

Rozhovor

CO SI MYSLÍ ERIC ROHMER
O MURNAUOVI*Rozhovor s Friedou Grafeovou a Enno Patalasem*

Dříve než se stal tvůrcem *Šesti morálních povídek*, *Komedí a přísloví*, *NOCÍ ZA ÚPLŇKU* nebo *ZELENÉHO PAPRSKU*, věnoval se Eric Rohmer dlouhá léta filmové kritice a teorii. Roku 1950 založil s Godardem a Rivettem *La Gazette du cinéma*, v letech 1957 – 1963 byl šéfredaktorem *Cahiers du cinéma*. V roce 1972 předložil na pařížské universitě svou doktorskou práci na téma organizace prostoru v Murnauově *FAUSTOVI*. Tento spis pak vyšel roku 1977 v pařížském nakladatelství Ramsay (*L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*). O jedenáct let později obdržel Cenu F. W. Murnaua.

Pro Rohmera (nar. 1920) je Murnau (1888 – 1931) režisérem, který uspořádával prostor svých filmů nejpřísnějším a zároveň nejobjevnějším způsobem, protože kosmos, náš všednodenní život, je ve své nejhlubší podstatě obrazový a protože vedle Ejzenštejna a Dreyera je Murnau jedním z těch vzácných tvůrců, jejichž fotografická koncepce je bližší galerijnímu obrazu než lidovému obrázku. Jeho *FAUST*, natočený roku 1926, objevil způsoby, jak obrazem předvést věčný zápas, jenž je veden mezi Dobrem a Zlem, Bohem a Satanem, svítáním a soumrakem, světlem a stínem. (Red.)

* * *

Murnau vás zaměstnával, dokud jste se vyjadřoval o kinematografii. „Největší ze všech filmových tvůrců“ jste říkal již roku 1948 v Revue du Cinéma i minulý rok v Bielefeldu, když jste přijímal Murnauovu cenu. Byl to pořád tentýž zájem mladého kritika, vědce, který psal svou disertační práci o organizaci prostoru ve FAUSTOVI, tentýž zájem filmaře?

Působím různě ve dvou různých sférách. Jsem autor a filmový tvůrce a byl jsem činný jako teoretik a filmový historik, což je aktivita, které se ještě dnes trochu věnuji – okrajově, v rámci mé práce na universitě. A tak jsem v uplynulém roce, Murnauově roce, znovu hovořil o Murnauovi a vysvětloval jsem, do jaké míry pro mě Murnau znovu získal na významu.

Řekl jste, že Murnau je filmař pro filmaře. Na druhé straně říkáte, že umění muzeí je tu proto, aby se od něj umělci distancovali. „Kdyby malíři neznali Raffaela, museli by dnes malovat jako on...“ Co se může filmař od Murnaua naučit?

Tato otázka náleží do všeobecnějšího kontextu, do kterého patří i moji ostatní mistři, například Renoir nebo Rossellini a také Hitchcock. Víím jen, že se na své mistry odvolávám

stále méně. Vždy jsem také říkal, že když točím, tak na své mistry zapomínám. Jinak než François Truffaut, který řekl: Když mě k nějakému záběru nic nenapadá, pomyslím si, co by udělal Hitchcock. To je úplně jiné než u mě, já nemyslím ani na Hitchcocka ani na Murnaua, nemyslím na nikoho.

Možná, že Murnau je přece jenom speciální případ. Jestliže existuje někdo, ke komu se mohu vždy vrátit, pak je to Murnau. Je to jako návrat k pramenům. Čím dále v čase je od nás mistr vzdálen, tím méně se nám znechutí, tím pomaleji nás opouští obdiv k němu, to je všeobecné pravidlo. Neexistuje takový filmař, který by jednoho dne přestal obdivovat Louise Lumiéra – vždyť Louis Lumière je počátek filmu, takže by to znamenalo, že by se nám musela znechutit kinematografie. A právě tak se i Murnau stal absolutním klasikem, jako Raffael nebo Michelangelo v malířství. Když jsem hovořil v Bielefeldu, chtěl jsem zdůraznit právě to, že Murnau pro mě znamená to, čím je pro malíře Michelangelo.¹⁾ Ale Michelangelo a Murnau jsou příliš vzdálení, než aby se dali přímo napodobit, jsou to archetypy, jsou, jak říká Baudelaire, „majáky“. Murnau této nezvratnosti dosáhl, stal se monumentem filmových dějin. Není jediný. Jeden obdivuje Botticelliho, druhý Tiziana. Každý má své idoly. Pro jiné je takovým majákem, který jim ukazuje cestu, Chaplin nebo Griffith. Ale všichni mají jedno společné – že již nemohou být zpochybňováni.

Ale když jste začal psát o Murnauovi, musel jste teprve vytvořit základy pro toto hodnocení.

To je pravda; když jsem začínal psát o Murnauovi, tak nám byl němý film mnohem bližší, tehdy tomu bylo teprve patnáct let. Tehdy ještě existovaly předsudky vůči Murnauovi, existovaly živé rozkoly, samozřejmě nikoliv u širokého publika, ale v Cinematéce, mezi příznivci Pabsta a Murnaua. My jsme dávali přednost Murnauovi – možná jsme byli neprávem proti Pabstovi –, a také jsme mu dávali přednost před Švédy, Sjöströmem a Stillerem. V Cinematéce jsem krátce po sobě viděl VÝCHOD SLUNCE a ZEMI VĚČNÉHO CYKLONU. Mnohým se více líbila ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU, ale mně už se zdála zastaralá, Murnau byl pro mě naopak moderní. Dával jsem Murnauovi přednost dokonce před Dreyerem, UPÍROVI NOSFERATU před UPÍREM. Ale mnohým lidem, které je třeba brát vážně, André Bazinovi například, se Murnau zdál staromódní, jeho filmy jim připadaly nečasové, i když jich pár dobrých udělal. Langlois byl ostatně téhož názoru. Vzpomínám si, že u příležitosti promítání POSLEDNÍ ŠTACE řekl, že NOSFERATU je Murnauův nejlepší film, ale POSLEDNÍ ŠTACE že je „důkazem hranic expresionismu“. To je pro mě

1) „U příležitosti tohoto představení jsem si znovu promítl některé Murnauovy filmy na videu. A znovu to bylo totéž nadšení, tentýž pocit, že ve světě filmu nemůže existovat nic vyššího. Používám přídavné jméno ‚vysoký‘, ne ‚dokonalý‘. Dokonalost je známkou talentu, ne génia. Podle mého názoru to není nadnesené, když Murnaua přirovnám k jiným největším tvůrcům v malířství, hudbě, poezii, jako k Rembrandtovi, Beethovenovi nebo Goethemu. Filmové umění tak, skrze Murnauovo zprostředkování, může vystoupit na stejnou výši jako jiná umění. [...] Tak jako Rubens, Rembrandt, Michelangelo, sochař Püget, Watteau, Goya, Delacroix osvětili oblast výtvarného umění a otevřeli cestu k novým pocitům, novým myšlenkám, tak vzniklo i z Murnauova díla světlo, které na pole filmu přivedlo několik mladých talentů, které by jinak své kroky směřovaly k jinému umění.“ (Z projevu Erika Rohmera u příležitosti propůjčení ceny Friedricha Wilhelma Murnaua v Bielefeldu, 12. 11. 1988.)

prostě nepochopitelné, já to v POSLEDNÍ ŠTACI nevidím, ty „hranice expresionismu“. Je to totéž, jako kdyby v 17. století někdo řekl o Raffaelovi, že jsou u něj patrné hranice akademismu – protože v 17. století, když se pokoušeli o jiný způsob malby, se v Raffaelových obrazech dala nalézt již určitá strnulost. Ale dnes, ve 20. století, je Raffael ceněn stejně jako Rubens.

S Murnauem je to dnes totéž. Je tak vzdálen, že to, co se tehdy jevilo jako poplatné době, dnes nehraje vůbec žádnou roli. A tak je dnes i Murnau absolutním klasikem. Ale je pravda, že tehdy to muselo být teprve řečeno. Existuje okamžik, ve kterém se autor stává klasikem. Jak a kdy se to stane, nemohu přesně říci. Například Mozart – na rozdíl od Bacha – se ve Francii stal klasikem teprve přednedávnem. Není to tak dávno, co jsem ve Figaru četl o *Donu Giovannim*, že je to staromódní hudba. Kritik nekritizoval představení, ale hudbu, že je to staromódní, naprosto nedramatická hudba – samozřejmě, Wagner je něco jiného.

