

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 21

23 novembre – 18 desembre 2010



F. W. Murnau

F. W. Murnau: llums i ombres de l'expressionisme

Murnau i els seus secrets

François Truffaut va declarar un dia que en el temps esdevinadors els directors de cinema haurien de resignar-se a la idea de ser jutjats per crítics que no coneixerien les pel·lícules de Murnau. Aquest comentari desenganyat no s'ha confirmat de manera absoluta –com ho prova aquest número especial– però no deixa de ser doblement revelador: de l'anul·lació del passat per part d'una societat instal·lada en l'instant present; i de l'estatus gairebé mític de Murnau per a tota una generació de cineastes a la dècada dels anys cinquanta i seixanta. La seva obra, igual que la de Griffith, Stroheim o Keaton, se situa dins del període del cinema mut, a diferència de Lang, Hitchcock, Chaplin, Eisenstein o Dreyer, que van mantenir-se al cim de la fama molt de temps tot realitzant pel·lícules parlades. Tanmateix, si la forma d'art que va il·lustrar Murnau sembla cada vegada més llunyana, el seu geni mai no ha deixat de brillar. L'eclecticisme de la seva obra desorienta els aficionats a les etiquetes, malgrat la recerca estètica i la tècnica aprofundida, gairebé obsessiva, que demostra cadascuna de les seves pel·lícules. En aquest sentit, és comparable a Kubrick, d'altra banda tan allunyat de les preocupacions morals i intel·lectuals de Murnau.

L'absència d'un estil fàcilment identificable no permet classificar Murnau dins dels moviments artístics que han marcat els anys vint. Si voleu, FAUST és més aviat un film expressionista, TARTUF pertany al *Kammerspiel* i L'ÚLTIM al realisme, però les fronteres entre aquests films són difuses, i la *Stimmung*, aquesta atmosfera pròpia al cinema alemany de l'època, era l'únic element comú. És sens dubte amb la seva primera obra mestra, NOSFERATU, que la permanent dualitat del seu art es manifesta amb més evidència. Murnau treu la seva pel·lícula de terror del decorat de l'estudi que la regentava per rodar-la en exteriors, als carrers deserts de les ciutats hanseàtiques i als paisatges muntanyosos, on la llum natural evoca la llum dels mestres escandinaus, com Sjöström o Stiller (Murnau mateix era d'origen suec). Tampoc no menysprea els efectes de contrast artificials, el joc d'ombres tan apropiat per a les activitats nocturnes del protagonista. Aquest equilibri entre estilització i realisme explica els judicis aparentment contradictoris que van fer-se sobre la seva obra, des de Bazin, que l'admirava i el situava equívocament entre els representants d'un cinema que seria la culminació en el temps de l'objectivitat fotogràfica, fins a detractors com Grierson i Rotha, teoritzadors de l'escola documentalista anglesa, que l'acusaven –no menys equivocadament– de manipular la realitat.

Els surrealistes, que davant la indiferència o l'hostilitat de molts altres, van aplaudir NOSFERATU des del primer moment, són sens dubte els que més s'identificaven amb la manera de fer de Murnau. Per aquest, el món revesteix tot un imaginari i una subjectivitat, hi ha un sentit amagat darrere les aparences, les fronteres entre la realitat i la irrealitat s'esborren. En certa manera, es tracta de la mateixa recerca dialèctica que hi havia darrere l'obra d'André Bre-



Nosferatu de F. W. Murnau

ton: «Tot ens duu a creure que hi ha un cert punt de l'esperit humà, des del qual la vida i la mort, la realitat i la imaginació, el passat i el futur, la comunicació i la incomunicació, l'alt i el baix deixen de ser contradictoris.» (*Second manifeste du surréalisme*) El seu descendent directe, Julien Gracq, al pròleg del magnífic llibre de Michel Bouvier i de Jean-Louis Leutrat sobre NOSFERATU elogia «un imaginari que tendeix a esdevenir real constantment», així com «l'exactitud infal·lible de l'instint poètic i de la visió plàstica». Al contrari de Lang, que era el seu rival i l'altre geni del cinema alemany dels anys vint –i que va fer el seu elogi fúnebre al seu enterrament a Berlín, l'any 1931–, Murnau és un artista romàntic. SEHNSUCHT, el títol de la seva tercera pel·lícula (el mot alemany intradueble que designa el desig i la nostàlgia amb un tint de melancolia) és una clau per entendre la seva personalitat. En una carta escrita a la seva mare des de la Polinèsia, després del rodatge de TABÚ, Murnau reconeix: «Enlloc no em sento a "casa meua", a cap país, a cap casa, amb ningú».

