

Rozhovor

LENI A VLK

Rozhovor s Leni Riefenstahlovou

Michel Delahaye

*Drahá Leni,
pokaždé, když pracujeme,
přiblíží se vlk.
Jean Cocteau*

Začněme začátkem: Jak jste se dostala k filmu?

Nejprve vám musím říci, že před filmem jsem začínala s tancem. Jako úplně malá holčička jsem studovala ruský balet a pak moderní tanec, mezi jinými i s Mary Wigmanovou. V té době jsem získala i určité vzdělání na Akademii výtvarných umění v Berlíně a začala malovat. Hovořím o tom proto, že tyto dva prvky, tanec a malířství, hrály bezpochyby svoji roli ve formování mého stylu při vytváření a střihu filmového obrazu.

Pak jsem si ale zranila koleno a s kariérou tanečnice byl konec.

V té době jsem úplně náhodou viděla v Berlíně film, který se odehrával v horách. Jmenoval se *Mezi životem a smrtí*. Tolik na mě zapůsobil, že jsem chtěla okamžitě poznat tu horu i člověka, který film natočil. Tím byl doktor Arnold Fanck, který se měl stát mým učitelem a který mě naučil základy techniky režie. Doktor Fanck žil vně velkého světa filmu, a pokud i já tak žiji, vděčím za to právě doktoru Fanckovi. Měl svůj vlastní tým vytvořený z lidí, kteří se pohybovali mimo hlavní proud filmového průmyslu. Kromě toho, že byl fotograf, to byl také vědec, geolog. Spolu s jinými snílky založil malou společnost. Byla jsem mezi nimi jediná dívka. Pro začátek jsem se musela naučit lyžovat, lézt po horách a také jsem se musela trochu seznámit s kamerou a někdy i s prací režiséra. Prostě jsem se stále dívala, pozorovala a zanedlouho jsem zjistila, že vidím často věci jinak než Fanck, přestože i on se k filmování dostal přes přírodu a jako já měl rád hezké filmové obrazy. Když se jeho způsob ztvárnění neztotožňoval s tím, jak jsem to cítila já, připadalo mi, že je můj smysl pro umění znásilňován. A tak jsem začala přemýšlet, jakou formu bych tomu a tomu smyslu dala já. Začala jsem tedy hledat nit, látku a styl v oblasti legend a fantastiky, něco, co by poskytlo rozlet mému mladickému smyslu pro krásný obraz a romantiku. Ještě jako velmi mladá jsem se rozhodla natočit svůj první film. Přišlo tak nějak

© By permission of the Cahiers du cinéma.

samo od sebe, že jsem byla zároveň produkční, scenáristka, režisérka i herečka, protože jsem měla nějaké peníze. Základem byla určitá myšlenka a v ní jsem vyjádřila to, co jsem již dlouho hledala. Ta představa se stala *Modrým světlem*.

Odkud ta myšlenka vzešla? Snad z Modrého květu Heinricha von Ofterdingena?

Ne, to jsem na mysli neměla. Když jsem se vydala až k počátkům té myšlenky, zjistila jsem, že je za ní jeden tanec. Byl to tanec, který jsem interpretovala a který mi přinesl první úspěch. Jmenoval se Modrý květ. Tato prvotní myšlenka dostává ale svůj plný smysl až ve spojení s horami. Říkala jsem vám přece, že jsem se k filmování dostala přes hory, ačkoli mi dlouhou dobu ani nepřišlo na mysl, že bych u filmu mohla zůstat.

Rozhodla jsem se tedy natočit film. Byla to pro mě příležitost dát něčemu tvar, a také mě samotné, protože jsem psala roli sama pro sebe. Objevuje se v ní podivná mladá Italka, jež jako náměsíčná stoupá v noci za modrým světlem na vrcholu hory, které je viditelné pouze v noci za úplňku. Světlo vydávají křišťály v jedné jeskyni, když jsou ozářeny měsíčním světlem pod určitým úhlem. To světlo ale má své tajemství, o kterém vypráví legenda. Jejím skrytým smyslem je to, že všechny mladé lidi to táhne k jistému světlu: jejich ideálu.

Světlo z jeskyně je však dosažitelné pouze pro mladou dívku Juntu. Všechny pokusy ostatních lidí z vesnice ztroskotají a dopadne na ně neštěstí. Až do dne, kdy jeskyni s křišťály objeví jeden mladý malíř, který je do Junty zamilovaný. Protože je přesvědčen, že jedná v zájmu své milované, o níž si myslí, že je uhranutá, odhalí lidem z vesnice tajnou stezku vedoucí k jeskyni. Je to typ realisty, který zabíjí sen. Tím ale také zabíjí milovanou dívku, protože když Junta zjistí, že bylo její tajemství znesvěceno davem, cosi se zlomí v jejím srdci a ona spadne do propasti. Její smrt ale nakonec přinese ostatním štěstí. Mladému malíři i obyvatelům vesnice, všem, kteří nepochopili její tajemství a obviňovali ji z toho, že vesnici uvrhla do neštěstí, všem, kteří ji pronásledovali a kamenovali a kteří by ji bývali rádi upálili jako čarodějnici.

K tomu všemu se přidalo cosi fascinujícího. Byla to kompozice obrazu („Bildgestaltung“). Neměla jsem tolik peněz, abych mohla pracovat ve studiu, a tak jsem musela vše natáčet v přírodním prostředí. Abych mohla vytvořit takovou atmosféru, jakou jsem chtěla, byla jsem nucena stylizovat obrazy, místo abych ve studiu stylizovala dekorace. Musela jsem kalkulovat se stíny, světlem a nastavením kamery, abych získala něco zvláštního, co bylo schopné vyvolat pocit legendy. Kdybych pracovala s realistickým tématem, musela bych točit realisticky, jak jsem to musela dělat později v jiných filmech, ale nato jsem byla příliš mladá, tehdy jsem byla ještě ve věku, kdy si člověk rád pohrává s romantikou. Tato stylistika obrazů hrála v půvabu filmu možná svoji roli, ale úspěch tohoto filmu stojí hlavně na spontánnosti vyjádření toho, co jsem cítila. Nevědomky jsem asi podala věci tak, že se hluboce dotkly citlivé stránky divákovy duše. Pod pláštěm fikce bylo cítit cosi autentického.

Tím, že jsem instinktivně vytvořila velmi romantický film, aniž jsem tušila, kam jsem to vlastně chtěla dovést, jsem se také ocitla na cestě, která se měla stát později mojí vlastní cestou. V jistém smyslu jsem tím filmem předjala můj vlastní osud a dala mu tvar.

Radost z práce

Nemyslíte si, že tento mladický sen o ideálu a čistotě se objevuje i ve vašich dalších filmech?