U nás se tohle s Murnauem může také lehce stát. U nás se v novinách můžete dočíst: UPÍR NOSFERATU – horor; komu dnes ještě něco takového nažene strach? Až do té míry je sporné, zda je Murnau v Německu považován za klasika. Murnau je nějaké jméno, nic víc.

Otázkou možná je, zda existují autoři, kteří se stanou klasiky snadněji.

Když jste tehdy psal, řídil jste, alespoň u nás v Německu, pro naši generaci, náš pohled, a to nejen obdivem, ale také analýzami, které Murnauova díla pro film teprve nastolila.

Cítím se být přitahován určitými filmařskými rodinami, tak jako mě přitahují některé malířské nebo muzikantské rodiny a jiné mě nechávají chladným. Vždy jsem tvrdil, že tak rozdílní režiséři jako Murnau, Renoir a Howard Hawks mají jakousi rodinnou podobu, jeden typicky francouzskou, druhý typicky americkou a Murnau expresionistickou, to znamená německou školu. Na Murnauovi se mi líbí to, co je těmto třem režisérům společné. Mohl bych to objasnit na určitých aspektech, snad abych se vrátil k titulu své knihy, na organizaci prostoru – všichni tři jsou režiséři s globálním citem pro organizaci prostoru a samozřejmě i času. Mají smysl pro formy, pro vytváření forem.

A přitom Murnau není režisérem německého filmu, Renoir je ten, který tvoří zvukové prostorové formy a u Hawkse je ještě další, úplně jiná koncepce prostoru. Při tolika rozdílnostech je opravdu těžké pochopit ono společné.

Pomohu vám. Nejsou to žádní sentimentální režiséři. Existují sentimentální režiséři, jako například Chaplin, přičemž to není negativní označení. Griffith je také sentimentální režisér. Lang, ne, Lang není sentimentální režisér, ale je přece jen sentimentálnější než Murnau. Pabst je zcela určitě sentimentální režisér. Hawks v každém případě nemá onu americkou sentimentalitu, jakou najdeme u ostatních amerických režisérů. Pro mě to znamená, že jsou moderní, pokud chcete, intelektuální, i když intelektuální zní v této souvislosti poněkud negativně. Pohlíží na věci s určitým distancovaným vědomím. Přitom je ve hře ještě jedna nuance: uzavírají se vůči klišé, vůči

klišé ve výrazu.²⁾ Být sentimentální znamená spojit moc pocitů s určitými formami, namísto nechat formy existovat jako takové. Nakládá se na ně afektivní závažnost, kterou musejí přenášet. A ona filmařská rodina, kterou mám na mysli, se umí tohoto afektivního závaží zbavit.

Rád bych zde uvedl, i když poněkud pedantskou, paralelu k filosofii. Myslím si, že tito filmaři podrobují význam, který s sebou obrazy nesou, očistě, která je srovnatelná s tím, co Husserl nazývá *epoché*, tzn. dát něco do závorek, uzávorkovat. Tito filmaři zamezují tomu, aby se při určitém vizuálním motivu automaticky dostavil význam, a to tím, že mu dají jiný, druhý význam, který zcela vychází z formy. Když u Murnaua někdo pláče, pak to nejsou slzy, které mají co dělat se zkušeností odpovídající situace; expresivní nejsou slzy, ale pohyby svrašťujícího se obličeje. Emoce se dosahuje svrašťením obličeje a nikoliv zjištěním, že tu někdo pláče. Jinak řečeno: Někdo, kdo by nevěděl, co je to plakat, by měl určitý pocit, aniž by ho spojoval se zkušeností s pláčem. To je to, co v nejčistší formě nalezneme u Murnaua. Tu a tam také u Renoira. A zrovna tak, i když méně názorně, u Hawkse.

Možná, že by se v této souvislosti daly vidět divergence mezi Flahertym a Murnauem.

Ano, Flaherty je rozhodně sentimentálnější, a to i ve formálním ohledu, využitím montáže, protože montáž systematicky používá jako stylistickou metodu. Montáž je sentimentální postup. Zvláštní je, že Bazin u Flahertyho obdivoval opak toho, co opravdu dělal. Bazin u Flahertyho obdivoval sekvenční snímání, ale u Flahertyho sotva existuje sekvenční snímání, mnohem více pracuje s montáží. Záběry, pro které ho Bazin oceňuje, jsou ty, v nichž je blíže Murnauovi – i když to není tak úplně pravda. Murnau není režisérem sekvenčního snímání, jeho snímání je expresionistické, jak bychom řekli ve Francii, nikoliv montážní.³⁾ Zcela všeobecně řečeno, montáž je impresionismus, opírá se

2) Teď se mi cinefilie, cinefilská kultura zprotivila, znelíbila. V *Celuloidu a mramoru* (*Le celluloïd et le marbre: de la métaphore*. Cahiers du cinéma, č. 51.) jsem psal, že je dobré být cinefilem, beze vší kultury, kromě té, která je zprostředkována filmem. Bohužel to nyní nastalo, dnes existují lidé, jejichž vzdělání je čistě kinematografické, kteří myslí jen skrze film, a když dělají filmy, dělají filmy, jejichž stvoření existuje pouze skrze kinematografii. Jedině kdyby připomínaly dřívější filmy, jedině, že by ukazovaly lidi, jejichž povoláním je film. Počet krátkých filmů od začátečníků, které jedním nebo druhým způsobem neinscenují nic jiného než filmaře, přímo děsí! Myslím, že na světě existují ještě jiné věci než film, a právě film musí žít z věcí, které jsou kolem nás. Právě film je totiž umění, které je nejméně schopno žít samo ze sebe. U jiných umění je to jistě méně nebezpečné. (*Le temps de la critique. Entretien avec Eric Rohmer par Jean Narboni*. In: Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*. Paris 1984.)

3) Je politováníhodné, že se dnes pojmu expresionismus často používá pro označení určitého svévolného hereckého stylu, stylizace; přesněji: označuje snahu o přehánění ve výrazu, která není určena k tomu, aby kvantitativně zvyšovala jeho bezprostřední sílu, nýbrž aby ho vybavila jiným významem, a opírá se při tom o imanentní význam, který ve skutečnosti má, aniž by ponechala nebezpečí, že se v ní rozplyne. Jeho zapojením do nitra určitého prostorového univerza jsou do určité míry jako nutné ztvárněny pohyby, gesta, jejichž význam se nám zdá být náhodný: smíchy se roztahující rty, výhrůžně natažená ruka, vzteky svrašťený obličej získávají nový smysl, který je může připravit dokonce o jejich bezprostřední emocionální účinek, neponechá jim nic, než pouhou fascinaci, která z něho vychází. [...] V této souvislosti se sluší ocenit zvláštní zásluhy F. W. Murnaua, jehož filmy jsou tak málo uváděny, že mu stále ještě nebylo přiděleno místo, které mu mezi velkými režiséry náleží, možná, i to nejprvnější. Ať už je svět,



Friedrich Wilhelm Murnau

Foto archiv

který vytvořil Ejzenštejn, jakkoliv přesný, často je přece jen pouhým rámcem dějů, které jsou samy o sobě krásné a veliké. Murnau se uměl nejenom vyhnout ústupkům anekdotě, ale dokázal i odhumanizovat náměty, zdánlivě nejbohatší svými lidskými emocemi. NOSFERATU je tak konstruován okolo výlučně vizuálních témat, jejichž názvy u nás mají fyziologické nebo metafyzické obdoby (představa sání, vsakování, vtělení se sám do sebe, ovládnutí, drcení atd.). Jsou vynechány všechny prvky, které by mohly odvádět naši pozornost od bezprostředního zachycení transcendence v nitru znamení, všechno, co by například mohlo přispět k vytvoření strašidelné atmosféry, protože fascinační charakter strašidelného pocitu končí v tom okamžiku, kdy se z něj stává strach, to znamená, soucit.

