

Hynku, Viléme, Alfréde

Máchovské rezonance v Radokově *Daleké cestě*

— Eva Šlaisová —

Dalekát cesta má!

Marné volání!

K. H. Mácha

Daleká cesta Alfréda Radoka je jedním z prvních československých filmů o genocidě Židů za druhé světové války. Radok vytvořil tento film na základě povídky Erika Kolára *Cesta* na konci čtyřicátých let (1949), tedy v období, kdy se v umění začal prosazovat socialistický realismus. *Daleká cesta* však nereprezentuje tento styl, naopak se od něj velmi vzdaluje. Jako žák avantgardního divadelního režiséra Emila Františka Buriana se smyslem pro umělecké experimenty Radok vytvořil v *Daleké cestě* esteticky náročné dílo, dále rozvíjející dědictví avantgardy. Důležitým elementem, který Radok sdílí s Burianem, je protest proti „nepoetické prezentaci reality každodenního života“ (Cieslar 2007: 11). Svými technikami se nesnaží vytvořit iluzi reality, ale svébytný umělecký celek zdůrazňující divadelnost či filmovost díla.

Daleká cesta se skládá ze tří vrstev. První představuje příběh židovské rodiny Kaufmannových, v jehož centru jsou osudy Hany a jejího

„árijského“ manžela Toníka. Druhou je rovina dokumentu, založená na scénách z dobových německých propagandistických filmů; s příběhem je spojená na základě synekdochy (Ambros 2007: 55). Třetí je úroveň symbolická či metaforická, tvořená postavami příběhu a objekty, které částečně ztrácejí své příběhové či reálné charakteristiky a stávají se metaforami a symboly (Cieslar 2007: 20). Symbolické a metaforické scény poeticky deformující realitu tvoří nejdůležitější a nejoriginálnější část Radokova filmu.

Radok se – v návaznosti na Burianovy impulzy – řadí k tradici anti-iluzivního umění, tj. umění zdůrazňujícího médium prezentace. Jedním z postupů, jimiž zvýrazňuje antiiluzivní charakter *Daleké cesty*, je intertextualita (v úzkém smyslu), tj. vědomé vepsání jednoho díla nebo jeho částí, motivů do jiného díla. Tímto nevstupuje do nového díla pouze citovaný úsek, ale celé původní dílo. Podle Jana Mukařovského „slovo, případně sousloví, které je charakteristické pro jisté významné dílo, je-li z jeho kontextu převedeno do jiné souvislosti [...] přináší s sebou významové ovzduší díla, kterým prošlo“ (Mukařovský 1948: 158). Jinými slovy, pokud známe původní dílo, z něhož aluze pochází, „vždy cítíme jeho přítomnost v díle, které právě vnímáme“ (Hutcheon 2006: 6). Radok přenesl pomocí intertextuálních aluzí do struktury *Daleké cesty* významové ovzduší mnoha literárních, divadelních a filmových děl: například *Labyrint světa a ráj srdce* (1631) Jana Amose Komenského, *Metropolis* (1927) Fritze Langa, *Golema* (1920) Paula Wegenera nebo Burianovu divadelní adaptaci Máchova *Máje* (1935). Citace z těchto děl přispívají k palimpsestovému charakteru *Daleké cesty* a ke zvrstvení její významové roviny.

Cílem tohoto článku není postihnout intertextuální vztahy *Daleké cesty* v celé šíři, ale zaměřit se pouze na vztah k básni *Máj* (1836) Karla Hynka Máchy. Prostředníkem mezi dílem Máchy a Radoka je E. F. Burian, který v roce 1935 uvedl *Máj* na scénu.¹ Burianova produkce, z níž nacházíme citace v *Daleké cestě*, představuje důležitou transformaci Máchova *Máje* co se týče média a kontextu. K jazykové složce básnického textu přibyla také vizuální, z kontextu romantismu se posunul do období avantgardy. Při inscenování Burian použil minimálního množství kulís a rekvizit: provazy představující struny harfy, drátěné pletivo jako mříž, strom vyrobený z rour od kamen a koudele a dřevěný