Ovšemže ano, pouze jsem to tenkrát nevěděla, došlo mi to až mnohem později. Zjistila jsem, že ve všech mých filmech, ať to byl *Triumf vůle*, *Olympia* nebo *Nížina*, byla... řekněme čistota. Junta byla nedotčená a nevinná dívka, kterou strach donutil stáhnout se k jedinému kontaktu s realitou, kterým byla hmota a sex. Později v *Nížině* byla postava Marty téměř stejná. Neuvědomovala jsem si to. Prostě jsem hledala. Když jsem k něčemu dospěla, bylo to vždy nevědomky.

Vím jen, že chovám velkou lásku ke krásě, k formě krásy, a nejen vnější, ale i vnitřní. Vím, jak dovedu být šťastná, když se setkám s dobrými a prostými lidmi. Kontakt s falešnými lidmi se mi protíví do té míry, že bych tomu nedovedla dát žádný umělecký tvar.

Co následovalo po Modrém světle?

Potom byl film *S. O. S. ledovec*, v něm jsem ale jen hrála. Když doktor Fanck přijal zakázku na tento film, který se natáčel pro společnost Universal, nemohli najít nikoho pro ženskou roli, protože vyžadovala velkou fyzickou zdatnost. V té době jsem už byla na pobyt na sněhu a ledu zvyklá, takže jsem roli mohla přijmout. Několik měsíců jsem pak strávila v Grónsku v podmínkách, které předepisoval scénář. Je to poslední film, ve kterém jsem pouze hrála.

Po velmi dlouhém natáčení a návratu do Německa jsem se vrhla na další film. To bylo v roce 1934. Tak vznikl můj první dokument, *Triumf vůle*.

Viděla jste do té doby hodně filmů?

Mnoho ne. Nikdy jsem do kina moc nechodila, a když jsem natáčela, nikdy jsem dopředu nevěděla, jestli film bude dobrý, nebo špatný anebo jestli bude mít úspěch. To vyplývá nakonec i z toho, že každý film byl z jiného prostředí. Nic jsem si dopředu nemyslela, ani nemívala tušení, bude-li film takový nebo takový. Také jsem nikdy neměla žádné velké ohlasy na své filmy. Měla jsem pouze radost z práce a vždy jsem ji dělala, jak nejlépe jsem dovedla. Když měly mé filmy úspěch, byla jsem první, koho to překvapilo. Bylo to bezpochyby proto, že ve svém oboru byly něčím novým.

Znala jste, řekněme, Langa, Murnaua, Sternberga?

První film od Sternberga jsem viděla, hned jak přišel do kin. Byl to film *V dokách newyorských* a moc se mi líbil. O něco později jsem Sternberga navštívila v Berlíně. Měla jsem velkou radost, že se s ním mohu setkat: okouzлил mne. Padli jsme si do oka. On a Pabst byli první, kdo si mysleli, že mám filmařský talent.

Jednou se mě Sternberg se smíchem na rtech zeptal: „Co se vám tolik na mých filmech líbí?“ A já odpověděla: „Líbí se mi, že vše, co je zajímavé, neukazujete.“ „Ach, to ale

není proto, že bych na to zapomněl, to je elipsa!... Prostě to tak dělám..." Moje odpověď se mu tenkrát velmi líbila.

V té době jsem natáčela jako herečka svůj první film. Byl to film *Madona sněžných hor*. O něco později přišel do kin *Faust*. Byl to obdivuhodný film. Langovy filmy mě zase udivovaly svojí konstrukcí a kompozicí.

Viděla jste film Křížník Potěmkin?

Ano, samozřejmě. Do kina jsem chodila málo, ale tenhle film jsem viděla. A také vím, proč se mě nato ptáte: někteří lidé tyto dva naše filmy srovnávali. Víte, já s tím ale nesouhlasím. Těžko se srovnává režírovaný film s dokumentem. *Triumf vůle* je čistý dokument a svým duchem a formou se od Ejzenštejnova filmu velmi liší. On natočil (samozřejmě geniálně) film režírovaný, film, který někam směřuje.

Kdo se brání, obviňuje se

Nemají společného alespoň to, že se v obou případech jedná o politické filmy?

Můj film je pouze dokument. Ukázala jsem jen to, čeho byli tehdy všichni lidé svědky a o čem slyšeli. Co se tehdy dělo, muselo zapůsobit na všechny. Já jen tento pocit zachytila a natočila na filmový pás. A právě to mně mají za zlé: že jsem ho zachytila, uložila do kamery.

Jak jste ho uložila do kamery, myslím po technické stránce?

S velmi omezenými prostředky. Ten film přišel na velmi málo peněz. Stál jen 280 tisíc marek. Měla jsem k dispozici pouze dvě kamery. Protože jsem takovou práci dělala poprvé, bylo to pro mě velmi těžké. Měla jsem se hodně co učit, co je to kamera a kameramani. Také jsem musela dělat velmi mnoho kamerových zkoušek a hodně improvizovat. Například jsem nechala postavit vedle jednoho z těch vysokých stožárů, na nichž visely prapory, malý výtah, který vyjížděl až nahoru, a moje kamera z něho mohla snímat, podle mne, velmi povedené záběry. Problém byl v tom, že moje instalace byla považována za nevhodnou, protože překážela lidem a rušila harmonii celku. Můj tým byl tedy vyhozen a výtah rozmontován. Byla jsem vzteky bez sebe, protože postavit celou tu konstrukci dalo pěknou práci, ale byla to alespoň příležitost vyzkoušet si, co všechno se dá s kamerou dělat. Velká potíž byla v tom, že se tato shromáždění opakovala ve stejné podobě: stále jen projevy, pochody a shromáždění. Bylo tedy mnohem složitější než později při olympijských hrách uchopit událost poutavou formou, i když sama povaha každé události vyžaduje určitý úhel pohledu. Rozhodně jsem ale při natáčení tohoto filmu získala zkušenosti, které se mi pak hodily při natáčení *Olympie*.

Pak jsem také měla velké problémy při střihu, zejména se synchronem. Dobré zvukové zařízení bylo tehdy ještě vzácné. Přístroje, které jsem měla při filmování, i ty, které jsem

používala ke střihání, nebyly nejlepší, k tomu měly velmi daleko: to nejlepší, co tehdy bylo, měli v rukou jiní, mnohem známější filmaři, než jsem byla já. Na zpracování filmu jsem navíc byla úplně sama. Měla jsem sice určitý pojem o filmové montáži, protože jsem už měla za sebou práci na francouzské verzi filmu *Bílé peklo*, ale objem práce, kterou jsem měla před sebou nyní, byl ohromný: byla to velmi zotročující a vyčerpávající práce, zvláště pro dívku. Všechno se muselo dělat přes noc. Pokoušela jsem se najít někoho, kdo by mi pomohl, byla to ale marná snaha.

Nepotřebovala jsem člověka, který by montáž udělal za mě, ale někoho, kdo by mi pomohl jen zčásti. Technický tým jsem zaučila a nakonec dala dohromady, ale pokud šlo o práci se stříhem, tu jsem nikoho učit nemohla. Stříhat film bez ohledu na pravidla a zaběhané recepty, to se naučit nedá.



