

věci rozhodně nejsou samoučelné, každý z těchto detailů na sebe bere svou specifickou funkci pouze uvnitř kompozice jako celku. Ke zvýšení dojmu obrazové jednoty používá se extensivně jednoduchých velikých a slavnostních architektonických staveb, ovládajících scénu. Než Siegfried a jeho vasalové vstoupí do Guntherova paláce, objevují se jako malé postavy na mostě u horního kraje plátna, a o tomto obraze rozhoduje poměr tohoto mostu ke hluboké rokli pod ním. Jiné kompozice činí z lidských bytostí pouhá příslušenství pravěkých krajin nebo nesmírných staveb.

A jakoby vrozený ornamentální charakter těchto kompozic nestačil, pokrývají primitivní ornamenty zdi, záclony, stropy i kostýmy. Podobné vzory objevují se všude. Ve filmu "Siegfried" objevuje se i Kriemhildin "Sen o jestřábech", krátký prostřih od Ruttmanna: není to nic jiného, než oživený heraldický znak - dva černí jestřábi a bílá holubice v rytmických pohybech. Často i samotní herci vytváří ornamentální skupiny. Na jedné scéně je Guntherův sál s králem a jeho družinou, sedícími jako sochy v souměrně uspořádaných výklencích. Kamera dychtivě využívá každou příležitost k záběrům tohoto druhu. Při první Siegfriedově návštěvě u Gunthera je příchod onoho natočen z výšky, aby se objevil ornamentální aspekt této ceremonie.

Tyto vzory spolupracují v prohlubování dojmu o neodolatelné síle Osudu. Určité, specificky lidské ozdoby v tomto filmu naznačují ještě všemohoucnost diktačury. Tyto ornamenty jsou složeny z vasalů nebo z otroků. Guntherovi lidé nesou přístaviště, po němž Brunhilda jde na břeh; stojí po pás ve vodě, a jsou živými pilíři matematické přesnosti. Zvláště nápadný je obraz přikovaných trpaslíků, tvořících ozdobný podstavec ohromné urny, obsahující Albericův poklad. Když je pár proklet, proměnila se z otročená stvoření v kamenné figury. Je to naprostý triumf ornamentu nad člověkem. Absolutní autorita se sama sebou ujišťuje uspořádáním lidí pod svou vládou do líbivých vzorů. Totéž bylo vidět i v nacistickém režimu, který projevoval silnou náklonnost k ornamentům organizační mas. Kdykoli Hitler slavnostně oslovoval národ, nepřehlížel určitý počet stotisíců lidí, nýbrž ohromný ornament, skládající se z tolika set tisíc částic. Oficiální nacistický film "Triumf vůle" - film o norimberském sjezdu strany v roce 1934 prokazuje, že při tvoření svých masových ornamentů inspirovali se nacističtí dekoratéři z Niebelungů. Divadelní trubači ze Siegfrieda, okázalé kroky a autoritativní lidské vzory znovu se objevují v nesmírném zvětšení v moderním norimberském velkofilmu.

Film "Nibelungové" rozvíjí se ve zdlouhavých scénách, které mají všechny vlastnosti statických fotografií. Jejich pomalý postup, charakterisující mytickou sféru jakožto statickou, je vypočítán na přivábění pozornosti k vlastnímu

ději. Tato vnitřní akce se sice neshoduje se sledem zrad a vražd, avšak lze ji nalézt ve vývoji doutnajících instinktů a nepozorovatelně rostoucích vášní. Osud se uskutečňuje vším jiným, než vegetativním procesem.

8. N ě m ý c h a o s

Třetí skupina filmů, vycházejících z "Caligariho" zdůrazňuje přívalem bezuzdných chtíčů a pohnutek v chaotickém světě. Lze je nazvat filmy instinktů naproti filmům tyranským. Nejvýznačnější díla mezi nimi zakládají se na scénářích Carl Mayera - psaných s ohledem na specificky kinematické prostředky. Až na film "Poslední štace", závěrečný film těchto serií, setkaly se Mayerovy filmové básně s malou odezvou mimo intelektuální kruhy. Přece však haléhavost, s níž se všechny soustřeďují kolem jednoho a téhož thematického jevu, je dostatečným důkazem jejich symptomatické hodnoty.