TARTUFFE, POSLEDNÍ ŠTACE, velkolepý – přitom velmi diskutovaný – FAUST, VÝCHOD SLUNCE „dokumentární hraný film“ TABU nám v souhrnu svých záběrů dovolují poznat nejbohatší kinematografickou vynalézacost. (Maurice Scherer [Eric Rohmer], *Le cinéma, art de l'espace*. „La Revue du Cinéma“ 1948, č. 14.)

o obrazy se silným pocitovým koeficientem, šok obrazů vyvolává pocity. Naproti tomu spojení organizovaného prostoru a inscenovaného gesta je expresionističtější, protože jde o formální konstrukci.

Přitom se říká, že mezi Flahertym a Murnauem došlo k roztržce, protože Flaherty Murnauovu verzi považoval za příliš sentimentální. Příběh se možná jevil jako sentimentální, ale film je distancovaný a zdrženlivý.

Nevíme, co by Flaherty udělal. Nepovede to daleko, když si pro porovnání vezmeme film MOANA, protože na rozdíl od TABU je to dokumentární film, nemá žádný příběh, je to úplně jiný druh filmu.

TABU je film, který mě obzvláště nadchl, je to pro mě zázrak. Jsou v něm spojeny věci, které jsou všeobecně neslučitelné. Jak se setkává vnější a niterné. Abych použil formulaci od Godarda, který ji ostatně převzal již od Malraux, někdo je tenaten plus tenaten: Murnau je, abych citoval režiséra, který obzvláště zdůrazňoval vnějšnost, Stroheim plus Chaplin, vnějšek jednoho a pocitovost druhého. U Chaplina existuje systém, kód, který vyvolává obrazy těhotné pocity, které se ocitají na hranici klišé. V TABU je to mnohem tajemnější. Nikdy nepocítíme intenci režiséra nechat nás proniknout do nitra postav, zůstává vnější a přitom je formální hledání hnáno dále než ve všech jeho ostatních filmech. Hovořit u TABU o niterném není úplně příhodné. Chtěl bych jít dál, je to pro mě film, který vyjadřuje myšlení. A je to o to pozoruhodnější, že se jedná o myšlenky prostých lidí, kteří ale v žádném případě nejsou ztvárněni jako barbaři, nýbrž jako bytosti, které jsou nám důvěrně známé.⁴⁾

Je to něco velmi vzácného: Filmy, které ukazují myšlení. Tak jako je znázorňováno myšlení ve výtvarném umění, Michelangelův *Zamyšlený* nebo Rodinův *Myslitel*. To najdeme i u Murnaua. Mladý muž a také dívka zaujímají chvílemi obrazové postoje myslitelů.

4) TABU je naplněno krásou starých a za svou mladistvou svěžestí jen málo vděčí falešným atrakcím „divochů“. Pod hnědou kůží Polynésanů, jejichž původ je nejasný a k jejichž vrozené malátnosti ještě přispěl kontakt s Evropany, nechává v žilách proudit krev bílých. Rozhodně neznám žádné dílo z tohoto století, které by bylo hlouběji poznamenáno duchem Okcidentu, v němž by se výrazněji potvrdila naše způsobilost (představme si malbu v Lascaux) ztvárnit pohyb skrze nehybné. Nahému zevnějšku, kdy je maso tajemně modelováno pohybem myšlenky (myslím na scénu, ve které mladý Tahitian, s hlavou na kolenou, se svaly ochablými zoufalstvím, připomíná *Spícího lovce* na řeckém vlysu) dává přednost před hieratickými pózami, jimiž se kochal Gauguin. Neznám dílo, ve kterém by lidská gesta a pohledy byly silněji prostoupeny onou vznešeností, onou strohostí, kterou nalezneme pouze u polobohů *Iliady*, u hrdinů *Nibelungů*, dílo silněji si pohrávající s nimbem, onou duchovostí, jakou by býval Chateaubriand rád vybavil své křesťanské eposy; ve kterém by slavnostní ráz dramatu byl mocněji orchestrován velkým hlasem chóru prvků po způsobu řeckých tragédií (filmař je tu pánem přirozené hmoty, takže je obtížné rozeznat, za co vděčíme inscenování a za co obrazu, protože oslňující fotografie je zavázána spíše neutuchajícímu pohybu mas nebo třpytivým částicím, než statickému rozdělení zón světla a stínu; vrchol uměleckého zušlechťení, který připomíná způsob, jakým Beethoven ve svých posledních kvartetech přesouvá zpěv do harmonie nebo Cézanne používá barvu, která svým slavným způsobem „vytváří formu“); ve kterém nás zároveň čistá a matoucí smyslnost scén u vodopádu a tance spíše nechávají pomýšlet na erotické snění, které pramení z představ Sevěřana. (Maurice Schérer [Eric Rohmer], *La revanche de l'occident*. „Cahiers du Cinéma“ 1953, č. 21.)

Obrazovými prostředky vyjadřuje myšlení. Vyjadřuje myšlení – a to je nápad, který jsem si zamiloval – krásou. Krásný je obličej, tělo, a to tou měrou, jakou jsou bohaté na myšlenky. Duch a tělo se shledávají. Myšlení dovršuje toto spojení duše a těla, v celém filmu je to to nejvzácnější. Film má tuhle možnost za prvé v obraznosti a za druhé v okolnosti, že se odvíjí v čase, v čemž tkví jeho příbuznost s hudbou. V TABU je tohoto myšlení dosaženo na jednu stranu přes nahlížení krásy obrazových forem, na druhou stranu pohybem, krásou hudebního pohybu. Proto ten film vidím raději bez hudby, protože hudební hudba nedosahuje takové kvality jako filmová hudba, filmu nestačí, je vnější a pouze imitativní.

Robert Herlth reprodukoval Murnauovu poznámku, jíž porozumět mi činí velké obtíže – možná byste ji mohl vysvětlit. Murnau prý řekl: „Všechno to, co zde děláte uměle, budu jednou natáčet v přírodě.“

Možná: ponořit se do jeho pramenů, jako jeho postavy, které si hrají ve vodopádu. Hraje si s přírodou jako předtím s možnostmi ateliéru. Je to absolutní osmóza s přírodou. TABU je v tom tak velkolepé, že příroda je piktoričtější než ateliér. Ano, to je to neuvěřitelné, že je nám předvedeno, že příroda – piktoričtěji – překonává ateliér. To znamená, že všechny nápady, které měl v ateliéru, jsou realizovány přírodou a že formy se organizují samy od sebe, bez jeho přičinění, bez jeho zásahů. Obrazy, které jsou v podstatě docela normálně vyfotografovány, aniž by se hledal záběr, bez neobvyklých motivů, všechno je naprosto samozřejmé, a to se týká stejnou měrou nepohyblivých forem, jakož i pohybů. To je opravdu nepochopitelné, to je ten zázrak tohoto filmu.

Zpět k pramenům

Myslím, že jste řekl, že filmy, které byly v průběhu doby objeveny, by nic nezměnily na vašem celkovém hodnocení, mistrovskými díly by pro vás zůstaly ty, které jste již dávno znal.

Existují filmy od Murnaua, v nichž práce na formách podivuhodně vedla k dokonalejším výsledkům než v ostatních, které jsou méně bohaté. To jsou filmy, které jsem viděl později, které tehdy nebylo možné v Paříži vidět. Ale možná by mi intenzivnější rozbor dovolil objevit bohatství i zde. Co se týče TABU, které jsem znovu viděl nedávno se svými studenty, není žádných pochyb, že je nekonečně bohaté. Vezmeme-li oproti tomu filmy FANTOM nebo HOŘÍCÍ DŮL, ty to nemají. Zde není mobilizace prostoru, jsou statictější, možná že se více projevuje románovost jejich předloh. Možná mají jiné zásluhy, ale zvláštní je už to, že ono bohatství forem je omezeno na určité filmy. Proč, to nevím. Nevím, zda si toho byl Murnau vědom, a pokud je mi známo, neexistují ani žádná jeho vyjádření, která by nám k tomu poskytla vysvětlení.

Bylo by možné ten rozdíl zčásti vysvětlit autory scénáře: filmy podle knih Carla Mayera na jedné straně a podle They von Harbou na straně druhé?