TABÚ és l'expressió més clara del somni d'un altre lloc, d'un Edèn exòtic on es resolen les tensions i els turments personals. Com ho va fer Eisenstein, el mateix any (1931) amb ¡QUE VIVA MÈXICO!, lluny del seu país natal i del seu país d'adopció –els Estats Units– Murnau mostra, en una celebració homoeròtica, els cossos bronzejats i fins sota el sol tropical. Tanmateix, en aquest paradís, hi ronda la tragèdia, torna l'angoixa pròpia del seu cinema. A deu anys de distància, TABÚ reprèn la relació triangular, que ja apareixia a NOSFERATU, constituïda per una parella davant d'una força malèfica que amenaça de destruir-la. El vell sacerdot Hitu, l'ombra del qual s'allarga sobre el cos adormit de Réri, evoca la del vampir a la cambra de Nina. Una configuració similar a la de la pel·lícula més expressionista de Lang, DER MÜDE TOD (LES TRES LLUMS), contemporània exacta de NOSFERATU, on la Mort, encarnada per un home amb capa negra, separa una parella jove de viatgers. A SUNRISE, la vampiressa que allunya el pagès de la seva dona té la mateixa funció. El Mefisto de FAUST i el Tartuf són igualment manifestacions d'aquest esperit del

mal, amb una forta connotació sexual, que posseeix les seves víctimes i les arrossega a l'abisme de la perdició.

El viatge és una de les representacions més freqüents de la cerca dels personatges de Murnau, ja sigui positiva o negativa: hi ha el viatge de Nosferatu, evidentment, però també el de Mefisto pel cel, sobre les cases, les muntanyes i els rius, per ensenyar a Faust el món que posseirà; el viatge al llac i el viatge amb trólei que fan els grangers de SUNRISE, on el malestar succeeix a l'afrontament violent; el viatge amb barca al mar del sud de Matahi i el de Réri perseguit pel bruixot. El moviment dels elements (aire, foc i aigua) i el dels humans tradueixen l'impuls de Murnau, el seu gust per l'exploració, la seva avidesa per descobrir. Murnau s'encarna a ell mateix, en aquests extraordinaris moviments de càmera (com els de L'ÚLTIM i SUNRISE) que demanen la construcció de decorats complicats i en els quals la càmera, fluida, s'allibera de tota limitació. Murnau, que després d'haver realitzat estudis d'Art, va començar a treballar com a actor al teatre sota la direcció de Max Reinhardt, volia alliberar el cinema de la influència escènica i literària per a elaborar un art autònom, més poètic i pictòric: per a ell, la càmera era «la ploma del director». Tot això havia de fascinar necessàriament el jove Alexandre Astruc, promotor de la *caméra-stylo*, així com Rohmer, que va estudiar millor que ningú el sentit de l'espai en l'obra de Murnau, especialment a FAUST. Com succeeix amb tot artista romàntic, la imatge remet per tant a la idea, i l'estil a una metafísica. És el que Murnau admirava de Joyce: «Joyce representa primer que tot l'esperit i després el comportament, l'acció. Al capdavall, l'esperit és el que motiva les accions».

Murnau va morir als 42 anys deixant-nos vint-i-una pel·lícules de les quals nou, sens dubte en gran part negligibles, han desaparegut. La seva fulminant trajectòria (una dècada) fou brutalment interrompuda per un accident de cotxe en una carretera de Califòrnia. Poc temps abans, a Tahití, durant el rodatge de TABÚ, Murnau havia desplaçat unes pedres sagrades per construir un decorat. A Amèrica, en vigílies de la seva desaparició, un astròleg li va predir que un viatge amb cotxe li costaria la vida. El viatge, els signes, la mort: la vida de Murnau es fonia amb les seves pel·lícules. Va permetre al cine mut d'assolir el seu nivell més alt. I les seves darreres pel·lícules,



El camí en la nit de F. W. Murnau

SUNRISE, CITY GIRL i TABÚ, despullades de tot ornament superflu, obrien la via del cinema parlat, eren uns magnífics exemples del que ell mateix reivindicava: «L'art real és simple, però la simplicitat exigeix l'art més gran». Acabava de firmar un contracte de quatre pel·lícules amb la Paramount, la companyia més propícia a la recerca estètica (com la Fox al final del cinema mut, que va produir SUNRISE, FOUR DEVILS i CITY GIRL), on Lubitsch, Sternberg i Mamoulian experimentaven formes noves. Com hauria estat la carrera americana de Murnau? És un secret més que va endur-se a la tomba.

Michel Ciment (Murnau i ses secrets, *Positif*, núm. 523, setembre 2004) ▶

▶ **Der Gang in die Nacht: Un Murnau romàntic** **La tempesta i el drama humà**

La pel·lícula més antiga que es conserva de Murnau és DER GANG IN DIE NACHT (EL CAMÍ EN LA NIT), que a Espanya es va titular LA LUZ QUE MATA, segons he trobat en un anunci aparegut el març de 1923 a *Arte y cinematografía*.

