

VŠECHNO NEBO NIC, ČILI PŘÍPAD NEJEN MANŽELŮ MALISZOVÝCH

Andrzej W e r n e r

KINO 4/73

Čas od času se objeví v denním tisku zpráva o nesmyslném, šíleném, překvapujícím zločinu. Tuto charakteristiku lze vyčíst z komentáře a stejně vypadá i reakce čtenářů. Co nás na těchto případech zarazí? Někdy je to krutost, s níž byl zločin spáchán, nebo okolnosti, které tomu napomohly, jindy malicherný důvod nebo nepatrná kořist anebo prostoduchá, snadno odhalitelná snaha o skrytí činu. Znamená to snad, že vražda spáchaná "normálním" způsobem, který neukazuje na to, že zločinec byl sadista, že kořist byla velká nebo že ukrytí zločinu před odhalením bylo důkladně promyšleno, je celkem v duchu našeho pojetí světa? Do jisté míry ano. Jednotlivé premisy se opírají o akceptované vzory (touha po zisku, důslednost v jednání), překračují sice morální i právní bariéry, jsou však pochopitelné v rámci "logického usuzování". Čtenář pak odsunuje takové zločince na okraj společnosti, distancuje se od nich a cítí se zároveň před nimi bezpečen prostřednictvím odpovědných institucí, dbajících o pořádek. Tím větší je pak nepochopení, tím silnější odpor, vidíme-li, že při zločinu působily patologické motivy; jsou však v takovém případě uzavřeny všechny dveře pro právní možnosti obratu?

O takový nepochopitelný, hrůzný čin opřel svůj film Grzegorz Królikiewicz. V předválečných pitavalech byl znám v Polsku pod názvem "Případ manželů Maliszových". Snímek Skrz naskrz se snaží odhalit tuto záhadu, která se týká nikoli zločinu samého a stanovení viny, nýbrž psychologie zločinců, podnětů vedoucích ke spáchání takového činu. Fakta ze soudních kronik zde tvořila pouze podklad, autorovi nezáleželo na dokumentární přesnosti. Nejsou to motivy skutečného zločinu, které zajímají autora, nýbrž takového činu, jaký se mohl udát; rekonstrukce události může být opěrným bodem, nesmí však znamenat omezení obrazotvornosti - vždyť i při interpretaci faktů vytváříme stále nové světy. V tomto případě se setkáváme s výhradami, že Królikiewicz si vybral případ patologický jak z hlediska sociálního, tak psychického. Ale o to vlastně autorovi šlo. To znamená nikoliv o patologii samu o sobě, nýbrž o onen moment, kdy se slučuje s "normálností", která z ní nejen vyplývá, nýbrž vrhá ostré světlo na samu skutečnost a zážitky, jež se netýkají pouze jakéhosi zločince. Není však toto pojetí příliš zjednodušené, není bariéra, která odděluje váženého čtenáře od uděsného příběhu příliš vratká a předem dohodnutá?

Existuje už osvědčená tradice, rovněž filmová, ve způsobu postupování v takovýchto případech. Je to sociologický pohled na biografii hrdiny příběhu, popis společenského prostředí, kde se rodí zločinci, záznam demoralizujícího vlivu okolí apod. Vede to často k obvinění celé společnosti nebo aspoň její části anebo vládnoucího politického systému, který toleňuje takovýto stav věci, nesnaží se mu zabránit, nebo dokonce z něho těží. V takovém případě pojetí má odpovědnost značně širší okruh činitelů, než jak to vyplývá ze soudního výroku; existence zločineckých band může být i důsledkem stavu, o němž by se podle přání odpovědných osob nemělo moc mluvit, poněvadž se v něm sami cítí dobře. "Všichni jsme vrazi" - tak zní v krajním případě výrok autora. A bývá nejednou dobře zdůvodněn. To je však spíše globální koncepce, týkající se onoho tématu obecně, tedy nikoliv jednotlivých, konkrétních případů. Vždy tu vyvstává otázka, proč tolik jiných lidí - jejichž život probíhal z onoho hlediska analogicky - zvolilo si normální dráhu bez větších kolizí s právem. Tomuto pojetí odpovídá nedávno promítaný film Kaneta Sinda Dnes žít, zítra zemřít.

Królikiewicz však postupuje jinak. V jeho filmu není ani jedna publicistická teze a dalo by se těžko říci, že ukazuje nějaký společenský mechanismus, který by vedl ke zrodu zločince. Není zde ani jednoznačná obžaloba. Autor neobviňuje, nedává výstrahu ani neznámkuje, z jeho filmu není možno vyvodit program společenské profylaxe. "Případ manželů Maliszových" je případ zvláštní, netypický, i když jeho význam nelze omezit na ilustrování dávno doznělé historie. Jenom cesty, jež by mohly vést k obecnějším závěrům, jsou zcela jiné.

Dříve než dojde k ponurému vyvrcholení, jsme svědky několika scén z normálního života hrdinů příběhu. Je to řetěz neustálých porážek a nových nadějí, kdy se jim naskytá určitá šance, která se však ukáže jen jako iluze, a zase následuje zklamání, jaké lze jen stěží přežít. Autor nevytváří dojem, že je to postupný proces, že tu narůstá jakési logickým během událostí motivované řešení. Je to spíše čas, který se zastavil, hrdinové stojí na místě, situace má bezmála charakter statický - nezměnitelně beznadějný z hlediska jejich vlastních aspirací. Oni jen stále lépe chápou, že to tak je, a snad jsou si tím jisti již od samého počátku; postupně slábne jejich iracionální naděje, že se na tomto stavu dá něco změnit. Rozhodně zde neexistuje jasné, racionálního rozboru schopné vědomí příčin a následků, událostí a jejich důsledků v psychologii hrdinů, jejich kontaktů s prostředím, s lidmi, kteří je obklopují, s vnějším světem. Nejčastěji nelze rozpoznat, co je příčina a co následek. Tyto vztahy jsou příliš vratké, není možno je uspořádat do tvaru logické hierarchie - dokonce ani v případě zdánlivě jasném: ve vztahu hrdinů k jejich životnímu prostředí, k jejich existenčním podmínkám. S takovými dispozicemi je obvykle spojen problém geneze jednotlivých postav