To by bylo možné. Nejsem filmový historik, mé znalosti jsou zde nedostatečné, neznám žádné filmy jiných režisérů podle Mayerových knih.

Pravděpodobně znáte STŘEPY a SILVESTROVSKOU NOC od Lupu Picka.

Jenom SILVESTROVSKOU NOC, ale její obrazové kvality nevykazují žádnou příbuznost s Murnauovými filmy. To asi nepřinese žádné vysvětlení.

Vy jste, pokud vím, hovořil, ale nepsal o Murnauově prvním, dnes existujícím filmu podle Mayerova scénáře CESTA DO NOCI.

Vidíte, to je jeden z Murnauových filmů, které jsem objevil později a také ho mám velmi rád, i když mi připadá méně osobní než ty ostatní. Svým obrazovým patosem i svou silou připomíná Abela Gance.

Ale nalezneme tu ještě něco, o čem jste psal, totiž onen vzájemný vztah mezi postavami upíra, myslivců a kořisti: jeden druhého ovládne pohledem nebo se při pohledu na nějakou osobu nechá ovládnout. Jakmile někdo někoho vidí, už se to stalo, je podroben, je obětí.

Ano, to je tematická spojitost s pozdějšími velkofilmy. Bohužel mi tento raný film nepřipadá tak současný.

A STRAŠIDELNÝ ZÁMEK? To je také scénář od Mayera, komorní hra, filmová reflexe jednoty prostoru a času.

Mám s ním trochu problém. Není to otázka toho, že bych ho měl méně rád. Prostě mě neinspiroval.

Zdá se ale, že výjimkou je pro vás REVOLUCE V ALBACCU, ke které jste se v uplynulém roce v Bielefeldu vyjádřil a který jste uváděl při představení v Musée d'Orsay.

Ano, ze všech jeho filmů, které jsem viděl teprve v posledních letech, je mi REVOLUCE V ALBACCU nejmilejší. Je to osvěžující film, mám rád jeho námět, je to opravdový murnauovský film. Když jsem o něm hovořil v Musée d'Orsay, srovnával jsem ho s Howardem Hawksem. Byl srovnáván s Lubitschem, tomu jsem odporoval a vysvětlil jsem, v čem vidím větší spojitosti s Hawksem. Ve svých formálních vynalézavostech se rovná velkým Murnauovým filmům, ale co mě především nadchlo, je konstrukce jeho příběhu, naprostá průzračnost ve stavbě příběhu, solidní a bez okolků.

Ale také konstrukce prostor – čas – vztah mezi přirozeným dekorem, ruinami a ateliérovými stavbami, perspektivy, pohybující se díky nasazení dopravních prostředků – vlak, loď, jízda autem, letecký záběr – člověk má opravdu dojem konstrukce prostoru skrze čas.

Ze všech těchto důvodů pro mě tento film patří k těm úplně velkým. To jsem pochopil, když jste mi ho tehdy ukázali v Mnichově. Jeho pověst nebyla nijak zvláštní, vždy platil jako nedůležitý film, ale čím častěji ho vidím, tím více vidím, že je to velmi osobní film,

který se zřetelně odlišuje od ostatních, ani z hlediska komedie nezůstává jeho styl pozadu za slavnými velkými filmy.

Dá se říci, že Murnauovo zhodnocení koncem čtyřicátých let mělo také aktuální aspekt, vůbec návrat k filmům dvacátých let, také ke Stroheimovi a Keatonovi; k filmu, který ještě nebyl dramatický, analytický jako film třicátých let, ale přitom byl blíže proudům, které tehdy vznikaly, režisérům jako Orson Welles a Robert Bresson?

Tady se sešlo více věcí. Jedna z nejvýznamnějších postav francouzského filmu konce třicátých let, reprezentant poetického realismu, byl Marcel Carné. My mladí jsme proti němu měli své námitky, dávali jsme přednost Bressonovi, ale Carné byl někdo, kdo Murnaua velmi obdivoval a bezesporu je ve svých nejlepších filmech velmi ovlivněn *kammerspielem*. Nesmírně rigorózní konstrukce filmu DEN ZAČÍNÁ to ukazuje. V jednom z jeho filmů je také výslovná *homage* Murnauovi, když jdou mladí lidé do Cinematéky podívat se na Murnauův film. Je nutno říci, že Murnau měl své příznivce v obou táborech. U poetických realistů a u – pro tento typ filmu neexistuje žádné označení, ale řekněme: neo-expresionistů, syntetických, v každém případě neimpresionistických filmařů, jako je Bresson. Tedy jednoznačné dělení zde neexistovalo.

Ale existoval pro ně přece rozdíl mezi záběrovým filmem s hloubkovou kompozicí a narativněji orientovaným filmem.

Musím přijít s André Bazinem, jehož teorie jsem sice nesdílel ve všem, který na mě ale měl velký vliv. Bazin měl teorii, podle které se muselo rozlišovat mezi záběrovým (*découpage*) filmem a montážním filmem. Jestli je takové rozlišování úplně správné, to nevím, ale něco na tom je. Dalo by se říci, že americký film přestal být montážním filmem. Režisér udělal své záběry, z blízka, z povzdálí a to se potom komponovalo ve střihně, ale opravdové myšlení v záběrech neexistovalo. Marcel Carné, jehož DEN ZAČÍNÁ Bazin velmi obdivoval, byl film, který se dá často označit jako záběrový, ale zároveň u něj byly dialogem podmíněné postupy záběr-protizáběr, čímž se z něj stal montážní film. Bressonovy DÁMY Z BULOŇSKÉHO LESÍKA zase nemají nic z montážního filmu, je to až do posledního záběru rozplánovaný film. Murnau – to vlastně není záběrový film. Tato rozlišení nejsou pro jeho případ vhodná. Vyskytují se u něj oba aspekty. Myslím, že bazinovská kritéria, která tehdy byla užitečná a polemická, nakonec nejsou rozhodující a zásadní.

Ostatně montáž ve FAUSTOVI není obzvlášť precizní. Stále znovu si všímám toho, že autoři, o kterých se říká, že jsou výjimečně rigorózní, takoví v podstatě vůbec nejsou. Abych jmenoval, Hitchcock například, jeho montáž není příliš precizní, má mnoho montážních efektů, najdeme u něj sekvence záběr-protizáběr, ale nemají onu preciznost, pro kterou byl v Evropě obdivován. Ani montáže Howarda Hawkse nejsou příliš přesné. K tomu bych se chtěl ředitele filmového muzea na něco zeptat: zda si také nemyslí, že tyto nedostatky v přesnosti montáže jsou společné mnoha němým filmům a zda to nepramení z toho, že existovalo více verzí jednoho filmu. Narazil jsem na to při svém zkoumání FAUSTA. Nejsou to prostě tytéž záběry. To dnes už přece neexistuje, filmař se rozhodne pro jeden určitý záběr, nepřipustil by, aby byla použita jiná verze.

U UPÍRA NOSFERATU se zdá, že všechny kopie vycházejí z téhož snímku; z CESTY DO NOCI a dalších z té doby zůstala zřejmě jen jedna kopie, ale jako u FAUSTA, existují i u POSLEDNÍ ŠTACE dvě verze, každá složená z velmi rozdílných záběrů, které jsou nejen odlišně montovány, ve verzích je také rozdílná Janningsova hra, délka záběrů.

K NOSFERATU existuje verze s dodatky, pohřbem, vesnickými tanci...

To je ona apokryfní verze z roku 1930, DVANÁCTÁ HODINA (DIE ZWÖLFTE STUNDE).

Lotte Eisnerová o tom psala v Cahiers du Cinéma, zdálo se, že to akceptuje, neodmítala ty scény. A já jsem potom i s rizikem, že dostaneme domovský zákaz v Cinematéce, napsal malé postscriptum a řekl, že je přece vidět, že to není od Murnaua.

Samozřejmě svou roli hraje i tradice. Myslím, že HOŘÍCÍ DŮL by působil úplně jinak, kdyby byl jednou lépe překopírován. Duplikátní kopie, kterou znáte, je velmi mdlá, plastické valéry se vůbec neobjeví. – Co se týče nedostatečné přísnosti, nemůže to u Murnaua souviset s tím, že si, jak se vyjádřil, s každým filmem nastolil jiný kinematografický problém a pokoušel se „v každém filmu objevit umělecky neobjevenou zemi a nalézt nové umělecké výrazové formy“?

