

Články

KABINET DOKTORA CALIGARIHO
(1919/20)

Uli Jung – Walter Schatzberg

Ten, kdo nahlédne do kritické diskuse o *Kabinetu doktora Caligariho*, je konfrontován s nezvyklým rozporem mezi oceněním filmu jako klasikou němé éry, mistrovským dílem rané avantgardy, předchůdcem hnutí uměleckého filmu na jedné straně a na druhé straně ohodnocením režiséra coby nevalného umělce, jehož podíl na tolik uznávaném filmu nebyl brán v potaz. Chceme se tu vypořádat s tímto hodnocením Roberta Wieneho a pokusit se nalézt příčiny negativního obrazu jeho osoby, protože Wieneho reputace jako režiséra *Caligariho* má ústřední význam pro jeho reputaci filmového režiséra vůbec. Zdráhání uznat jeho vklad pro umělecký a komerční úspěch filmu vedlo k tomu, že jako režisér zůstal v každém ohledu zneuznán.

Je důležité mít na zřeteli ještě druhý paradox. Názory na Wieneho tvorbu se změnily až po jeho smrti. Za svého života byl uznávaným scenáristou i režisérem – před *Kabinetem doktora Caligariho* i po něm. To lze dokázat na četných odkazech v soudobém odborném tisku. Teprve po druhé světové válce byl považován za režiséra průměrného talentu, jehož jediným velkým úspěchem byla náhoda.

Kracauerova kritika Caligariho

Zdaleka nejvlivnější je dodnes kniha Siegfrieda Kracauera o historii filmu ve Výmarské republice Od Caligariho k Hitlerovi, jejíž kapitola o *Caligarim* má pro tezi studie ústřední význam. Pro Kracauera je Wiene jako režisér naprosto nezajímavý; vidí v něm pouze muže, který skrze konstrukci rámcového příběhu proměnil revoluční film v konformistický.¹⁾ Toto hodnocení Wienemu na dlouhé roky přineslo stigma reakcionáře.

Od zveřejnění Kracauerovy knihy v roce 1947 bylo pro interpretaci *Caligariho* nasnadě pohlížet na film ze zorného úhlu Kracauerovy teze celku, podle níž německý film odrážel mentalitu německého národa. Tato teze spočívá v Kracauerově na nic se netázající důvěře v jediný zdroj, totiž v rukopis Hanse Janowitzze, který byl doposud zveřejněn jen

1) Srov. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1984, s. 73.

formou výňatků – je to *Caligari: The Story of a Famous Story*.²⁾ Svou tezí celku chce Kracauer ukázat, že z filmů Výmarské republiky je možno vyčíst ochotu německého národa podrobit se tyranovi. Ve své analýze těchto filmů chce prozkoumat hlubší sféry německé duše, kolektivní podvědomí německého národa, aby našel odpověď na otázku, proč Němci Hitlera následovali: „Tak se za otevřeným ztvárněným příběhem ekonomických výkyvů, sociálních požadavků a politických machinací odehrává tajný příběh, který do hry dostává vnitřní dispozice německého národa. Rozkrytí těchto dispozic v médiu německého filmu by mohlo přispět k pochopení Hitlerova vzestupu a uchopení moci.“³⁾

Kracauer chce prozkoumat „historii německé kolektivní mentality“. Věří, že by se tak mohlo stát nejlépe za pomoci filmu. Tvrdí, že „film, více než kterékoliv jiné médium, otevírá přístup k pochopení vnitřních dispozic širokých vrstev národa“.⁴⁾ Zatímco se jeví jako zcela oprávněné využívat populární média – film nebo šestákovou literaturu – k těmto účelům, pak právě Kracauer to nedělá. Filmy, kterých využívá pro zkoumání kolektivní mentality Němců, jsou náročné filmy, které – s výjimkou *Caligariho* – vidělo jen poměrně málo lidí. Existovaly stovky populárních filmů bez jakékoliv expresionistické nebo jiné umělecké pretence, na které publikum proudilo v masách, o nichž ale Kracauer nepojednává. Je možná oprávněné analyzovat umělecké filmy za účelem zkoumání kolektivní mentality; Kracauer byl ale průzkumem kolektivní mentality posedlý a byl by se měl více zajímat o filmy populární.

Kracauerova teze, jak ji uvádí ve svém úvodu, se překvapivě nedočká skutečného využití, než se dostane ke své páté kapitole – o *Caligarim*. Jeho „psychologická historie“⁵⁾ začíná teprve u *Caligariho*, kterého označuje jako „archetyp všech následujících poválečných filmů“⁶⁾. Pokud by jeho teze souhlasila, pak by musela být kolektivní mentalita Němců patrná v jejich filmech i před rokem 1918. Avšak pro Kracauera jsou celé dějiny filmu od roku 1895 do roku 1918 „prehistorií, které se v podstatě nedá připisovat žádný význam“⁷⁾. Tak shrnul německý film oné doby pouze ve smyslu periodizace. Kracauer přiznává, že německý filmový průmysl během první světové války zažil ekonomický rozmach, ale nestal se kulturně samostatným: „Lidé si měli myslet, že se v Německu za tak výhodných podmínek poštěstí vytvořit film vlastní, svébytné formy, jak je vytvářely jiné země.“⁸⁾

Zástupce tehdejšího filmového průmyslu naproti tomu načrtl v roce 1919 jiný obraz: „Dnes vyrábí více než sto podniků v Německu filmy, které jsou předváděny publiku

2) Michael Budd (Ed.), *The Cabinet of dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick – London 1990. Sborník obsahuje několik ukázek z tohoto rukopisu.

3) S. Kracauer, c. d., s. 17.

4) S. Kracauer v dopise Carlu Mayerovi 29. 5. 1944, pozůstalost Carla Mayera, Stiftung Deutsche Kinemathek v Berlíně (dále jen SDK); v prvním odstavci tohoto dopisu uvádí tezi své knihy ve zhuštěné formě.

5) S. Kracauer, c. d., s. 14.

6) Tamtéž, s. 9.

7) Tamtéž, s. 22.

8) Tamtéž, s. 29; ovšem originál je zde mnohem jasnější: Kracauer hovoří o „filmu vlastního [německého], pravdivého národního charakteru“. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1949, s. 22.

téměř ve třech tisícovkách divadel. Je to spíše příliš malý než příliš vysoký předpoklad, když počítáme, že denně jde do biografu milion lidí, což je důkaz toho, jak nevšedně velký je okruh lidí, na které se film obrací a ke kterému se dostává.⁹⁾ Samozřejmě je těžké posoudit, zda tehdejší filmy byly kulturně samostatné produkty, ale tato otázka není dodnes úplně prozkoumána. Kracauer se každopádně zajímá pouze o čtyři filmy z těchto let – *Pražský student* (Stellan Rye, 1913), *Golem* (Henrik Galeen, Paul Wegener, 1914), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), *Ten druhý* (Max Mack, 1913) – ambiciózní filmy, které oslovily jen úzký okruh vzdělaného publika. V důsledku toho nepatří žádný německý film, s výjimkou čtyř výše jmenovaných, ke Kracauerovu tématu. Tato argumentace mu dovoluje započít své psychologické dějiny německého filmu teprve u *Caligariho*. Tyto psychologické dějiny, a v pokračování této formulace, psychologické dějiny německého národa, prý byly nutné, protože socioekonomické důvody nepostačovaly k objasnění Hitlerova vzestupu. Kracauerova metoda pak pochopitelně také není sociologická a důsledně se nechce opírat o „statisticky zjištěnou popularitu filmu“, nýbrž mnohem více o „popularitu jejich obrazových a příběhových motivů“.¹⁰⁾ Toto rozlišení mu dovoluje opřít se dle libosti pouze o vybrané německé filmy, bez ohledu na jejich úspěch u publika.

Kracauerova metoda je jeden velký zmatek. Chtěl by sice vysvětlit masový fenomén, ale bez použití statistických metod. Jeho teze by se ostatně dala podpořit pouze statistickou analýzou recepce všech uváděných filmů, tedy i ze zahraničí importovaných a promítaných v Německu. Tím, že se omezuje na výběr z německé produkce, aniž by ocenil její skutečnou popularitu, zakládá v podstatě úplně jinou metodu. Selektace motivů z omezeného počtu „uměleckých filmů“ není ani sociologie, ani psychologie. Zdá se, že jeho metoda se místo toho vztahuje na tradičně buržoazní pojem umělce coby seismografa své doby. Kracauer by takový pojem určitě odmítl, ten se však přece jen v jeho zmatené metodě skrývá.¹¹⁾