Ohledně Caligariho Robert Wiene - hodlající kovat železo, dokud je žhavé - získal Carl Mayera a malíře Césara Kleina pro produkci dalšího expresionistického filmu, nazvaného "Genuine" (Genuine, 1920). Tato fantazie, ve které bujná výprava soutěží s hledaným bizarním dějem, má snad jen ten význam, že znamená thematický bod obratu, dobu rozhodné změny. Genuine, krvelačná kněžka na prodej na orientálním trhu otroků je získána podivným starým mužem, který ji žárlivě skrývá v jakési skleněné kleci návštěvníkům nepřístupné. Avšak Genuine svede mladého holiče, aby starému tyranovi podrízl krk, a pak žije jako nadupír ničící všechny po ruce jsoucí muže. Děj ukazuje, že se Mayerův zájem přesunuje z tyranu na thema instinktové. Všechny Mayerovy instinktové filmy po Genuine mají jedno společné; jsou položeny do nižšího středostavovského světa, který je bezvýznamným pozůstatkem rozložené společnosti. Nižší měšťanská vrstva se v Mayerových filmech objevuje jako semenišť pro ohlušené, potlačované tvory, kteří podle postavy Büchnerova Wojczka nejsou schopni zušlechtit své instinkty. Toto byl nepochybně stav, ve kterém se nalézala drobná německá buržoasie v těchto letech. Je pravda, že v období anarchie neomezuje se převaha instinktivního života na jedinou vrstvu obyvatelstva. Avšak tento způsob života není nikde tak nápadný a útočný, jako v nižší středostavovské vrstvě, kde je chtivost a žárlivost doplňována hlubokou sociální nevolí a zděděnými morálními impulsy, které ztratily každou životní funkci. Mayer pojímá tyto své postavy z nižšího středního stavu jako instinktem posedlé občany roztráštěného světa, a zmocňuje se jich, aby odhalil zkázu a sebezničení, které nutně s sebou nesou. Jejich sudba je svalována na působení Osudu. Ve filmu "Nibelungové"

je Osud symbolisován přísně dekorativním stylem. V Mayerových filmech pak nesmírnou jednoduchostí psychologické konstrukce. Několik málo osob, z nichž každá je vtělením některého zvláštního instinktu, je zapleteno do přísně komponované činnosti. A zatím co zahraniční pozorovatelé kritisovali tuto prostotu jako umělou a chudou, němečtí znalci, unaveni velkofilmy, které již musili snést, chválili tyto filmy jako "komorní hry", předvádějící nejtajnější hlubiny duše. Ještě v roce 1924, kdy již expresionismus na trvalo odumíral, profesor Hildebrandt souhlasil s Carl Hauptmannem tvrzením: "Ve sféře fantasmie musí film representovati jen to, co se dá představovati výhradně tímto prostředkem ... primitivní vášně."

V roce 1921 zahájil Carl Mayer svoje serie dvěma filmy, z nichž první nazýval se "Zadními schody" (Hintertreppe). Výpravu dělal Leopold Jessner, a tento film je skutečně přehnaně jednoduchý. Uvádí do pohybu tři postavy: služebné děvče, zcela zaujaté domácími pracemi; jejího milence, který děvčeti slíbil posílati zdaleka dopisy; a částečně ochromeného, podnormálního poštovního zřízence, který z morbidní lásky k děvčeti zadržuje mu dopisy. Děvče má za to, že je opuštěné, a pohnuto určitým jakýmsi mateřským soucitem navštíví poštovního zřízence v jeho sklepním bytě, který je na blízku. Návštěvu přeruší její navracející se milenec. V hádce, která následuje, zabije zuřivý pošťák svého soka sekerou, načež děvče ve stavu úplné zmatenosti vyběhne na střechu a vrhne se dolů na dlažbu. Obecenstvo bylo poněkud otráveno takovým nahromaděním násilností a neštěstí.