*Leni Riefenstahlová přihlíží,
jak Adolf Hitler vysvětluje aranžmá
pochodujících zástupů*

Foto archiv

Nyní vám musím položit choulostivou, ale nutnou otázku: co můžete říci k problémům, které vás film stál, a obecně k obviněním, namířeným proti vaší osobě?

Nerada o tom mluvím. Ale strach z toho nemám. Tu otázku jste mi ale položit musel a já vám na ni musím odpovědět. Dobrá tedy!

V jednom z prvních obvinění se říkalo, že jsem byla Hitlerovou milenkou. Hotový nesmysl. Těch obvinění bylo více. Všechny je však naprosto odmítám. Všechno, co kdy kdo vypátral – a bůhví po jakém pátrání –, bylo, že Hitler prohlásil, že jsem nadaná. Pak vyšlo najevo, že to říkali i jiní...

Co já měla společného s politikou? Ve straně jsem nebyla a známá jsem byla ještě dávno předtím, než se Hitler dostal k moci. Natočila jsem mnohem více filmů před jeho nástupem než po něm. Měla jsem peníze, takže jsem si vystačila. Už v roce 1931 jsem dělala filmy ve vlastní produkci: společnost Leni Riefenstahl Studio Films byla založena ještě před natáčením *S. O. S. ledovec*.

Triumf vůle mi po válce přinesl velké a nepříjemné problémy. Byl to nakonec film na objednávku, s kterým přišel Hitler. To bylo, a na to se nesmí zapomínat, v roce 1934.

Dívka, jako jsem tehdy byla já, nemohla rozhodně tušit, co se stane. V tu dobu si Hitler ostatně získal určitý kredit ve světě a zapůsobil na určité lidi, například na Winstona Churchilla. A já, já sama, jsem měla předvídat, jak se jednou věci změní?

V té době lidé věřili dobré věci. Budování, míru. To nejhorší mělo teprve přijít, ale kdo to mohl vědět? Kde byli proroci? A proč bych měla být zrovna já jedním z nich? Jak jsem mohla být já prozíravější než Winston Churchill, který ještě v letech 1935 až 1936 hlásal, že Německu závidí jejich Führera? Kdo to po mně mohl tenkrát chtít?

A proč to nechtěli po jiných? Celá řada jiných filmařů natáčela filmy a mnoho jiných točilo na zakázku. Nikoho z nich po válce ale tolik neobviňovali jako mě. Ani jednoho. Jen mě. Proč? Protože jsem žena? Protože se film povedl? Opravdu nevím.

Teď bych se mohla začít obhajovat. Já se ale nikdy na veřejnosti neobhajovala a nebudu s tím začínat ani teď. Je jedno přísloví: Kdo se brání, obviňuje se. Platí tedy stále toto: nabídli mi film na zakázku. Dobře. Přijala jsem to. Dobrá. Zavázala jsem se, stejně jako spousta jiných, natočit film, který ale mohla dělat i spousta jiných filmařů, ať už talentovaných, nebo netalementovaných. Já jsem ale kvůli němu strávila, když jsem byla zatčena na Francouzy, několik let v táborech a vězeních. Když se ale na ten film podíváte dnes, zjistíte, že v něm není ani jedna hraná scéna. Vše je podle skutečnosti. Není v něm ani žádný tendenční komentář, a to z toho prostého důvodu, že v něm není žádný komentář. Jsou to dějiny, čistý film o dějinách.

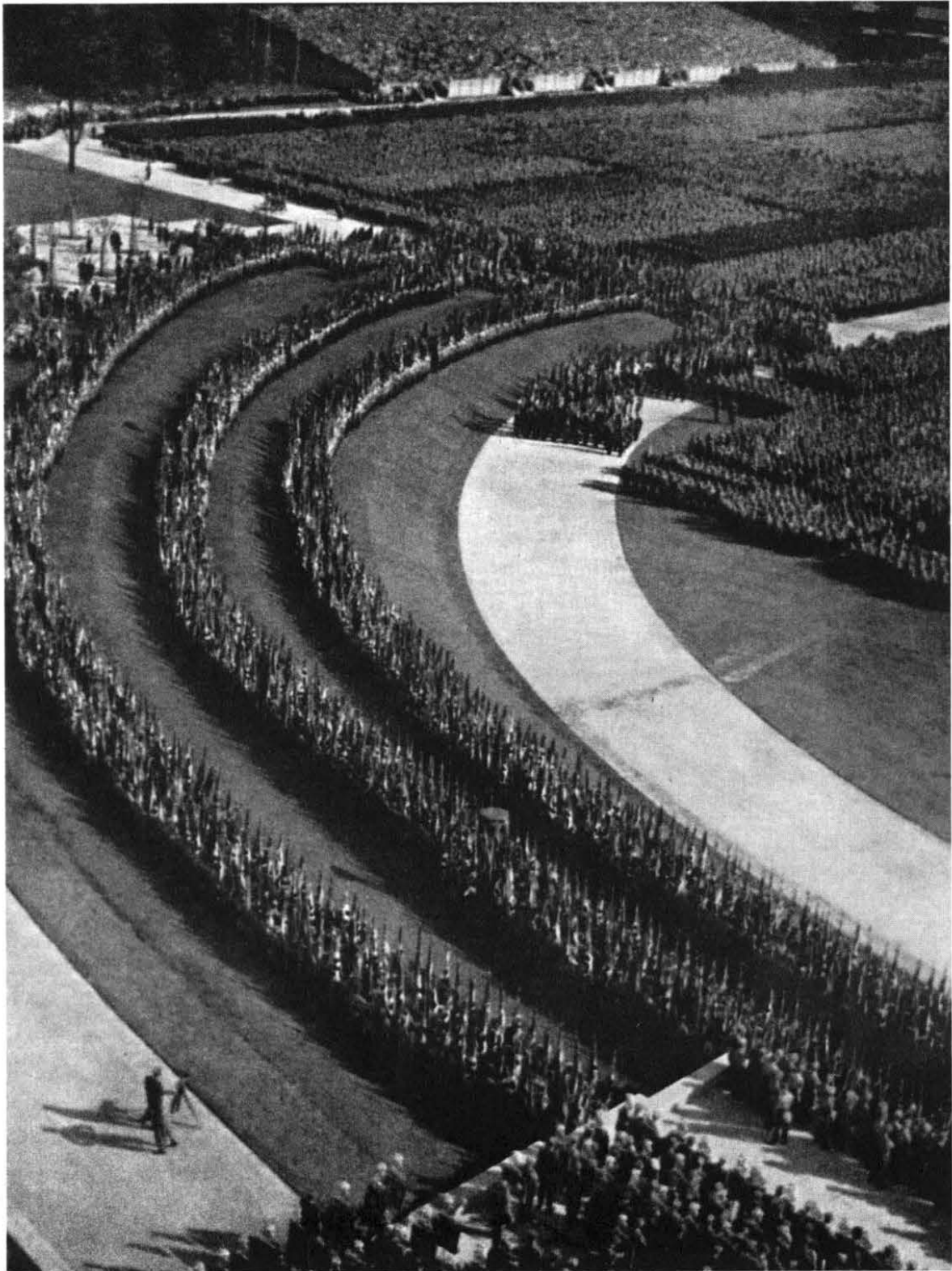
Nemyslíte si ale, že realita plná vášně, kterou film bere za svou (což tvoří nevyhnutelnou součást jeho půvabu), implikuje to, že z filmu, ne méně nevyhnutelně, vyzaruje určitý význam?