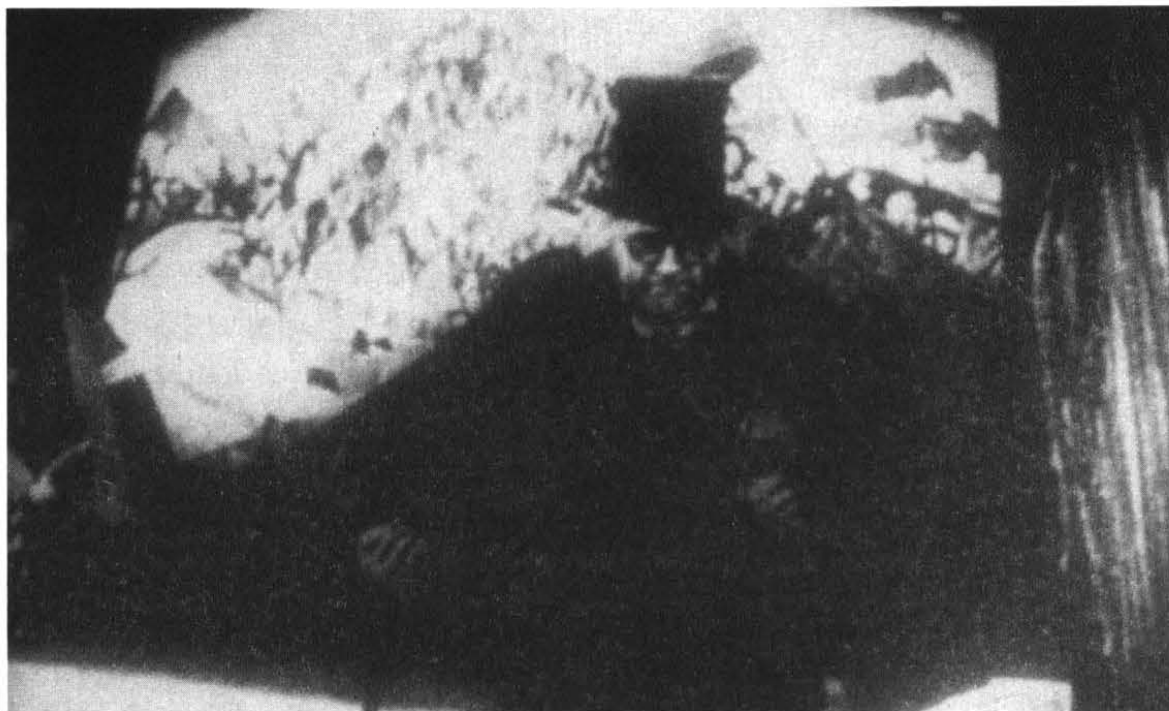
Pochybná metoda, která ještě donedávna nebyla vážněji analyzována, vede Kracauera k volbě *Caligariho* jako ústředního textu pro podpoření jeho teze. Pro Kracauera znamená připojení rámcového příběhu proměnu revolučního filmu v konformistický, což současně dokresluje jeho tezi o výmarském filmu a o Německu z doby Výmarské republiky. Vidí dichotomii vzpoury a podrobení se, kterou lze objasnit z filmové verze *Caligariho*, verze, kterou její režisér ochudil o její revoluční obsah tím, že posunul výpověď centrálního děje do subjektivity blázna. Z Kracauerova hlediska stále ještě centrální děj sám o sobě posouvá onen revoluční obsah, rámcový příběh však „zapouzdruje originál“.¹²⁾ To pro něj symbolizuje všeobecné stažení se Němců do ulity, tj. podrobení se autoritě.

9) Professor Dr. Leidig, *Filmindustrie in der Volkswirtschaft*. „Illustrierte Zeitung“ 4. 9. 1919 (Themenheft: „Der deutsche Film“, s. 2).

10) S. Kracauer, c. d., s. 14.

11) Jsme ochotni uznat Kracauerovy zásluhy v sociologii. I jeho činnost jako filmového kritika, která byla v plném rozsahu dokumentována (viz Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer: Eine Bibliographie seiner Schriften*. Marbach a. N. 1989), a akceptujeme ji jako důležitý zdroj pro primární recepci filmů dvacátých a třicátých let.

12) S. Kracauer, c. d., s. 75.



The Story of a Famous Story

Protože Kracauerův argument o funkci rámcového příběhu je pro jeho celkový projekt stěžejní, je nutné se ptát po jeho správnosti. V poznámce pod čarou ke kapitole o *Caligari* uvádí zdroje svých úvah: „Následující případ a ještě jiné skutečnosti, které jsou zmíněny na těchto stránkách, pochází ze zajímavého rukopisu, který napsal Hans Janowitz o vzniku filmu o Caligari. Cítím se mu být povinován poděkovat za to, že mi dal k dispozici svůj materiál. Jsem tak schopen opřít svůj výklad o dosud neznámou historii vzniku filmu.“¹³⁾

Na co se Kracauer odvolává, je stopětistránkový strojopis Hanse Janowitze s titulem *Caligari: The Story of a Famous Story*. Tento text zřejmě vznikl od roku 1939 v New Yorku, kde Janowitz žil po své emigraci z Prahy. Existuje odůvodněný předpoklad, že Janowitz na něm pracoval delší dobu. V jeho pozůstalosti, která je nyní ve vlastnictví Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) v Berlíně, se nachází rané německé vydání s titulem *Caligari*, historie jednoho známého filmu a kromě toho několik pozdějších vydání v angličtině. Ve filmové knihovně Muzea moderního umění v New Yorku se nachází fragment v anglickém jazyce, který sestává z kapitoly 1. Tento šestnáctistránkový fragment je obsahově identický s první kapitolou stopětistránkového strojopisu, který do New York Public Library předala roku 1955 vdova po Hansu Janowitzovi.

13) Tamtéž, s. 295; táž informace se nachází téměř doslovně v dopise Carlu Mayerovi z 29. 5. 1944: „Chtěl bych připojit, že mé studie a vlastní zkušenosti byly doplněny o informace, které jsem obdržel při nekončících rozhovorech s Fritzem Langem, Henrikem Galeenem a panem Janowitzem. Ten poslední mi umožnil podpořit mou interpretaci *Caligariho* svou insider-historií tohoto klíčového filmu, která doposud zůstávala neznámá.“ (Pozůstalost Carla Mayera, SDK). Kracauer je natolik přesvědčen o pravdivosti Janowitzových informací, že Mayera ani jednou nepožádá o jejich potvrzení.

Ona opravdová „insider-historie“ o vzniku *Caligariho* tedy není nic jiného než Janowitzovy vzpomínky na okolnosti, které vedly k vytvoření klasického díla německého němého filmu – vzpomínky s odstupem dvaceti let. Tento rukopis by se dal stejně tak číst jako dojemný dokument z emigrace, vydaný exulantem z nacistického Německa, který se nyní pokouší domáhat se svého podílu na *Caligariho* slávě. Jedním z hlavních důvodů, které měl Janowitz pro vyprávění této historie, tkvěl v tom, že chtěl ukázat, že autoři scénáře jsou skutečnými původci filmu. To je zcela zřetelné, když ve třetí kapitole podává překvapující vysvětlení: „My jsme museli scénář chápat jako svěřací kazajku pro režiséra, a to velmi těsnou, přesnou, se silným pásem a sponami, takže se z našich instrukcí nemohlo nic ztratit.“¹⁴⁾ Žádný profesionální autor scénáře se nemůže připojit k takovému názoru, který spatřuje umělecké dílo ve scénáři a ne v hotovém filmu. Není-liž to kuriózní případ ironie, že Carl Vincent, francouzsko-belgický filmový historik, jehož Dějiny filmového umění Kracauer ve své knize stále znovu cituje jako spolehlivý zdroj, vydává o Janowitzovi následující svědectví: „Hans Janowitz, rovněž českého původu jako Wiene, je amatérský autor scénáře. Jeho původní živností je obchod se stolními oleji.“¹⁵⁾

Poté co posilnil autoritu scenáristů, může se Janowitz věnovat svému hlavnímu zájmu, a to stížnosti na to, že Wiene svým připojením rámcového příběhu zfalšoval původní scénář. Janowitz to ale vidí jinak než Kracauer, a to nikoliv z politických a revolučních aspektů: „Dr. Wiene, padesátiletý muž, tedy muž ze starší generace než my, se obával pustit se do této nové formy expresionistického umění. Aby tedy mohl ospravedlnit příběh s jeho ostrými úhly ve střechách a místnostech, stylizované masky herců, cirkak malovaný svět, „caligariovský“ svět, „bláznivý svět roku 1919“, měl v úmyslu změnit náš rukopis v jednom důležitém detailu: na konci filmu měl být náš příběh vydáván za vyprávění blázna; tak se mělo naše drama – tragédie muže, který se zblázní ze zneužívání svých duševních sil – proměnit v klišé, v němž je každá událost primitivně vysvětlována, ze kterého se symbolismus musel vytrádit.“¹⁶⁾

Janowitz zde tvrdí, že Wiene chtěl svým odmítnutím expresionistické dekorace prohlásit expresionismus za výraz bláznovství. Z jiných zdrojů je však známo, že Wiene okamžitě akceptoval plány jevištních výtvarníků.¹⁷⁾ Stojí za povšimnutí, že Janowitz svůj příběh charakterizuje jako symbolické vyprávění o tragických okolnostech jednoho muže, aniž by poukázal na politickou tematiku. Je to Kracauer, kdo Janowitzův hněv proti rámcovému příběhu zasazuje do své politické ideologie. Janowitz se opakovaně vrací k otázce rámcového příběhu, kterého Wiene ovšem ve skutečném obsahu scénáře nedbá. Překvapivě přitom přiznává, že ani tento údajně zhoubný rámec nemohl zcela zničit

14) Hans Janowitz, *Caligari: The Story of a Famous Story*. Nepublikovaný strojopis; New York Public Library, Theatre Collection, s. 32.