a v důsledku toho i problém viny a nepřímo také otázka odpovědnosti. V Królikiewiczově filmu patří hrdinové do kategorie lidí krajně nepřipravených, kteří nemohou nalézt ve světě místo. Usilují o to, ale jejich snaha skončí pokaždé fiaskem. V čem spočívá vina? Neexistuje zde žádný výrazný kontrast: jsou tu jen samé pokřivené, ale přitom citlivé postavy, obklopené brutální světem. Díváme se na lidi, mezi nimiž žijí manželé Maliszovi: kumpáni při sklínce vodky, bývalí, neúspěšní obchodníci, vzdálenější i bližší členové rodiny, kteří v nás vyvolávají dojem lepkavé špíny - jsou ohyzdní a odporní, i když jsou svátečně vystrojeni. Gesta a pohledy jsou ustrašené a nejisté a hned nato agresivní, nikdy však přátelské nebo soucitné. Ale ani hlavní hrdinové nejsou jiní, instinktivně pohrdají nejen druhými lidmi, nýbrž i sami sebou.

Manželé Maliszovi žijí v nuzných podmínkách, bez práce, bez vlastního koutku. Je to příčina nebo následek? Na tuto otázku je nesnadná odpověď. Možná, že existuje nějaké východisko z této slepé uličky v "rozumných" hranicích, uměrných aspiracím. Ale mohli by se s tím tito lidé spokojit? Divák má spíše dojem, že takový "normální" život, lišící se od jejich vlastního života jen poněkud vyšší materiální úrovní, takový život, jaký viděli kolem sebe, by přijali se stejným pocitem neuspokojení a možná, že dokonce s pohrdáním a odporem. Možná, že právě před touto představou utíkali do truchlivé pijácké špelunky a snad to bylo právě vědomí, kde leží mez jejich reálných možností, které je nakonec dohnalo ke zločinu. V průběhu procesu slyšíme na otázku důvodů vraždy paradoxní odpověď: "Chtěl jsem vykonat něco velkého." Je to jen zdánlivý, krutě znějící paradox. Zločin neměl být oním velkým činem, jím je pouze vyjádřen konec jejich nadějí. Scéná na vraždy nastupuje po předchozích epizodách náhle, bez jakékoliv přípravy ve tvaru prudkého stříhu. Není výsledkem jen jedné události, pod vlivem náhlého rozhodnutí, nýbrž je vyvrcholením celé řady příběhů, jimiž je symbolizován život manželů Maliszových. Noc v hotelu po vykonané vraždě, to je soubor nejstereotypnějších představ o "velkém životě". Pozlátka - taková je totiž představa hrdinů - zdánlivý přepych, pohovky, obrovská postel, šampanské apod. A je snad aspirace umístěna do hranic přesně stanovené hierarchie - do úrovně prakticky dosažitelné? Nikoli: lože tu připomíná katafalk, na stole stojí načatá láhev. Symetrické svatební obrazy v opoěji vyvolávají v divákovi představu výzdoby hřbitovní kaple. Je to inscenace pohřbu, a nikoliv triumfální cesta za vytouženým štěstím.

Co tedy manželé Maliszovi chtěli, co hledali? Na tuto otázku není jednoznačná odpověď. Něco velkého, jak řekl tento primitivní, po mnoha stránkách odporný člověk. Nikdy si však přesně neujasnili, co vlastně chtějí. Občas to dostávalo jakýsi konkrétní tvar, ale nakonec se to vždy rozplynulo, a to nejen po střetnutí s vlastními možnostmi. A je tedy třeba hledat, v jakém uspokojování jejich tužeb jim bylo zabránováno nejvíc.

Stanovení cíle vlastního života jakožto trvalého cíle, který je možno určit. Nabývalo to patologických rozměrů. Patologický však nebyl sám pocit, nýbrž způsob, jakým se projevoval. A z tohoto hlediska není "případ manželů Maliszových" stále uzavřen. Jejich patologie je patologií "metafyzické choroby", "metafyzického hladu" - nebyli schopni kompromisu, souhlasu s nějakým řešením, kdy by mohli odmítnout požadavky, kterým byli vystaveni. "Všechno nebo nic" - svým činem se tedy rozhodli pro zánik. Při takovéto alternativě zbavili hodnoty vlastní život - a také život jiných. To, že v soudní síni neprojevili lítost nad vlastním zločinem, bylo jen přirozeným důsledkem jejich postoje, necítili se vlastně vinni, nevztáhli ruku na nic, co by v jejich očích představovalo nějakou hodnotu. Neboť životu, "takovému životu", nepřikládali žádnou cenu. Z toho vyplývají i jejich překvapivé odpovědi, překvapivé pro toho, kdo není s to pochopit jejich nihilismus, a tím ztrácí možnost porozumění těm, kteří stojí na druhé straně bariéry. Malisz říká, že mu bylo trochu líto té staré ženy. Proč? Připomínala mu vlastní matku. Je to jakýsi druh solidarity s vlastními oběťmi, solidarity v pohrdání stejně cizím jako vlastním životem.