Právě tato různorodost se mi u Murnaua tak líbí, rozmanitost forem, technik, která je u něj vyhraněnější než u kteréhokoli jiného režiséra, vyhraněnější než například u Fritze Langa.

Což možná vysvětluje, že mohl pracovat s rozdílnými scenáristy, s Carlem Mayerem a Theou von Harbou, nebo také, že pro něj jako předloha vůbec přicházel v úvahu román jako Fantom od Gerharda Hauptmanna – když ho čtete, nebije vás afinita k Murnauovi zrovna do očí. Nepatří také k aspektům, které se u Murnaua shodávají v každém filmu, to, že ostatní umění, jejichž vztah k filmu je u něj tak důležitý, hrají rozdílnou roli? Ve FAUSTOVI je více mobilizováno malířství, zatímco TARTUFFE je reflexí divadla a architektonická stránka je v POSLEDNÍ ŠTACI vyhraněna silněji než ve FAUSTOVI.

Na to bych rád odpověděl všeobecně. Film dělali dlouhou dobu nevzdělaní lidé a je to tak až dodnes. Myslím, že velcí filmaři byli nevzdělaní lidé, což nebylo zas tak špatné. Když filmy dělali kultivovaní lidé, vznikly z toho dost často špatné filmy. Lidé, kteří ve Francii dělali ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE, byli možná vzdělanější než Griffith, ale jeho filmy jsou přesto lepší. Rozhodující byla naivita. Film je naivní umění. Nevím nic přesného o Murnauově vzdělání, v každém případě věděl o umění víc než bylo tehdy u filmařů běžné, a uměl s tím zacházet. Nenasazoval ho pedantsky a povrchně, jak se to jinak stávalo. V každém případě je v Murnauových filmech skryto více uměleckého vzdělání než ve filmech amerických. Griffithovy filmy jsou obrázkové archy, oproti tomu Murnauovy filmy jsou už malířství. Jeho modernost tkví ve výběru námětů, v nich se ohlašuje moderní divadlo, mají beckettovskou kvalitu. O jeho propojení s expresionistickou literaturou nemohu nic říci, neznám ji příliš dobře.

Z moderního malířství nepřešlo do filmu vůbec nic. Murnau prý byl ve spojení s lidmi z Blaue Reiter, ale nebyl tu žádný vliv. Film nebyl moderním uměním ovlivněn – možná s výjimkou CALIGARIHO – protože malířství se už od Maneta nestaralo o světlo, světlo už nebylo předmětem malby a stíny také ne, zatímco film žije z protikladu světla a stínu. Jak se má umění, které spočívá na protikladu světla a stínu, vztahovat k malířství, které je ze své definice plošné? V celém němém filmu – odhlédnuto od surrealismu ve Francii, ale to je něco jiného, a právě CALIGARIHO, kde je vztah k malířství čistě dekorativního rázu – nevidím nikde vliv moderního malířství. Ve FAUSTOVI je úplně vzdáleně vágní reminiscence, když na jednom místě dav, lidé natahují ruce do výšky, jenže to není reminiscence na skutečně moderní malířství, ale jistě na před-expresionistické.

Jediným jednoznačným příkladem je Reri v TABU, která leží na svém loži jako domorodá žena na Gauguinově Duchové mrtvých bdí, shoda jde až do kompozice.

Ale není to tam spíše námětem a není to vlastně malířství?

Vím, to srovnání se zdá trochu povrchní, ale jsem přesvědčen/a, že při Murnauově citlivosti a jeho stykem se zástupci moderního malířství, vstoupilo do jeho celkových estetických představ. Myslím si, že Murnau měl ideu z moderního malířství, aniž by existovala nějaká přímá realizace.

To určitě, ale byl si právě vědom, že mezi nimi nemohl existovat žádný přímý most, žádný přímý přechod. Známe přece onu slavnou fotografii s Matissem a Murnauem na Tahiti. Člověk by rád věděl, co si ti dva povídali. A Matisse vzadu také maloval. Ale neví se nic o tom, zda si Murnau myslel, že to, co dělal, je příbuzné Matissovým malbám. Zdalipak uvažoval jako Rossellini, který nám jednou řekl: Srovnávali mou práci s Matissem a na to jsem velmi pyšný.

Poslední dobou vznikla tendence, vypátrat určité obrazy jako zdroje Murnauových záběrů. Co se ale malířství stane, když ho Murnau přenesl do filmu? V REVOLUCI V ALBACCU je velmi přesvědčivý příklad, najdeme zde záběr, který vypadá jako obraz od Murilla, který se dal do pohybu, osoby na něm začnou kašlat, velkovévoda si představuje, co se stane z jeho idylického ostrova, až spekulanti vytěží jeho naleziště síry. To vlastně není příliš uctivé citování malířství.

Často jsem už citoval onu větu od Jeana Renoira, který říká: My nejsme malíři... – protože samozřejmě právě na něj vždycky přišli s jeho otcem a v jeho filmech se hledaly reminiscence na jeho obrazy, přitom podle mého názoru existuje pouze jedna přímá narážka, a sice na Houpačku, a i tady je to jenom námět. Podle mě má Jean Renoir mnohem víc co dělat se Cézannem než s malbami svého otce. Nemám je příliš rád, je to druhořadý malíř, jeho syn má postavení spíše Cézanna. Jeho styl je tvrdší, ostřejší, revolučnější než styl jeho otce. Ale filmaři jsou filmaři a jejich způsobem vizuálního vyjadřování jsou filmy.

Co se týče obrazové koncepce, jsou POSLEDNÍ ŠTACE a TARTUFFE zajímavější než FAUST, originálnější, protože jsou v nich s použitím architektury, dekorací, objektů vytvářeny

obrazové formy, které jsou bez jakéhokoliv vztahu k malířství a jsou opravdu kinematografické. Nechci tím FAUSTA snižovat, ale je to hraniční případ, výjimečný případ, je velmi pikturnální. Kdyby ho nedělal Murnau byl by to určitě neúnosný a zaprášený, čistě kostýmní film. Námět není příliš kinematografický, kouzelná pohádka, která vlastně žádná pohádka není, plná symboliky, s opotřebovanými a sotva obnovitelnými figurami. Murnauův génius se ve FAUSTOVI neprojevuje tím, že by vytvořil nového Mefistu, ale že vytvořil něco mimořádného, navíc s rozplizle hrajícím Janningsem, v ubohých dekoracích, s konvenčními kostýmy. FAUST je hezký i přes Murnauovo rozhodnutí pro napodobeninu, zaprášenou a operní. Murnau neobnovil staromódní obrazový materiál, pocházející z operního arzenálu, prostě ho vzal a něco z něj udělal.

Předcházející otázka směřovala spíše k tomu, zda Murnau ve FAUSTOVI nedělá s malířstvím to, co v TARTUFFOVI dělá s divadlem, že si osvojuje stará umění, a přesto je pomíjí.

K tomu bych řekl, že Murnauův film je nejenom reflexivní, ale takřka transcendentální. Není to primární, empirická reflexe filmu. A on není umělec, který se chce ve svém díle vypořádat s uměním, ukázat film ve filmu. V malířství jsou pro to nejznámějším příkladem *Dvorní dámy* od Velázqueze – myslím, že Murnauův TARTUFFE se k nim dá zcela přirovnat –, na obraze vidíme samotného malíře v zrcadle, malíř je na obraze, tak jako v TARTUFFOVI máme film ve filmu a divadlo na divadle. Ale to je spíše anekdotický postup. Je to anekdota, která umožňuje zdvojení umělce.