Totes les còpies que circulen avui procedeixen d'un negatiu localitzat per Henri Langlois a l'Staatliches Filmarchiv de Berlín Est a l'inici dels anys seixanta.

No se'n coneixen els virats originals ni se'n ha conservat cap rètol.

Enno Patalas, de Munic, els ha reconstruït a partir de la llista conservada, tot i que en desconecem la grafia original.

Rodada entre l'agost i el setembre de 1920, aquesta pel·lícula és una petita obra mestra i hi descobrim un Murnau molt influït pel cinema nòrdic i ja en possessió de la major part dels recursos dramàtics que farà servir als seus films posteriors.

El guió és de Carl Mayer, a partir d'una trama de l'escriptora danesa Harriet Bloch, que es pot resumir així: un oculista se sent atret per una ballarina i abandona la seva promesa que porta anys esperant que el metge consolidi la seva carrera per casar-s'hi. El metge i la ballarina viuen en un llogarret retirat on un dia arriba un pintor cec. L'oculista l'operarà amb èxit. La ballarina s'enamora del pintor i abandona el metge.

Temps més tard, el pintor torna a quedar-se cec i la ballarina arriba fins al suïcidi per tal d'obligar moralment el cirurgià a retornar-li la llum al cec. Però el cec ho rebutja i s'estima més les tenebres que la «llum que mata».

Aquest «emocionant cinedrama d'amor» conté plans delirants i melodramàtics com el del pintor cec assegut davant del seu cavallet, pla inventat per Mayer i Murnau per fer-nos sentir l'angoixa del pobre artista que no pot continuar la seva obra. Però també conté alguns dels millors moments de tota l'obra de Murnau, cosa que ens fa créixer la ràbia si pensem que tots els seus films anteriors s'han perdut.

El crític Willy Haas, després de l'estrena del film, ja en va lloar la intensitat dramàtica, aconseguida amb pocs personatges, a l'estil del *Kammerspiel*.

I també va cridar l'atenció la seva utilització del paisatge d'una manera encara més impactant que en el cinema danès i suec.

Murnau sens dubte s'inspirava en el cinema suec, però la utilització dramàtica del paisatge l'havia apres de la pintura romàntica.

Un bon exemple ens el proporciona un pla amb arbres a la part inferior dreta del quadre, que d'aquesta manera queda descompensat. Realment la idea està presa del quadre de Johan Christian Clausen Dahl *Wolkenstudie* de 1834, conservat al Museu Nacional de Berlín.

En carregar la composició sobre el cel i empètir els arbres moguts pel vent, Dahl crea un quadre dramàtic que sembla que presagii una terrible tempesta, i, precisament per donar aquesta idea al seu film, Murnau compon el pla imitant Dahl.

Una tempesta que donarà lloc a una de les escenes més belles del film, amb plans de núvols, onades i arbres agitats pel vent, clars antecedents de NOSFERATU.

El metge, abandonat per la ballarina, pensa en el suïcidi. Encongint, enmig d'una natura agressiva, en una tempesta.

El vent ho agita tot. Sembla que la natura es commou amb el drama del metge i alhora ens sembla que en llegim els pensaments a través dels fenòmens naturals.

La tempesta no és només un presagi o la presència de forces ocultes, sinó una situació especial en què l'home se sent impotent, esdevé un nen ple de terrors infantils. És una imatge emotiva, inconscient, de perill indefinit. I, alhora, una cosa que està passant realment en aquell moment. Una cosa molt real utilitzada maquiavèlicament per Murnau, que sempre busca una justificació realista per als seus símbols.

Intervé en aquesta escena un altre procediment dramàtic habitual en Murnau: la llum intermitent, produïda aquí per una tempesta elèctrica, tot expressant les tensions del personatge, com fortes palpitations o ombres de dubte. Ens trobem, sens dubte, davant del moment més bell de tot el film. Una atmosfera de tragèdia es respira per la unió entre l'home i els elements. Una escena que s'expressa de la millor manera mitjançant una frase de Van Gogh en una de les seves cartes a Theo: «Per a mi, el drama de la tempesta a la natura, el drama del dolor a la vida, és realment el més perfecte»; una frase amb què comenta un dibuix d'uns arbres agitats pel vent.

La tempesta a la natura ens revela el dolor humà o el perill: Murnau no parerà de repetir aquesta seqüència als seus films amb moltes variants sense assolir mai la grandesa d'aquests moments.

El dolor del metge enganyat i abandonat per la ballarina Lily s'amplifica per una tempesta. Els seus sentiments esclaten units, com per casualitat, a un fenomen natural. Sentim que la natura viu el drama. Els moviments de l'home i els dels arbres fuetejats pel vent són iguals.

L'acostament a un primer terme més dramàtic del metge per tal de caure davant de nosaltres ens revela més que mai l'origen teatral d'aquesta mena de recursos. Però, lluny de ser això un defecte, ens augmenta l'emoció creant-nos un clima de tragèdia clàssica.

