

KONCENTRÁČNICKÉ GHETTO*

André Bazin

Je bohužel malá šance, že by čtenář těchto řádků mohl tento film zhlédnout. Pokud bydlí v Paříži a nešel se na něj podívat v příhodném čase do Cinéma d'Essaie, bude už příliš pozdě, a pokud je z venkova, pochybuji, že by měl šanci najít jej na plakátě svého městského kina. Ne že bych měl podezření, že proti DALEKÉ CESTĚ¹⁾ existují nějaké tajné pikle, nevím jaké machiavelistické intriky; lépe kdyby tomu bylo takto, neboť fenomén, o němž 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 (už je úspěch, že ho cenzura nezakázala jen kvůli této věci!), jeho námět („máme dost příběhů z koncentračních táborů“) i jeho neobvyklý styl, zkrátka není komerční. Zůstává naštěstí ještě možnost oslovit určité publikum, pokud tedy nějaký nepravděpodobný, ne pouze na povinné účtě založený úspěch nevyvrátí pesimismus těchto řádků: publikum na soukromých projekcích a především projekcích filmových klubů, jejichž pozornosti ho vřele doporučuji. Tímto způsobem by se o tomto filmu mohlo něco dozvědět alespoň několik desítek tisíc diváků.

Objevuje se za zvláštní souhry okolností. Tento měsíc, v lednu 1952, se odehrály v Paříži premiéry (obě v takřka stejně nepříznivých propagačních podmínkách) dvou nejlepších

*) Následující článek z roku 1952 od francouzského kritika André Bazina (1918 – 1958), spoluzakladatele a v letech 1951 až 1958 šéfredaktora časopisu Cahiers du cinéma, přinášíme jako cenné svědectví o tom, jak byla DALEKÁ CESTA – a v jejím odlesku vůbec česká kinematografie – ve své době reflektována v zahraničí a zároveň jako typickou ukázkou Bazinova stylu.

Bazinovo psaní se tu odkrývá ve svých nejvlastnějších kladech i záporech, jež nám v tomto případě umožňuje nahlížet náš časový i zeměpisný odstup o to zřetelněji. Na případě filmu, jenž Bazin hodnotí jen na základě svého aktuálního prožitku z projekce, bez podrobných znalostí o okolnostech vzniku filmu, se exemplárně ukazuje chatrnost kritické metody založené na domněnkách o autorových intencích. Na rozdíl od tohoto očekávatelného přežitku kritické argumentace, náležitějšího nicméně plně a legitimně do myšlenkového kontextu pisatelů okruhu Cahiers du cinéma, ustanovujících v průběhu 50. let svou známou „politiku autorů“, více překvapí paušální a nijak blíže nespecifikované tvrzení, že v české kinematografii je stále přítomen expresionismus, ať už latentně, či explicitně...

Přes dílčí omyly nicméně Bazinův text ukazuje dobře i to, v čem asi spočívala síla a vlivnost jeho psaní: schopnost zasadit film do širších estetických souvislostí, jak filmově-historických, tak v tomto případě literárních; vyvážený zájem o formální i „obsahovou“ složku (kritériem kvality se opět stává „vnitřní a jistým způsobem metafyzický“ realismus, věrnost zobrazované realitě, a to i přes výraznou stylizaci filmu); a Bazinův svižný, obrazný a přitom pronikavý styl (pozn. překl.).

1) Bazin v textu používá francouzský distribuční název filmu GHETTO TÉRÉZIN (TEREZÍNSKÉ GHETTO), v překladu se nicméně držíme původního českého názvu (pozn. překl.).



Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949)

Foto archiv

filmů o válce a koncentračních táborech. Odkazují samozřejmě na *A WALK IN THE SUN*, o němž píše Jacques Doniol-Valcroze jinde. Bezpochyby jsme viděli *OSVĚTIM*²⁾ a je zároveň těžké i 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, nebrutálnějším zobrazením reality, jež se bohužel může změnit na ornamentální. Druhý naopak je jedním z filmů nejvíce přeplněných estetickými referencemi, řekl bych skoro – kdyby to slovo s sebou neneslo kritický terorismus – nejvíce formalistických, 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

2) Ve francouzské distribuci běžel tento film režisérky Wandy Jakubowské z roku 1947 – 1948 pod názvem *LA DERNIÈRE ETAPE* odpovídajícím původnímu polskému názvu *OSTATNI ETAP* (*POSLEDNÍ ETAPA*). V textu užíváme český distribuční název *OSVĚTIM* (pozn. překl.).