Ale to, čemu říkám transcendentální reflexe v umění, je, že představa počátku umění vzniká bez okliky přes anekdotu. Ale chci říci, že v ostatních obrazech od Velázqueze se tento pohled, tato reflexe, tyto myšlenky o malířství prostě ukazují v malířském pojednání látky, látky nabíraného límce. Reflexe, myšlení o světě se shoduje s myšlením o malířství. Jsou konkomitantní. Člověk tak má, jako to umí transcendentální filosofie, povědomí o vlastním vědomí. A když u Murnaua nalezneme tuto anekdotickou formu, on sám se promítá, ukazuje film ve filmu, najdeme současně v každém jeho záběru, i v tom nejnevýznamnějším, jednoduše popisném – jako v nabíraném límci u Velázqueze – úvahu o tom, co je to film a zároveň o našem vztahu ke světu, dokonce o tom, co je to svět. Murnau má dar ontologické reflexe, kinematografické reflexe.

To je něco, co najdeme jenom u úplných velikánů, pro mě u Renoira a také u Howarda Hawkse. To jsem měl na mysli, když jsem říkal: to, co Hawkse zajímá, je samotné bytí.⁵⁾

5) Příroda vystupuje z mlžných dálek, kam jsme ji vykazali. Ale také tím že se nám přibližuje, neztrácí nic na své tajemnosti; její tvář je rozrytá, proměnná, zachmuřená mraky (které především na okamžik, během modlitby u hrobu, zakrývají slunce), prach, déšť, bouře nebo noc, věrný obraz hrozícího stáda nebo podrážděných honáků, kteří z jejich strany jsou přírodou, nebo, lépe jsou taková jaká je ona. Hawks jakožto filmař *Bytí*, je spřízněný spíše s Evropany než s americkými mistry dobrodružství, jimž uniká kosmický smysl – a to přes zásadní pragmatismus, který jím prochází. Neupadá tak do léčky dekorativního – do níž se zapletli Ford a Vidor, u nichž je příroda pozadím a dýchá pouze trpělivou lhostejností – ani do léčky scénické geometrie, v níž se zabydleli Anthony Mann a jiní modernisté. Murnau, Renoir nebo v podstatě i Rossellini si zakazují, nehledě na vzácné výjimky (viz mraky), brát ohled na tento dokument, zůstat na stopě náhodám přírody, čímž velcí mezi velkými přednostně hledají hlubší zacházení s přírodou. Jsou filmaři Bytí, a ne Zdání – nebo jen trochu –, a to je to, co tak ztěžuje možnost přiblížit se jejich postupu. Představa neprohlédnutelnosti jevů, tragické komunikační schopnosti mezi bytostmi,

A zdá se, že Hawks k němu pronikl, bez okliky reflexe bytí a zdání. Zatímco u Murnaua máme reflexi obojího, bytí i zdání. Murnauův přístup je pro nás snadnější než Hawksův, postupuje k bytí cestou přes zdání. U Hawkse se tento protiklad neobjevuje, proto je Hawks možná drsnější, ale současně také subtilnější, hlubší. Ale ani Murnauova reflexe zdání není empirického druhu, není všední zkušeností, zaměřuje se, chcete-li, na bytí zdání. Reflexi zdání nalezneme v tisíci filmech, ale zde zůstává povrchní. Každý nakonec ví, že zdání není bytí. Ale vyjadřovat se o podstatě zdání, to je mnohem obtížnější, to dokáže jen málokdo, a k nim patří Murnau, patří k nim také Renoir, který zfilmoval také reflexe divadla, ZLATÝ KOČÁR, kde nalezneme tytéž reflexe bytí a zdání.

Pod vodopád

Vy jste si při svém zkoumání Fausta také všiml, a psal jste o tom, že kdybychom se pokusili sestavit ze záběrů dekorace jednu místnost, tak by z toho nevznikla opravdová, obyvatelná místnost. Místnost neexistuje nezávisle na perspektivě kamery. Pro každý záběr byla postavena vlastní dekorace. To bylo to, co tak zapůsobilo na americké kameramany v POSLEDNÍ ŠTACI, ve FAUSTOVI a VÝCHODU SLUNCE: perspektivní stavby. Otázka zní: chtěl tak Murnau docílit perspektivního efektu, potvrzení klasické perspektivy, nebo je v tom vyjádřeno jiné, filmem vyvolané chápání prostoru?

Odpovědět na to mi připadá těžké. Nejen proto, že je to velmi vzdálené tomu, co ve filmu dělám, ale také proto, že je to velmi vzdálené tomu, co mám na filmařském řemesle rád. Tehdy to patřilo k filmu, dnes už tyto problémy nevznikají, možná kromě fantastických filmů, v nichž hrají roli triky. Jinak se dnes točí v přirozených dekoracích nebo v ateliéru v přirozených dimenzích. Umělé dekorace jsem použil jen jedinkrát, v PERCEVALOVI, ale to jsem chtěl, na rozdíl od Murnaua, který většinou hledal iluzi perspektivy, různá perspektivní měřítka – existovalo měřítko osob a měřítko dekorace, jako ve středověku, středověká perspektiva. Pravděpodobnost a realismus byly zcela mimo diskusi.

U Murnaua existují dvě tendence, expresionismus dekorace, který převažuje ve FAUSTOVI, a potom realistický směr, který je již v NOSFERATU s jeho přirozenými dekoracemi. Podle mého názoru spočívá Murnauův génius spíše v jeho realismu. Některé dekorace ve FAUSTOVI nejsou přesvědčivé, např. šikmý kůl ve sněhu; je prozatím lepší než CALIGARI, ale mně by bylo milejší, kdyby byl Murnau i tady našel cestu ke svým vlastním formám prostoru, v přirozené dekoraci, jak to můžeme vidět později v TABU. Když v TABU vidíme palmy, které vypadají, jako by je namaloval Murnau, tak je mi to milejší, než když to tak udělá jeho dekoratér. V tomto bodu mám vůči Murnauovi výhrady, tak jako i v umění

se zdá – vzhledem k tomu, co hledá a nalézá – frivolní. Nebo lépe, tato ne-komunikace je u něj pocíťována jako náplň bytí a nikoliv jako nedostatek. Monády, které tvoří jeho svět – od letadla po bouři, od opice až po badatele, od Adama, Věčného, až k věčné Evě –, jejich potřeba vystoupit z izolace není větší než touha listu na větví být svým vlastním sousedem. Odtud jeho optimismus, odtud jeho pesimismus – oba stejně absolutní –, které uvádějí Waynův a Cliftův smích v poslední scéně tohoto filmu na pravou míru. (E. R. [Eric Rohmer], *Red River / Filmographie commentée de Howard Hawks/*, „Cahiers du Cinéma“ 1963, č. 139.)

můžeme mít něco méně rádi. Myslím, že i v této oblasti byl vysloveně kompetentní režisér. Ale myslím, že měl v sobě obě tyto vzájemně si odporující tendence: na jedné straně miloval tu dokonalou kontrolu obrazového materiálu v ateliéru a na straně druhé to, aby byl obrazový materiál co možná nejbližší skutečnosti. Z toho vyplývají mimořádně komplikované problémy, které tímto způsobem řešil. Já jsem přesvědčen, že je často řešil fantasticky, tak přirozeně, že jsem si jich nejdříve ani nevšiml.

Ale když vezmete POSLEDNÍ ŠTACI, to je film, ve kterém je koncepce architektury extrémně moderní a zároveň, jak říkáte, zcela realistická, přitom je to nejčistší ateliér. U vás, ve ZNAMENÍ LVA, který tematicky připomíná POSLEDNÍ ŠTACI, což je také film o vztahu „sebe k sobě“, jak jste napsal, tedy zde je také silné napětí, mezi žijící Paříží a kostrou Paříže, když ji vidíme shora – ten záběr na Notre Dame, kde Paříž vypadá velmi kostěně. To je redukce živé věci, která je v POSLEDNÍ ŠTACI pohybem filmu. Ale co si myslíte o rozšířeném názoru, který zastává i Lotte Eisnerová, že obrat na konci POSLEDNÍ ŠTACE, onen happy end, je ústupkem Hollywoodu a vkusu jeho publika.

Ze špatného konce příběhů se může stát klišé, stereotyp, stejně jako z happy endu v hollywoodském filmu. V POSLEDNÍ ŠTACI člověk očekává špatný konec, ale dobrý je subtilnější. Každopádně to byl náš dojem, když jsme film viděli; byli jsme tehdy pro Murnauův konec. Je to tak hezké, tak výjimečné, nešťastný konec by býval byl rozhodně banálnější. Stejně nemám rád smutné konce. V padesátých letech tu byla taková vlna nešťastných konců, staly se tak otřepanými, že ty dobré zase začaly být zajímavé.