Luciano Berriatúa (Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana, *Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, 1990*) ▶

▶ **Faust**

FAUST és el film més bell de la història del cinema. És el millor film alemany de Murnau i, juntament amb METROPOLIS, la pel·lícula més costosa, complexa i acabada que va realitzar la UFA. Dos anys de preparació, dos milions de marcs-or (dels quals se'n va recuperar amb prou feines la meitat) i nou mesos de rodatge per al que havia de ser un monument a la cultura alemanya.

En principi, Pommer va assignar el film a Ludwig Berger, que va arribar a escriure un guió titulat *El paradís perdut*. Murnau havia de ser el director de VARIETE, que finalment va dirigir Dupont. El juliol de 1924, la UFA anuncia el rodatge de *Dr. Faustus*, de Ludwig Berger. Amb el recolzament de Jannings, que aleshores rodava L'ÚLTIM i que desitjava interpretar el paper de Mefistòfeles, que ja havia interpretat al teatre el 1922 (Berger havia donat el paper a Conrad Veidt), Murnau va aconseguir que Pommer li assignés la pel·lícula a ell.

Carl Mayer es va negar a escriure el guió, al·legant davant de Pommer que els monòlegs interiors de l'obra de Goethe difícilment es podrien traslladar a un mitjà visual com el cinema. Una altra raó podria ser que Mayer estigués ressentit pel conxorxament de Jannings i Murnau amb Pommer per afegir un epíleg a L'ÚLTIM, amb el qual el guionista no estava d'acord. Fos com fos, el fet és que Pommer va encarregar el guió a Hans Kyser, guionista (ARABELLA, de Karl Grune, 1924), poeta i director (MARTIN LUTHER, 1926). Kyser va tenir en compte el guió previ de Ludwig Berger i va treballar a partir de Goethe i Marlowe.

Per tal de donar un caire més cultural al projecte, Pommer va encarregar els rètols, un cop acabat el film, a Gerhart Hauptmann. Davant de les protestes de Kyser i atès que els rètols no eren gaire cinematogràfics, la UFA els va eliminar i només els va fer imprimir en una programa de mà per a l'estrena. Murnau no va tenir res a veure amb aquestes decisions, atès que quan Hauptmann va discutir amb Kyser (juliol de 1926), Murnau ja havia trencat amb la UFA i era als Estats Units preparant SUNRISE per a la Fox. Tampoc no hi va intervenir Pommer, que el gener de 1926 havia estat substituït per Grau a la direcció de la UFA i a l'abril s'havia embarcat cap a Amèrica.

Murnau no devia quedar gaire satisfet amb el guió de Kyser, ja que va demanar a Thea von Harbou que l'hi revisés. Murnau va inventar amb Harbou diverses escenes que després no es van rodar. I el mateix Murnau va modificar-ne molt el guió. El seu exemplar del guió que es conserva conté moltes notes seves a mà.

Quant al repartiment. En principi, va ser Jannings...

Murnau va gaudir de força llibertat per preparar FAUST, tot i que va tenir problemes amb la tria del repartiment, si bé van ser uns problemes mínims al costat dels que s'havia de trobar més tard a Hollywood. Murnau no va poder aconseguir que Nils Asther interpretés Sant Miquel Arcàngel i va trigar molt a trobar una actriu per a Margarida. En un cert moment es va pensar en Lillian Gish, que podia facilitar el mercat americà, atès que la UFA volia signar un acord amb la Metro per tal d'exhibir els seus films a Amèrica.

Ja s'havia començat a rodar FAUST i encara no tenien l'actriu. L'1 de novembre de 1925, es pot llegir a *Cinéa-Ciné*: «La UFA encara espera que la Metro Goldwyn li cedeixi la seva star Lillian Gish per al paper de Margarida.» La Metro no va cedir Lillian Gish i Murnau es va quedar sense protagonista. Sens dubte, Lillian Gish l'hauria satisfet, ja que Murnau aleshores estava molt influït pel cinema de Griffith (a la crítica de *Variety* a FAUST del 8-XII-1926 la comparen amb SORROWS OF SATAN, tot i que, en realitat, la influència més clara d'un film sobre el FAUST de Murnau és HAXAN), i fins i tot hi ha una gran semblança entre la Margarida amb el rostre glaçat i el pla de Lillian Gish amb el rostre ple de neu a WAY DOWN EAST. Murnau va acabar trobant la intèrpret adequada en una noieta nascuda a Frankfurt el 25 d'abril de 1908, de



Faust de F. W. Murnau



City Girl de F. W. Murnau

nom Camilla Horn. Tenia, doncs, 17 anys i treballava d'extra al cinema i de ballarina en un teatre de revista de Berlín (el Nelson Revue).