Druhý film byl z roku 1921, a nazýval se "Střepy" (Scherben). Režiroval ho Lupu Pick s vrozeným blízkým vztahem pro Mayerovy záměry. Na začátku žije hlídač trati (Werner Kraus) se svou ženou a dcerou v samotě zasněžených, lesem porostlých pahorků, v samotě, zdůrazněné stále se opakujícími pochůzkami hlídače po trati a občasným projetím vlaku. Příjezd železničního inspektora, kontrolujícího tento úsek, změní mrtvou jednotvárnost ve vření. Začne to milostnou aférou mezi inspektorem a rychle se vzdávající dcerou. Zbožná matka, která ony dva přistihla v něžné důvěrnosti, odchází do mrazivé noci pomodlit se před pamětní deskou, a tam zmrzne. Dcera úpěnlivě prosí inspektora, aby ji vzal sebou do města; je rozhodně odmítnuta, a takto ponižena pomstí se mu tím, že sdělí otci, co se stalo. Hluboce zakořeněný uctívá bázeň před autoritou přeměje hlídače trati, aby zaklepal na inspektorovy dveře; morální konvence, z níž se stal instinkt, přiměje ho k zardoušení svědce dceřina. Pak odejde na pochůzku, a mává lucernou, aby zastavil expresní vlak (zde je použit důvtipný barevný efekt - lucerna vydává jasně červenou záři, dokonale reprodukuje citový zmatek onoho člověka). Ačkoli se cestující v jídelním voze podivují této neoče-

kávané zastávce, nezajímají se vůbec o záležitosti ubohého hlídače trati. Zdůrazněním jejich lhostejnosti naznačuje film rozdělení společnosti do neslučitelných sociálních sfér. Hlídač řekne strojvůdci: "Jsem vrah", to je jediný titulok celého filmu. Ze skály nad tratí šílená dcera pozoruje, kterak expresní vlak s jejím odcem odjíždí.

Po svém posledním tyranském filmu "Vanina" pokračoval Carl Mayer ve své šťastné spolupráci s Lupu Pickem v doméně instinktivních filmů. Výsledek byl film "Sylvestr" (Sylvestor) z roku 1924. Na začátku scénáře vydaného později v knižní formě je moto:

"Protož sstupme, a zmaťme tam jazyk jejich, aby jeden druhého jazyku nerozuměl."

Toto moto jasně ukazuje Mayerův úmysl pokračovati v "Sylvestru" v tom, co začal ve filmu "Střepy": představu společenského chaosu ve dvou společenských sférách, oddělených propastnou zátokou. Jedna sféra se zhmotňuje v levné kavárně, shromaždišti lidí z nižší středostavovské vrstvy, druhá na ulici, v blízkém elegantním restaurantu a na přilehlém náměstí - na místech, oživených veselými davy lidí, oslavujícími Nový rok. K těmto dvěma sférám je připojena ještě třetí - příroda. Jako vedoucí motiv objevují se tu a tam obrazy hřbitova, vřesoviště a moře - velké a tiché krajiny, ve srovnání s níž působí lidské zmítání ještě výstředněji. Vlastní děj představuje majitele kavárny, který trpí nesouladem mezi svou ženou a svou matkou. Matka miluje syna despotickou láskou a nenávidí jeho ženu, s níž se musí dělit o vše, co považuje za své výhradní vlastnictví. V zájmu domácího míru jeho žena opět si přeje, aby syn zapudil svou matku.