Ještě v souvislosti s POSLEDNÍ ŠTACÍ: co říkáte tomu, že v TABU znovu objeví písmo, poté co Murnau POSLEDNÍ ŠTACI natočil téměř bez titulků a – jak bývá vždy citováno – vysvětlil, že ideální film je bez titulků?

Byl proti titulkům, ale v TABU je trik, že se v případě písma jedná o deník. Kromě toho i FAUST je film s velkým množstvím titulků, je méně čistý než POSLEDNÍ ŠTACE, nemá konstrukci komorní hry jako scénáře Carla Mayera. Myslím si, že dělat filmy bez mezititulků byl pro Murnaua úkol, který si sám zadal, výzva, které se postavil, ale proto to ještě nebyl žádný zákon. Člověk by si neměl stanovovat absolutní pravidla. V TABU to vyřešil zvlášť elegantně: zde jsou titulky psané v rozdílných formách, tabule s nápisy, lodní deník. To, že je to palubní deník francouzského komisaře, mu dodává na zajímavosti, protože skrze něj hovoří pozorovatel; už není anonymní, je to komentář někoho, kdo je divákem a zároveň je zahrnut v ději. To poskytuje jinou dimenzi, v ní se ohlašují kriminální a dobrodružné filmy čtyřicátých a padesátých let, které mají často komentář pozorovatele.

U psaní se ale nejedná pouze o komisařovy záznamy – ostatně už inzerty v NOSFERATU, jako kronika, dopis, nákladní list, oznámení v novinách, především lodní deník morové lodi, fungují zcela podobně. Kromě tabulí a písemných oznámení jsou tu ještě dopisy domorodců. Je poněkud pochybné, když starý kněz pošle Reri dopis napsaný písmeny z abecedy.

Zajisté je to nepravděpodobné, také si nemyslím, že takový kněz ve skutečnosti existuje. Co se týká obyčejů, tak přiřazení etnologicky nesouhlasí, Murnau toho dost pomíchal.

Všechno je naprosto fiktivní. Co se týče deníku, tak tu máme, zase jako předtím v jiných rovinách, zprávu ve zprávě. Ale kromě toho ono nepravděpodobné, ono naprosto anachronické tomu celému dodává cosi magického, neskutečného, obrazové kvality filmu jsou tím spíše pozdviženy než zničeny, na což by konvenční prostředky určitě měly vliv. V TABU za žádných okolností nesmíme hledat etnologickou pravděpodobnost, a když Flaherty ten film neměl rád, tak měl ze svého pohledu určitě pravdu.

K napsanému by se dalo ještě říci, že se při tom vždy jedná o objektivní informace vypravěče, nikdy to nejsou, jako často v mém filmu, myšlenky nebo dialogy osob. Do té míry není písmo, jako u dialogu, prostředkem k proniknutí do subjektivity osob, nýbrž zpovrchňuje příběh ještě víc. A to mi na tomto použití písma připadá tak velkolepé, že se vnitřní drama dovršuje, aniž by se písmo podílelo na jeho zvroucnění.

Tabule s nápisem Tabu na konci filmu je opravdu nepravděpodobná, to byl Murnau opravdu hodně odvážný. Musím při tom vždy myslet na Rosselliniho, na ceduli Partigiano v PAISE.

Nás v Cahiers to tehdy velmi nadchlo a také inspirovalo, od té doby jsme už neměli strach umístit i v našich filmech cedule, to bylo něco, co tehdy bylo úplně z módy. Godard nikdy nepřestal filmovat písmena a já bych rád tvrdil, že to byl vliv Murnaua.

Murnau Vás vždycky zajímal víc než Lang?

Ano, ovšem. Lang, to je jiný duch, jiná filosofie. Jednou jsem si předsevzal, že budu psát o Langovi, ale vždy z toho vznikl jenom podnět, abych hovořil o Murnauovi, o Langovi v rozporu s Murnauem. Lang mě vždycky zajímal, a na jeho filmy jsem se díval stále znovu. Nevím, zda bych amerického Langa bránil tak, jak to dělali někteří lidé. Jsou to zajímavé a také osobní filmy, ale jsou přece jen dost utvářené hollywoodským parním válcem. Lang nemohl reagovat tak svobodně jako Murnau. Jeho americkým filmům chybí svoboda jeho němých filmů. Když jsem poprvé viděl INDICKÝ HROB, byl jsem dost zklamaný, připadalo mi, že to nebylo nic víc než povrchní dobrodružný film. Viděl jsem jen první díl, člověk by měl opravdu vidět oba dohromady. Čím častěji jsem mezitím viděl druhý díl, tím větší dojem na mě dělá bohatství jeho forem. U Langa mi vždycky vadí, že jeho náměty jsou ve srovnání s Murnauem vždy infantilnější, spíš populární literatura. Murnauovy syžety mají úplně jinou literární hodnotu, říkám to nejen vzhledem k FAUSTOVI a TARTUFFOVI, ale i k POSLEDNÍ ŠTACI a především k TABU, jejichž námět je zcela prostý, ale určitě žádná špatná literatura – možná špatná etnologie. VÝCHOD SLUNCE podle mě nemá nic z amerického filmu. Také Langovy americké filmy jsou zpočátku ještě dost osobní, BYL JSEM LYNČOVÁN a PŘES PRÁH SMRTI například, ale později je to stále méně. Langův smysl pro kosmické je méně vyvinutý, je sociálnější, humánnější. Murnau je blíže přírodě, Langův svět je vyrobený, Murnauův přirozenější. Oběma je společná snaha organizovat celý povrch záběru, ale u Langa je záběr spíše „vektORIZOVANÝ“, sledující linii, která ho protíná. Lang je muž stroje, Murnau je blíže kosmu, přírodě.

To znamená, že příroda v NOSFERATU je stejná jako v TABU?

Je a není, spočívá to v odlišnosti námětů. A přece, ano, v NOSFERATU to je také příroda, mrtvola, smrt ve své nejstrašnější formě. Ale smrt, mrtvola jsou chápány jako něco organického, uvadání, to má kosmický význam. Lang pojednává smrt úplně jinak, u něj je to zmizení osoby, sociální bytosti. Nikdy to nemá tu biologickou a kosmickou rezonanci. Lang – to je strojenější, to je svět tak, jak ho člověk udělal, zatímco u Murnaua se vracíme do prvotní formy, do přírody. Narození a smrt u něj přesahují lidské, zahrnují i vegetativní a nerostné, zrození a zánik hvězd.

Vzhledem k té již citované větě – to všechno budu jednou dělat v přírodě – znamená to něco?

Ano, dokázat, že mohl s přírodou dělat to, co před tím dělal v ateliéru; jeho snem bylo, aby mu příroda sloužila. Sen demiurga, pošetilý sen. V tom možná spočívá Murnauův génus: jako režisér, roven Bohu, řídit přírodu a vládnout jí.

Příroda v TABU ale přece jen nebyla ponechána v přirozeném stavu, je to přece také velmi umělý film.

Murnau přírodu nefotografuje jednoduše, on ji upravuje, aranžuje. Příroda v TABU je zcela jednoznačně selektovaná, zkrocená, možná dokonce přetvořená. Nevím nic o pracích na natáčení. Pracoval například s umělým světlem?

Existují vyjádření jeho kameramana Floyda Crosbyho, z nichž vyplývá, že filmovali bez přisvětlování.

Pak to všechno záleží na zvolení perspektivy záběru, což je ještě záslušnější.