1 Nastudoval jej celkem čtyřikrát: v roce 1929 Burian představil *Máj* pouze ve zvukové podobě se svým voicebandem, v roce 1935 a 1936 byla zvuková stránka *Máje* rozšířena i o vizuální složku a v roce 1939 se vrátil k voicebandové recitaci (Strusková 2002: 66–72).

kříž (Lehovec 2002: 88, Srba 2004: 176). Důležitým prvkem představení byly také projekce a hra se světlem a stínem. Burian vnímal *Máj* jako „tragédii individua uprostřed společnosti, která se staví proti jeho svobodnému rozvíti“ (Strusková 2002: 66). Pravděpodobně z tohoto důvodu ho také recitoval v roce 1941 v cele předběžného zadržení (ibid.: 72), tedy v situaci, kdy jeho vlastní svoboda byla omezena. Význam *Máje* se v Burianově podání několikrát aktualizoval. Kromě existenční situace romantického „rozervance“ a surrealistických vizí reflektoval zkušenost člověka za německé okupace. Spojení *Máje* s aktuální historickou situací je stěžejní pro Radoka a v *Daleké cestě* nabývá nové konkretizace. Na rozdíl od Buriana Radok nevytváří novou adaptaci *Máje*, ale používá jednotlivé motivy Máchova textu, respektive Burianova představení, ve svém filmu. Díky těmto motivům, jak již bylo řečeno, se do *Daleké cesty* dostává „významové ovzduší“ celého *Máje*, Máchova i Burianova.

Spojnice mezi dílem Máchovým a Radokovým může být nalezena už v názvu filmu. Původní titul Kolárovy povídky *Cesta* Radok modifikuje přidáním přívlastku „daleká“. Ačkoli adjektivum daleký je velice obecné a může odkazovat k různým dílům a skutečnostem, Máchovo dílo se díky Burianovým citacím nabízí jako jeden z možných zdrojů inspirace. Název *Daleká cesta* evokuje Máchovo dvojverší „dalekát cesta má, marné volání“ (Ambros 2007: 60), které se objevuje v prvním vydání *Máje*, na začátku románu *Cikáni* (1835) a je velmi oblíbenou máchovskou citací, používanou jako motto sebraných spisů, v názvu sbírek a jejich částí.²

Motiv daleké cesty je v *Máji* i *Daleké cestě* spojen s chronotopem smrti. Michail Bachtin ukázal, že čas a prostor jsou neoddělitelné celky. Čas se podle něj „zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným [v prostoru], prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času“ (Bachtin 1980: 222). Smrt, jinými slovy časovost, je viditelná v prostoru a proměny prostoru jsou závislé na ubývání času. Chronotop smrti je pevně svázán s postavami vyděděnců, jelikož ubývání času a jeho vliv na prostor souvisí s jejich pohybem.

V *Máji* čtenář sleduje ubývání času a zmenšování existenčního prostoru až do bodu smrti na postavě Viléma, tedy na osudu individua, které je vyřazováno ze společnosti. Vilém postupně ztrácí domov, rodinu, společnost, lásku, svobodu, život pozemský i posmrtný. Ztráta každé této jistoty souvisí se zužováním prostoru, z domova se přesouvá