Je to film pouze o dějinách. Přesněji řečeno, je to film-pravda. Odráží realitu, která tehdy, v roce 1934, byla pravdou. Je to dokument, a ne propagandistický film. Ach, já přece vím, co je to propaganda! Propaganda spočívá v tom, že přetváří události ve službách jistého tvrzení, nebo že ve prospěch určité věci potlačí jednu stránku, aby vynikla jiná. Já jsem se ocitla uprostřed dění, které bylo realitou jisté doby a na jistém místě. Můj film je složen z toho, co z nich vytrysklo na povrch.

Ostatně je těžké si představit, že v roce 1937, dva roky před začátkem války, by Francie udělila svoji velkou cenu propagandistickému filmu... Je ovšem třeba uznat, že američtí, židovští a francouzští soudci nakonec připustili, že byl po válce přehlédnut jeden fakt, a to, že je naprosto pochopitelné, že před válkou se věci zdají jinak než po ní.

Ať tak nebo tak, nyní jsme již od této doby dostatečně vzdáleni a můžeme se na film dívat střízlivějším pohledem, jako na film-pravdu. Podíváme-li se tedy jiným úhlem, zjistíme, že film měl v době svého vzniku velký význam v tom, že způsobil revoluci v zaznamenávání politických aktualit, které se až do této doby filmovaly čistě staticky. Já jsem se snažila o film, který udeří a dojmě, film poetický a zároveň dynamický. Toto jsem ale začínala pociťovat až během natáčení. Předtím mě to ani nenapadlo. Vše přišlo až v rytmu natáčení.

Kdybyste se mne dnes zeptal na to, co je na dokumentu nejdůležitější, co dělá to, že divák vidí a cítí, myslím, že bych řekla dvě věci. Zaprvé je to kostra, konstrukce, zkratka architektura. Architektura dokumentu musí mít přesný tvar, protože následná montáž má



Pochodující zástupy
Foto archiv

svůj význam a efekt jenom tehdy, když se nějakým způsobem snoubí s architekturou. To slouží ale pouze jako obecný příklad, neboť na druhé straně je také možné dát vyniknout určitým věcem tím, že vyhodíte celou architekturu i montáž do vzduchu. Má tedy pak cenu něco vysvětlovat? Má-li to být tak, nebo jinak, se asi objeví skrytě, podle toho, jestli člověk má talent, nebo nemá.

Řekla jsem tedy, že na dokumentu jsou důležité dvě věci. Je to smysl pro rytmus a to, o čem jsme mluvili.

Oči objektivu

Mohla byste upřesnit povahu tohoto pouta, které má být mezi rytmem a architekturou? Máám tím na mysli, jste si vědoma, jakým způsobem celek získává onen v jistém smyslu dramatický pohyb, který je ve vašich filmech?

Například v *Triumfu vůle* jsem chtěla určité prvky dostat do popředí a jiné zase nechat vzadu. Pokud dáte všechny elementy do jedné roviny (protože nebyla vytvořena hierarchie či chronologie forem), film je zkažený („Kaput“). Ve filmu musí být pohyb, kontrolovaný pohyb vypíchnutí vpřed a následných potlačení, a to jak ve vlastní architektuře filmovaných věcí, tak ve filmu samotném.

Celek musí také velmi přesně směřovat k místu, kde se mají objevit silná místa (je nutno poznamenat, že hodně dokumentárních filmů má silné místo na začátku, ale už ne na konci); a protože se mne ptáte, co způsobí, že film i bez předem stanovené dramatické přípravy získá určitou dramatickou působivost, odpovím vám stejně jako před chvílí: tato dramatizace spočívá v architektuře. To platí i o *Olympii*.

Tím se také dostáváme k tomu, co mají oba tyto filmy společného: zpracování formy určité reality, která je sama založena na určitém pojetí formy. Je podle vás v této starosti o formu něco typicky německého?

Mohu říci pouze to, že mne zcela spontánně přitahuje vše, co je hezké. Ano, vše krásné, harmonické... Je ale možné, že v této starosti o kompozici, tomto tíhnutí k formě, je cosi německého. Já o těchto věcech vlastně ani moc nepřemýšlím. Jsou produktem mého podvědomí a neprocházejí věděním. Určitou představu o věcech a událostech mám v sobě a snažím se ji znázornit obrazy. Co k tomu mám dodat? To, co je čistě realistické, naturalistické zobrazení úseků života, vše průměrné a každodenní, mne nezajímá. Vzrušuje mne pouze neobvyklé a zvláštní. Fascinuje mne to, co je krásné, silné, zdravé, co je živé. Hledám soulad. Když se soulad dostaví, jsem šťastná. Myslím, že tím jsem vám odpověděla.

Než se dostaneme k Olympii, dovolu mi jednu otázku: Je pravda, že jste dostala nabídku z Moskvy?

Ano, je to pravda. Požádali mě, abych jela pracovat do SSSR. Moje filmy se jim tam velmi líbily. Jenže já cítila, že jsem schopna uměleckého výrazu pouze ve své zemi. Pracovat jinde mne ani nenapadlo. Musela jsem žít doma. To je vše.



Pracovní snímek z natáčení Triumfu vůle

Foto archiv

Dostáváme se k Olympii. Jaký byl váš původní záměr?

Nejdříve ze všeho jsem potřebovala hodně času na rozmyšlenou, jestli ten film mám vůbec dělat. Co mne však zajímalo hned od začátku, byl sport. Hodně jsem sportovala a sport mě vždy zajímal. Navíc jsem díky *Triumfu vůle* už měla představu o tom, co je to dělat film. Chtěla jsem vytvořit jakési pojítko mezi sportem a filmem.

Když ve mně ale tento záměr uzrál, začala jsem pochybovat, protože jsem věděla, že to bude velmi tvrdá práce. Váhala jsem, přikláněla se na jednu či druhou stranu, až jsem se nakonec rozhodla. Pak už šlo všechno ráz na ráz. Ihned jsem se vrhla do úvah, jak s tématem naložit. Přitom mi bylo jasné, že bude téměř nemožné zahrnout všechny události do jednoho filmu, a tak mě automaticky napadlo udělat filmy dva, jeden vyhrazený atletice a druhý ostatním sportům.