15) Carl Vincent, *Historie de l'art cinématographique*. Brusel – Trident 1939, s. 144.

16) H. Janowitz, c. d., s. 48.

17) Hermann Warm např. tvrdí, že to byli jevištní výtvarníci, kteří navrhli dekorace pro film a Wiene „okamžitě rozpoznal možnosti a prohlásil se za realizátora tohoto stylu“. Kromě toho nás Warm ujišťuje, že autoři scénáře obzvlášť bojovali proti expresionistické stylizaci. Srov. Hermann Warm, *Gegen die Caligari-Legenden*. In: Walter Kaul (Ed.), *Caligari und Caligarismus*. SDK, Berlin 1970, s. 11 – 16.

ILUMINACE

Uli Jung – Walter Schatzberg: Kabinet doktora Caligariho (1919/20)



účinnost jeho vyprávění: „Tento tolik odvážný dramaturgický kotrmelec nemohl nic změnit na očarované fascinaci publika naším příběhem: tragédie psychiatra, který se kvůli zneužívání svých duševních sil zbláznil; nic nemohlo této fascinaci uškodit, protože když publikum jednou dosáhlo určitého bodu napětí, nemůže už být nic tak hloupé, aby tuto fascinaci zrušilo. Ani „uzavření se“ Dr. Wieneho nebylo dost hloupé, aby to dokázalo. Ve skutečnosti bylo dost chytré na to, aby ospravedlnilo neznámý expresionismus (básnický, malířský a divadelní expresionismus) tak, aby ho publikum mohlo pochopit.“¹⁸⁾

Janowitz přiznává, že rámcový příběh, který považuje za hloupý, přinejmenším přispěl k tomu, aby expresionismus filmu byl pro publikum stravitelný. Přesto však jeho nejdůležitějším bodem zůstává, že scénář vypráví zejména příběh psychiatra, který se zbláznil. To se pro něj stalo příběhem, který symbolicky odhaluje šílenství skryté za autoritou. Způsob, jakým Caligari mučí Cesara, představoval hanebné vykořisťování prostého člověka autoritami, které se zbláznily: „...náš doktor Caligari, ta velká autorita, byl posedlý zabíjením, posedlý tím, že vnucoval nevinným obětem své brutální instinkty!“¹⁹⁾

Scénář

Vydáním Kracauerovy knihy nastala neutuchající žhavá diskuse o funkcích Wieneho rámcového příběhu. Jak Kracauer, tak Janowitz ve svém eseji tvrdí, že by film bez rámcového příběhu býval byl mnohem silnější, mnohem upřímnější, mnohem poučejší. Je načase toto tvrzení zpochybnit, a to na základě jednoho zdroje, který pro Kracauera nebyl přístupný: originální scénář filmu *Caligari*.²⁰⁾ Dalo by se předpokládat, že Janowitz ho znal, ale z nevysvětlitelných důvodů se ve svém eseji opomněl zmínit, že i tento scénář obsahoval rámcový příběh.

Tento rámcový příběh se odehrává na terase a v parku jedné vily, kde se baví mladí manželé Francis a Jane s několika přáteli. Atmosféra je veselá a uvolněná do té doby, než kolem domu projde skupina cikánů. Francis a Jane se zklidní a zvážní; poté, co je přátelé přemluví, začne Francis vyprávět příběh: „Nuže, přátelé, určitě znáte onen hrůzný příběh o Holstenwallovi, na který jsme si já a Jane s lítostí vzpomněli právě, když kolem

18) H. Janowitz, c. d., s. 51.

19) H. Janowitz, c. d., 2. vyd., s. 73. Existuje důvod pro pochybnosti o Janowitzových sociálně kritických tendencích za Výmarské republiky, zejména vzhledem ke zbývajícím scénářům, které napsal po *Caligari*: *Janusova hlava*; *Marizza, řečená pašerácká madona*; *Milenka Roswolského*; *Matko, tvé dítě volá*; mimoto psal lyrické básně a bohémský román *Jazz* (1926). Roku 1924, po smrti svého otce, převzal olejný mlýn své rodiny v Praze, který provozoval až do své emigrace do New Yorku v roce 1939. Zde při své práci na nepublikovaném *Story of a Famous Story* založil firmu na výrobu parfémů, kterou vedl až do roku 1953, rok na to zemřel.

20) Na radu Lotty Eisnerové našel Gero Gandert roku 1976 scénář v pozůstalosti Wernera Krausse. Dnes se nalézá ve vlastnictví SDK. V době dokončování našeho rukopisu se připravovala jeho publikace: Helga Belach – Hans-Michael Bock (Ed.), *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/1920*. München 1995.

táhli ti cikáni.“ Pokračuje: „Ano, přátelé, je to již přes dvacet let... žil jsem tehdy jako soukromý učitel v idylickém městečku Holstenwallu...“²¹⁾ A zde začíná všeobecně známý příběh doktora Caligariho.

V originálním rámcovém příběhu žijí Francis a Jane již jako manželé, dvacet let po oněch událostech, v docela komfortních podmínkách. Zde si nelze domýšlet žádný revoluční obsah, ani sociální kritiku. Sociální statut vypravěče, akceptování společenských konvencí (jejich manželství), dvacetiletý odstup od událostí a náhodný podnět ke vzpomínce na ni, mohou stěží vytvořit účinný rámec pro revolučně podněcující příběh. Kromě toho je příběh podáván z pohledu vypravěče v první osobě, která je stále přítomna ve výše uvedených titulcích a v celém textu. Tento aspekt scénáře dává najevo, že příběh, který se zde vypráví, nemusí nutně vycházet z objektivní pravdy, ale že ho vypráví ten, který ho prožil a tak, jak ho prožil.²²⁾

Nyní, když máme originál scénáře a můžeme jej srovnávat s Janowitzovými vzpomínkami, je možné ověřovat spolehlivost Kracauerova zdroje „opravdové insider-historie“. Zpochybnění je z různých důvodů naprosto nutné, protože za prvé je Kracauerovo nekritické převzetí Janowitzovy zprávy o vzniku příběhu *Caligariho*, sepsané o dvacet let později, za odcizených podmínek exilu, velmi překvapující. Za druhé je Janowitzovo tvrzení, že *Caligari* by byl bez rámcového příběhu lepším filmem, jen hodnocení, které Kracauer vítá s otevřenou náručí, jako by patřilo k „opravdové insider-historii“. Osobní ohodnocení jednoho autora je takto stylizováno do neochvějné pravdy pro vědecky přesného historika. Za třetí bylo Janowitzovo mínění, které vnášelo do *Caligariho* centrálního děje – dokonce i s Wieneho rámci kolem²³⁾ – stále ještě skutečné poselství filmu, Kracauerem akceptováno: „Ačkoliv se *Caligari* stal konformistickým filmem, zůstal v něm revoluční děj zachován a dokonce zatížen“.²⁴⁾ To se vůbec nerozumí samo sebou. Doopravdy žádný filmový kritik před zveřejněním Kracauerovy knihy nepoukázal na to, že by tento film měl, ať už s rámcem nebo bez rámce, revoluční poselství. Janowitz sám ve své *Story of a Famous Story* přiznává: „Roky po ukončení našeho scénáře se nám ozřejmil náš podvědomý záměr, který jsme vložili do našich postav Dr. Caligariho a jeho média Cesara. To znamená: shoda mezi Dr. Caligarim a velkou autoritativní mocí vlády, kterou jsme nenáviděli a která nás nutila do přísahy, která přiměla i protivníky jejích

21) Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 1. dějství, scéna 2. a 3. Hans Feld, bývalý redaktor „Film-Kurier“, poukázal na tento rámec již v dopise z 19. 10. 1969. Srov. Hans Feld, *Filmkundliche Mitteilungen (DIF)*, 1969, č. 4, s. 19. Janowitz na tuto skutečnost zřejmě nezapomněl, jak ukazuje poslední věta Feldova dopisu: „Toto znění mi bylo ostatně potvrzeno Hansem Janowitzem v Praze, kde jsem od roku 1933 do 1935 žil jako uprchlík.“ Stejnou informaci viz též Hans Feld, *Carl Mayer – der erste Filmdichter*. In: Walter Kaul (Ed.), *Caligari und Caligarisimus*. SDK, Berlin 1970, s. 25.

22) Argument Johna Barlowa, že by vypravěč v první osobě zvyšoval pravděpodobnost příběhu, nezohledňuje subjektivitu vyprávění, která je zachována v celém scénáři. Srov. John D. Barlow, *German Expressionist Film*. Boston 1972, s. 32. Také Siegbert S. Prawer tento bod chápe podobně. Srov. Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children: The Film as tale of Terror*. Oxford 1980, s. 169.

23) „Tento příběh rozmetal Wieneho rámec jako bomba – a dramatické jádro působilo tak, jak mělo a bylo cítit všude.“ Hans Janowitz, *A Chapter about Carl Mayer and his World without Words*. Nepublikovaný rukopis (po roce 1947), pozůstalost H. J., SDK, Berlin.