2 Např. sebrané spisy pod názvem *Dalekát cesta má* (Praha: Evropský literární klub 1941).

jako „strašný lesů pán“ do lesa, z lesa do vězení, z vězení do nicoty. Oklešťování životního prostoru, zejména vězení, zachytil Burian ve své divadelní adaptaci. Ve druhém zpěvu umístil na scénu konstrukci z drátěného pletiva, v níž se pohyboval uvězněný Vilém (Lehovec 2002: 88). Tento zpěv, jak píše Eva Strusková, zachycuje vězně, „který se zmítá v kruhu, jakoby zachycen a polapen v síti“ (Strusková 2002: 70). Tím, že Burian nevyužil celou scénu pro prostor cely, ale vyčlenil jen malou část, zdůraznil Vilémovu nesvobodu, tíseň fyzickou i psychickou. Pletivo, představující mříž a tak vymezující prostor nesvobody, bylo využito i v dalších scénách. Například ve třetím zpěvu Burian postavil za mříž čtveřici recitátorů-vězňů, kteří pozorují a komentují Vilémovu popravu (Obst – Scherl 1962: 240, Strusková 2002: 70). Obdobný obraz využil Radok v *Daleké cestě*.

Na rozdíl od Máchy, který se zaměřuje na časovost individua, Radok zachycuje časovost jednoho celého národa, Židů. K postižení jejich systematického ničení také využívá obrazů zužování existenčního prostoru, spojených se zrušením soukromého prostoru. Prostor se stává víc a víc otevřeným, veřejným a kolektivním – stejně jako smrt. Proměna prostoru tu nesouvisí jako v *Máji* s trestem jednotlivce za zločin, ale je spojena s kolektivní smrtí z rasových důvodů. Divák pozoruje redukci prostoru do bodu nula na příkladu rodiny Kaufmannových. Zužování jejich životního prostoru začíná velmi pozvolna různými základy účastnit se veřejného života a vykonávat stávající zaměstnání. Jsou zahrnání do soukromého prostoru svého bytu, domova. S blížícím se transportem se prostor jejich bytu mění v polosoukromý (např. sem přichází domovník s úmyslem odnést si jejich nábytek). Nakonec svůj domov ztrácejí, když jsou nuceni odejít do koncentračního tábora. Překročení hranice mezi Prahou a Terezínem znamená absolutní ztrátu soukromého, intimního prostoru a posun z bezpečného místa zvaného domov do prostoru nesvobody, beznaděje a smrti.

Právě v obrazu terezínského ghetta, jež je silně poeticky deformováno, nacházíme aluze k Máchovi. Koncentrační tábor je ztvárněn jako členitý labyrint bez pevných zdí. Jednotlivé prostory jsou od sebe vertikálně odděleny různými výklenky, schodišti a mřížovím z pletiva, za nimi se vždy nachází nějaký pozorovatel. Mříže evokují vězení a díky výpůjčce z Burianova *Máje* konkrétní vězení Vilémovo. Stejně tak jako čtyři recitátoři pozorují Vilémovu popravu, skupina postav za mřížemi pozoruje odjezd rodiny Kaufmannovy z Terezína do Osvětimi, tedy jejich odchod na smrt [1–4]. Židé stejně jako Vilém ztrácejí domov, svobodu a nakonec i život. S využitím obrazů z Burianova *Máje* Radok



[1] Vilém ve vězení, 2. zpěv *Máje*, 1935 (Srba 2004: 35)



[2] Žid v Terezíně, *Daleká cesta*, 1949 (záběr pořídila autorka z filmu *Daleká cesta*)



[3] Sbor recitátorů-vězňů pozorujících Vilémovu popravu, 3. zpěv *Máje*, 1935
(Srba 2004: 41)



[4] Židé v Terezíně pozorující rodinu Kaufmannových při přípravě na cestu do Osvětimi,
Daleká cesta, 1949 (záběr pořídila autorka z filmu *Daleká cesta*)