Królikiewicz se nedívá na své hrdiny brýlemi moralistických tendencí. Neospravedlňuje je ani jim nedává rozhřešení, nepřenáší z nich odpovědnost na jiné, nesnaží se skrývat jejich duševní zmrzačenost a odpor, avšak také je nesoudí a nezatačuje. Chce jim pouze rozumět, sleduje jejich reakce, jejich jednání, jakoby nezávislé na vůli autora dává hlas postavám, přenechává jim plnou autonomii. Postupuje tak v přesvědčení, že kromě psychických deformací, které se tu projevují s takovou silou, a snad právě díky jim, bude moci na autentickém činu odhalit nějaký fenomén lidství. Neinformuje nás o věcech předem známých, nýbrž snaží se odhalit fenomén přímo v průběhu jeho vzniku.

V tom, co jsem teď napsal, se často objevují neurčitá zájmena: "jakýsi", "nějaké" apod. Možná, že je to svědectví o neschopnosti kritika, anebo je to důsledek specifických znaků předmětu, o němž se tu pojednává. První možnost samozřejmě odmítám... A nadto - za jednu z největších předností tohoto filmu považují to, že hovoří o stavech a jevech, které se nedají jednoznačně přetlumočit do jazyka obecných pojmů, že z těchto pojmů nevychází, že je pouze ilustruje některými příklady. Není to náhoda, že natočil tento film. V soudní síni žena snímá odpovědnost z muže a bere ji na sebe. A muž dělá totéž: odmítá možnost záchrany a nabízí tuto šanci ženě. Je to snad láska? Schopnost největší oběti? Vždyť předtím jsme viděli spíše projevy pohrdání, lépe či hůře potlačované vzájemné nenávisti. Ano, je to jedno i druhé. Milovali se tedy? Možná, že ano, snad to lze tak označit, ale nevíme proč. Byla-li to láska, pak byla značně podivná a velmi osobitá. Nejde tu však o pojmenování - to nemá vliv ani na východisko ani

na závěry. Nevíme však, co tu hraje hlavní roli: zda jsou to pocity, které se zrodily nebo zaktivizovaly v situaci nového ohrožení, nebo dokonce přelom, nedůslednost v jejich nihilistickém postoji - anebo přervání pout k vlastnímu životu, naprostá lhostejnost v této otázce.

Již z těchto úvah se dá snadno vyvodit, že umělecký patronát nad Królikiewiczovým filmem měl Fjodor Dostojevský. S tímto vzorem se v kinu setkáváme jen velmi zřídka. Tím spíše, že tento patronát se netýká jenom výběru tématu nebo zájmu - jak jsme si zvykli říkat - o "temné stránky lidské povahy", anebo problémové nobilitace v kategorii kriminálního filmu. Týká se rovněž tvůrčí metody a - což je nejvýznamnější - spojení této metody s přesně stanoveným pohledem na člověka. Je tu patrný vliv důkladného prostudování Dostojevského (patrně nikoli bez pomoci Bachtinovy monografie, tím lépe, neboť ten druh literatury, jakým je "Dostojevského poetika", se nedostává často do rukou našich filmařů. Zřetelná snaha poskytnout hrdinům naprostou autonomii psychického života, který již zcela napodléhá autorské kontrole, nemůže být plně objasněna. Zejména v racionálních, příčinně-následných kategoriích dostáváme se do oblasti dohadů a domněnek (právě tak autor, jako divák). Sféra jednání, nejasných, iracionálních gest, postrádání morální intervence autora a jeho soudu nad hrdiny příběhu, kterým je ponechána možnost vlastního rozhodování, které nelze uvést do souladu s hledisky, jež jsou mimo ně - to jsou znaky typické pro snímek Skrz naskrz právě tak jako řadu let předtím pro velkého ruského spisovatele. Królikiewicz hledá pro tento druh literatury filmový ekvivalent. Je jím rozhodně především společná tvorba s hercem, který "neodehrává" předem stanovené partie, svým výkonem neilustruje režisérem předem dané rozřešení zápletek, nýbrž určuje sám předmět úvah, sice předem inscenovaných, avšak připouštějících možnost změn a nových odhalení. Je však vytvoření takového filmu, v pravém smyslu slova "polyfonního", vůbec možné? Je nesnadné posoudit v této chvíli onu obtížnou teoretickou otázku. Królikiewicz není vždy zcela důsledný. Kamera někdy zaujímá postavení nestranného pozorovatele, zatímco jindy předvádí svět viděný očima hrdinů příběhu. Některé stylizované scény se tu opírají o známé vzory, jako například "kafkovská" sekvence hledání práce. A to je již zcela vnější, autorský pohled. Podobnou funkci plní časté, dotěrné uvádění jednotlivých předmětů - občas v poněkud surrealistické konvenci.

Uvědomuji si, že mé úvahy o Królikiewiczově filmu se mohou zdát poněkud tendenční. Není nesnadné poukázat na více nebo méně zřetelné nedostatky, jimiž se kritik snaží vyvážit proporce mezi tím, co se mu líbí, a mezi tím, k čemu má výhrady. Naskytá se tu otázka, zda interpretace není důležitější než sám film. Nevím, ale je těžko nepřiznat, že oč jasněji vyvolává film dojem spojitě, funkční jednoty, o to v příběhu projekce spojení jednotlivých zápletek i směr, kterým jsou ve-

deny, mi chvílemi unikal - a patrně bude ještě více unikat divákovi v kinu. Možná, že by - z divákova hlediska - bylo účelné, kdyby film dostal rámec, kdyby část konce byla přenesena na začátek, kvůli úplnějšímu soustředění pozornosti. Možná také, že všechny nejasnosti filmu se nedají vysvětlit nejasností látky samé.

Ale necítím se povolán, abych vystavoval cenzurní prohlášení, Królikiewiczův film má mé sympatie - a tento pocit ovlivňuje, a musí ovlivňovat, kritickou výpověď. Tím spíše, že ony sympatie vyplývají také z vědomí, jak výjimečným dílem je tento film v naší produkci. Królikiewicz není "vynálezce" ani člověk, který koketuje s uměním. Za jeho filmem stojí tradice, je tu cítit váhu minulosti, která však není zaznamenána na celuloidovém pásu ani v análech filmové školy, nýbrž v lidských pohledech, gestech, v nevzhledných ulicích a špinavých dvorcích. Vytvořil film vlastní, velmi osobitý a naplněný vášnivým zaujetím. To se týká celého štábu, zvláště však dokonalých herců. Tady skutečně o něco šlo!