Když už jsem tedy byla rozhodnutá, začaly mě zajímat na celé věci hlavně dva aspekty. Oba se objevují v názvu mé knihy: Krása olympijských klání. Zaprvé je to z individuálního hlediska naprosté ovládnutí těla a vůle a zadruhé ohromná tolerance, vznikající na základě pocitu kamarádství a loajálnosti, který vyplývá ze samotné podstaty sportovního klání. Při takovémto setkání musí všichni lidé, všechny rasy ze sebe vydat, pro sebe i pro ostatní, to nejlepší, co v nich je. Vzniká tak neobyčejná atmosféra, která se vznáší vysoko nad obyčejným životem. A to jsem právě chtěla ukázat. Lidské a estetické hledisko ve filmu splývají v jedno, stejně jako jsou spjaté v událostech povahou olympijského klání.

Tím ale počáteční problémy neskončily. Kromě jiného mi také bylo jasné, že film získá na zajímavosti pouze za jedné podmínky. Kamera může samozřejmě snímat vše, co divák zajímá, ale neměla by si všímat pouze sportovní události jako takové, jak se objevuje



Pracovní snímek z natáčení filmu Olympia (kameraman Scheib)
Foto archiv

ve zprávách, ale spíše formy („Gestaltung“) události. Od tohoto okamžiku jsem začala vnímat každý sport očima objektivu.

Pokaždé jsem musela přemýšlet a nacházet řešení, proč má být kamera u té které disciplíny zrovna v té pozici. Obecně vzato nebyl žádný důvod, proč by musela být zrovna



*Aby filmaři atletům nepřekáželi a přitom mohli pořádit atraktivní záběry,
natáčelo se ze zvlášť připravených zákopů*

Foto archiv

jeden dva metry nad zemí, proč vzdálená od sledovaného předmětu, nebo naopak nalepená přímo na něm. Pomalu jsem přicházela na to, že všelijaká omezení, která si vynucovala ta a ta sportovní událost, se pro mě často stávají záchytnými body. Všechno spočívalo v tom, uhodnout kdy a jak bylo třeba tato omezení porušit nebo respektovat. Byly perspektivy, které bylo zapotřebí respektovat, a jiné, které bylo zapotřebí najít. Například při jednom běžeckém závodě jsme postavili sto metrů kolejí, po nichž kamera popojížděla. Zdálo se mi ale, že by záběry běžeckých disciplín měly být doplněny o mnohem bližší záběry. Mezi pohybem sledovaným ze stálé vzdálenosti a přiblížením se ke sledovanému objektu ale nebyla žádná střední vzdálenost. Protože nebyla možnost přiblížit se až k běžcům, nabízelo se použití teleobjektivu. Vzdálila jsem se tedy, abych si našla vhodné místo. Tak jsme začali používat ohromné teleobjektivy, které nám prokázaly cennou službu. Živost a rytmus dodává filmu právě spojení záběrů statických, rytmických a záběrů prostřednictvím pohybu techniky. Před každým problémem bylo třeba trochu tápat a zkoušet, a z každého pokusu vznikaly nové nápady, malé či větší. Při jezdeckých závodech jsme například zkusili přichytit kameru k sedlu jezdce, ale tak, aby se příliš nehoupala. Museli jsme ji tedy vložit do gumového pouzdra vyplněného peřím. Při tréninku na maraton jsme si zase na záda pověsili malý koš s miniaturní kamerou,

která se uvedla do pohybu automaticky, když člověk běžel. A to všechno tak, aby si běžci ničeho nevšimli. Tak jsme šli od nápadu k nápadu, pokaždé jsme něco nového vymysleli a ještě se přitom bavili.

Musím podotknout, že jsme byli výborně sehraný tým. Při práci i zábavě jsme byli stále spolu, dokonce i o sobotách a nedělích. Seděli jsme ve stanech a mluvili a mluvili a čekali, až se dostaví nové nápady. A ty vždycky přišly. Takto si člověk cvičí ducha. Také jsme hodně mluvili v noci.

Říkalo se, že jste měli neomezené prostředky.

Měli jsme jich mnohem méně, než se říkalo. Stačí se podívat na dobové dokumenty a fotografie. Spíše z nich číší dojem improvizace... Většina efektů, kterých náš tým dosáhl, byla dílem improvizace. Byli jsme k tomu donuceni: hodně technických triků se tehdy ještě neznalo, nebo nebylo zdokonaleno, na hodně věcí jsme museli přijít. Třeba nehlučnou kameru, aby nerušila atlety, sestrojil jeden z mých kameramanů, jiný zase vymyslel kameru pro podmořské záběry. Snažili jsme se ale přicházet i na jiné triky, a i ty nejprostší dobře sloužily. Například jsme si vymysleli, že vyhloubíme jámy (a nebylo zrovna lehké dostat k tomu povolení), odkud bychom mohli lépe filmovat skokany, lépe zachytit jejich úsilí při skoku.

Velmi nás inspiroval plavecký bazén. Měli jsme malý gumový člun, na který jsme postavili malý nástavec a připevnili ho na obruč člunu. Ten jsme pak poháněli bidlem, protože pádla by působila kymácení. Při tréninku jsme tak mohli zabírat tvář plavce z blízkosti a pak se rychle vzdálit. Také jsme natáčeli záběry pod vodou, vynořování plavců, záběry, kdy objektiv kamery splýval s vodní hladinou, nebo byl i zcela potopený ve vodě. To přirozeně vyžadovalo vzhledem k podmínkám a náhlým změnám světla náročnou práci od techniků. Při skocích z desetimetrového prkna si kameraman nejdříve musel připravit zaostření záběru a pak skočil společně se závodníkem, sledoval ho během skoku, pod vodou a pak se s ním vynořil. Udržet zaostření bylo samozřejmě velmi těžké a náhlé změny osvětlení také záběrům příliš nesloužily. Při akci bylo navíc zapotřebí vyměnit pod vodou objektiv. Vše bylo ale pečlivě natrénováno a vyzkoušeno, aby to proběhlo automaticky a co možná nejrychleji. Je ale jasné, že ze sta natočených metrů filmu jich bylo devadesát pět k ničemu.

Pár balonů

Rád bych se ještě vrátil k vašim nemalým prostředkům.

Neměli jsme žádné neomezené prostředky z toho prostého důvodu, že jsme neměli k dispozici neomezené peníze. To je vše. A velké peníze jsme zase neměli z toho prostého důvodu, že nikdo nevěřil tomu, že by mohla mít reportáž z olympijských her úspěch u diváků. Měla jsem přesně 750 tisíc marek na každý film, to znamená jeden a půl milionu dohromady. A vzhledem k množství potřebného filmového materiálu to není moc: natočili jsme 400 tisíc metrů filmu, z nichž bylo sedmdesát procent k nepotřebě. Navíc



Hans Ertl pořídil detailní záběry plavců z gumového člunu

Foto archiv

všechny zkoušky, tápání a improvizace, o nichž jsem mluvila, také spolykaly mnoho peněz. K tomu je třeba přičíst nezkušenost některých kameramanů. Najali jsme ty nejlepší, které jsme mohli, i když je pravda, že většina dobrých kameramanů našemu výběru unikla, protože pracovali pro velké filmové společnosti. Jak se později ukázalo, díky velkému úspěchu filmu získala společnost Tobis zpět všechny peníze, které nám (neuváženě, jak se říkalo) poskytla na náklady. Několik týdnů po uvedení do kin byl film zaplacen, po šesti měsících měl Tobis na účtě 4 210 290 marek a zisky se dále hrnuly... Před začátkem natáčení by to ale nikoho nenapadlo, a my jsme si museli dávat pozor, abychom nepřekročili plánovaný rozpočet. A ty filmové jeřáby... nejvíce jsme ale používali žebříky, počínaje obyčejnými až po hasičské. Obyčejné žebříky jsme ale brzy zavrhlí, protože měly tu nevýhodu, že se chvěly. Zcheil, kameraman, který byl specialistou na tuto práci, měl často pouze třicet centimetrovou hloubku pole, takže je jasné, že při sebemenším záchvěvu byl záběr zmařený.