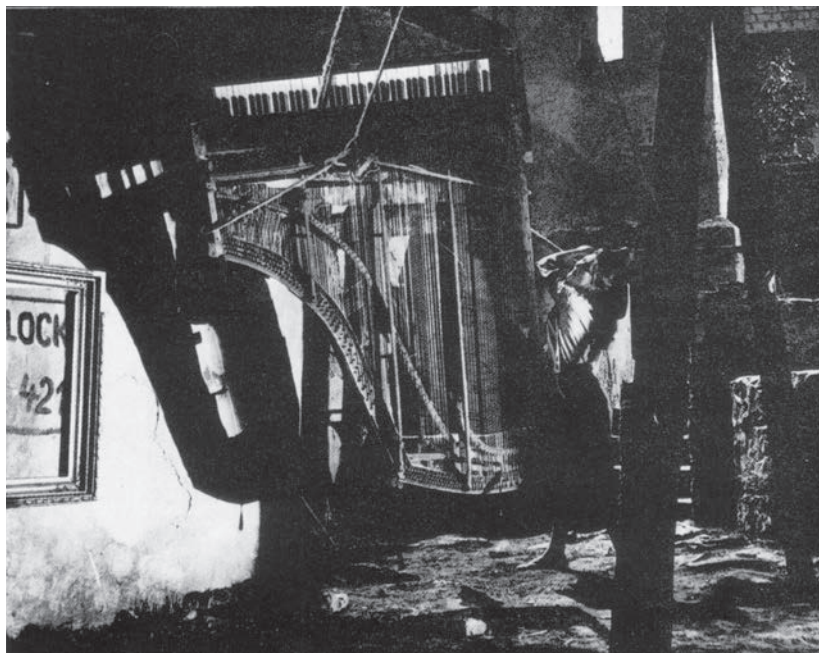
posouvá pozornost z individua na národ a z času individuálního lidského života na čas historický.

Pohyb postav a proměna prostoru nesouvisí pouze s jeho zužováním, ale i s konkrétními obrazy pomíjivosti, které v *Daleké cestě* evokují Burianův a Máchův *Máj*. Podle Dmytra Čyževského Mácha zobrazuje svět jako stín, sen a mlhu, tj. jako nestálý a vrtkavý (Čyževskij 1938: 130–134). Mácha často zachycuje oscilaci lidí mezi jejich skutečnou podobou a stínem, čímž zpochybňuje jejich existenci. Tento rys Máchova textu Burian převedl ze slovních obrazů do vizuálních. Nestálost světa zachycuje pomocí hry světla a stínu. Dramatické postavy nebo jednotlivé části jejich těla jsou zobrazeny jednou jako reálné, jednou jako stín, případně jako obojí: příkladem může být již zmíněná scéna recitátorů ze třetího zpěvu, kteří se podle svědectví Miroslava Rutteho „měnili [...] v střídavém světle v chór šedivých mrtvých tváří“ (Srba 2004: 174), obrazy rukou promítaných na scéně apod.

Analogické obrazy nacházíme i u Radoka. Pomíjivost lidské (židovská je *pars pro toto*) existence je u Radoka vyjádřena četnými stíny, odrazy v zrcadle a vodě. „Odras v zrcadle [a také stín] jen zdůrazňuje, jak pohybující se těla [...] [postav], které v tu chvíli vidíme, se zanedlouho promění v nic, jak už skoro nyní nejsou realitami, ale jen těmi odrazy-stíny“ (Cieslar 2007: 26). Radok klade důraz právě na stín, často chybí konkrétní postava, které stín patří. Stín tak působí jako jediný pozůstatek po něčem, co už neexistuje.

Obrazy životních projevů neexistence nebo jejich pozůstatků v současnosti patří k nejoriginálnějším máchovským obrazům. Podle Čyževského Mácha „nevidí před sebou věčné jsoouco, ale – *o sobě dynamizované, plynulé procesy* – ,tón‘, ,zvuk‘, ,hlas‘, ,svit‘, ,děj‘, ,pouť‘, ,kouř‘, ,cit‘. Ale i těmto procesům je odňata poslední ontologická pevnost tím, že nelpí na jsooucích věcech, pevných realitách, nýbrž – *jsou vyzářovány do přítomnosti, věcmi‘ nejsoucimi‘*“ (Čyževskij 1938: 135; zvýr. D. Č.). Například „dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, / zborněné harfy tón, ztrhané strůny zvuk, / zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit, / zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit, / zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt, / vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas [...]“ (Mácha 1941: 56). Ve všech těchto obrazech nebytí jsou minulost a smrt tematizovány (Ambros 2007: 61). Některé z těchto obrazů se objevují v závěru *Daleké cesty*, do které tak přenáší svůj sémantický náboj.