Trobar un actor per a fer de Faust plantejava problemes. En unes escenes era un home gran i en altres un jove. La millor opció era un jove que es pogués maquillar de vell, i tenien un geni del maquillatge, Waldemar Jabs, que ja havia convertit Jannings en un ancià convincent a L'ÚLTIM. Calia, doncs, buscar un jove atractiu. Murnau es va fixar en Gösta Ekman, un actor suec nascut el mateix dia que ell (aquell any van celebrar l'aniversari junts en ple rodatge), que Murnau, sens dubte, havia vist de protagonista a VEM DÖMER, de Sjöström, un film que va influir molt a Murnau, tot i que no tant com HÄXAN, de Benjamin Christensen, del qual Murnau va prendre moltes escenes per al seu FAUST (des de detalls com que el diable mogui la llengua fins a escenes copiades tal qual, com la del beuratge amorós) i que es basa en els mateixos principis de reproducció de pintures de finals de segle. Ekman tampoc no era l'actor escollit a l'inici.

La Metro volia intervenir en la producció, però el nacionalisme alemany i l'alta política unida als negocis van rebentar el projecte. Quan encara no s'havia arribat a un acord amb la Metro i Murnau portava dos mesos de rodatge esperant Lillian Gish, arriba la notícia: la UFA signa un acord amb l'alemany Carl Laemmle, president d'Universal, el novembre de 1925. Sota els auspicis del Deutsche Bank, signa Erich Pommer per la UFA i M. Schah en representació de Carl Laemmle. La Universal presta a la UFA un milió de marcs i la UFA a canvi distribueix 50 films Universal a Alemanya. Molt poc després, el 31 de desembre, es forma la Parufamet, un consorci de distribució Paramount-UFA-Metro que és operatiu a partir del 6 de febrer de 1926, i s'anul·la l'acord amb la Universal. La Metro per fi es farà càrrec de la distribució de FAUST a Amèrica, però ja és tard per al repartiment.

Murnau ha fet servir un as que tenia a la màniga des de feia mesos: ha donat el paper de Margarida a una debutant. Camilla Horn ha substituït Lillian Gish. Aquests passos en fals provocaran la caiguda de Pommer. Ell mateix renunciarà a renovar el seu contracte i serà contractat per la Paramount. A l'abril de 1926, Pommer s'embarca cap a Amèrica. FAUST ja està gairebé enllestit. Al maig, Murnau muntarà el film.

Murnau a FAUST recorre a tota mena de referències cinematogràfiques. No només es copia ell mateix, sinó que aquest cop sembla que vulgui fer un compendi de totes les escenes d'altres films que l'han impressionat. Murnau repeteix escenes d'INRI (Margarida es belluga com el Crist), de DER MÜDE TOD i, sobretot, de la versió de 1913 de DER STUDENT VON PRAG (tota l'escena de Mefistòfeles apareixent-se a Faust a cada cantonada està presa d'aquest film).

Tanmateix, això no aconsegueix atenuar l'originalitat i la bellesa del film, igual que la còpia de pintures o gravats no fa res més que augmentar-ne la qualitat visual. FAUST és, en aquest sentit, exemplar. És evident quan es veu el film que les imatges estan inspirades en pintures preexistents, però fins ara aquestes fonts no s'havien establert,

malgrat els esforços d'Eisner i Rohmer. He trobat el llibre en què es va basar Murnau. És una edició de *Faust* amb il·lustracions de Kreling.

La continuïtat a Faust

FAUST fou dissenyada per Murnau com una successió de quadres vius. El principal problema consistia a aconseguir una fluidesa, una continuïtat per tal que el film no esdevingués una col·lecció estàtica de quadres. Murnau tenia molt present aquest risc, ja que Lang l'havia resolt malament a DIE NIBELUNGEN. Murnau declara el 1926: «A FAUST, el que més em preocupava era la relació entre cada escena o seqüència. Cada pla té el seu lloc dins del moviment del conjunt del film.»

Aquesta articulació de cada quadre en un conjunt mòbil, l'aconsegueix gràcies a una sèrie de trucs o recursos: muntatge de línies i per zones, moviments corbs en profunditat per tal de trencar la il·lusió de quadre pla, que es veuria potenciada per moviments laterals, i, sobretot, mobilitat de línies interiors i acostaments-allunyaments constants a càmera (Rohmer els veia com expansions-contraccions) per tal d'obtenir profunditat alhora que es potencien les emocions i els actors alternen llur actuació a càmera.