24) S. Kracauer, c. d., s. 74. V originále přesněji: „...je zachovávána a zdůrazňována revolučnost příběhu“. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1949, s. 67.

válečných cílů vstoupit do armády, která od nás požadovala, abychom zabíjeli a byli zabíjeni.“²⁵⁾

Kracauer toto vysvětlení akceptuje a neptá se po hodnotě podvědomých záměrů, které byly navíc objeveny teprve po letech. Kromě toho je třeba odmítnout, když filmový historik upřednostňuje údajné záměry mimo scénář oproti filmu v jeho definitivní podobě. Kracauer nepřebírá vědecky pouze Janowitzův požadavek na prvenství scenáristů před režiséry, ale rozhodl se svou argumentaci postavit na Janowitzových vzpomínkách, namísto toho aby analyzoval samotný film, který je přece stále „originálem“. Jinými slovy: Tento memoárový text se stává „opravdovou insider-historií“ pro Kracauerovu interpretaci *Caligariho*, která zase dává křídla celkové tezi jeho knihy *Od Caligariho k Hitlerovi*.

Kracauerova vlivná kniha nemohla žádným způsobem poškodit reputaci filmu *Kabinet doktora Caligariho*. Nehledě na Kracauerův argument o politické funkci rámcového příběhu a z toho vyplývající zničující kritiku filmu, patří *Caligari* nadále k upřednostňovaným mezinárodním klasickým filmovým dílům, která každá generace vidí vždy nově. Wieneho reputace, která za jeho života byla nedotčená, však utrpěla po druhé světové válce nesmírné škody – vlivem Kracauerova standardního díla o dějinách výmarského filmu. Wiene byl označen za politického reakcionáře a nevalného režiséra, který nepochopil skutečný význam smělého scénáře a který do filmu přispěl pouhým rámcovým příběhem, který kromě toho snížil skutečné záměry autorů scénáře.

Wieneho práce

Porovnání scénáře a hotového filmu osvětlí, jaké funkce měl rámcový příběh pro Wieneho a proč se zřejmě rozhodl ho použít. Kracauer a Janowitz naznačují, že Wiene, když byl konfrontován se scénářem, z komerčních důvodů a proto, že byl zbabělý, připojil rámcový příběh tam, kde před tím žádný nebyl, jen proto, aby film učinil stravitelnějším. Mezitím je však známo, že už jeden rámcový příběh existoval a Wiene ho pouze zaměnil za jiný, který zřejmě považoval za vhodnější. Díky novému rámcovému příběhu Wiene centrální děj odstraňuje z oblasti osobní nostalgie a učiní tak pravděpodobnějším, že se divák identifikuje s jednáním a utrpením hlavní postavy. Scénář naopak udržuje publikum ve stálém odstupu k jednání, protože titulky stále připomínají vypravěče rámcového příběhu v první osobě, který tento příběh vypráví s dvacetiletým odstupem.

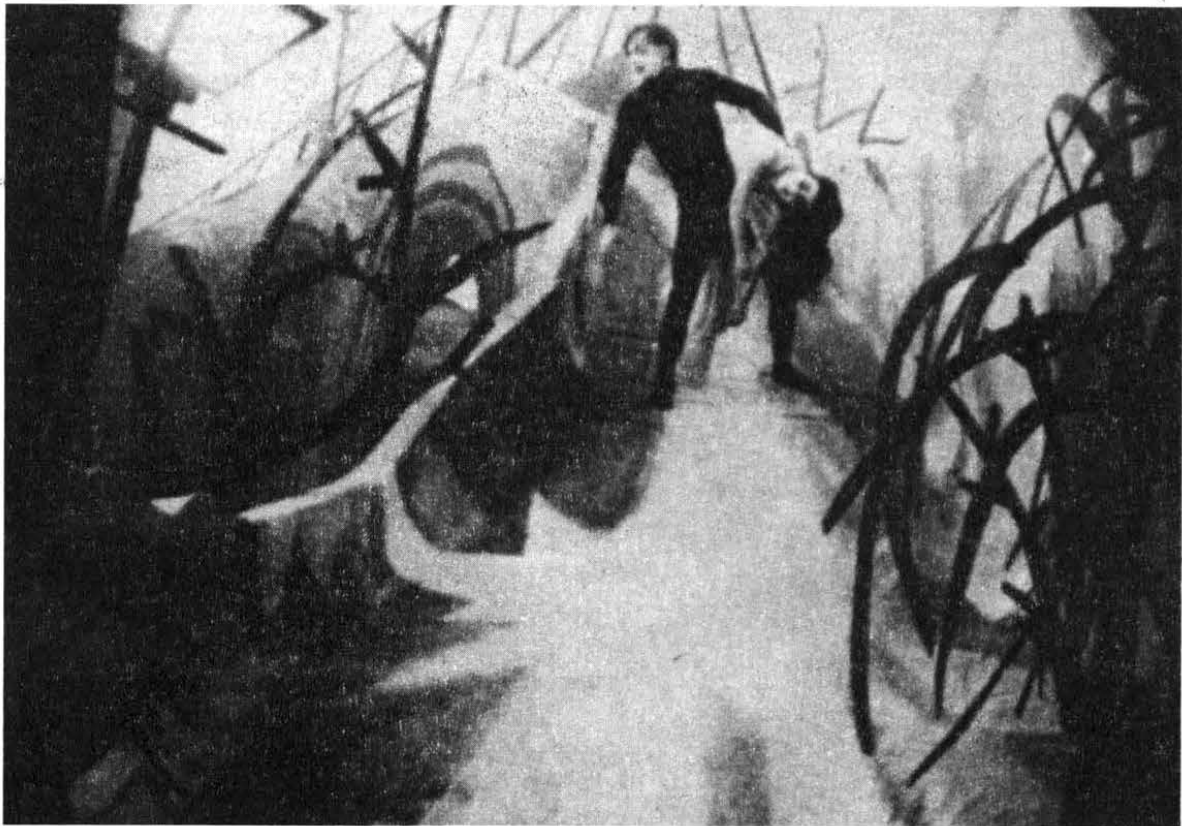
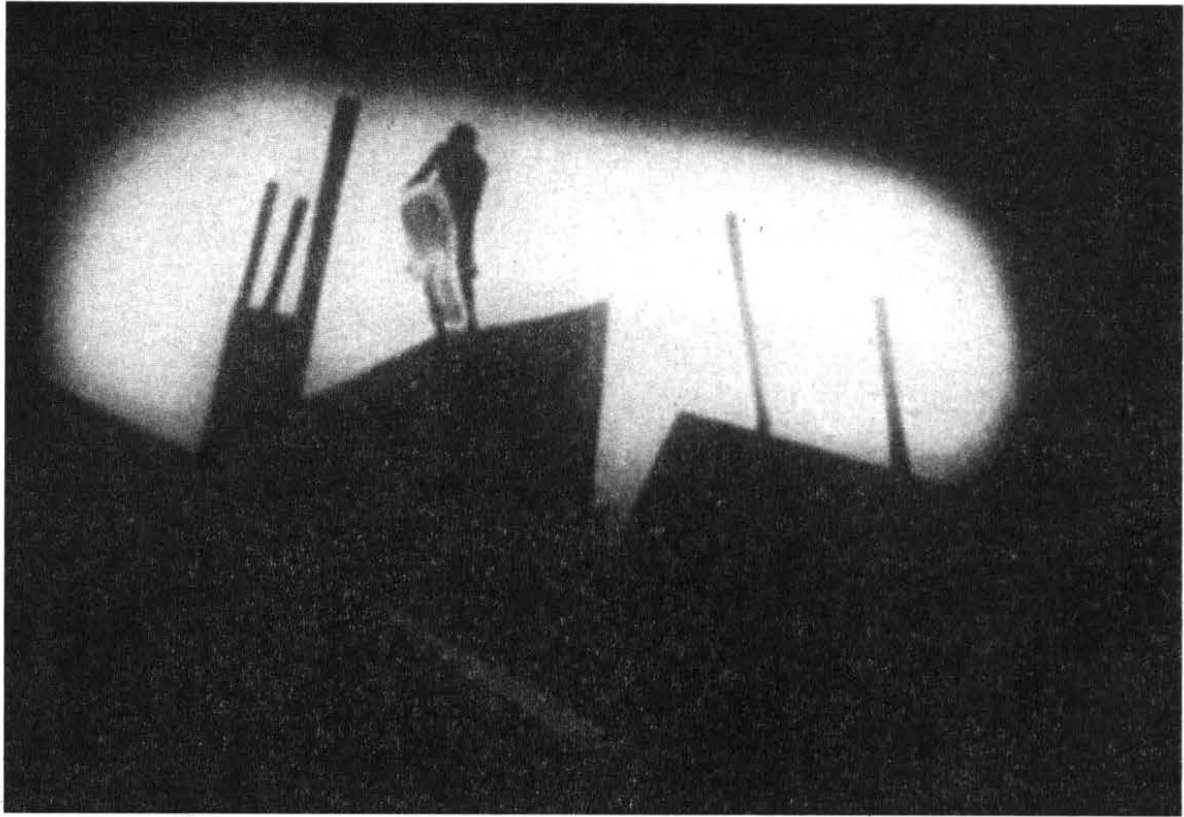
V originálu scénáře bohužel chybí závěrečný rámec (Schluss-Rahmen); nemůže tedy být srovnáván s Wieneho závěrečným rámcem. Právě tento závěrečný rámec ale vzbudil jak Kracauerův, tak Janowitzův hněv. Ostatně je to právě tento závěr, který obohacuje film v jeho ucelenosti a který zpochybňuje celý centrální děj. Například tím, že převzal expresionistické dekorace do závěrečného rámce, zabránil Wiene ostrému oddělení fantazie a reality. Tím zvýšil napětí a zároveň filmu dává hermeneutickou otevřenost.²⁶⁾

25) Hans Janowitz, *A Chapter about...*, s. 8.

