

filmu. Možnost narativních textů co do subjektivní perspektivizace jsou podstatně rozmanitější a flexibilnější než možnosti filmu (viz např. potíže při reprodukování perspektivizace ve spojení s personální VS, kdy redukce a selekce jednotlivostí zobrazené skutečnosti provádí vědomí reflektora a každý detail, který projde tímto filtrem vědomí, tím nabývá na sémiotické závažnosti).

Stanzelova teorie vyprávění pracuje přirozeně především s literárními texty, ale Stanzel na mnoha místech své práce usiluje, jak jsme se také pokusili ukázat, o „interdisciplinarizaci“ problému vyprávění. Jeho pokus o teorii narativního umění, o systematické zachycení podstatných prvků vyprávění a jejich strukturních vztahů a vypracování komplexního a zároveň otevřeného systému vyprávěcích situací, má nesporně metodologické hodnoty. Podněcuje k přemýšlení o vztazích literatury a filmu (narativita je chápána jako nejpevnější článek spojující literaturu s filmem) i o filmovém vyprávění samotném (není bez zajímavosti, že právě vyprávění je jedním z nejzávažnějších a nejfrekventovanějších pojmů současné teorie filmu), a nabízí pojmové instrumentarium pro analýzu a interpretaci jednotlivého narativního i filmového díla.

Petr Málek

* * *

Leni Riefenstahl: Memoiren 1902 – 1945.
Frankfurt am Main, Ulstein 1990, 429 s., 44 obr.

Do dějin filmu vstoupila německá režisérka Leni Riefenstahlová především svými dokumentárními snímky o sjezdech nacionálněsocialistické strany a o berlínské olympiádě, snímky po formální stránce oceňovanými, ale zároveň zatracovanými pro nepokrytou tendenci, oslavu nacistického režimu a propagandistický význam. Tento rozpor se pak pochopitelně odrazil i v hodnocení Leni Riefenstahlové samotné. Historik, a to nejenom historik německého filmu, proto jistě se zájmem sáhne po knize režisérčiných vzpomínek, aby se dozvěděl – ne sice „wie es eigentlich gewesen ist“, ale o tom, jaký obraz si Riefenstahlová utvořila o sobě samé a co ze svého života pokládala za natolik důležité, aby svědectví o tom zanechala budoucnosti.

Z teorie historické práce je známo, že každé paměti představují sice velmi důležitý, současně ale velmi ošidný pramen. Důvody, proč se lidé rozhodují sdělit současníkům i potomkům podrobnosti ze svého osobního života mívají totiž jen málo co společného se snahou o podání objektivního svědectví, ale zabírají široké rozpětí motivací; stručně

řečeno od narcismu po alibismus. A konstatujme rovnou, že recenzované paměti Leni Riefenstahlové obsáhly oba tyto krajní póly.

V první části se nám budoucí filmařka představuje jako senzitivní dítě z prosperující měšťanské rodiny, které musí v úzkoprském a moralistním domácím prostředí tvrdě zápolit o prosazení svých uměleckých sklonů. Tajně vystuduje baletní školu a podaří se jí nastoupit dráhu profesionální umělecké sólové tanečnice, tuto slibně se rozvíjející kariéru ale ukončí po 6 měsících zraněním nohy. A pak přichází osudové setkání s filmem – dílem režiséra Arnolda Fancka *Hora osudu* (Berg des Schicksals). Protože Leni se s oblibou stylizuje do podoby senzitivní umělkyně, líčí zde podrobně, jak náhle při spatření plakátu na tento film podlehl okamžitému impulsu snímek zhlédnout a jak se hned po návštěvě kina rozhodla zasvětit svůj příští život filmu a horám. Odjela za Fanckem, který právě tehdy v Tyrolsku natáčel další ze svých „horských“ filmů, vnutila se mu ke spolupráci, hvězda Fanckových filmů Louis Trenker ji naučil základům lyžování a horolezectví a zdálo se, že je vše rozhodnuto. Riefenstahlová pracovala s Fanckem, točila filmy z velehorského a severského prostředí a učila se základům filmařského řemesla, asistovala při režii a roku 1931 se odhodlala i k samostatné práci, když natočila „horský“ film *Modré světlo* (Das blaue Licht). Těmto partiím knihy je třeba přiznat značný dokumentární význam, ať už jde o popis těžkých natáčecích podmínek ve vysokohorském prostředí, nebo o vzpomínky na osobnosti, s nimiž se Riefenstahlová v této době seznámila; byli mezi nimi nejenom filmaři (např. Abel Gance, Josef von Sternberg), spisovatelé (Erich Maria Remarque), ale i sportovci, nebo třeba letecké eso první světové války generál Ernst Udet.

