí se stal po roce 1968 vyhledávaným expertem na audiovizuální programy, u nás se o něm podobně jako o Alfrédovi důsledně mlčelo a stín zapomnění tím nevyhnutelně narůstal. Také z odborných textů o Laterně magice jména obou bratrů zmizela... V Praze Emil Radok trpělivě a se starosvětskou obřadností rozprávěl s novináři a neodmítl ani mne, byť jsem se poněkud nezdvořile netajil tím, že se vzhledem ke svým pisatelským plánům zajímám hlavně o bratrovu filmovou práci. Emil Radok vzpomínal na Alfréda očividně rád a s příznačnou pokorou se nevyhýbal ani „bratrskému“ srovnávání:

*„Bratr, kdybych měl použít to tradiční rozlišení kumštýřů, byl typ intuitivní, vášnivý – divadelní či filmovou situaci prostě cítil, aniž potřeboval vysvětlovat její význam. Vzpomínám si, jak dával dohromady scénu z filmu z terezínského lágru *Daleká cesta*, v níž umístil na okraj odcházejícího židovského transportu pohřební kočár se skupinou hudebníků, kteří sami sobě hrají na cestu do smrti. Alfréd tvrdil, že na ně musí pršet! Z toho pak vyšel onen dramatický efekt s rozmácející se šminkou ve vlasech Žida, který se pokusil vlasovou černí omladit, aby unikl transportu, ale déšť jeho beztak marnou snahu prozradí...“*

Co Vašeho bratra táhlo k filmu?

„Neodděloval bych jeho zájem o film a divadlo. Můj bratr, to byl člověk kontrastů, už od dětství se v něm střídaly protikladné, intenzívně prožívané nálady, smutek, veselí, bral si věci víc než druzí. Vnímал život jako vnitřní rytmus protikladných stavů, to jej vedlo k hudbě, ale také k divadlu a filmu. Vzpomínám si, jak byl nadšený Bolerem, kde melodie vyjede až do jakéhosi výkřiku; rád si

do takové výrazné rytmické kostry fabuloval děje, situace. Scéna na divadle byla pro něj také rytmické mystérium, které rozkládal do fází, jež pak znovu spojoval do nových, dramatických souvislostí. Myslím, že takto cítil i svůj život... V terezínské *Daleké cestě* jej zajímaly právě ony šíleně proměnlivé situace, do nichž se lidé v lágru dostávali. Tímto zájmem o často bizarní extrémy se jeho vidění posouvalo do groteskna, mimo zvyklosti konvenčního válečného filmu. Však také *Dalekou cestu* v roce 1949 vzápětí po uvedení v periferních kinech stáhli. Proti bratrovi rozpoutali nenávistnou kampaň. Vytýkali mu, že pro árijce je v *Daleké cestě* málo hrdinného odboje a že Židé v ní zase postrádají dostatečně zdůrazněné utrpení, kterým museli ve válce projít. Byly to ovšem falešné výtky, za kterými již kvetly dobové antisemitské nálady. Nezapomeňte, že za silou tohoto filmu jsou bratrovy zkušenosti z pracovního tábora, smrt otce, který prošel jako politický vězeň Malou pevností v Terezíně. Hrozná fakta o jeho smrti jsme se dozvěděli až po válce. (Naše matka si v den jeho smrti, o níž tehdy ovšem neměla tušení, zapsala do zápisníku jakési vidění, že otec nás tehdy v noci navštívil....) Smrti v koncentráku neušel ani třiadevadesátiletý dědeček z otcovy strany a další příbuzní. To všechno v *Daleké cestě* nějak je, zevnitř rodové zkušenosti... Když jsem tento avantgardní film znovu viděl, s údivem jsem si připomínal, že bratr se k němu dostal bez nejmenší filmařské průpravy. Musel se na něm teprve učit, intuitivně si vytvářet vlastní filmovou řeč. Neznal sice žádné teorie, ale pochopil, že musí začít jinak, že se musí vyhnout divadelnosti.“

Přesto si myslím, že originalita jeho filmů, zvláště *Daleké cesty* a *Dědečka automobilu* (1956) záleží v postupech, které uplatňoval také na divadle. I ve filmu inscenoval některé lidské situace jako obřad, rituál a podobně, zvláštním způsobem, v něm zdůrazňoval úlohu věcí – rekvizit. Připomínám židle, deštníky, trubku v secesním retro filmu *Dědeček automobil* či klavír zavěšený na stěně terezínského labyrintu v *Daleké cestě*.