26) Hermann Warm tvrdí, že jevištní výtvarníci by bývali dali přednost ostrému oddělení centrálního děje a závěrečného rámce a navrhli by odpovídající realistické dekorace pro závěr. Zřejmě Wieneho záměr nepochopili. Srov. H. Warm, c. d., s. 15.

ILUMINACE

Uli Jung – Walter Schatzberg: Kabinet doktora Caligariho (1919/20)



Prodloužení expresionistických dekorací do závěrečného rámce tvoří ikonografický spojovací článek k poslední scéně filmu. Expresionistické zkreslování prostor, ve kterých se odehrává psychiatrická praxe, podněcuje diváka, aby se sám sebe zeptal, zda již konečně přišel na to, co je skutečnost a co fantazie. Poslední scéna Caligariho ukazuje v jeho roli laskavého psychiatra, opory společnosti. Ale úplně na konci ho Wiene nechá pohlédnout do kamery a kolem jeho hlavy nechá uzavřít clonu. Ikonograficky je tak divákovi připomenut Caligariho první výstup, v jeho roli bláznivého šarlatána, protože i zde Wiene kolem Caligariho hlavy uzavřel clonu. Ikonografická asociace zpochybňuje solidnost občana Caligariho a jeho slibu, že uzdraví Francise.

Nejen rámcový příběh nám dovoluje nahlédnout do dramaturgického zpracování scénáře při jeho filmové adaptaci. Ačkoliv centrální děj dost věrně sleduje scénář, existuje i zde řada zajímavých zásahů ze strany režiséra. Nemělo by se zapomenout na to, že jak Mayer, tak Janowitz tehdy byli začátečníci, a *Caligari* byl jejich debutem ve filmovém průmyslu.²⁷⁾ Ve scénáři skutečně nalezneme množství dokladů o jejich nezkušenosti. Jeden příklad za všechny by nám mohl postačit. Začátek 4. dějství autoři opatřili dlouhým vypravěčským titulkem: „Zatímco jsme nyní kvůli výsledku Jakoba Straata spěchali na policejní stanici, byla Jane naší dlouhou nepřítomností velmi znepokojena a šla nás hledat na Festplatz.“²⁸⁾ Následujících pět obrazů nyní přesně ukazuje to, co již vyjádřil titulek. Zkušený scenárista a režisér Wiene naopak zabraňuje této rutině titulků, které pouze opakují děj. Jiným příkladem jeho zásahů do scénáře pro zvýšení efektivity scény je uvedení somnambula do filmu. Ve scénáři je u Caligariho stánku na jarmarku odevzdána bedna, ve které se nachází Cesare. Caligari ji ihned otevře, takže v témže okamžiku uvidíme Cesara se strnulýma, otevřenýma očima.²⁹⁾ Oproti tomu film setkání s Cesarem stále oddaluje: Plakát nás zve do vnitřku stanu, kde se kamera teprve pozvolna přibližuje od celku ke stále větším záběrům na pódium až ke známému velkému detailu, v němž Cesare pomalu otevře oči a zírá do kamery, jednomu z nejdramatičtějších a nezapomenutelných momentů filmu.³⁰⁾ Tato scéna byla ve scénáři dána zcela přesně,³¹⁾ ale Wiene zřejmě rozpoznal, že první setkání s Cesarem nesmí proběhnout jakoby mimochodem, podle scénáře, ale že to musí být spíše ohromující setkání – takové, jaké nakonec vidíme ve filmu.

Také ztvárnění vztahu mezi Francisem a Allanem je ve filmu ve srovnání se scénářem odlišné. Tam je Francis soukromý učitel a v seznamu rolí je uváděn jako Dr. Francis: Allan je mladý student – mezi oběma by se dal tušit značný věkový rozdíl. Naopak ve filmu jsou přibližně stejného stáří, což z obou činí ctitele Jane, kteří soupeří o její přízeň.

27) Již před *Caligari*m napsal Carl Mayer scénář pro film *Frau im Kaufing* (Johannes Guter, Hans Kobe, 1919). Sotva tři měsíce po *Caligari*m měl premiéru *Johannes Goth* (Karl Gerhardt, 1920) podle Mayerova scénáře, který byl možná dokončen již před *Caligari*m. U Hanse Janowitz se před *Caligari*m nedá prokázat žádná autorská činnost ve filmovém průmyslu.

28) Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 4. dějství, 1. titulek.

29) Srov. tamtéž, 1. dějství, obraz 24.

30) Záběry 38 – 40 a 43 – 51. In: Klaus Peter Hess, *Cabinet Dr. Caligariho: Protokoll*. Stuttgart 1985. Hess popisuje záběry 45 – 51 jako souvislou sekvenci, ve které kamera postupně přechází z celku do velkého detailu.

31) Srov. Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 2. dějství, obraz 9.

Film tedy zpochybňuje vztah mezi oběma muži a otevírá jej pro dodatečné možnosti interpretace.

S touto otázkou je samozřejmě pevně spjat i vztah mezi Francisem a Jane, který je ve scénáři velmi stabilní, naprosto jiný než ve filmu. Mayer a Janowitz nechávají oba zakusit intimní emocionální náklonnost, způsobenou Allanovou smrtí. Po Allanově pohřbu dokonce společně zažijí zjevení ducha jejich mrtvého přítele, což oba milence ještě více sblíží.³²⁾ S ohledem na informace, které rámcový příběh scénáře poskytuje, se již na tomto místě připravuje happyend filmu, uzavření sňatku. Zdá se, že zde byli autoři scénáře uvěznění v dosti konvenčních a měšťanských nadějích na stabilní vztahy.

Wiene vyškrtává jak shora uvedenou scénu, tak zjevení Allanova ducha bez náhrady; tím nechává Francisův vztah k Jane viset ve vzduchu, přizpůsobí děj scénáře modernistickým dekoracím, protože zjevování strašidel je možná na místě v novoromantické atmosféře obrazů, ale v modernistické dekorační souvislosti, tak jak ji navrhli jevištní výtvarníci a jak byla Wienem horlivě přijata, by nebyla na místě.

Poslední obraz scénáře, který zůstal zachován (zřejmě se jedná o poslední obraz centrálního děje), ukazuje Jane a Francise, jak stojí před pamětní deskou s nápisem:

Zde stál Kabinet Dr. Caligariho
Pokoj jeho obětem – Pokoj jemu!
město Holstenwall³³⁾

Tento happyend je tímto definitivní a nezvratný. Ještě více: Pamětní deska působí jako distancování se, které protagonisty již vzdaluje od tragických událostí, které zažili, zatímco se ještě nachází v centrálním ději.³⁴⁾ Poslední řádky zachovaného scénáře naznačují, že nyní by měl nastat návrat do rámcového příběhu a že překonání Caligariho musí být přijato jako absolutní a definitivní.

Oproti tomu závěrečný rámeček filmu převrací happyend centrálního děje a zpochybňuje celý příběh. Traumatizující události, které se nejdříve zdály být zneškodněné, se stávají znovu virulentními a takové zůstávají až do posledního záběru, který také nenabízí žádné definitivní řešení. Tuto neurčitost, kterou rámeček filmu přináší a která musí být bezpodmínečně hodnocena jako součást Wieneho narativní strategie, Janowitz vůbec nepochopil. Kromě toho patří ke strategii režiséra dát také zapomenout na statut vyprávění v první osobě a namísto toho vytvořit iluzi vyprávění ve třetí osobě. Z tohoto důvodu je závěrečný rámeček, který publiku připomíná, že viděli Francisův příběh, tak překvapující a provokující.

Wieneho přínos byl dalece zanedbáván, film byl často kritizován jako teatrální, příliš jevištní. Na několika příkladech bychom chtěli ukázat, že Wieneho režijní práce v *Caligarim* je velmi dobře patrná, a zdůraznit tak filmové kvality. Skutečnost, která byla potvrzena také v dopise jeho současníka Rudolfa Kurtze Lottě Eisnerové:

32) Srov. tamtéž, 4. dějství, obraz 9.

33) Tamtéž, 4. dějství, obraz 22.

34) S. S. Prawer, c. d., s. 169. Prawer v pamětní desce vidí jen potvrzení úmyslu autorů ztvárnit centrální děj jako reálný a nikoliv jako subjektivní. Nevídí, že nápis již traumatický charakter povídky trivializuje. Janowitz ve své *Story of a Famous Story* rovněž nepoznamenal, že tento klidný závěr, reprezentován pamětní deskou, vylučuje revoluční, antiautoritativní poselství, které připisuje scénáři.