Když střetnutí dosahuje vrcholu, stává se cosi skorem nepochopitelného: onen muž je neschopen rozhodnouti se, zhrouť se, a zatím co ho matka něžně hladí jako dítě, položí si on bezmocně hlavu na její hrud. Toto gesto, následované (a také potvrzené) jeho sebevraždou, prozrazuje jeho intenzivní touhu navrátiti se do mateřského klína. Nikdy se vlastně nestal dospělým. Stojí za povšimnutí, že toto jedinečné gesto kapitulace - namísto aby bylo odmítnuto - objevuje se skorem beze změny v různých německých filmech a nasvědčuje, že jeho instinktivní nechuť pokusit se o emancipaci je možno považovati za typicky německý postoj. Je to postoj, který vyplývá z prodloužené závislosti Němců na feudálním nebo polofeudálním vojenském režimu - nemluvě o běžných sociálních a hospodářských motivech, vynucujících si udržování tohoto postoje u středního stavu. Když majitel kavárny kapituje, přetéká přímo lítostí nad sebou samým. Tato lítost je daným citovým odtokem pro nevyvinuté nebo potlačené charaktery.

Film končí několika scénami, konfrontujícími část veselého davu s mrtvolou nešťastného kavárníka; avšak tyto dvě společenské sféry jsou zde použity jediné proto, aby zdůraznily jejich naprosté odcizení. Měsíc svítí nad mořem lhostejný k lidským záležitostem.

Tyto serie vrcholí filmem "Poslední štace" (Der letzte Mann-1924). Tento silný film - výsledek spolupráce Carl Mayera, F.W. Murnaua a kameramana Karla Freundla znovu přináší základní motiv předchozích filmů tím, že proti sobě staví dvě budovy: pochmurný činžovní dům, naplněný lidmi z nižší měšťanské vrstvy, a palácový hotel pro boháče, kteří udržují otáčivé dveře a výtah v neustálém pohybu. Tento film se však liší od předchozích tím, že ukazuje tyto dvě společenské sféry spojené silnými svazky. Emil Jannings nosí svou trpytí uniformu s nenapodobitelnou důstojností, a jako starý hotelový vrátný neprovází pouze hosty otáčivými dveřmi, nýbrž také nabízí bonbony dětem ve dvoře činžovního domu, ve kterém žije se svými příbuznými. Všichni nájemníci, zejména ženského pohlaví, žijí v uctivé bázni před jeho uniformou, která jen již pouhou svou přítomností zdá se propůjčovati jejich skromné existenci mystické kouzlo. Uctívají ji jako symbol nejvyšší autority a jsou šťastni, že ji vůbec uctívají smí. A tak projevuje tento film - i když ironicky - autoritářské kredo, že magické kouzlo autority chrání společnost před rozkladem.

V případě vrátného však je toto kouzlo náhle zničeno. Ředitel hotelu, který vidí, že vrátný vrávorá pod břemenem těžkého zavazadla nařídí starci, aby si vyměnil uniformu za bílou bluzu - obsluhy v umývárně. Toto vlastně humanitní opatření přivodí katastrofu. Poněvadž film naznačuje, že autorita, a jediné autorita slučuje rozdílné sociální sféry v jeden celek, pak pád uniformy, autoritu představující, nutně vyvolá anarchii. Jakmile se nájemníci dozvědí o nedůstojné bílé bluze, cítí se okamžitě cizí onomu hornímu světu, s nímž byli ve spojení prostřednictvím uniformy. Cítí se uražení tím, že byli společensky vrženi zpět do pochmurnosti svých bytů i duší. Všechny zlé pudy nižší měšťanské vrstvy bezuzdně se obrátí proti vrátnému. Klepavé hospodyně se mu zlomyslně vysmívají; jeho vlastní příbuzní ho vyženou na ulici. Stařec reaguje podobně jako kavárník v "Sylvestru". Má za to, že je ztrátou své uniformy ponížen, a namísto, aby se zrale smířil se svým údělem, oddá se lítosti nad sebou samým, což je obdobou úpěnlého zřeknutí se sebe sama. Na konci objeví se v tmavé hotelové umývárně, a tam ho noční hlídač jemně balí do pokrývky. Je to jímavé gesto solidarity mezi dvěma lidskými zříceninami, pouze však gesto, které nic nezmění.