La calma que precedeix el drama

Les escenes fortes d'un film, ja siguin còmiques o dramàtiques, s'han de preparar amb antelació. Sovint, una escena funciona perquè és la solució d'una sèrie de dades que resultaven aparentment inconnexes. Però moltes vegades cal recórrer al contrast per tal que l'escena funcioni. Una escena lenta i en plans generals donarà força a una altra de ràpida i en plans curts que vingui a continuació. A TABÚ, a OUR DAILY BREAD, a DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS trobarem escenes amb plans estàtics, generals, sovint nocturns i lents, que creen un clima de calma i sospita que s'està coent alguna cosa. És la calma que precedeix la tempesta. S'estan establint les claus del drama que esclatarà a les escenes següents. És un parentesi al film per tal d'anunciar-nos que s'aproxima un procés nou i tremend. A la calma de la nit es cou la tragèdia. A FAUST, en trobem un bellíssim exemple. Una sèrie de plans fixos, nocturns. L'estatisme i la calma són obsessius i serveixen perfectament de transició contrastant amb l'escena anterior, amorosa, plena d'alegria i vitalitat. Els plans al voltant de la casa, la mare dormint, serveixen per a fer-nos sentir la indefensió de Margarida i la presència d'un *voyeur* que aguaita la casa. I, de cop, com un mal pensament de la jove, apareix l'ombra de Mefistòfeles. Amb ell arriba Faust, que com un lladre rondava la finestra de la noia i que ara comprenem que aconseguirà el seu propòsit. El drama es desencadena. Les ombres i els desenquadraments (que delaten la mirada d'un *voyeur*), i les línies de fuga molt marcades, creen un clima de tensió addicional. Faust apareix davant de Margarida, que ha obert la finestra de la seva habitació. Faust entra a quadre per la finestra i Margarida s'afanya a tancar-la. Per a ella, Faust és la temptació. Al pla següent, tots dos forcegen tot empenyent la finestra, i la idea que Margarida ce-



Phantom de F. W. Murnau

deix davant de les pretensions de Faust s'expressa amb la resistència cada cop més dèbil que ella fa davant de l'empenta dels batents de la finestra. De nou una acció simbòlica (i alhora molt real i molt ben escollida) revela els sentiments dels actors.

Murnau assoleix en aquest film la plenitud en l'art del llenguatge mut. Quan Faust besa Margarida, l'abandonament en mans de Faust s'expressa per la caiguda del braç d'ella, que penja com el d'un ninot. Els gestos són un reflex exterior d'un pensament o d'un sentiment.

Tenim un text preciós, una anotació de Murnau en una pàgina del seu exemplar del guió de FAUST, desenvolupant-ne una escena. Hi veiem com pensava cada detall de la interpretació prèviament al rodatge. Com diu Ulmer, Murnau no improvisava. Murnau cerca una sèrie d'accions significatives mitjançant les quals podem llegir els pensaments de Margarida:

«Els pensaments la distreuen. No pot concentrar-se per resar. S'aparta bruscament de la imatge. Va i ve. Amb la mirada trista, deprimida. S'incorpora. Mira la calaixera, espantada, tímida. S'hi acostarà? Això sembla. Però s'atura bruscament amb una expressió cada cop més anguiada. Què ha de fer? Ja està! Es fixa en la filosa. Està més alegre. Sí! Treballarà. I oblidarà tots els pensaments. S'hi afanya, gairebé amb excés de zel, i comença a filar. passen uns quants segons. Treballa sense parar. Encara continua... De cop, interromp la feina. Es queda asseguda. Somieja, s'emociona. Gairebé com una nena que no sap què fer. Per fi es llança espontàniament sobre la calaixera. L'obre. I llavors agafa la cadena i la contempla. Fel·liç i alhora amb un aire d'enuig. Com si dirigís un retret virginal a aquell home.»

I exactament aquests moviments i aquests gestos són els que farà executar a Camilla Horn per interpretar aquesta escena en què Margarida descobreix un fermall al seu calaix i pensa que l'hi ha deixat Faust.

És un treball amb una actriu no professional a qui Murnau ha marcat cada moviment, cisellant-ne l'actuació gest per gest. Murnau volia actors no professionals per poder-los formar i manipular. Lògicament, Camilla Horn estava totalment a les mans de Murnau, que li marcava tots els moviments i les postures, per més lleus que fossin. A Amèrica, Murnau demanava a William Fox actors dòcils que seguissin detalladament les seves instruccions (més endavant ho havia d'aconseguir plenament a la Polinèsia) i amb qui pogués estudiar cada moviment de l'escena. Murnau inventà, tal com veurem, el *character coach* per tancar-se amb ells a assajar.

Murnau fins i tot li parava els peus a Jannings. Eisner explica una anècdota que li havia explicat Herlith:

«Mentre preparaven unes escenes amb trucatges, Jannings se'n reia: "Això són somnis. Esteu somiant." Murnau, mig de broma mig de debò, li va fer uns copets a l'esquena a Jannings i li va dir: "Quan t'adonaràs que et trobes entre inventors i especialistes? No entens res del que es fa al teu voltant, de manera que deixa'ns en pau!" I Jannings, remugant, va acabar callant.»

I així, el prepotent Jannings va haver d'aguantar jornades i més jornades empassant fum, maquillat de diable sota els focus, tot i que, això sí, gaudint d'un privilegi insòlit als platós de la UFA: era l'únic a qui es permetia fumar.