právě tato. Je dvojnásobně překvapující nalézt ji dovedenou do nejvyššího stupně, a to právě v české produkci roku 1950 (pokud tento film vznikl tohoto roku, jak se o něm uvádí). Ještě více překvapující je, že k tomuto neobyčejnému znovuobjevení dochází při příležitosti námětu, který se zdá být jen stěží vhodný k tomu, aby se tomuto 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 ghatt, 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 (přinejmenším takovou, že ona není naopak pro svého manžela žádnou hrozbou navíc). Vidí, jak jejich přátelé jeden za druhým a poté její rodiče dostávají příkaz k transportu do ponurého Terezína, opevněného městečka „upraveného“ na ghetto. To je místo, kde se vyjevuje koncentračnický svět v celé své monstrózní logice. Terezín, fyzicky možná o něco méně krutý, než jak tomu bylo jinde, byl jen jednou etapou – a to ne tou poslední – na pekelné spirále, nicméně etapou zkomplikovanou o to, co může sociologie ghetta přidat k sociologii koncentráku. Nenejhroznější aspekt tohoto univerza byl ten, že periodicky otvíral cestu do něčeho ještě horšího, přičemž díky tomu svým obětem připadal jako pozemský ráj. Pražský Žid žil v obavě z transportu do Terezína, Žid z Terezína v úzkosti z transportu do ghatt, kde čeká jistá smrt. Když se otcí mladé ženy podařilo díky spiklencství českého strážce poslat jí z Terezína dopis, bylo to proto, aby ji požádal o peníze a – absurdní žádost – o barvu na vlasy: stařec doufal navzdory všemu, že černé vlasy jej zachrání před jeho osudem starého Žida předurčeného k příštímu odjezdu vlaku. Přesto bude vybrán, a když se dá průvod vězňů těžkopádně do pohybu, kráčeje blátem terezínskou hlavní ulicí během prudkého lijáku, barva z promočených vlasů se rozmaže po jeho tváři. Je pravda, že Němci vynalezli odjezd za zvuků hudby. Kapela vězňů slavnostně oblečených podle příkazu, vousatých koster v naškrobených límečcích a buřinkách, usazených jako při estrádě na rozviklaném pohřebním vozu, musela hrát pro své souvěrce. Jiní, později, budou hrát pro ně.

Pochybuji, že režisér Radok vědomě zamýšlel pro svůj film takovýto styl, vzhledem ke všem důsledkům, které by jeho kombinace s takovým námětem mohla přinést. Myslím si spíše, že se tu především jedná o asi individuální oživení vlivu expresionistické estetiky, která byla vždy latentně, ne-li explicitně, přítomná v české kinematografii. Udivující je, že tu ty nejspornější charakteristiky expresionismu nacházejí paradoxně své hluboké opodstatnění, svou realistickou nevinnost. Přeplněnost scény (naznačující reálné prostředí, jedná se o expresionismus VRAHA MEZI NÁMI a nikoli KABINETU DOKTORA CALIGARIHO), kontrastní a symbolické osvětlení, abnormální úhly, divadelní kompozice určitých scén (scéna s ženou oznamující příjezd Rusů tím, že bije do strun piána, jež nutí myslet na scénu s gongem v METROPOLIS). Veškerá výzbroj těchto prostředků, o nichž jsme si už mysleli, že jsou přežitkem, se tu ukazuje jako to nejlogičtější, nejnezbytnější zobrazení reality noční můry. Bezpochyby nezáměrně, ale právě díky vnitřní a jistým způsobem metafyzické věrnosti univerzu koncentračnického ghetta, nachází tak film svět Kafkův a, ještě zvláštněji, Sadův.

Odkaz k prvnímu z nich se vrací na mysl nepřestajně a v kinematografii možná po prvé. Původ filmu toho ovšem příčinou být nemůže, spisovatel, který 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 veškerý vliv DALEKÁ CESTA rekonstruuje vesmír náležející k univerzu židovského spisovatele. U Sada je srovnání méně zjevné, jelikož erotika zaujímá v tomto filmu jen minoritní a náhodné místo. Ale scéna jako je ta, v níž Němec nutí pod hrozbou revolverem jednu ženu, aby odnesla lezouc po čtyřech 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 zdála vyvolávat kritiku podobného syžetu, ale co o tom můžeme říci víc, než konstatovat, že je to pravdivý a zdrcující film právě proto, že věděl, jak překročit sám sebe, jak svědčit ne pouze o tom, co objektivně vytvářelo příběh v celé jeho hrůze, ale ještě i o oné vnitřní dimenzi, která – aniž by popírala dimenze politické a sociologické – tyto umisťuje do vlastní perspektivy lidského údělu a asi v tom je ghetto něco jiného než koncentrační tábor. Je signifikantní, že spása nepřichází – a zdá se, že by ani nemohla přijít – odjinud než z vnějšku (první sovětské hlídky zahlédnuté na cestě). Vnitřní organizace tábora, relativní, ale účinná rezistence, která mohla postavit své soukolí proti koncentračnickému útla-ku, se tu zdá ani ne tak nemožná jako nemyslitelná. To je esenciální odlišnost tohoto filmu od OSVĚTIMI. Na své oběti uvrhuje dvojí prokletí, tábora i jejích rasy. Jejich úděl se jim zdá tím nevyhnutelnější, že naplňuje proroctví. Pouze doktorka reprezentuje element morální a sociální rezistence, nicméně právě ona je vdána za ne-žida a ve chvíli, kdy je už napůl pryč ze svého osobního ghetta, se ještě pokusí spáchat sebevraždu, aby osvobodila svého manžela od nebezpečí, jež pro něj představuje. Brány Terezína se otevírají při příchodu ruských vojáků, ale také při sedmém zatroubení trumpet.

Přeložila Helena Bendová

Přeloženo z francouzského originálu:

André Bazin, *Le ghetto concentrationnaire*.

„Cahiers du cinéma“ 1952, č. 9 (únor), s. 58 – 60.