A teď by každý čekal konec filmu. Avšak zde narouboval Mayer na tento při-

rozený závěr důvtipný závěr druhý, uvedený několika větami, tvořícími jediný titulky filmu. Vypráví obecnostem, že autor z lítosti nad osudem ubohého vrátného chce ho vésti k lepší, i když ne skutečné budoucnosti. A pak následuje pěkná fraška, posmívající se happy-endům amerických filmů. Nezapomínejme, že v roce 1924 počal se na německých projekčních scénách objevovati vliv Hollywoodu. Fraška začíná tím, jak nákladně oblečený vrátný obědvá v hotelovém grillu. Zatím co se pouští do zápasu se složitými jídly ukazují si bavící se hosté zprávu v novinách, podle které jistý americký milionář odkázal své jmění osobě, která byla jako poslední přítomna při jeho smrti; touto osobou byl sluha z umývárny. Zbytek pohádky předvádí naivní laskavost, s níž starý vrátný zahrnuje penězi osoby jich hodné i nehodné ve stejné míře. Když se potěšili svým triumfem v hotelu, odjíždí stařec se svým přítelem, nočním hlídačem, ve čtyřspřežním kočáře; dva chvástavi zbohatlíci, ve skutečnosti dva dobří andělé.

Fraškovitý charakter této ukončující sekvence potvrzuje úvodní podtitul tím, že vyjadřuje autorovu nedůvěru ve šťastné zakončení prostřednictvím náhody a štěstí. Kdyby měl existovat nějaký východ pro hotelové vrátné, degradované na sluhy a umývárny, pak by rozhodně nebyl totožný s jakýmkoli řešením, zakořeněným v povrchních představách západní civilizace. Svým druhým zakončením zdůrazňuje film význam prvního, a nad to odmítá myšlenku, že by "Zánik Západu" mohl být odčiněn požehnáním Západu.

Mayerovy filmy prozrazují svou odloučenost od realismu neustálým používáním specificky expresionistických prostředků. Žádná postava nemá jména: matka je "Matka", hlídač trati je právě "Hlídač trati". Namísto, aby představovaly individua, všechny tyto postavy jsou vtělenými impulsy a vášněmi -, jsou to alegorické figury, nutné pro externalisaci vnitřních vřdů. Tato potřeba rozhoďuje o celé výpravě. Výprava filmu "Zadními schody" byla by bývala nemožná bez "Caligariho"; sněhem pokryté scenerie ve filmu "Střepy", jejich použití mohlo by být důsledkem vlivu švédských filmů - vypadají naprosto stejně, jakoby to byly ateliérové stavby; bizarní výjevy z nižší středostavovské vrstvy ve filmu "Poslední štace" vyvažují ústupky tohoto filmu ve prospěch realistického proudu, získávajícího na závažnosti v roce 1924.

Vzhledem ke svému světovému úspěchu byl ^{film} "Poslední štace" považován za zdroj kinematických novot, které však jsou ve skutečnosti vlastní celým seriím instinktových filmů. Jedna z těchto novot - všechny se zakládají na doporučeních Mayerových - zapůsobila na diváky okamžitě: nebyly tu prostě titulky. Až na dva shora zmíněné vypráví děj výlučně jen obraz. Zde opět vzájemná souvislost mezi způsobem zobrazení a obsahem, který se má zobraziti je nápadná. Není to ani tak technický důvtip instinktových filmů jako jejich obsah, co přinutilo výrobce.