A především - což je výjimka ještě pozoruhodnější a vzácnější, a to nejen v našem filmu - přistoupil k této práci, aniž se opíral o systém hotových výpovědí - buď ano nebo ne - přikročil k natáčení s neklidem, kterému chtěl dát výraz a který chtěl zároveň rozptýlit.

J.S.

B I O L O G I C K Ý F E N O M É N

Janusz G a z d a

EKRAN 23/73

Hodně se píše o filmu Grzegorza Królikiewicze Skrz naskrz. A je to správné, poněvadž jde o film mimořádný a originální, o dílo tvůrce s velkým talentem a vnímavostí. Je přirozené, že při takové příležitosti se napíše ledačos hloupého. Například jeden z recenzentů onoho druhu napsal o "prostoru mimo záběr", který se režisér snažil vytvořit za pomoci zvukových efektů, úvahu, z níž by nezasvěcený čtenář mohl vyvodit, že Królikiewicz je vynálezcem tohoto uměleckého "triku" a že ho ve filmu bylo použito po prvé. Pravda je, že téměř od samého počátku zvukového filmu se mnoho umělců snažilo využít zvuku nejen k ilustraci, nejen k záznamu dialogů a monologů, nýbrž pokoušeli se použít zvuku jako nového prostředku uměleckého výrazu. A časem se stalo normálním zjevem, že zvuku se používalo k navození prostoro-~~vního~~ vnímání diváka, který registroval zvuky mimo záběr kamery.

Ale v úvahách o Królikiewiczově filmu se nesetkáváme jenom s pošetilostmi. Snímek Skrz naskrz obsahuje mnoho významů a není se tedy čemu divit, provokuje-li k různým, někdy rozporným interpretacím. Film začal u nás prostě žít vlastním životem a jeho interpretace se nemusí se vším všudy shodovat s autorovým záměrem. Interpretace se dá rozdělit do dvou skupin. Jedni traktují jednání ústředního hrdiny jakožto výraz vzpoury proti současné společnosti. Někteří jdou v tom směru tak daleko, že v člověku žijícím na okraji společnosti, v lumpovi a vrahovi s patologickými sklony, hledají reprezentanta vzbouřivšího se proletariátu, což už vypadá jako parodie na marxistické pojetí společenského vývoje. Naproti tomu sám Królikiewicz dělá všechno, aby celý kontext společenského dění zredukoval na minimum a převedl jej na otázku patologického a prostě biologického počínání ústředních postav. - Druhá skupina interpretů používá vhodně při svém vztahu k hrdinovi termínu "smolař"; přičemž se zabývá především analýzou psychologicko-biologických aspektů a soustřeďuje se především na to, co se odehrává v nitru hrdiny samého, co determinuje jeho postoje, jeho vztahy k vnějšímu světu, jeho pohrdání lidmi, jeho nihilistické odvržení elementárních etických zásad.

První skupina kritiků hovoří především o vztahu a postoji společnosti k ústřednímu hrdinovi. Mluví o tom, že společ-

nost odvrhla manžele Maliszovy, že je odsoudila k odporné existenci, že je zbavila možnosti práce a jakýchkoli perspektiv a že je dokonce dohnala ke zločinu. Přitom však - což je charakteristické - nikdy tyto vykladači nepoužívalí slova "smolař". Snaží se vyvolat dojem, že Malisz by mohl přesně vykonávat svěřené mu úkoly, kdyby ostatní lidé neměli k němu záporný vztah. Vyvolávají pociť, že pouze tato nechť k manželům Maliszovým byla příčinou jejich vyřazení z lidského společenství.

Avšak ve filmu to vypadá poněkud jinak. Nezávisle na společenských vztazích, které jsou příčinou jeho bídy, existují ještě individuální vlastnosti samého Malisze, které rozhodují o jeho počínání, o tom, že se z něho stává člověk schopný vraždy. Dokonce i láska v něm vyvolává především egoismus a nenávisť k ostatním lidem. Také Maliszův bratr žije v bídě, ale jeho reakce na vnější svět jsou zcela odlišné. Tento bratr by se mohl stát revolucionářem proti tehdejší společnosti, kdežto Malisz se stává vrahem.

Přidržíme se však stopy, na kterou nás přivedlo slovo "smolař". Toto označení se totiž pro Malisze dokonale hodí. Je to člověk, kterému se nic nedaří. Příčiny tohoto stavu však nikdy nehledá v sobě, nýbrž je svádí na jiné. Za určitých okolností můžeme u Malisze zjistit překvapující fenomén: vitální biologickou sílu, kterou bývá vybaven tento druh lidí, když se snaží najít cestu, jak uniknout z dané situace. Je to úděsná síla, která může přinést nečekané výsledky. Malisz se snaží dokázat děj se co děj, že je někým, a cena sama není v tomto případě rozhodující.

Lidé Maliszova typu jsou ochotni ke všemu, mohou-li dokázat svoji důležitost a svoji moc. Malisz realizuje tuto vitální sílu individuálním činem, třebaže ji mohl ventilovat i činem kolektivním. Není vyloučeno, že ve fašistických hnutích se právě takoví lidé dostávali do čela. Ideologie měla pro ně význam jen do té míry, do jaké sloužila jejich egoistickým cílům, nakolik jim dovolila vyvýšit se nad ostatní.