Ve své stati Vanité que la peinture jste napsal: V TABU se předměty ve své rozličnosti vzájemně střídavě osvětlovaly a umožnily tak, aby se zjevila harmonie přírody.⁶⁾

6) V POSLEDNÍ ŠTACI si Murnau vybral velmi nevďěčný námět, naprostá samozřejmost spočívající ve významu, který každý přičítá vlastnímu neblahému osudu a triumfům, a nevím, jaký falešný ostych nám stále brání, abychom soucítili s morálním utrpením, když je tím postižena dokonce i vnější schránka. Ujasňme si tedy, že to nebyl autorův záměr, vzbudit v nás soucit, nýbrž on ho v nás předpokládá, a to dostatečně živý, a chce ho v nás nadměrným vystupňováním vyčerpát, tak jako by to udělal s nějakým špatným sklonem, s krutostí nebo dychtivostí. Tak nás umění osvobozuje od našich pocitů, dokonce i dobrých, a ospravedlňuje svou nemorálnost tím, že vrací etice, co jí náleží. Příznějme, naše zábava je zvrhlá, když vyrůstá z našeho dojetí nebo naší jízlivosti, ale tyto dva příliš lidské pocity ani nejsou implikovány při fascinaci, kterou na nás působí tragikomický osud našeho vrátného. Jmenujte mi alespoň jedno dílo, román, obraz nebo film, který si zcela záměrně zakázal dotknout se našeho srdce, přičemž by používal pocitové efekty, které jsou už na první pohled do očí bijící. Těm, kteří Janningsovi a jeho způsobu hraní předhazují jeho sklon ke statičnosti, budiž řečeno, že nehybnost tu vyjadřuje nikoliv stav vyrovnanosti, nýbrž trýznivého napětí. Příliš dlouho nás výtvarná umění přivykala na to, že radost srovnávala s klidem a neštěstí s neklidem. Čeho malíři a sochaři dosáhnou pouze lstí nebo násilím, výrazem, to je filmu dáno jako plod jeho prapůvodní kondice. Je mu příliš vlastní, aby ho zintenzivňoval nejen stupňováním svých rytmů, nýbrž také zpomalením až na hranici podivné strnulosti. VÝCHOD SLUNCE nás vtahuje ještě dále do srdce tohoto intimního světa, v němž se pocity, láska a nenávisť, radost a smutek,

S analogií tvarů získáváte zároveň chod myšlenek, hnutí duše. Afektivnost se vyjadřuje čistě obrazně. Cesty myšlení jsou stejné jako cesty živých tvarů, mezi nimi existuje hluboká harmonie, která tvoří zázrak tohoto filmu. Pokud tuto harmonii nezachytíte, pak ten film nemáte rád. Je docela dobře možné nemít TABU rád – totiž tehdy, když ho interpretujete sentimentálně, protože příběh se zdá být sentimentální. Pak se Vám může zdát umělý nebo banální a plochý. Abyste v Murnauovi našli zalíbení, vyžaduje to určité vzdělání, právě tak jako vůbec u určitých klasiků, ke kterým si člověk nelehko hledá cestu.

Ale zároveň nás TABU stále znovu hluboce dojíká, dotýká se našich očí.

Nedávno jsem svým studentům kvůli určité podobnosti se scénou z TABU ukazoval scénu ze SMARAGDOVÉHO LESA Johna Boormana. Je tam také scéna s vodopádem, ve kterém se koupou lidé. Ale v TABU je ona harmonie tvarů, to bohatství obrazů, ty neochvějné vynálezy, zatímco u amerických filmů je to prostě jenom ploché. Na tom se dá snadno ukázat ten rozdíl mezi filmem, který je skutečně inscenován a filmem, kde se prostě začalo filmovat, který je jenom pitoreskní, alespoň podle mého názoru. Myslím, že je velmi těžké získat bezprostřední přístup ke krásám TABU, ke krásám Murnaua vůbec. I když se z něj mezitím stal klasik, to vůbec neznamená, že se hned napoprvé každému líbí. Ostatně to se týká klasiků všeobecně. Porozumět jim, předpokládá určité vzdělání.

Opakovaně jsem si při čtení dobových kritik Murnauových filmů všiml/a, o kolik lépe tehdy, a to jak v denním tisku, tak v odborných listech, reagovali na Murnauovy určité formální vynálezy; reagovalo i premiérové publikum – při POSLEDNÍ ŠTACI, při REVOLUCI V ALBACCU při určitých záběrech tleskalo – a ukázalo se být vnímavé pro velmi specifické vynálezy, projevovalo takovou vnímavost, jakou dnes marně hledáme jak u kritiků, tak u publika.

zřikání se a touha živí samy ze sebe a umírají na vlastní nadbytek. A přesto, žádné ústupky laciným elipsám nebo symbolům, zdá se, že jakýsi druh přestabilizované harmonie sděluje své nestálosti rytmus kosmických změn. V krajním bodě našeho vnitřního hledání se nalézáme znovu proti světu. Dekorace se na hře podílí; i když se jen zřídka dává do pohybu, nicméně stále nějakým způsobem řídí změnu pozic osob. Namísto tyranie ohraničení obrazového pole nastupují jeho zákony. Jen opatrně si zakládáme na slibném zlatém stříhu a krásném obrazu. Jak by musela být obdařena fotografie, aby se vyrovnala nejkratší větě? Ale z druhé strany, který nejkrásnější verš našich básníků by se mohl pochlubit, že učinil zadost velkoleposti smyslného světa, je výhradním právem filmu, že nám jej staví před oči nedotčený. – Obrazy z TABU září v lesku nám bezprostředně nabízené krásy, a kameraman si nechal záležet, aby svým maximálním uměním co nejlépe skryl své zásahy. Aby dokončil věrný obraz, tak nás jenom šidí, že méně lesku by bylo nepřiměřené. A přece není zapotřebí žádných laciných, fantastických stínů, aby byly předměty – ať už palmy, vlny, mušle, rákosí – obklopeny stále stejnou aurou; předměty, kterým sluneční paprsky vkreslily své neměnné proužky. Zahaleny ve světle, které vychází z nich samých, se vzájemně osvětlují svou rozmanitostí a pod svými rozmanitými skořápkami vznášejí nárok na společnou dřev. Fascinován svým modelem, zapomíná umělec na řád, který nařídil bylo jeho pýchou a zároveň tak přírodě dodává harmonii, aby rozpoznala podstatné bytí sama v sobě. Ze zpěvu se stává hymna a modlitba; transfigurovaná hmota objevuje onen svět, z něhož čerpá svůj život. Nebojím se nazvat toto splnutí náboženských a poetických pocitů *vznešené*. (Maurice Schéerer [Eric Rohmer], *Vanité que la peinture*. „Cahiers du Cinéma“ 1951, č. 3.)

Ach, takže chcete říci, že byli vzdělanější než dnes. To je tím, že to bylo publikum němeého filmu, které se méně orientovalo na příběh.

Přeložila Yveta Blovká

Přeloženo z německého originálu:

Was denkt Eric Rohmer zu Murnau. Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas.

In: Fritz Göttler ad., *Friedrich Wilhelm Murnau*. Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, s. 71 – 106.

Citované filmy:

Byl jsem lynčován (Fury; Fritz Lang, 1936), *Dámy z Buloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Fantom* (Phantom; F. W. Murnau, 1922), *Faust* (F. W. Murnau, 1926), *Galský Parsifal* (Perceval le Gaullois; Eric Rohmer, 1978), *Hořící důl* (Der brennende Acker; F. W. Murnau, 1922), *Cesta do noci* (Der Gang in die Nacht; F. W. Murnau, 1920), *Indický hrob* (Das indische Grabmal; Joe May, 1921), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Moana* (Robert Flaherty, 1924), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Poslední štace* (Der letzte Mann; F. W. Murnau, 1924), *Přes práh smrti* (You Only Live Once; Fritz Lang, 1937), *Revoluce v Albaccu* (Die Finanzen des Grossherzogs; F. W. Murnau, 1923), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelöd; F. W. Murnau, 1921), *Silvestrovská noc* (Sylvestr; Lupu Pick, 1923), *Smaragdový les* (The Emerald Forest; John Boorman, 1985), *Sřepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Tabu* (F. W. Murnau, 1930), *Tartuffe* (Tartüff; F. W. Murnau, 1925), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; F. W. Murnau, 1921), *Východ slunce* (Sunrise; F. W. Murnau, 1927), *Zavraždění vévody de Guise* (L'assassinat du Duc de Guise; Charles Le Bargy, 1908), *Země věčného cyklonu* (The Wind; Victor Sjöström, 1928), *Zlatý kočár* (Le carrosse d'or; Jean Renoir, 1952), *Znamení lva* (Le Signe du lion; Eric Rohmer, 1959).