aby zavedli beztitulkové vyprávění. Instinkty a vášně kvetou pod dimensí rozumového usuzování, a proto se dají zobraziti bez slovních výkladů. To platí zejména pro Mayerovy filmy s jejich záměrně zjednodušeným dějem. Je to předvedení zásadně němých skutečností. Titulky v nich nebyly by jen zbytečné, nýbrž zasahovaly by do obrazové souslednosti. Že součastníci si byli této základní nutnosti vědomi plyne z reviewu filmu "Poslední štace", uveřejněného v německém filmovém magazínu "Projekční plátno" po premiéře filmu: "Význam nemá jen skutečné vynechání titulků, nýbrž ta okolnost, že vzhledem ke své celé struktuře film "Sylvestr" se bez nich nejen může, ale i musí obejítí." Mayerovy filmy se také jako první zmocňovaly světa předmětů - až dosud prozkoumávaných pouze neurvalými fraškami - v zájmu dramatické akce. Když byl v New-Yorku předváděn film "Zadními schody", jeden z kritiků poukázal na důležitou úlohu služčína budíku ... "vzbudí ji v šest hodin ráno; ona ho postrčí o pět minut nazpět, a pak okolnost, že budík znovu zvoní, je znázorněna pozvolna se otáčejícím klíčkem na zadní stěně budíku." Budík se objevuje znovu ve filmu "Střepy" s tak význačnými předměty, jako je ubohý strašák, chvějící se ve větru před domem hlídače trati, a lesklé inspektorovy boty. Když dcera klečí a drhne schody, tyto boty zvolna sestupují se schodů, a téměř se jí dotknou - to je první, co vidí ze svého budoucího milence. A k tomu má tento film detaily lokomotiv, kol, telegrafních drátů, signálních zvonků a jiných vhodných předmětů určených k tomu, aby degenerovaly do standardisovaných ozdob nekonečného množství železničních scén v budoucnosti.

Ve filmu "Sylvestr" nabývá motiv hodin svůj plný význam. Ještě důležitější, než hodiny na radniční věži jsou kyvadlové hodiny v pokoji kavárníkovi. Když oznamují dvanácti úderů počátek nového roku, obrátí se kamera od nich na mrtvolu kavárníka, zdůrazňující tak naši současnou existenci ve vnějším a ve vnitřním světě. Jakoby předměty pozorně se dívaly na scénu zuřících lidských vášní, nebo jakoby dokonce se na ní účastnily. Dětský kočárek v pokoji, ve kterém spolu bojují kavárníkova matka a jeho žena, bere na sebe neklidný vlastní život, a otáčivé dveře elegantního restaurantu jsou jak vchodem tak i pozadím pro veselé davy lidí na ulici.

Ve filmu "Poslední štace" stávají se otáčivé dveře úplnou posedlostí. Film zahajuje velkolepou jízdou, znázorňující proudění hotelových hostů stále se otáčejícími dveřmi a tento způsob objevuje se znovu a znovu až do samotného konce - je to něco mezi kolotočem a ruletovým kolem. Tyto dveře, jakož i všude přítomná uniforma vrátného jakoby měly moc vylákat spousty jiných předmětů z jejich osamocení. Kufry energicky intervenují; stěny nočního hotelu jakoby dýchaly. I části lidského těla zatáhne film do říše předmětů: při velkých

detailích nelze ani rozeznati otevřená ústa klepen od kráteru v činnosti. Tato neodolatelná snaha strhnouti neživé předměty do činnosti pramení z vrozených vlastností Mayerových instinktem posedlých postav. Nejsou schopny zušlechtiti své impulsy, žijí v oblasti, určené tělesnými vjemy a hmotnými dráždidly - v oblasti, ve které vysoko ční předměty, přijímající funkce překážek nebo signálních stanovišť, nepřátel nebo spojenců. Tyto filmy musí se odvolávat na budíky a otáčivé dveře; budík naléhá na mysl služebného děvčete, vrátný, otáčeje dveřmi, mává svým žezlem.

Je pravda, že mnohý předmět zdá se být předváděn jedině z důvodu levného symbolismu. Opětované detaily rozbitého skla ve filmu "Střepy" nemají jiný účel, než poukázati na křehkost lidských záměrů před tváří Osudu: samy o sobě neznamenaají ničeho. Avšak tyto zřejmé nedostatky pocházejí ze stejného pramene jako rozhodné klady, totiž z Mayerovy vášně pro předměty. Ovládnutím říše předmětů pro filmovou scénu obohatil trvale její obrazový slovník; toto ovládnutí v souzvuku s jeho snahou po zrušení titulků dláždilo cestu pro skutečně kinematické podání.