„Považuji svého přítele Wieneho, jak vím z četných rozhovorů během inscenování filmu *Caligari*, za zdroj síly ztvárňování tohoto filmu, myslím, že je proti přírodě věřit, že by tento styl režie mohl být nějakému režisérovi vnesen zvenčí, snad dokonce deko-račními návrhy.“³⁵⁾

Také stříhová technika *Caligariho* byla již v padesátých letech charakterizována jako nejevištní. Dennis Pegge poukázal na to, že film sestává ze 378 různých záběrů a dodává: „Na *Caligariho* je třeba pohlížet jako na průkopnický čin filmového stříhu a také jako na demonstraci afinity mezi filmovým vyjadřováním a procesem myšlení, na kterou se později odvolával Ejzenštejn a mnozí další.“³⁶⁾ Skutečně v *Caligari* nalezneme čet-né příklady křížových a paralelních stříhů, clony v různých formách, vysoké a nízké per-spektivy kamery, retrospektivy, inzerty a také několik švenků.

V řadě paralelně vedených dějů jsou předvedeni Francis a Dr. Olsen, otec Jane, jak pro-hlížejí Cesara v *Caligariho* stanu, zatímco zločinec se dopouští pokusu o vraždu a je zatčen. Jakmile to Francis a Dr. Olsen zjistí, spěchají na policejní stanici, zatímco Jane, která si dělá starosti kvůli nepřítomnosti otce, ho hledá na jarmarku a přijde ke Caliga-riho stanu. V téže době jsou Francis a Dr. Olsen na policii, aby se zúčastnili výsledku zločince.³⁷⁾ Ve scénáři jsou tyto paralelní děje uváděny dlouhými titulky, které přesně po-pisují simultánnost dějů. Wiene tyto titulky redukuje na minimální míru a využívá kří-žové a paralelní stříhy k těmto účelům.

Příkladem myšlenkových asociací jsou záběry na spícího *Caligariho*, zatímco Francis a ostatní lékaři prohledávají kancelář ředitele. První z těchto záběrů je pořízen ze zvýše-ného postu a představuje perspektivu staršího lékaře, který byl pod dozorem *Caligariho*.³⁸⁾ Druhý a třetí záběr na spícího *Caligariho*³⁹⁾ nemůže být interpretován jako perspek-tiva kohokoliv; jedná se o vizualizaci obav lékařů, že by je jejich šéf mohl překvapit při jejich komplotu proti němu.

Signifikantní scénou je úplně na začátku přechod od rámcového příběhu do centrální-ho děje. Rámec ukazuje Francise sedícího na lavičce v parku, jak začíná své vyprávění.⁴⁰⁾ Clona ze závěsu se uzavírá a otevírá se znovu celkovým záběrem na Holstenwall: centrální děj začíná. Dvakrát je ale stříhnuto zpět k vyprávěči,⁴¹⁾ aby se připomnělo, že příběh, který je zde vyprávěn, je Francisův příběh. Stane se tak jen úplně na začátku, pak již ne; teprve na začátku závěrečného rámce je stříženo zpět k vyprávěči.⁴²⁾ To je v jas-ném rozporu se scénářem, ve kterém ich-perspektiva v epicky výpravných mezititulcích nikdy nenechává zapomenout na préteritum příběhu. Wieneho film ukazuje příběh jako

35) Dopis od Rudolfa Kurtze Lotte Eisnerové ze 23. 3. 1958. In: Lotte E i s n e r, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memoiren*. Heidelberg 1984, s. 266.

36) C. Dennis P e g g e, *Caligari: Its Innovations in Editing*. „The Quarterly of Film, Radio and Television“, 1956, č. 2 (zima), s. 136 – 148. Oproti Peggesově počtům se Klaus Peter Hess dostává ve svém filmo-vém protokolu ke 272 záběrům a 74 titulkům.

37) Tento popis je podle scénáře (3. dějství, obraz 14 až 4. dějství, obraz 3) a nikoliv podle filmu.

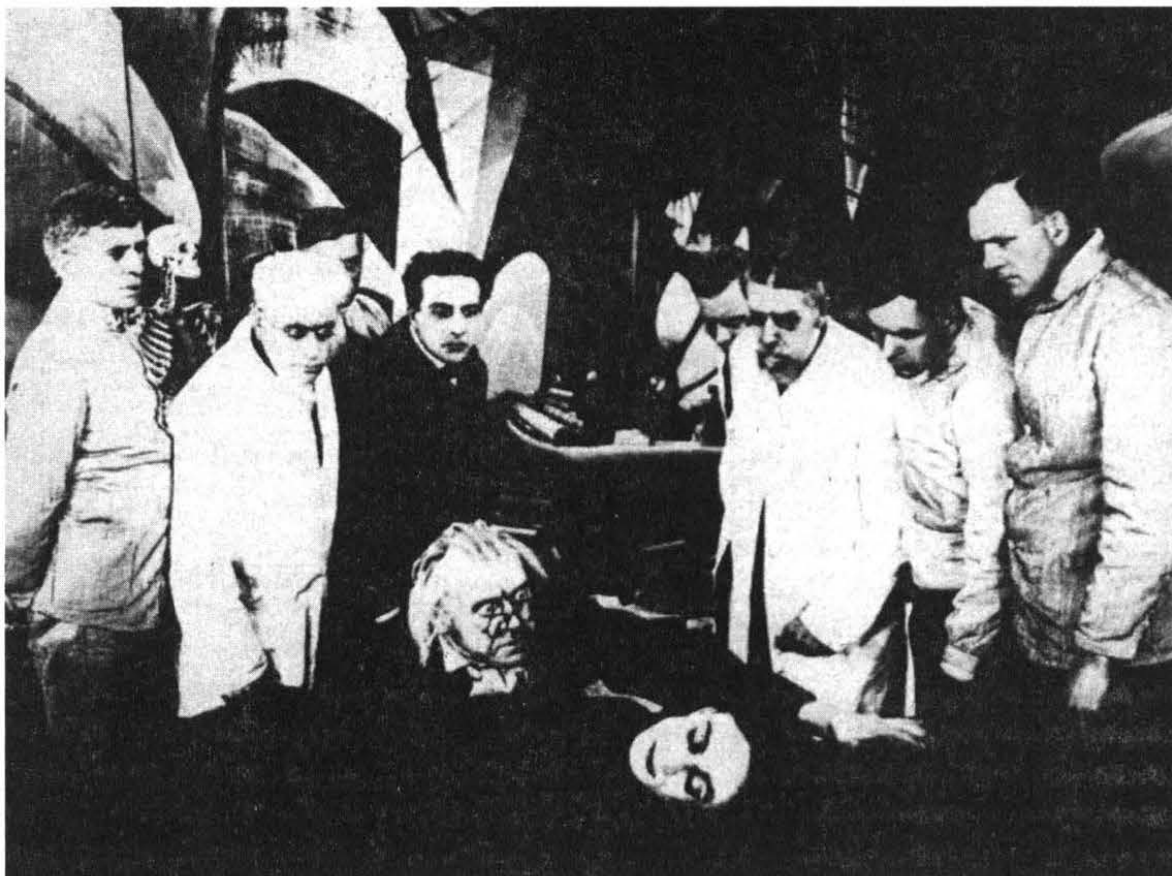
38) Záběr 206, viz K. P. Hess, c. d., s. 69.

39) Záběry 215 a 229, viz tamtéž, s. 70 a 73 a násl.

40) Záběr 14, viz tamtéž, s. 15.

41) Záběry 17 a 19, viz tamtéž, s. 15 a násl.

42) Záběr 246, viz tamtéž, s. 80.



přítomné dění, což diváka více vtáhne do námětu, do Francisova utrpení. Obrácení situace v závěrečném rámci pak přichází jako šok.

Vizuální ztvárnění tří vražedných scén od pouhého slovního referování skrze mezititulky⁴³⁾ až po příšerné stínohry na zdi Allanova pokoje, kde je ukázán čin, dokonce i zbraň, ale pachatel zůstává nepoznán,⁴⁴⁾ až po Cesarův pokus o zavraždění Jane a jejího únosu „na otevřeném jevišti“⁴⁵⁾ je raným příkladem dramaturgie stupňujícího se hororu. Pozvolný přechod od utajení k odhalení, od vzbuzení přání diváka vidět „víc“, až k uspokojení tohoto přání, to teprve přináší dynamiku jak kriminálního, tak hororového filmu. *Caligari* funguje i v tomto směru jako vzor.⁴⁶⁾

S touto hororovou dramaturgií je konzistentní síť předcházejících a zpětných odkazů, které lze pozorovat nejen v částích děje (tedy závisle na scénáři), ale které také patří k Wienerho režijní strategii. Po zatčení zločince Francis již vlastně nemá žádný důvod k dalšímu sledování Caligariho. Je to pouhé gesto zamyšlenosti, Francisova ruka položená na spánku – WIENEM vizuálně potvrzeno clonou –, která vysvětluje jeho nedůvěru: Již jednou Francis přiložil svou ruku na spánek: to stál u mrtvoly svého přítele Allana

43) Titulek XXIX, viz tamtéž, s. 24.