Murnau va saber fer servir Jannings per al diable, augmentant-ne el poder gràcies als trucatges. Murnau anota al seu guió: «Mefistòfeles s'engrandeix en certa manera, perdent a poc a poc el somriure i tornant-se amenaçador: el triomf del mal el fa tornar-se gegant.»

Luciano Berriatúa (Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana, Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, 1990) ▶

L'etapa americana



F. W. Murnau

A *OUR DAILY BREAD* Murnau dona una lliçó de mestria en l'economia de mitjans. Després dels seus espectaculars moviments de càmera a *SUNRISE* i a *FOUR DEVILS*, en aquest film opta pels plans fixos. Gairebé no hi ha desplaçaments de càmera. Un parell de tràvelings per seguir el tràfec de la noia servint a la barra i un allunyament dramàtic de Lem per mostrar la seva depressió en saber que el preu del blat ha baixat. Amb prou feines hi ha res més.

I gràcies a aquesta carència es produeix una aplicació admirable del contrast per economia de mitjans. La noia de la ciutat acompanya el noi de camp. Per fi han sortit de la ciutat opressiva. L'alegria de sentir-se lliures a la natura s'expressa mitjançant un immens tràveling que corre seguint els personatges a través d'un camp de blat. L'emoció que produeix aquest pla és salvatge. Un dels moments més emotius de tota l'obra de Murnau.

Eisner, a *Écran Démoniaque*, explica que el mateix Murnau s'emocionà profundament quan rodava aquell pla: «Quan rodava *CITY GIRL*, diu Theodore Huff, Murnau s'emocionava fins a l'exaltació en veure la seva càmera recorrent els camps de blat d'Oregon i lliscant, en temps de sega, per aquell mar d'espigues madures.»

La gran força d'aquest pla dels actors corrent com nens en un espai immens i preciós es veu reforçada pel contrast. Un pla com aquest no podria assolir mai l'emotivitat que crea en aquest film sense l'ús intel·ligent del contrast que s'hi fa.

En tot el film amb prou feines hi ha moviments de càmera i, quan n'hi ha, són depressius. Tràfec de la noia, alta-baix psicològic, etc. Gairebé tot el film està dissenyat en plans estàtics d'ambient tancat. La verticalitat i l'estatisme, tant com el tancament de l'enquadrament sobre els personatges, creen un clima opressiu que només es trenca quan veiem aquella càmera lliure movent-se en exteriors.

En una pel·lícula sense moviments de càmera, un tràveling adquireix sentit dramàtic.

Divisió vertical del quadre en dos espais

Aquest procediment, que a *SUNRISE* ja ha ofert una bella imatge basada en Käthe Kollwitz, assoleix en aquest film el màxim del seu dramatism. Després d'un llarg tràveling pel camp de blat (símbol del pa com a do de la natura), els joves es planten davant de la casa del noi, on trobaran un ambient hostil. La separació entre els protagonistes, el noi unit a la seva casa familiar i la noia deslligada d'ella, s'intueix per un joc.

La paret d'un graner parteix la imatge en dos compartiments. En un hi ha la noia, separada de la casa que veiem a l'altre compartiment, ocupat pel noi. Només una mà d'ella estableix un fràgil lligam amb el món d'ell.

Veiem la casa sense vida, estàtica i sinistra amb una zona en un contrallum violent (ombra = sinistre). Sequència de transició entre l'alegria dels personatges i el drama que ja es prepara subtilment, com un presagi. Ella no es podrà integrar en el món d'ell. Són dos mons separats.



Tabu de F. W. Murnau i Robert J. Flaherty



Sunrise de F. W. Murnau

Llum i ombra dramàtica

Ernest Palmer va aconseguir l'Oscar pel seu treball a *FOUR DEVILS* i va realitzar una fotografia excel·lent per a *OUR DAILY BREAD*, assimilant perfectament els criteris dramàtics de Murnau. En aquesta pel·lícula, resulta sorprenent l'ús de la llum i l'ombra, que normalment provenen de llums de taula, de quinqués de petroli amb tulipa.

És el mateix tipus de làmpada que utilitzava habitualment Murnau situant-la als cantons del quadre a *SUNRISE* o a *PHANTOM* per tal de transmetre una idea de llar. Ara aquells mateixos llums creen tensió i perill. Continuen simbolitzant la llar, però ara la casa és un ambient hostil i agressiu vers Kate.

Aquesta situació ja s'avança a l'escena en què els pares reben la notícia del casament, en què la llum d'una tulipa crea crispació i desassossec en una escena aparentment quotidiana i tranquil·la. Anuncia l'oposició i la duresa del pare, que és qui fa anar la llum.