Ovšem těžký je život krásné umělkyně, nástrahy číhají na každém kroku. Většina Lenina okolí totiž nemyslela na duši, ale na tělo a neustále usilovala o získání její náklonnosti. Muži si kvůli ní zoufali, rvali se o ni, boháči se ruinovali – ona však vždy zachovávala neochvějnou věrnost jen jednomu, v němž se obvykle trpce zklamala, v této fázi jejího života to byl kameraman Hans Schneeberger. Nepochybuji o tom, že s těmito pasážemi by jistě byli spokojeni naši obdivovatelé pamětí Adiny Mandlové, příliš se ostatně neliší ani literární úroveň obou textů.

Tedž ale před Leni vyvstává úkol mnohem choulostivější – vylíčení jejích úzkých vztahů ke špičce nacistické strany. Využila k tomu své autostylizace do podoby „umělkyně“ nezajímající se valně o politické dění. Předkládá proto čtenáři k věření, že stejně jako v případě svého prvního setkání s filmem podlehl jednou náhlému nutkání a zašla na volební shromáždění národních socialistů – výslovně přitom podotýká, že to byla její první návštěva politické schůze. Zde byla hned na poprvé uchválena Hitlerovou osobností – svou fascinaci nacistickým vůdcem omlouvá tím, že jí údajně imponovaly především jeho plány na ukončení nezaměstnanosti. Pod tímto dojmem pak usilovala o osobní seznámení s ním, kterého také zakrátko dosáhla. Sešla se s Hitlerem ve Wilhelmshavenu a po návratu z natáčení v Grónsku v navázané známosti pokračovala. Výsledkem pak byla – již po převzetí moci – nabídka natočit film o stranickém sjezdu: slavný *Triumf vůle* (Triumph des Willens). Stejně jako v případě pozdějšího olympijského filmu Riefenstahlová tvrdostí popírá, že by bylo jejím úmyslem podporovat nacistickou propagandu; šlo jí jen a jen o prokázání uměleckých možností dokumentárního žánru. Z toho důvodu si například trpce stěžuje, že oba tyto filmy byly ve Spojených státech antifašistickou ligou bojkotovány. Je třeba rovnou konstatovat, že tato obranná argumentace působí

naprosto nepřesvědčivě. Ani slovem se Riefenstahlová nezmiňuje o tom, že byly na náměstích páleny knihy jejích oblíbených autorů, že řada jejích kolegů byla z rasových či politických důvodů pronásledována a donucena k emigraci atd., atd. Naopak – když ministerstvo propagandy váhá s uvedením olympijského filmu, neváhá nepochitická „umělkyně“ zajet za Hitlerem, který právě podniká triumfální cestu po připojení Rakousku a přesvědčí říšského kancléře, aby film měl premiéru na den jeho narozenin.

Jejím nejhorším nepřítelem, kterého vykresluje v démonické podobě, byl údajně Josef Goebbels, který do boje proti ní zapojil celé ministerstvo propagandy – důvodem ovšem bylo Lenino odmítnutí Goebbelsovy lásky.

Při pozorném a především kritickém pročítání nalezneme samozřejmě i v těchto pasážích řadu podrobností, které dokreslují naše znalosti prostředí nacistické prominence, rozpory uvnitř stranického vedení (např. Rosenbergovy intriky při natáčení v Norimberku), vztahy mezi nacistickou stranou a velením armády atd., přesto však celek působí velmi matným, a opakujeme, nepřesvědčivým dojmem.

Celkově alibistický charakter pamětí Leni Riefenstahlové pak symbolicky uzavírá doslovná citace dokumentu, kterým ji vyšetřovací skupina velitelství sedmé americké armády zbavuje podezření ze spoluúčasti na válečných zločinech.

Jiří Rak