44) Záběry 75 – 79, viz tamtéž, s. 32 a násl.

45) Záběry 141 – 168, viz tamtéž, s. 51 – 57.

46) Srov. S. S. Prawer, c. d., sleduje historii hororového filmu zpět až ke *Caligarimu* jako archetypu tohoto žánru.

a myslel, jak nám sděluje titulek, na proroctví somnambula. Tímto způsobem je objasněno, proč Francis, když poslouchá zločince, v sobě ještě stále přechovává podezření vůči Caligarimu a Cesarovi. Z tohoto důvodu i nadále za Caligarim slídí.

Jiný příklad: Poté, co byla v centrálním ději odkryta Caligariho identita, vrhne se v zalespené zlosti na staršího lékaře. Proč nenapadne Francise, který je přece zodpovědný za jeho odhalení? Možná, že odpověď tkví v obrácení této scény v závěrečném rámci. Francisovo napadení ředitele nám vyjevuje jeho sledovací mánii: svěrací kazajka je nevyhnutelná. Ale tato scéna je zároveň zpětným odkazem na předchozí scénu: Také Caligari z centrálního děje trpí sledovací mání vůči svému kolegovi, kterého podezírá, že se chce zmocnit jeho postavení. Ačkoliv jsou obě tyto scény odděleny hranicí mezi centrálním dějem a rámcem, jsou vzájemně jasně spojeny a podporují se. Vnější projevy šílenství jsou v obou případech stejné, ale kdo je opravdu šílený a kdo je opravdu zdravý? Je-li Caligari v rámcovém příběhu zdravý, pak je Francisovo šílenství mimo pochybnost. Je-li Francis z rámcového příběhu šílený, pak je tomu tak i v centrálním ději, to ale nevypovídá nic definitivního o Caligariho zdraví v rámcovém příběhu. Podle jeho vzezření, oblečení a držení těla je Caligari zdravý člověk. Ale existují některé důvody pro pochybnosti.

V posledním záběru filmu se, jak již bylo naznačeno, uzavírá clona okolo hlavy ředitele, kterou se zdůrazňuje dvojznačnost jeho pohledu do kamery. Právě tak důležitá je druhá osoba, která je v této cloně viditelná. Přímo za ředitelem, v záběru s hloubkou ostrosti, stojí druhý psychiatr, onen starší lékař, na kterého se Caligari vrhnul v centrálním ději a který nyní svého nadřízeného ostře a se zasmušilým výrazem pozoruje. Divák tedy tímto způsobem není z filmu propuštěn exaktně ohraničeným zvratem, podle něhož by byl šílený Francis. A tak poslední záběr filmu je zcela jasně mimo Francisovu fantazii. Proto takto vzniklé podezření vede znovu zpět do centrálního děje, s novými otázkami, co je tedy reálné a co ne.

Akademická diskuse

Až potud jsme se pokoušeli dát do pohybu diskusi o *Caligarim*, o údajných záměrech autorů scénáře a ocenit Wieneho přínos k filmu. Při tom jsme se neřídili jen podle běžných společenských teorií, ale vycházeli jsme z dokumentů, kterým v dosavadních diskusích o *Caligarim* nebyla věnována dostatečná pozornost. Z toho vyplývá náš odmítavý postoj vůči jednostranné politické interpretaci Siegfrieda Kracauera. Kracauerova *Caligari*-teze je kritizována již dlouhou dobu – s rozdílnou perspektivou a zaměřením. Barry Salt ukázal cestu svou svárlivou, ale ostrou a precizní reakcí na Kracauera a s ústředními body se vypořádává ve svém pojednání *From Caligari to Who?*. Popírá, že by expresionismus byl pro výmarský film charakteristický, že by nám hrstka „uměleckých filmů“ mohla zpřístupnit hlubokou psychologii národa; a poznamenává, že Kracauer se vyhýbá všem těm filmům, „které nejsou slučitelné s psychologickou parálou“, kterou si Kracauer vysnil. Salt nás ujišťuje, že německé publikum chtělo vidět americké filmy, šokující kriminální filmy, dobrodružné filmy s Harry Pilem, komedie všeho druhu a samozřejmě Lubitschovy filmy. Němci prý se dostali k filmům, které

chtěli, „ale Kracauer se zdráhá je prozkoumat“. Jediné typicky německé populární filmy prý byly filmy o Friedrichu Velikém, ale jejich poselství bylo tak zřejmé, že Kracauerova „psychologická interpretace pletichářských detailů“ by byla zbytečná. Saltův závěr je prostý a jednoduchý: „Filmové dějiny nebo dějiny ve filmu by se neměly zevšeobecňovat, aniž by se braly v potaz všechny filmy nebo aniž by byl zhlédnut rozsáhlý či reprezentativní počet těchto filmů.“⁴⁷⁾

Ještě zásadnější odmítnutí najdeme u Elsaessera: „Co považuji za nedovolené, když jde o to pochopit, jak se dějiny zapsaly do filmů, je tato dvojitá redukce, kterou Kracauer nasadil svému materiálu. Abychom nastolili sounáležitost mezi německým filmem a německými dějinami, na které staví jeho teze, musí německé dějiny nejdříve určitým způsobem narativizovat, přičemž nemyslím neodvratnost, kterou postuloval, a se kterou v jeho očích všechny události vedly k Hitlerovi a fašismu. Problematické jsou procesní a selektivní principy, podle kterých Kracauer popisuje síly determinantů, které považuje za základní pro naše chápání dějin. Že tyto síly musí narativizovat, dokonce personifikovat, je jasné, když si prohlédneme protagonisty, které utváří: „německou duši“, charakter národa, který se stává hříčkou instinktů, sexuality, osudů, tyranů a démonů. Dějiny, které tímto způsobem konstruuje, se samy stávají expresionistickým dramatem, a zatímco objasňuje, že jeho kategorie jsou sugerovány samotnými filmy, jeví se tautologický charakter jeho úvah jako nevyhnutelný: Filmy odráží německé dějiny, protože tyto dějiny byly vyprávěny v pojmech a kategoriích, které byly získány ze samotných filmů.“⁴⁸⁾

Sdílíme Elsaessersovu kritiku ohledně narativizace výmarských dějin, kterou Kracauer zkonstruoval jako expresionistický divadelní kus s expresionistickými protagonisty. Oproti tomu nejsme s to vidět, že Kracauer ony kategorie pro svůj náhled na dějiny přebírá z filmů samotných, nýbrž jsme toho názoru, že pochází z externího, ideologického modelu.

Michael Budd napsal celou řadu pojednání o *Caligarim*, ve kterých jako výrazný znak filmu popisuje jeho směs klasického narativa a modernistického expresionismu. Budd zná Janowitzovy vzpomínky a ví o originálu scénáře, avšak neučinil z těchto zdrojů žádné závěry, které by ho mohly podnítit ke zpochybnění Kracauerovy teze. Podivuhodným způsobem ale Kracauera kritizuje, protože „o díle autorů nediskutoval na pozadí stylu a formy tehdy dominantního literárního expresionismu.“⁴⁹⁾ Pro Budda je v *Caligarim* expresionismus reprezentován řadou témat – šílenství, nadpřirozeno – z toho usuzuje, že napětí literárního expresionismu bylo zmírněno Mayerovým a Janowitzovým vyprávěním. „V době, kdy většina expresionistů odmítala nesnesitelnou izolaci modernismu, pomáhali Mayer a Janowitz uskutečnit přechod tohoto uměleckého hnutí od fenoménu avantgardy k fenoménu populární kultury.“⁵⁰⁾

47) Barry Salt, *From Caligari to Who? „Sight & Sound“* 48, 1979, č. 2 (jaro), s. 119 – 123.

48) Thomas Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Film*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 14 – 25.

49) Michael Budd, *Contradictions of Expressionism in The Cabinet of Dr. Caligari*. „Indiana Social Studies Quarterly“ 34, 1981, s. 19 – 25.

50) M. Budd, c. d., s. 21.

Pokud *Caligari* vůbec napomohl popularizaci expresionismu, pak to snad byly dekorace hotového filmu a jistě ne scénář, který byl zveřejněn více než o sedmdesát let později. Motivy z *Caligariho* byly v Německu velmi rozšířeny, jak v literatuře, tak ve filmu, před válkou i po ní. Kromě toho nesmíme zapomenout na to, že Mayer a Janowitz, jak je nyní známo, sepsali svůj první scénář ve zcela konvenční formě; v jejich stylu nenalezneme ani stopu po expresionismu.