„Vztah k obřadům, k věcem, to jsme měli v rodině. Bratr obdivoval židovský obřad, a po matce – křesťance, i katolickou mši. V náboženském obřadu viděl divadelnost povýšenou do duchovní roviny. Jednou mi řekl: víš, katolická mše, to je vlastně báječně narežírované divadlo! K věcem jsme se poutali už v dětství, v Kolodějích, bylo to v naší venkovské tradici, že každá věc se musí zachovat dokud se sama nezničí, a tak se na kolodějské půdě vršily věci, které se už nedaly používat, ale přesto měly pro nás svou hodnotu. Vzpomínám na velkou zahradu kolem domu v Kolodějích, obráběné kousky dřeva, jež jsme házeli do potoka. Právě ta použitelnost věcí, jejich metamorfózy, to byly zázraky, na něž jsme myslím nezapomněli. Potom tu byl vliv našeho otce, který nám rád na věcech ukazoval, jak jsou pečlivě udělány. Stopy této úcty k řemeslu, k energii, která dříme ve věcech skrze člověka, nacházím v bratrově pozdějším názoru, že každá věc, každá hmota na jevišti musí být absolutně funkční. Nesnášel plytkou dekoraci, šedivou hmotu, chtěl, aby každá rekvizita byla součástí dramatické akce,

dávala herci další rozměr navíc tím, že se s hercem na jevišti konkrétním způsobem 'setkává'. I tehdy, kdy přichází do divákovy zorného pole výlučně sama, i tehdy dodává situaci nějaký lidský význam."

Když připomínám dokumentární válečné šoty z *Daleké cesty* či nahrané, pseudodokumentární záběry z počátku století v *Dědečku automobilu*, Emil Radok dodává:

„Bratr se snažil dostat do filmu reportáž, reálnou i iluzivní, lákalo jej vytvořit fiktivní dokument. Myslím, že to souvisí s jeho láskou k mystifikaci, v umění i v životě. Coby bytostný mystifikátor měl jeden velký sen: zfilmovat Čapkovu Válku s mloky jako zdánlivě reálnou reportáž. Seriózní reportážnost už je v Čapkovi, ale bratr pro ni našel obrazový ekvivalent, svou metodu. Film měl být jakoby autentickou zповědí kameramana, který potajmu stopuje s kamerou mloky, snímá je z těžkých úhlů, ze vzdálených křovisek, v noci, aby je nevyrušil a sebe neprozradil. Kamera tu tedy sama sobě klade překážky, aby se vytvořila iluze riskantní reality. Bratr si představoval, že film nebudou uvádět titulky se jmény autorů, ale že už od prvního záběru začne promlouvat hlas: Já, kameraman xy jsem natáčel v těžkých podmínkách tyto záběry... Svůj nápad ani nezveřejnil, nevěřil, že by jej Barrandov přijal. Nemohl se také dohodnout s Olgou Scheinpflugovou. Vzdorně to komentoval: 'myslím, že Karel Čapek by byl spokojený...' (Dodávám, že Válka s mloky je prokletý filmový námět, neboť později v šedesátých letech se o jeho realizaci marně pokoušeli Ján Kadár s Elmarem Klosem, pozn. JC). Na divadle měl jiný neuskutečněný sen. Inscenaci Revizora, onoho prvního absurdního dramatu dávno před Ioneskem. Tvrdil, že by nenašel herce, ochotné podstoupit tvrdou přípravu, kterou si v jeho pojetí právě Revizor vyžadoval.

Ještě k bratrovým mystifikačním choutkám v životě. Vzpomínám si, jak při obhajobě inscenace v ND zaujatě přesvědčoval schvalovatele citátem z Lenina, že 'rušit intelektuála v práci je zhovadilost'. Citát si samozřejmě vymyslel, ale aby neztratil důvěryhodnost, hned jej zapojoval do celku Leninova díla, což byla další fantazie, proti níž si jeho úřednickí oponenti neodvážili ani hlesnout. Příklady podobných mystifikací, jimiž 'mučil' své partajní okolí, by se našlo víc."

Jeho potíže s mocí tak vypadají dost zábavně...

„Zábavné v drtivé většině nebyly. Naopak, házeli mu klacky pod nohy, putoval z divadla do divadla, s Barrandovem se rozešel. Strašlivě to odnášel, přišly jeho infarkty. Vzpomínám si, když vdova po R. Rollandovi zhlédla v Praze Hru o lásce a smrti a chtěla tuto bratrovu vrcholnou inscenaci zprostředkovat do Paříže, domácí úřednictvo se postaralo, aby záměr nevyšel. To je ovšem jen malý drobet z jeho kalamit. Ukládaly se v něm jako ničivá sedlina."

(...)

Ptal se Jiří Cieslar
(„Literární noviny“, 1991, č.15)