Naopak jsme zase měli k dispozici ocelové věže, vztyčené uprostřed stadionu, z jejichž vrcholu mohli kameramani snímat celkové panorama a podávat ho jako kulisu. Tento druh věží byl tenkrát použit poprvé a později se využívaly i při dalších olympiádách. Občas jsme měli k dispozici také balony. Tehdy byl balon běžná věc jako dnes vrtulník. Pouze do té doby režiséry nenapadlo instalovat na ně kamery. My jsme tuto chybu napravili.

Tyto naše balony nesly automatické kamery, takže bylo nutné každý den v novinách upozorňovat obyvatele, že v klesajících balonech jsou kamery. Tímto způsobem jsme získali z tisíce metrů natočeného filmu možná deset dobrých. Ale těch deset metrů bylo velmi dobrých. Když už jsme u balonů, vzpomínám si, že jsme jeden připoutali přímo nad cílovou čáru veslařského závodu (který rovněž sledovala po dráze dlouhé stodvacet metrů jedoucí kamera z boku). Bohužel jury nám to na poslední chvíli zakázala. Smutný konec jednoho pokusu... Plakala jsem.

Ještě pokud jde o kamery, téměř vždy zabírala jeden záběr pouze jedna kamera. Vzpomínám si ale, že jednou jsme přece jen pracovali s dvěma velkými kamerami najednou: bylo to první den her, kdy Hitler pronesl zahajovací řeč. V případě mechanické závady kamery bychom o tu větu přišli. Nebylo myslitelné, aby se ceremoniál opakoval. Měli jsme tedy jednu kameru jako rezervu.

Náš tým se skládal z šesti kameramanů, ti byli jádrem celého týmu a jedině oni měli povolení ke vstupu na stadion. Šestnáct dalších (osm kameramanů a osm asistentů kamery) natáčeli závody, které se odehrávaly jinde. K tomu je třeba přičíst dalších deset kameramanů neprofesionálů, kteří měli ode mne úkol vmísit se s malými kamerami do davu a natáčet reakce lidí. Celý tým tedy čítal třicet čtyři osoby, které měli stihnout natáčet všechny závody na všech místech, kde se konaly, včetně záběrů v Řecku. Mohu přísahat, že by kameramani byli rádi, kdyby jich mohlo být víc...

Říkalo se, že vám při těchto dvou dokumentech pomáhal Walter Ruttmann.

Nikdo se mnou nespolupracoval, ani po umělecké, ani po realizační stránce. Pravda, říkalo se, a vy jste o tom asi slyšel, že Walter Ruttmann, autor filmu *Berlín – symfonie velkoměsta*, spolupracoval na *Triumfu vůle* i na *Olympii*. K tomu řeknu pouze to, že pana Ruttmanna znám – nebo spíše znala – dobře, ale že nenatočil jediný metr *Triumfu vůle*, ani *Olympie*. Natáčení těchto filmů se vůbec neúčastnil.

Jak probíhala u těchto dvou filmů fáze mezi projektem a provedením? Mám na mysli, co vás vedlo při uskutečňování vašeho počátečního záměru? Sepsala jste si nejdříve myšlenky, náčrt scénáře nebo sestavila plán?

Ani v případě *Triumfu vůle*, ani *Olympie* jsem nenapsala jedinou řádku. V okamžiku, kdy jsem získala představu o tom, jak má film vypadat, byl pro mě na světě. Konstrukce celku se pak dostavila sama. Bylo to čistě intuitivní.

Z toho jsem vždy vycházela. Pak jsem naplánovala práci kameramanům, rozdělila je do týmů podle různých úkolů, ale skutečná práce na tvaru filmu začínala až ve střížně. *Olympii* i *Triumf vůle* jsem po stránce montáže dělala jenom já. Bylo to tak nutné, protože každý střihač dává filmu vlastní styl. Zkušenost ukazuje, že pracují-li na jednom filmu dvě tři osoby, je prakticky nemožné dosáhnout určité harmonie, která má z celku dýchat. A povaha mých filmů vyžadovala, aby na montáži pracoval jen jeden člověk. A musel to být ten, kdo měl určitou představu o filmu již v hlavě, kdo hledal velmi přesně určitou harmonii. Kdyby montáž prováděl někdo jiný, harmonie by byla pryč.



Natáčení skoku do vody z desetimetrové věže

Foto archiv

Při montáži *Olympie* jsem strávila, či vlastně žila jeden a půl roku ve střížně a domů chodila pravidelně v pět hodin ráno. Můj život byl spjat s materiálem a filmovým pásem. Ve střížně jsem si nechala postavit skleněné přepážky, z jejichž obou stran visely pásy filmů až na zem. Pověsila jsem je pravidelně vedle sebe a pak chodila od jednoho pásu k druhému, od jedné přepážky k druhé, prohlížela si je a srovnávala, abych si ověřila jejich soulad po stránce záběru a tónu. A tak jsem časem, jako skladatel, který komponuje, vše sladila v rytmus filmu.

Znamenalo to ale hodně zkoušet, některé záběry jsem spojila, a pak je rozpojila. Měnila jsem detail s ohledem na celek, hned zase celek vzhledem k detailu, protože jsem vždy chtěla, aby se jedno vešlo do druhého. Mohla jsem si ověřit, že je-li jeden filmový materiál sestříhán různými způsoby, film ztratí na působivosti. Změní-li se nebo převrátí jeden sebenepatrnější detail, efekt je tentam. Byl to tedy neustálý boj, který jsem musela svést, abych dosáhla toho, co jsem chtěla: aby němý film získal na dramatické působivosti. Pokud jde o to ostatní, už jsem vlastně všechno řekla, když jsem mluvila o vztazích montáže a architektury filmu.

Přesto se pokusím upřesnit některé věci, ačkoli to bude velmi těžké. Je to něco jako stavba základů domu. Nejdříve je tu plán (který je v jistém smyslu rukovětí, nástinem konstrukce) a to ostatní je nosná melodie. Jsou tu údolí, výšiny, je tu něco, co musí hluboko zapadnout, a něco jiného, co se musí vznášet v povětří. A teď se pokusím vysvětlit ještě

něco jiného: mám na mysli to, co si myslím o zvuku. Mám o něm určitou představu a vždy pečlivě dbám na to, aby obraz a zvuk nedaly dohromady více než sto procent: Je působivý obraz? Pak musí zvuk zůstat v pozadí. Je mocný zvuk? Musí před ním ustoupit obraz. Je to jedno ze základních pravidel, kterých jsem se vždy držela.