Més endavant, la llum oscil·lant, dramàtica, dura, separada sense penombra de l'ombra, ocuparà la part baixa del quadre i farà que els personatges en els moments més dramàtics visquin submergits en un pou d'ombres. El contrast d'aquella massa ombrívola a la part alta del quadre amb la llum baixa produïda per la pantalla de la làmpada crearà un clima d'opressió i angou. El pes esclafador de les ombres. Una trampa terrible.

L'ombra passa per la seva zona de quadre i el moviment de la llum en alguna escena oscil·lant i sense pujar de nivell produeix un desequilibri com el d'un vaixell que fa aigües. De drama imminent. Un recurs dels més bells a tota la carrera de Murnau.

Luciano Berriatúa (Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa americana, *Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, 1990*) ▶

BIBLIOGRAFIA: F. W. MURNAU

Monografies:

- Berriatúa, Luciano. *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*. Murcia: Editora Regional: Filmoteca Regional de Murcia, 1990.
- Berriatúa, Luciano. *Nosferatu*. Valladolid: Divisa Home Video, 2009.
- Berriatúa, Luciano. *Los Proverbios chinos de F.W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española, 1990-1992. 2v: vol. 1: Etapa alemana; vol. 2: Etapa americana.
- Eisner, Lotte H. *F. W. Murnau*. París: Le Terrain Vague, 1987.
- Petrie, Graham. *Hollywood destinies: European directors in America 1922-1931*. London, [etc.]: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Rohmer, Éric. *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. París: Union Générale d'Éditions, 1977.

Articles de revista:

- Arecco, Sergio. *La 'Heimat' di Faust*. "Filmcritica", no. 434 (apr. 1993), p. 179-184.
- Bergstrom, Janet. *Murnau in America: chronicle of lost films*. "Film History", vol. XIV, no. 3-4 (2002), p. 430-460.
- Berriatúa, Luciano; Pérez Campos, Miguel Ángel. *Études pour une reconstruction de Nosferatu de F.W. Murnau*. "Cahiers de la Cinematheque", no. 32 (printemps 1981), p. 61-74.
- Bondy, Luc. *Le cinéma ambulante*. "Positif", no. 518 (avril 2004), p. 50-53.

- Elsaesser, Thomas. *Secret affinities*. "Sight & Sound", vol. LVIII, no. 1 (winter 1988-1989), p. 33-39.
- Elsaesser, Thomas. *Six degrees of Nosferatu*. "Sight & Sound", vol. 11, no. 2 (Feb. 2001), p. 12-15.
- Friedrich Wilhelm Murnau: dossier. "Positif", no. 523 (sept. 2004), p. 76-104.
- Herlth, Robert. *Rodaje con Murnau*. "Contracampo", no. 38 (Invierno 1985), p. 98-108.
- Magny, Joël. *Passé le pont...*. "Cahiers du Cinéma", no. 391 (janv. 1987), p. 12-17.
- O'Neill, Eithne. *F.W. Murnau et Lothar Müthel: correspondance*. "Positif", no. 550 (déc. 2006), p. 62-65.
- Prager, Brad. *Taming impulses: Murnau's Sunrise and the exorcism of expressionism*. "Literature/Film Quarterly", vol. 28, no. 4 (2000), p. 284-292.
- Roberts, Ian. *Friedrich Wilhelm Murnau, transatlantic thresholds ad transcendental homelessness*. "Studies in European Cinema", vol. 4, no. 3 (2007), p. 223-233.
- Spécial Murnau. "Avant-Scène Cinéma", no. 190-191 (juil.-sept. 1977), p. 5-95.
- Vega, Felipe. *F.W. Murnau. Una biografía entre el silencio y las sombras*. "Casablanca", no. 10 (oct. 1981), p. 17-20.

Pel·lícules:

- *Faust (Fausto)* (DVD). Alemanya, 1926. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *Die Finanzen des Grossherzogs (Las Finanzas del Gran Duque)*. (DVD). Alemanya, 1924. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *El lenguaje de las sombras: primeros años y 'Nosferatu'* (Luciano Berriatúa) (DVD). Alemanya, 2007. **V.O.S.E.**
- *El lenguaje de las sombras: Murnau, las primeras películas* (Luciano Berriatúa) (DVD). Alemanya, 2008. **V.O.S.E.**
- *Der Letzte Mann (El Último)* (DVD). Alemanya, 1924. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (DVD). Alemanya, 1922. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *Phantom* (DVD). Alemanya, 1922. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *Schloss Vogelöd (El Castillo de Vogelöd)* (DVD). Alemanya, 1921. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *Sunrise (Amanecer)* (VHS). Estats Units, 1927. **Versió original muda amb intertítols en anglès, veu en off en castellà.**
- *Tabu* (DVD). Estats Units, 1931. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**
- *Herr Tartuff (Tartufo)* (DVD). Alemanya, 1925. **Versió original muda amb intertítols en castellà.**

V.O.S.E. – Versió original subtítolada en castellà