M I M O Z Á B Ě R

(Rozhovor Stanisława Janického s Grzegorzem Królikiewiczem)

KINO 4/73

Film Skrz naskrz /původní název Případ manželů Maliszových/ se skládá ze čtrnácti hlavních scén. Popěvadž během rozhovoru se na ně účastníci budou odvolávat, je na místě alespoň je vyjmenovat: Zlodějský úkryt - Fotografický závod /Malisz je propuštěn z práce/ - Odchod ze zlodějského úkrytu /Malisz vidí pokoření své budoucí ženy/ - Sňatek - Tiskárna /Malisz dostává práci/ - U architekta /Malisz hledá práci, je ponížen/ - Park /Malisz se pohádá s ženou/ - Maliszova hádka s bratrem - Zvony /Malisz se úsilovně snaží nalézt práci/ - Maliszův pokus o sebevraždu /žena ho zachrání/ - Očekávání - Manželé Maliszovi spáchají vraždu - Hotel /oba jsou deprimováni/ - Soud /výslech a rozsudek/.

Stanisław Janicki: Scéna ve zlodějském úkrytu se svým charakterem liší od celého filmu. Zjednodušeně by se dalo říci, že film je stylizovaný (narace, kompozice apod.), kdežto scéna z úkrytu byla natočena bezmála ve formě dokumentu; je bezprostřední, brutální. Proč je tomu tak?

Grzegorz Królikiewicz: Tento film byl natočen ve dvou rovinách. První je metafyzická. Je to film o nenasyceném metafyzickém hladu. Malisz u soudu říká: "Chtěl jsem všechno, všechno!" Ale pro tuto metafyzickou vrstvu jsem musel nalézt konkrétní životní prostor, existenční polohu. Tímto startem, druhou rovinou, je vlastně scéna z úkrytu. Obraz života, způsobu jedení, spaní, ležení, rozmlouvání... Popsat ho je možné nejlépe metodou naturalistickou, která se zjednodušeně nazývá dokumentární registrací. Mezi těmito dvěma polohami trvá neustálé vlnění, změna proporcí. Od naturalismu k očištění, k sublimaci. To nachází výraz ve formě filmu: stačí porovnat první scénu ze zlodějského úkrytu s posledními scénami v parku. Ovšem i pro úkryt jsem stanovil několik formálních pravidel.

S.J.: Jaká to byla pravidla?

G.K.: Týkala se především světla. Šlo nám o to navodit efekt světla nikoli dnešního, aby prostřednictvím světla bylo možno vyjádřit dobu. Připadalo nám (cítím se v těchto otázkách laikem - rozhodující hlas měl kameraman Bogdan Dziworski), že bude nejvhodnější, budeme-li všechno traktovat naturalisticky - s výjimkou světla, které pochází jakoby z třicátých let. Nechtěli jsme získat tento dojem použitím efektů typických pro německý expresionismus nebo pro francouzskou či sovětskou avantgardu. Rozhodli jsme se, že využijeme vysoké citlivosti dnešního filmového pásu, ale zároveň mu odebereme jeho valérové zkreslení a vrátíme se například k převedení červené bar-

vy na černý valér. Tato emanace poněkud odlišných valérů - dále se tomu tak říci, poněvadž pro diváka bude bezprostředně nepostřehnutelná - pak působí dojmem odvrácení od naturalismu. Tento návrat k dávným valérům nám pomohl při řešení otázky epochy.

S.J.: A co kostýmy?

G.K.: Kostýmy nejsou nápadné. Nejdůležitější je vhodné použití valérů a pak ještě něco - pohyb kamery, který signalizuje určitý způsob popisu světla. Požádal jsem Bogdana a Zdisława Kaczmara (druhého kameramana), aby se pokusili "swingovat"; aby pouze neopakovali to, co život přináší, nýbrž aby se snažili obsah káдру rozložit podle určitého rytmu. Toto "swingování" kamery začíná už ve scéně zlodějského úkrytu a končí v záběru z hotelu. Kamera má plnou autonomii, pracuje samostatně, má vlastní rytmus i odlišnou vzdálenost, jako kdyby měnila vlastní vnímavost. Neupozorňuje na sebe "drcbením akce". Ukázněně události komentuje a tím nám dává znát, že určitá dramatická vzniká již samým způsobem vyprávění. - Onen "swing" kamery začíná v okamžiku, kdy se Malisz rozchází se svojí tehdejší milenkou. Dívka je rozlícená, naříká, ale ve chvíli jejího nejvyššího napětí, její vulgární reakce, ji kamera opustí, jako by ji tato žena přestala zajímat, a pozoruje věci zcela neutrální. Tato zásada byla dovedena do krajnosti ve scéně v hotelu. Kamera s pravidelným rytmem panoramování žije svým vlastním životem, který je v rozporu s rytmem počínání herců, kteří leží v postelích.

S.J.: Tento nezávislý život kamery je patrný také ve scéně v tiskárně, kdy na poměrně dlouhou dobu opouští hrdiny děje.

G.K.: Je tu porušen tok vyprávění. Kamera couvá zároveň s chůzí hrdiny, narazí na jakousi cestu, zasune se do zdviže, jede jí do pátého patra (popisuje nám prostředí, v němž se pohybuje hrdina, kterého však nevidíme), pak se vrací dolů a jakoby náhodou octne se v jejím záběru Malisz, který se vrátil, aby si vyřídil své záležitosti.

S.J.: Není snad tento samostatný život kamery určitou formou subjektivního hlediska režiséra?