Před chvílí jste řekla, že film Modré světlo předznamenal váš osud. Mohla byste vysvětlit, jak jste to myslela?

Měla jsem na mysli toto: v *Modrém světle* jsem hrála roli dítěte přírody, které v nocích za úplňku stoupá za modrým světlem, za obrazem svého ideálu, vysněných tužeb, něčeho, k čemu každá lidská bytost, zvláště mladá, směřuje. Junta umírá ve chvíli, kdy je zničen její sen. Mluvila jsem v souvislosti s tím o osudu. Můj osud se naplnil až mnohem později, po válce, kdy se na nás vše sesypalo a kdy jsem byla připravena o možnost tvořit. Protože umění a tvorba, to je můj život, o který mě připravili. Můj život se smrškl na předivo fám a obvinění, jimiž jsem si musela razit cestu. Všechna obvinění se nakonec ukázala jako falešná, nicméně mě připravila po dvacet let o možnost tvořit. Zkoušela jsem psát, ale to, co jsem chtěla dělat, bylo točit filmy, a to jsem nemohla. Vše bylo odsouzeno k nicotě. Jediné, co mi zbývalo, bylo mé poslání. V těchto chvílích jsem byla mrtvá. Za to, že jsem se mohla znovu narodit, vděčím osudu, který mne přivedl v roce 1956 do Afriky. Tam jsem našla zanícení a životní sílu z dřívějšíka.

Na začátku války jste začala natáčet film Nížina.

Krátce před válkou jsem začala natáčet film *Penthesilea* a na jejím začátku *Nížinu*. Proč jsem ten film začala, proč se natáčení vleklo a nakonec bylo přerušeno, vám hned řeknu.

Když vypukla válka, nabídli mi, abych točila filmy se závažnou politickou tematikou. Doktor Goebbels chtěl, abych natočila film o tisku, který se měl jmenovat *Vítězství síly*, a rovněž jsem byla předurčena k tomu, natáčet filmy o západní frontě. Odmítla jsem to. Měla jsem k tomu dobré důvody. Místo toho jsem utekla k starým romantickým dobám. Jako podklad k filmu *Nížina* jsem si vybrala starou španělskou hru a operu Eugena d'Albrechta. Na tuto romantickou a poklidnou operu z hor mi ale odmítli poskytnout prostředky, které by mi jinak rádi dali na jiné filmy. Stejně vše směřovalo k válce. Častokrát jsem musela přerušovat práci na filmu, během dvou let nejméně stokrát, a nakonec jsem musela nechat odejít lidi, kteří pracovali se mnou, jednoho po druhém, až jsem zbyla sama. Válka začala dříve, než jsem stačila film dokončit.

Měla jste možnost vidět během války hodně filmů?

Stále jsem chodila do kina velmi málo. Krátce po válce jsem viděla film *Zakázané hry* od René Clémenta, který se mi velmi líbil. Měla jsem ráda i filmy Cayattovy. Hlavně mám ale ráda Clouzota. Pak je tu ještě jeden film, který se mi moc líbil: *Deník venkovského faráře* od Roberta Bressona. Co se týká filmů *Nové vlny*, téměř nic jsem neviděla, snad kromě filmu *U konce s dechem*, který se mi ohromně líbil.

Afrika přízrak

Co jste dělala po válce?

To je jednoduché: 1945 až 1948 několik táborů a věznic, od roku 1949 do roku 1953 vedu kampaň za svou rehabilitaci a v Římě a Paříži se snažím získat mé roztroušené filmy (v Římě se mi stala nemilá příhoda: negativ *Triumfu vůle* zmizel jako mávnutím kouzelného proutku ve vlaku). V letech 1951 až 1952 pracuji na italské verzi *Modrého světla*, která byla nově sestříhána a opatřena novou hudbou. V roce 1954 jsem podnikla turné po Německu a Rakousku s filmem *Nížina*. O rok později se mi podařilo připravit barevný film z hor, ale natáčení se nakonec nekonalo. V roce 1956 jsem byla v Africe a rok nato ve Španělsku (tam jsem napsala tři scénáře: *Tři hvězdy na plášti Madony*, *Slunce a stín*, *Tanec se smrtí*) a v letech 1958 až 1959 jsem jezdila po Německu s *Olympií*. V šedesátém roce jsem byla v Londýně, kde jsem společně se dvěma anglickými scenáristy pracovala na adaptaci *Modrého světla*, převedeného do baletu. V roce 1961 jsem byla znovu v Africe, v letech 1962 až 1963 stále v Africe a v roce 1964 se setkávám s vámi, který mě zpovídá, v Berlíně, v Mnichově, ale nikdy v Africe. Proč?

K tomu se hned dostaneme. Teď bych od vás chtěl slyšet, proč tyto dva velké projekty, Penthesilea a Voltaire a Fridrich, vlastně zkrachovaly?

Dobrá. Příběh filmu *Penthesilea* je v něčem zvláštní. V době, kdy jsem ještě jako mladá netušila, že se ze mě stane filmařka, kdy jsem si myslela, že budu celý život tancovat, jsem se seznámila s Maxem Reinhardtem. Ihned jak mě spatřil, vykřikl: „Konečně jsem našel svoji *Penthesileu*!“ Tenkrát jsem neměla ani ponětí, o co jde, ale přeptala jsem se, a tak zjistila, že to byla královna bojovných žen Amazonek a také kdo to byl Heinrich von Kleist. Od té doby jsem se začala vážně zabývat četbou všeho, co pojednávalo o této královně, a nejen v tvorbě Kleista (od něhož jsem, když už jsem byla v tom, přečetla i vše ostatní), ale i v dílech antických autorů. Hodně jsem tedy četla a to, co jsem četla, mi připadalo velmi zvláštní a pozoruhodné. Navíc jsem přitom najednou pocítila jakousi podivnou předtuchu: *Penthesilea* a já jako bychom tvořily nedílnou jednotu. Každé slovo, každý výraz a existence mi připadaly, jako bych je už sama jednou prožila.

Pak jsem poznala dalšího divadelního režiséra, Tairova (který právě uvedl *Giroflé-Girofla*), a ten, když mě viděl, vykřikl to samé: „*Penthesilea*!“... Opravdu to tak bylo... Tehdy se začalo vážně uvažovat o projektu o *Penthesilee*, v kterém bych hrála, ale měl to být němý film. Podle mě by ten film tak ztratil v mnohém ze svého opodstatnění, protože co je na *Penthesilee* nejkrásnější, je Kleistův jazyk. Myšlenku jsem přesto stále nosila v sobě a po natočení *Modrého světla* jsem ji chtěla realizovat. Natočit *Penthesileu* se stalo mým největším přáním.