V knize *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories* se Budd dokonce zdráhá uznat scénář od Mayera a Janowitze, který byl mezitím nalezen, jako originál. Označuje ho jako „raný rukopis pro film“, o němž „nevíme, jaký význam měl pro historii produkce“.⁵¹⁾ Aniž by kdy zpochybnil, že tento strojopis pochází z Mayerovy a Janowitzovy ruky, zpochybňuje originalitu scénáře do té míry, jako by mezi ním a hotovým filmem existovaly značné rozdíly. Nezávisle na statutu, který je strojopisu nutno přičíst, nám ještě zbývá konstatovat, že se jedná o důležitý současný dokument, který má bezprostřední souvislost s produkcí filmu. Ačkoliv celým Buddovým zaobíráním se *Caligari* prolíná zvláštní přecenění scénáře a údajných záměrů ve srovnání s hotovým filmem, není ochoten se vypořádat s nálezem strojopisu. Je to dost kuriózní: Kracauer diskutoval a odsuzoval *Caligariho* na základě scénáře, který neznal, jehož údajné záměry si nechal pouze popsat od Janowitze, a jeho exeget Budd se zdráhá, vyvodit z konečně objeveného scénáře nějaké závěry, které by nemohly být uvedeny v soulad s Kracauerovou tezí. Mnohem více lpí na kracauerovském zpochybnění rámcového příběhu.

Siegbert S. Prawer byl první, kdo podrobně komentoval scénář od Mayera a Janowitze. Originální skriptum ho vede k tomu, odkázat na Kracauerovu tezi o revoluční tendenci, která byla zfalšována připojením rámce. Jestliže bychom ho uposlechli, obohatil by rámcový příběh film novou dimenzí mnohoznačnosti, což by prohloubilo uměleckou hodnotu díla. Tyto mnohoznačnosti a ne-stanovení vidí jako reflexe raných výmarských let a nikoliv jako projekci budoucí tyranie. Jinými slovy: Prawer dává přednost rámci filmu před scénářem. Kromě toho se jeho interpretace postavy Caligariho zásadně odlišuje od Kracauerovy: „Kracauer viděl v Caligari postavu ‚tyrana‘ – pohled, který se zdá oprávněný, když vidíme, jak drží svého somnambula pod kontrolou a jak jedná jako ředitel blázince. V jiném smíru však – ve svém postoji vůči dobře zaopatřeným autoritám a dobré společnosti Holstenwallu – je, jako Langův Mabuse, nebezpečná subversivní síla. Ale nemůže být popsán jako pouze negativní charakter. I kdybychom ho považovali za onoho vraždícího šíleného vědce, kterého v něm vidí Francis, jsou naše reakce na něj přece jen komplexní a dvojznačné. Přece jen je jedinou postavou, která se řídí svým charakterem, nezávisle na důsledcích. Caligari je jediný, kdo svůj život plně vyčerpává a jehož případ – pokud by se mělo jednat o případ – v sobě skrývá cosi z tragické velikosti.“⁵²⁾

Prawer zde našel svěží a originální přístup ke *Caligari*, který byl možný jenom proto, protože nedbal Kracauerovy teze. Prawer ve své studii o hororovém filmu skutečně rozvíjí celou škálu témat a motivů, které může vyvodit z *Caligariho*. Tím z filmu udělal archetyp, ale určitě ne v Kracauerově smyslu.

51) Michael Budd, *The Moments of Caligari*. In: Michael Budd (Ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick – London 1990, s. 221 – 239. s. 28.

52) S. S. Prawer, c. d., s. 177. s. 95.

Michael Minden nezná jen scénář od Mayera a Janowitze, ale také Janowitzův „memoárový text“ *Caligari: The Story of a Famous Story*. Rozpoznává, že oba prameny Kracauerovu tezi zpochybňují a připouští, že „scénář je politické interpretaci méně přístupný, než navrhuje sám Janowitz“.⁵³⁾ Originální rámcový příběh je pro Mindena dokladem pro konzervativní základní stanovisko rukopisu, které celkově považuje za historicky zastaralé: „Celý rukopis má výraznou příchuť devatenáctého století.“

Kuriózní však je, že tato pozorování Mindena nevedou k zásadní kritice Kracauerova pohledu; mnohem více se vrací k důsledné politické interpretaci filmu v Kracauerově smyslu. Vidí v definitivním filmovém ztvárnění *Caligariho* „pozdější psychologizaci originální anti-autoritativní ideje“. Tento krok je nedůsledný a Minden ho metodicky nelegitimuje.

John D. Barlow rovněž ví o originálním scénáři *Caligariho*; informace z něj se pokouší začlenit do Kracauerovy základní perspektivy, začíná se však od něj z metodologického hlediska distancovat: „Analýza argumentů o originálních záměrech a postojích nakonec neodhaluje žádná tajemství. Je-li *Caligari* reakcionářský film, jak tvrdí Kracauer, pak by jeho ideologie byla patrna ve filmu samotném, kde ji publikum, které neví nic o produkčních intrikách, může vnímat. Ideologie, která v definitivní verzi filmu není patrná, tu jednoduše vůbec není.“⁵⁴⁾

Barlowova reakce na Kracauerovu metodu mu umožňuje prozkoumat v *Caligarim* novou perspektivu tím, že zavádí modernistický narativní model, který si propůjčuje z Kafkaových románů. Zde se vyskytuje vyprávění ve třetí osobě, ale přesto jsou příběhy podávány jen z perspektivy hlavní postavy. I přes vnější formu objektivního vyprávění se čtenář identifikuje pouze se subjektivitou hlavních postav. Podle Barlowa existuje v závěrečném rámci *Caligariho* následující situace: „Bylo by pak možné tvrdit, že z Francisovy perspektivy není vyprávěn jen centrální děj, ale i rámcový příběh. Pak by centrální děj reprezentoval Francisovu fantazii, zatímco rámcový příběh by vnímal bez vědomého pokusu zapojit do hry svou fantazii. To by vysvětlovalo rozdílné intenzivní odstupy v rámcovém příběhu a centrálním ději: Již Francisovo vnímání reality je zkreslené, ale ve svém pokusu vysvětlit sám sebe, realitu zkresluje ještě víc.“⁵⁵⁾

Ve své stylově teoretické studii *Expresionistický film*⁵⁶⁾ se Jürgen Kasten zmiňuje o historii recepce *Caligariho*, aniž by zaujal jasné stanovisko pro jednostranné výklady filmu nebo proti nim. Teprve ke konci svého výkladu, když film popisuje z estetického hlediska, je zřejmé, že Kasten postupuje naprosto nezávisle na Kracauerovi. Zde se věnuje hotovému filmu, zajímá se o Wieneho zpracování děje a jeho režii kamery. Protože se Kasten zříká politických diskusí o *Caligarim*, otevírá se jeho náhled na čistě estetický produkt, který je diskutován v souvislosti s romantickou a novoromantickou německou hororovou literaturou.

53) Michael Minden, *Politics and the silent cinema: The Cabinet of Dr. Caligari and Battleship Potemkin*. In: Edward Timms – Peter Collier (Ed.), *Visions and Blueprints: Avantgarde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*. Manchester 1988, s. 287 – 306.

54) John D. Barlow, c. d., s. 34.

55) Tamtéž, s. 48.

56) Jürgen Kasten, *Der expressionistische Film: Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster 1990.

S ohledem na výše uvedené publikace se zdá, že se již několik let vytváří tendence, číst Kracauerovu knihu jen jako historicky utvářenou reakci na výmarský film a zlehčovat její význam jako politicky sociálního osvětujícího modelu pro nástup německého fašismu. To platí pro Kracauerův výzkum zřejmě ještě více než pro filmovou vědu. Přehled Kracauerovy práce u příležitosti jeho stých narozenin⁵⁷⁾ je na první pohled nápadně zdrženlivý při zabývání se knihou *Od Caligariho k Hitlerovi*, naproti tomu jiné Kracauerovy písemnosti, především posmrtný *Ornament masy*, jsou oceňovány více. Není těžké Kracauerovy písemnosti k filmu dvacátých let, především jeho filmové kritiky, uznat jako užitečný výchozí materiál. Naproti tomu případ Wiene spíše ukazuje, jak Kracauerův pozdní pokus o systematizaci dějin výmarského filmu pohled na výmarské kino spíše zužuje, než osvětluje. *Od Caligariho k Hitlerovi*, tomu se nedá odporovat, povzbudil zájem o výmarské kino v době, kdy se dějiny výmarského filmu ještě nedaly studovat. Dnes, kdy se archivy celého světa shodují v tom, že je třeba zpřístupnit německý němý film k bádání, je načase vrátit Kracauerovu knihu zpět do knihoven.

Přeložila Iveta Blovká

Přeloženo z německého originálu:

Uli Jung – Walter Schatzberg, *Das Cabinet des Dr. Caligari (1919/20)*. In:

Uli Jung – Walter Schatzberg, *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*.

Berlin 1995, s. 60 – 81.

Kabinet doktora Caligariho

(Das Kabinett des Dr. Caligari)

Decla Film-gesellschaft (Berlin), 1919

Režie: Robert Wiene. **Námět a scénář:** Carl Mayer a Hans Janowitz. **Kamera:** Willy Hameister. **Výprava:** Hermann Warm, Walter Reimann a Walter Röhrig. **Kostýmy:** Walter Reimann. **Produkce:** Erich Pommer. **Hrají:** Werner Krauss (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Fehér (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen).

57) Srov. např. Michael Kessler – Thomas Y. Levin (Ed.), *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen*. Tübingen 1990; Mark M. Anderson (Ed.), *Sonderheft Siegfried Kracauer*. „New German Critique“, 1991, č. 54.