G.K.: Ne, to, co jsem udělal, by se dalo spíše srovnat s tím, co dnes činí mnoho umělců, kteří se při své práci řídí "instrumentem" a jeho možnostmi. Například v moderním jazzu - Miles Davis. Rozbil harmonii a takt a "animuje" muziku. Technické možnosti nástroje umocňuje expresí. - Stylu se dosáhne manifestací určité znalosti nástroje a zdůrazněním, že tato relace je neopakovatelným experimentem. Film *Skrz naskrz* není udělán formou, která by pro mne znamenala bezprostřední vyjádření sebe samého. Necítil jsem potřebu vstoupit do tohoto filmu svojí doslovnou existencí, poněvadž jsem si vymyslel prostor

vybudovaný prostřednictvím parametrů kamery. Byly to právě ony parametry, které mi upřesnily plán, odhalily dramaturgické nedostatky a stanovily umístění point. Byly důležité pro stupňování formy. Moje ingerence, můj komentář byl by čímsi primitivním, nekongeniálním tomuto tématu. Nechtěl jsem udělat to, co Godard, který - prostřednictvím koláže - opatřil svůj film komentářem přímo na místě.

S.J.: Měhl byste mi říci, do jaké míry a zda vůbec jste se potřeboval opírat o autentickou událost, o fakt existence manželů Maliszových, o jejich život, zločin a soud.

G.K.: Upřímně řečeno, je to do značné míry kamufláž. Důležitější jsou dvě období v mém vlastním životě. Svět a lidé, které ukazují ve filmu, to je svět a hrdinové mého dětství. Vstupuji zde do oblasti sociologie, avšak sociologie viděná očima dítěte má v sobě cosi metafyzického. Byl jsem vychován na předměstí Piotrkowa Trybunalského, v dělnické čtvrti, mezi chlapci, kteří často nechápali, co dělají, a dopouštěli se poklesků. Léta 1945 - 1946 - to byly těžké doby. Byl jsem se utlé děčko, které v nich asi budilo potřebu péče. Já jsem se svým způsobem obdivoval lidem, jako byl Malisz. Existoval mezi námi jakýsi svazek, opírající se o pověru i solidaritu... Mám mnoho takových rajonů, které bych chtěl zrealizovat na podkladě jakéhosi pretextu, třeba nějaké zprávy (jako je tato) z bulvárního tisku, nebo by to mohla být poéma o Jakubovi Szelovi. Vždycky hledáme nějaký pretext, abychom mohli vyjádřit sami sebe, své zážitky, své nejistoty. - Druhé období mého života, které šilně ovlivnilo tento film, je konec sedesátých let, kdy jsem sám neměl daleko k nějakému zoufalému kroku do neznáma. Bylo mi třicet let, měl jsem rodinu, ctižádost, pocit síly a přitom jsem si uvědomoval, že budu-li dělat to, co mi bylo navrhováno, budu nespokojen, protože to nebylo v souladu s mými tužbami. Na tento film měl největší vliv stav, v němž jsem se tehdy octl, a zároveň živost oněch obrazů z dětství, které se mi vryly do paměti. Například scéna pokusu o sebevraždu. Bydlel jsem poblíž traťových závor; tam se zbavovali života lidé, napůl pijáci, napůl hlupáci, všemi zrazení a opuštění. Taková byla ubohá, hloupá, politování i odsouzení hodná skutečnost. A takovou jsem ji ukázal.

S.J.: A přitom se dotýká mezních otázek, jež jsou svým způsobem velké, a někdy dokonce vznešené.

G.K.: Vznešenost bývá v tom prostředí pokřivena směšností. Snažil jsem se ji vydobýt z Franka (Franciszek Trzeciak - představitel Malisze). Například u soudu jsou některé scény nevhodné páťosu situace - například, když obžalovaný dělá kreťenský rypák ze rtů... Anebo ho vidíme v obilí pouze v košili, s holým zádkem. Franek, s nímž jsem spřízněn, chtěl zdůraznit primitivnost bezděčných pohybů a mnohé mi tím připomněl. Neříká se to ovšem směšné každému - nejsou to gagy.

S.J.: Je to spíše kontrast mezi malostí a vznešeností, směšností a tragédií. Vznešenost se realizuje v malosti, samozřejmě nikoli ve sféře vnější, nýbrž vnitřní.

G.K.: Neanalyzoval jsem to v tomto duchu a ani jsem nemohl, neboť ony obrazy, které jsem choval v paměti, by se začaly rozpadat. Jediným morálním, estetickým heslem byla pravdomluvnost. O tom jsem přesvědčil všechny, kteří se mnou na tomto filmu pracovali. Bylo něco neobvyklého ve svazcích, které nás spojovaly. Všichni jsme byli nepřizpůsobiví, vycházejíce ze svých osobních zkušeností. Jeden druhého jsme neustále sledovali - až po nejmenší gesta a pohyby. Nejplnějšího výrazu se pak dosáhlo ve scéně v parku.

S.J.: Říkal jste, že případ manželů Maliszových byl pouze pretextem, ale scénu u soudu jste natáčel v sále, v němž před lety probíhal onen slavný proces. Proč?

G.K.: Podle mínění vedoucího produkce jsme skutečně mohli natočit celý film - s výjimkou tiskárny - v Lodži. Ale když jsem spařil onen sál a zpozoroval Frankovu reakci, pochopil jsem, že onu scénu mohu realizovat pouze tam.

S.J.: Z toho, co jste řekl, je jasné, že film nemohl být realizován klasickými metodami, ať už jde o inscenaci nebo o organizaci plánu.

G.K.: Naprosto odlišná musela být především "organizace herců". Oba mají velké solové partie. V podstatě jsem se s nimi shodoval, ale ve filmu jsou momenty, kdy jsem se s nimi dostal do sporu. V průběhu montáže jsem došel k přesvědčení, že kdybych jim neponechal volnost, vznikl by nesnesitelný, špatný film. Pokaždé, když čtu Dostojevského, mám dojem, že postavy jsou moudřejší než autor. Ve snímku Skrz, naskrz je několik scén, při jejichž natáčení jsem vůbec nebyl, protože kdybych tam byl, byly by se nepovedly. Taková scéna je například zabití holuba v parku. Mezi Frankem a Annou (Anna Nieborowska) došlo tehdy - mou vinou - ke skutečnému konfliktu, který zanechal své stopy i na filmovém plátně. V takové situaci není ani pomyslení na použití dublů, všechno se odehrává jednorázově a musím přijmout to, co mi herci "odvedou". Naproti tomu ve scéně u soudu navrhli mi - ve výpovědích, pohledech a gestech - určité řešení, které bylo výš, než kam sahal strop mého vnímání (pokud jde o efekt snímané scény), a které mne v době montáže dokázalo oslnit. To je výsledek oné autonomie, možné pouze na podkladě svazků, které nás spojují.