Verš „zborněné harfy tón, ztrhané strůny zvuk“ se v *Daleké cestě* pojí s motivem piana, které je důležitým leitmotivem celého filmu. Zvuk piana a piano jako předmět jsou spojeny s osudem Židů. Tóny klavíru



[5] Torzo klavíru v terezínském ghettu, *Daleká cesta*, 1949 (Ambros 2007: 62)

z hudební školy v domě, kde žijí Židé, doléhají do jejich bytů a vystihují atmosféru daného okamžiku. Například opakování téže stupnice se sílící intenzitou odráží stupňující se napětí profesora Reitera, souseda Kaufmannových, před skokem z okna. V první části filmu je piano vizuálně či zvukově plnohodnotný předmět, stejně jako postavy Židů jsou sice ne úplně plnohodnotní, ale stále lidé. V druhé části, odehrávající se v Terezíně, dochází ke společné degradaci hudebního nástroje i Židů. Jejich jména jsou nahrazena čísly, jejich těla rakvemi a stíny. Z piana zůstává pouze torzo připomínající harfu, zavěšené v jednom z dvorků ghetta [5]. Pouto mezi Židy a klavírem je zvýrazněno ve scéně, v níž německý voják udeří Žida a ten padne na torzo klavíru. Místo lidského výkřiku se ozve tón zborceného piana. Tento verš se objevuje ve filmu i ve vizualizované podobě, pro niž si Radok půjčil obraz Jarmily z Burianovy inscenace. Jarmila stojící za provazy představujícími harfu je zde nahrazena židovskou dívkou stojící za zborceným pianem-harfou a oznamující svobodu. Rozbité piano a jeho zvuky odkazují ke klavíru, který kdysi existoval, ale i k židovskému národu a lidem, kteří

žili a z kterých zůstalo pouze torzo. Piano zcela určitě nereflektuje terezínskou realitu, ale spadá do symbolické roviny filmu, a nabízí se tak jako metafora osudu Židů odkazující k jejich ničení, zániku, předmětosti a beznaději.

Ačkoli vyhlášení svobody by se mohlo zdát jako happy end, není tomu tak. Scéna následující krátce po obrazu s pianem-harfou šťastný konec zpochybňuje. Jedná se o scénu z terezínského hřbitova, kam přicházejí přeživší Hana a Toník uctít památku zemřelých členů rodiny. Evokuje tak další Máchův verš, tentokrát „zapomenutý hrob“, a Burianovu scénu s křížem v závěrečném obrazu inscenace. Hana a Toník nenacházejí na hřbitově židovské náhrobky, ale křesťanské kříže. Vzpomínka na genocidu židovského národa, již mají hroby reprezentovat, je tak zpochybněna. V souvislosti s obrazem zapomenutého hrobu Čyževskij tvrdí: „[...] subjektivní síla vzpomínky, jediná, která [...] spojuje minulost s přítomností [...] vyhasíná, stává se pro básníka problematickou: zapomenutým hrobem je pro něho skutečnost“ (Čyževskij 1938: 135–136). Vzpomínka či zapomínání jsou klíčové i pro *Dalekou cestu* a její závěr, který navzdory svobodě a konci války nevyznívá optimisticky. Křesťanský hřbitov prezentuje úsilí vymazat část historie, zapomenout utrpení Židů a dokazuje, že tady není místo pro Židy ani po jejich smrti. Vzpomínka ve formě hřbitova nespojuje minulost s přítomností a závěr filmu tak vyznívá jako „marné volání“ z minulosti do přítomnosti.