Ve své předmluvě k brožurce o filmu "Sylvestr" Lupu Pick uvádí vysvětlující poznámku o jeho podtitulu "Ein Lichtspiel" (Hra světla) a říká: "Carl Mayer zamýšlel odhaliti světlo i temnotu v duši samotné, to věčné střídání světla a stínu, charakterisující psychologické vztahy mezi lidskými bytostmi." Pickův výklad prozrazuje, že v Mayerových seriích - právě tak jako ve vlastních expresionistických filmech - světlo je světlem neskutečným, takovým, které ozařuje vnitřní krajiny. "Osvětlení jakoby vycházelo z předmětů samých", píše belgický filmový spisovatel Carl Vincent o filmu "Zadními schody". Toto světlo netvoří ani tak ostře se rýsující formy jako kolísavé komplexy, a pomáhá zdůrazňovati iracionální události pudového života. Takové události se přibližují nebo rozptylují jako každý živelný zjev, a světlo zobrazuje toto vzrušení. Ve filmu "Poslední štace" proměňují neproniknutelné stíny vchod do umývárny v temnou propast, a příchod nočního hlídače je předpovídán kruhem světla, který jeho svítlna vrhá na stěnu.

Všechny tyto klady vyvrcholí v Mayerových filmech pohyblivostí kamery. Vzhledem k naprosté pohyblivosti kamery ovlivnil film "Poslední štace" velmi silně hollywoodskou filmovou techniku. Avšak tento film pouze přivedl k dokonalosti to, co bylo již ohlášeno ve filmu "Střepy" v době, kdy ještě nikoho jiného nenapadlo pohnouti kamerou upevněnou na nehybném stativu. Ve filmu "Střepy" jsou již panoramové záběry od jednoho bodu scény ke druhému tak, aby divák přehlédl celé panorama - a s rozmyslem napomáhají ději. Na příklad kamera panoramuje od třesoucího se strašáka k oknu v koutě se stíny inspektora a dcery za

ním, v pomalém a neustálém pohybu, jehož účelem není jen prozraditi počínající milostný poměr, nýbrž také uvésti jej ve vztah s bezútěšným obrazem ve větru. Spojováním následných vidových prvků tak, že jsou nuceny objasňovati se navzájem, uvolněná kamera vyvinuje činnost naprosto souvislou s vynecháváním titulů a prosazováním předmětů: zesiluje také obrazovou souvislost, kterou se projevuje pudový život sám. U Mayerových filmů je pohyb kamery tím nutnější, poněvadž pudy se tam projevují v chaotickém světě. Tyto pohyby slouží k obeznámení diváků se sférami a událostmi od sebe navzájem trvale oddělenými. Divák je zde veden kamerou a může přehlédnouti šílený celek, aniž by v tom labyrintu zabloudil.

Carl Mayer byl si sám naprosto jasně vědom toho, co dosáhl osvobozenou kamerou. Ve své předmluvě k filmu "Sylvestr" definuje nejprve sféry veselých davů a přirozenou scenerii jako "prostředí" kavárnickova obydlí, a pak vykládá, že určité pohyby kamery jsou vypočítány na vyjádření idey světa, zahrnujícího "prostředí" stejně jako scénu vlastní činnosti. "V postupu událostí jsou tyto pohyby určeny pro vystižení hloubek a výšek, pro znázornění šíleného otrávení se celého lidského světa uprostřed přírody." K uskutečnění Mayerových pokynů při natáčení filmu "Sylvestr" zavedl Lupu Pickův kameraman Quido Seeber stativ, pohybující se na kolejkách.

Když o něco později Murnau režíroval film "Poslední štace", měl již k dispozici plně automatickou kameru, přístroj schopný pohybů všeho druhu. V tomto filmu již kamera panoramuje, pojíždí, a kloní se vzhůru i dolů s důsledností, která nemá pouze za výsledek obrazový děj naprosto plynulý, nýbrž také umožňuje divákovi, aby sledoval běh událostí z různých hledisek. Toulající se kamera umožňuje mu nejen zažít nádhernou uniformu stejně jako bídu činžovního domu, nýbrž promění ho v hotelového vrátného a naplní ho pocity autorovými. Je psychologicky všudypřítomný. Přes svoji chtivost po stále se měnících aspektech kamera, která je jako doma v dimensích pudů, zdržuje se pronikání do dimensí vědomí. Vědomá hra nesmí zde převažovati. Hrající osoba je pasivním subjektem kamery. V retropektivním článku o F.W. Murnauovi zabývá se touto okolností Kenneth White ve zmínce o scéně, kdy se vrátný opil: "Pantomina, o níž se každý domnívá, že je odvozeným uměním filmu, neobjevila se ve filmu "Poslední štace". Vrátný se opil, ale ne tak, jak by se opil pantomimický herec s podřízenými vlastnostmi; kamera ho učinila za něho."