S.J.: Měl jste však určitou představu postav, hlavních operních bodů i vzájemných vztahů...

G.K.: Ovšemže ano. Měl jsem několik takových bodů a nazýval jsem je "klece" pro postavy, ale nakonec všechno spočívá v podnícení vnímavosti herečů do takového stupně, aby nepocítovali směšnost fikce, jakou přece filmem vytváříme. Nejčastěji jsem

dosáhl toho, že docházelo ke skutečným konfliktům (to jsou bohužel morální ztráty, s nimiž jsem musel pracovat). Například odchod Anny ze zlodějské skrýše jsem natočil ve chvíli prudkého konfliktu mezi ní a mnou. (Anna nechtěla souhlasit s mým pojetím scény v obilí, která měla být rázu velmi erotického.) Když jsem viděl, že chce dát výraz své nechuť, zlosti a uražené hrdosti, natočil jsem její odchod z úkrytu.

S.J.: Měl jste původně v plánu takové drastické provokace?

G.K.: Ovšemže nikoliv! Ale věděl jsem, že takové psychické peripetie jsou potřebné a že se pro ně musí připravit a nahromadit příslušný materiál. Ani Bogdan ani Zdziszek ani já jsme nikdy nenatáčeli klasické dokumentární filmy - byly to portréty, psychologické registrace. A nyní se nám to hodilo. Právě takové scény jsme nyní fotografovali. Odchod z úkrytu - to je přece zosobnění Anina hněvu. V jedné chvíli jsem jí řekl (scéna byla němá): "Vytáhni si hřeben." A tato rekvizita tu sehrála neočekávaně účinnou roli. Vytáhla samozřejmě hřeben, neboť jsme všichni věděli, že jsme tu proto, abychom na základě vnitřní pravdy vytvořili určitou fikci. - Scéna na kolejičkách byla velmi sentimentální, dokonce ještě ve scénáři. Anna - pod vlivem konfliktu s Frankem - jí tehdy nechtěla zahrát. Podíval jsem se do scénáře a spatřil jsem v plném světlé kýčovitost svého záměru. A tehdy Anna řekla: "Zopakujme to, co jsme udělali s holubem - zesměšněme ho!" Kdybych byl neměl pevnou víru ve Franka a v Annu, nikdy bych nemohl připustit, aby v tak klíčové scéně došlo ke konfliktu mezi herci. Ale potom ve scéně před soudem nastoupilo dokonalé usmíření. Stálo to šest dní zásadních rozmluv. Poněvadž návrat vzájemného ocenění musel být bezvýhradný - a ne pouze pro organizační potřeby - aby se mohlo hrát... V interviewu s Janem Nowickým jsem četl, že je přesvědčen, že skutečný konflikt mezi herci by se musel příznivě projevit i na výsledku jejich tvůrčího úsilí ve filmu. Napadlo mi, že jsem mu tuto myšlenku ukradl, ale my jsme tak postupovali od samého začátku. Navozovali jsme nepřetržitě takové psychické stavy. Frank je z tohoto hlediska fascinující herec, neuvěřitelně citlivý na gesta, pohledy, zvuk, pohyb a rytmus. Ania, přecitlivělá, nezvládnutelná, neustále odmítající účast na filmech průměrných nebo jenom dobrých, vyvolala v tomto filmu něco zcela neobvyklého - atmosféru konfliktu. Autentický konflikt, střetnutí dvou názorů, charakterů, temperamentů - tento proud zasahoval do děje stále silněji.

S.J.: Ve filmu většina scén není provázena slovem, je tam jenom hudební podklad a časem chybí i ten. Kdykoli se pak objeví slovo, zvětší se samozřejmě jeho význam a váha. Nedovedu si vysvětlit, proč jste tak důsledně rezignoval na slovo.

G.K.: Je to výsledek dlouhého přemýšlení o tom, co se děje mimo záběr... Šlo o to, aby pocity, které spojují manžele Maliszovy, nebylo možno vyjádřit slovy. Pocity se dají vyjádřit

nejlépe dialogem. Ale ve dvou se toho moc neřekne. To platí i v tomto filmu až do scény před soudem. A proto se soud může stát vytouženým dopovězením děje, když tajemství svazku oné dvojice je možno nazvat pravým jménem. Proto je tato scéna složena převážně ze slov.

S.J.: Hudba zde nemá charakter ilustrativní; například ve scéně v tiskárně je jakousi reminiscencí na předešlou scénu - na svatbu.

G.K.: Ano. Svatební scéna měla pouze vyvolat kontrast se zločdeckým úkrytem. Člověk má delikátní pocit, je soustředěný, vládne tu ticho... A tiskárna - to je zasnoubení s příležitostí, s novým životem, s nadějí. Proto má hudba do jisté míry charakter Mendelssohnova svatebního pochodu.

S.J.: Tento kontrast je však nápadný především v obraze; například skryš a děti s liliiemi u fotografa, špína a čistota, bída a nevinnost...