Radok vytváří v *Daleké cestě* mnohovrstevné svědectví na téma nesvoboda a degradace člověka v dějinách lidstva. K složitosti struktury filmu přispívá množství citací z jiných děl, mezi jinými i Máchova díla. Obrazy z *Máje* vstupují převážně do metaforického či symbolického plánu filmu a stávají se symboly obecných pojmů jako nesvoboda, časovost existence apod. V nové umělecké struktuře si Máchovy obrazy zachovávají svůj původní kontext, bez něhož by jejich interpretace byla nemožná. Zároveň jsou aktualizovány kontextem novým, který staré významy nenahrazuje, ale kumuluje, zvrstňuje a transformuje v souvislosti se změněnými uměleckými a společenskými podmínkami a autorským záměrem. Radokovým autorským záměrem bylo deformovat, stylizovat a jinak poeticky ozvláštňovat skutečnost, a tak v ní nacházet hlubší významy, které není možné odkrýt při běžném vnímání reality (Cieslar 2007: 9). K tomuto účelu použil citací z Burianova a Máchova *Máje*, odkrýváje tak skryté významy reality, ale i nečekané souvislosti mezi časově, prostorově a esteticky vzdálenými uměleckými díly.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1941 „Máj“, in idem: *Dalekát' cesta má*. Výbor z díla Karla Hynka Máchy, ed. Karel Janský (Praha: Evropský literární klub), s. 27–63 [1836]

RADOK, Alfréd (režie)

1949 *Daleká cesta* (film)

Literatura

AMBROS, Veronika

2007 „Daleká cesta. Svědecká výpověď Alfréda Radoka“, in Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový archiv), s. 53–77

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon) [1975]

CIESLAR, Jiří

2007 „Daleká cesta Alfréda Radoka“, in Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový archiv), s. 9–40 [1991]

ČYŽEVSKYJ, Dmytro

1938 „K Máchovu světovému názoru“, in Jan Mukařovský (ed): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 111–181

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

LEHOVEC, Jiří

2002 „Jiří Lehovec vzpomíná“, připravila Eva Strusková, *Illuminace* 14, č. 2, s. 83–95

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Dvě studie o básnickém pojmenování“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda), s. 157–163 [1938]

OBST, Milan – SCHERL, Adolf

1962 *K dějinám divadelní avantgardy. Jindřich Honzl, E. F. Burian* (Praha: ČSAV)

SRBA, Bořivoj

2004 *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta)

STRUSKOVÁ, Eva

2002 „Scénický film – povaha předmětu. E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36: dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)“, *Illuminace* 14, č. 2, s. 65–81

Hynek, Vilém, Alfréd: Echoes of Mácha's work in Radok's *Distant Journey*

This paper explores the relationship between Karel Hynek Mácha's romantic poem *Máj* (May, 1836) and Alfréd Radok's film *Daleká cesta* (Distant Journey, 1949), one of the first Czechoslovak films dealing with the fate of the Jews during the Second World War. Attention is also paid to Emil František Burian's stage adaptation of *May* (1935, 1936), as it presents a crucial intertextual link between Mácha's poem and Radok's film: visual quotations from Burian's adaptation appear in *Distant Journey*.

The paper focuses on the means of depiction of space and time, which I call the chronotope of death. In particular, the narrowing of space and the running out of time are examined, as well as specific spatial and temporal images which enter *Distant Journey* from *May*. In relation to the chronotope of death, the characters of outcasts (Vilém and the Jews) are analyzed, as time and space change and their journeys progress towards death.

The aim of this contribution is to investigate changes in the meaning, function and aesthetic effects of various aspects of Mácha's poem (time, space, character, object) caused by the transition from one medium and context to another.

Keywords

intertextuality, film, theatre, Karel Hynek Mácha, Alfréd Radok, Emil František Burian