V průběhu poválečného období osvědčily se Mayerovy pudové filmy jako tak přitažlivé, že každé literární dílo, mající s nimi jen trochu něčeho společného, bylo okamžitě přeneseno do filmu - od Strindbergovy "Slečny Julie" (Fräulein Julie 1922) až k Tolstého "Vláda tmy" (Die Macht der Finsterniss, 1924)

od venkovského dramatu Gerhardta Hauptmanna "Rosa Berndová" (Rose Bernd, 1919) až k dílu jeho bratra Karla, "Austreibung" (Vyhnání z domova). Když se tento film objevil v New-Yorku, byl komentován způsobem, který se jaksi dotýká celého směru zpřízněných filmů, bez ohledu na jejich různé estetické kvality. "Je to obraz ... s žádnou jinou morálkou, než tou ... která vyplývá z osudu jeho postav, a ze sil, k tomuto osudu vedoucích. Je to také obraz, v němž je možno cítiti slepé pudy, vyvěrající z jejich pramenů živočišných potřeb a instinktů." Množství těchto adaptací následoval brilantní osamocený film: "Kronika Šedého domu" (Chronik von Grieshuus, 1925) natočený podle stejnojmenné povídky Theodora Storma, a vydechující ovzduší zlověstné středověké ságy.

9. Mučivé rozpaky.

Německá duše, strašená dvěma alternativami - tyranskou vládou nebo pudy řízeným chaosem, ohrožovaná zkázou na obou stranách, zmítala se sem a tam ve chmurném prostoru, jako přeludná loď ve filmu "Nosferatu".

Zatím co tyranské a pudové filmy byly ještě v oblibě, německá filmová scéna počala nabízet filmy, projevující nesmírnou vnitřní rouhu nalézt cestu z těchto rozpaků. Byla to touha, pronikající celou sférou vědomí. Každý, kdo žil v Německu v těchto kritických letech, ten si jistě dobře pamatuje na onu touhu po duchovním přístřeší, která mladé, intelektuály ovládala. Církev jich mnoho získala, a nadšení těchto konvertitů, projevované nad touto nově získanou jistotou podivně kontrastovalo s pokusem skupiny mladých mužů, narozených v katolické víře ovlivniti církevní politiku směrem k levicovým tendencím. Není také pochyby, že přírůstek příznivců komunismu nastal částečně vlivem kouzla, které ortodoxní charakter marxistického učení vyzařoval na mnohé mentálně nechráněné, kteří hledali pevné útočiště. Ve strachu, aby nebyly ponechány venku spousta lidí spěchaly vstříc sezonním prorokům, kteří v několika letech nato upadli v zapomenutí. Zvláště velkou módou byl v této době theosofista Rudolf Steiner; podobal se Hitlerovi v tom, že nadšeně fanaticky inseroval nafouklé vidiny v ohavné maloburžoasní němčině.

Na filmové scéně byly podnikány různé pokusy objeviti "modus vivendi" - "udržitelný vzor vnitřní existence. Dva filmy Ludvíka Bergera, oba z roku 1923, jsou pro tyto pokusy typické: "Sklenice vody" (Ein Glas Wasser), natočená podle Scribovy stejnojmenné komedie a "Ztracený střevíček" (Der Verlorene Schuh), který přenesl na filmovou scénu starou pohádku s mnoha arabeskami a oklikami. Aby ospravedlnil výběr tak jasných subjektů do tak tmavého světa, citoval Berger jako své předchůdce romantiky.