G.K.: Snažil jsem se zachytit znaky ubohosti a nesmyslnosti hrdinovy existence. Zpočátku jsem se domníval, že je mojí povinností co nejvíce unikat potřebě ztotožňovat se s ním. Že bych ho měl pozorovat jako mikroba, v polovině filmu navodit teplotu varu a potom ji opět ochlazovat. Scéna v sadu měla být naprosto sterilní, suchá, čistě intelektuální. Kazimierz Kutz mi řekl, že by si rád ověřil svoji teorii. U soudu jsem tedy použil překrývek, které jsou Kutzovým nápadem, například provázení obžalovaného vězenskou chodbou. Tvrdil, že při takovém montážním postupu je třeba určitých vjemových stereotypů. Konstrukce scénáře byla zde nepřesná. Forma se nerozvíjela, nýbrž prudce šokovala. Bylo v tom něco neobvyklého, jakési exhibování před divákem, něco, co nedovedu dobře vyjádřit. Teprve při sestřihu filmu jsem upustil od určitých extrémů a začal jsem formu harmonizovat.

S.J.: V některých scénách, například v parku, používáte kompozice vycházející z klasické symetrie. Co vás k tomu vedlo?

G.K.: Poněvadž vnitřní život mých hrdinů je nesymetrický, je tím narušena harmonie. A proto zde má určitou roli i mimokádrový prostor. Malisz, který v jedné chvíli honí děti, které divák nevidí, vybíhá z obrazu, do něhož se znovu vrací z druhé strany. Oběhl kameru. Překročení jejího prostorového řádu má ukázat otřesený Maliszův svět. Použil jsem klasické, symetrické skladby, abych vyplnil obsah káдру, aby tam již nic nebylo možno dodat a obrazotvornost mohla snáze překročit kompoziční rámeček. - Akce mimo obraz znamená také intenzifikaci času. Ve scéně v hotelu není ekránový čas totožný s časem reálným. Stopy onoho mimoekránového prostoru jsou rozsety po celém filmu a postupně jsem na ně diváka navykl. Největšího uplatnění dochází ve scéně u soudu. Nejsou tam soudci a ne-

slyšíme ani jejich otázky. Prostředí se stává nereálným, pomyslným, metafyzickým. Vládne tu mlčení. Hrdinové nedokáží definovat vnější svět - je jim cizí, nepřátelský, plný trápení a žalu. Ve scéně v tiskárně mimokádrový prostor znamená naději, v hotelu už jenom pohřeb.

S.J.: Jak dalece, když na to pohlížíte nyní s časovým odstupem, se osvědčila v praxi vaše teorie "filmového prostoru mimo obraz", o němž jste nedávno psal na těchto stránkách. (Kino č.11/72.)

G.K.: Potvrdil se její obsah, to znamená, že jsem se utvrdil v přesvědčení, že tak lze vytvořit nikoli jeden nebo dva filmy, nýbrž že je možno pokusit se takto vysvětlovat svět. Já jsem se však při tom neosvědčil jako dobrý inscenační technik. Je to metoda, která vyžaduje nesmírnou jemnost při stanovení a udržení rytmu. Čistě technický rytmus, omezený rámcem kádry, bývá často v rozporu s emocemi herců. Z tohoto labyrintu jsem někdy nemohl nalézt cestu ven, například ve scéně zavraždění dvojice starých lidí.

S.J.: Dá se to vůbec sloučit při vašich inscenačních koncepcích a při vašem způsobu práce s hercem? Nebudete muset nakonec upustit od oněch technických omezení ve prospěch emocionální svobody herců?

G.K.: Je to možno sloučit pod jednou podmínkou, že totiž pracujeme s herci sensu stricto filmovými, kteří jsou spontánní, ale přitom mají nesmírný cit pro prostor, v němž jsou registrováni, a mají i montážní instinkt, což znamená různé cítění rytmu v závislosti na vyznění scény. Musí mít takový talent, jako mají fotbalisti nebo hráči košíkové; celé umění spočívá v tom, aby hráč byl s předstihem několika vteřin právě tam, kam spoluhráč podá míč... Je nutno konat mnoho zkoušek, natočit mnoho filmů, aby mi tato technika přešla do krve. Tentokrát jsem byl zaskočen její nesnadností. Počítal jsem však se zralým uměním Franka Trzeciaka. Ale také on potřebuje ještě trénink - trénink kameramana. Musí mít "objektiv v oku", vědět přesně, v jakém plánu je registrován při vzdálenosti jednoho metru od kamery s objektivem 35 mm nebo 75 mm. Já ho pak v podstatě musím umět fotografovat, vytvářet pro něho situace, v níž by se cítil a jednal přirozeně. Zhuštěně bych to mohl vyjádřit takto: při natáčení si musím počínat tak, abych se neoctl před kamerou, a Franek musí mít na paměti, že se musí pohybovat kolem kamery i okolo mne tak, aby byl neustále v obraze. A Bogdan a Zdzisiek musí hlídat rytmus, napravovat Frankovy chyby a vylučovat mne ze záběru... Při dobré souhře může mít tato metoda, připomínající hudební polyfonii, překvapivě dobré výsledky.

SKRZ NASKRZ (Na wylot)

Scénář a režie: Grzegorz Królikiewicz. Kamera: Bogdan Dziworski. Scénář: Jarosław Switoniak. Hudba: Henryk Kuzniak a Janusz Hajdun. Střih: Zofia Dworniková. Vedoucí produkce: Jerzy Rutovicz. Hrají: Franciszek Trzeciak (Malisz), Anna Nieborowska (Maliszová), Irena Ładosiowa (stará žena), Lucyna Winnická (majitelka fotografického závodu), Ewa Zdieszynská (milenka), Halina Szramová (mrzáček), Jerzy Block (starý muž), Aleksander Fogiel (otec Maliszovy manželky), Edward Radulski (alkoholik), Janusz Sykutera (architekt), Jerzy Stuhr (Maliszův bratr), Aleksander Czajczyński, Marcel Novek a Jerzy Załewski (přechovávači zlodějů) a jiní. - Produkce: PRF - Filmové skupiny - Skupina "Silesia". Rok výroby 1973.

KA