Muselo ale uběhnout mnoho let, než se věci daly do pohybu. Žila jsem s touto myšlenkou tak dlouho, až jsem se nakonec cítila zralá dát jí svůj vlastní styl. Jsem přesvědčena, že převést Kleistovu *Penthesileu* celou do filmu není nemožné. Jednou mě napadlo natočit příběh v jeho zkrácené podobě, pak jsem si ale řekla: ne, musí tam být všechno. Ta hra je vytvořena pro uši. Jako film musí být tedy konkretizována v takové stylizované

architektuře, která poskytne prostor slovu. Moje představa Penthesiley počítala s účinkem obrazu, výpravy, prostředí, který by byl ekvivalentem verše jako určitá rytmická jednotka.

Znáte film *Rozbitý džbán* s Emilem Janningsem, natočený právě podle Kleista? To je výborný příklad toho, jak se to nemá dělat. Film začíná realisticky v nějaké místnosti. Když ve filmu ukážete obyčejnou místnost s obyčejným nábytkem a postelí, na níž leží muž, který najednou začne recitovat verše, vznikne trhлина a všechno můžete zahodit. Penthesileu by naopak mělo být možné udělat tak, aby verš, vezmeme-li v úvahu časový odstup od antiky, navozoval ducha té doby, jak si ho představujeme v dobách mytického tvoření. Právě představa tohoto tvoření nám dává prostor k jakémusi nad-rozměrnému stupni stylizace, ačkoli určitou stylizaci vytváří už samotný verš. Tak je potom možné získat jednotu, harmonii: a to je to, co hledám.

Proto si nedokáži představit, že bych film měla natáčet v kulisách ve studiu. Vidím přírodu, ale přírodu zveličenou. Bylo by tam například slunce, skutečné slunce, ale desetkrát zvětšené, strom, skutečný strom s větvemi, ale dvakrát zvětšenými. A uprostřed toho všeho vidím tvář a postavy, ale každou na jiné úrovni. Přitom se nesmí zapomínat, že obraz musí ladit s jazykem ve jménu harmonie.

A teď k filmu Voltaire a Fridrich. Byl to velmi nákladný projekt, do kterého jsem se pustila s drahým přítelem – Jeanem Cocteauem. Seznámila jsem se s ním krátce po válce v Kitzbühlu, kam si přijel odpočinout, a byla jsem moc šťastná, když mi řekl, že má rád mé filmy. Vzniklo mezi námi přátelství a dokonce i počátky spolupráce, protože on pracoval na francouzských dialozích k *Nížině*. Po několika setkáních v Mnichově a Paříži se mi svěřil s nádhernou myšlenkou: „Leni, chtěl bych uskutečnit pod vaším vedením jedno přání, které v sobě nosím už dlouho. Moc rád bych si zahrál dvojroli Voltaira a Fridricha Velikého. Řekněme, že by se film jmenoval Voltaire a Fridrich.“

Byla jsem nadšená. Ihned jsme začali na věci pracovat a psali jsme si. Jeho dopisy bývaly podepsány Voltaire a Fridrich, někdy Voltaire, Fridrich a Jean, což mu dávalo pocit, že hraje ne dvojroli, ale trojroli. Brzy nato jsme se pustili do psaní scénáře. Navštívila jsem ho proto na Riviéře a tam jsme začali psát. Naše myšlenka byla natočit film, na jehož pozadí by se rýsovaly německo-francouzské vztahy (údajná nenávisť mezi Francouzi a Němci), vyjádřené lehce parodickým způsobem. Bohužel smrt nedovolila tomuto skvělému mistrovi dovést náš projekt ke zdárnému konci.

Nyní se vás budu ptát na Afriku. Co jste tam dělala a co tam hodláte dělat?

Když mně byl film prakticky zakázán, začala jsem fotit. A když jsem objevila Afriku, fotila jsem jen z čistého zájmu pro Afriku. Začala jsem Keňou a Tanganikou. Afrika mě uhranula. S jedním přítelem jsme začali psát scénář k napůl hranému, napůl dokumentárnímu filmu, který se měl jmenovat Černý náklad. Tématem byl současný obchod s otroky. Předložila jsem ten projekt také protiotrokářské společnosti v Londýně.

V Africe se mi ostatně přihodila i jedna nepříjemnost. Na cestě do severní Keni, kam jsme se vydali hledat exteriéry, spadl náš landrover do koryta vyschlé řeky. Měla jsem dvojitou zlomeninu lebky a zpřerážená žebra a nějaký čas jsem musela strávit v nemocnici v Nairobi.

Zotavovala jsem se a přitom pokračovala v psaní scénáře. Vše šlo velmi rychle a na podzim roku 1956 jsme byli připraveni začít s natáčením. Když jsme byli ve stadiu kamerových zkoušek, přišlo druhé neštěstí: válka o Suez. Veškeré naše vybavení bylo na člunu, kterému trvalo přeplutí průplavu dva měsíce. Když jsme si náš materiál konečně vyzvedli, začalo období dešťů. Museli jsme se hnout z místa. Urazili jsme v autech dva tisíce kilometrů od pobřeží až do Konga. Cesta nás ale stála tolik času a peněz, že když jsme dorazili na místo, neměli jsme už peníze na film. Odletěla jsem tedy do Německa jednat prostřednictvím mého společníka s jednou distribuční firmou. Když jsem přiletěla, dozvěděla jsem se, že společník se zřítíl se svým autem v Rakousku do rokle. Několik měsíců bojoval v nemocnici o život. Můj plán se zhroutil.

Stále se mi po té zemi ale stýskalo. Měla jsem i jiné plány, a proto jsem v roce 1961 odjela do Afriky znovu. Našla jsem si nové přátele, s nimiž jsem měla natáčet dokument o Nilu. Poznala jsem tak Ugandu, Súdán a východní Afriku. Po návratu do Německa jsem začala připravovat velkou expedici, vše se zdálo být na dobré cestě. Den po mém příjezdu do Berlína se začalo se stavbou zdi. Můj společník dělal obchody v Berlíně a ta událost se na nich projevila. Zdroj peněz znovu vyschl.

Dnes, v listopadu 1964, dokončuji tady v Mnichově přípravy na další expedici. Cíl: Súdán. Délka natáčení: od listopadu 1964 do června 1965. Musela jsem se ale vzdát šestnáctimilimetrové kamery.

Toto vše představuje hromadu pekelné, vyčerpávající práce, ale můj život tím znovu začíná.

Odjezd je plánován na pozítří.

Přeložil Petr Himmel

Přeloženo z francouzského originálu: *Leni et le loup – entretien avec Leni Riefenstahl par Michel Delahaye*. „Cahiers du cinéma“, září 1965, č. 170, s. 42 – 63.

Citované filmy:

Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin – Symphonie einer Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Bílé peklo* (Die weiße Hölle von Piz Palü; Arnold Fanck, 1928), *Deník venkovského faráře* (Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1951), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Potomkin; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925), *Madona sněžných hor* (Der heilige Berg; Arnold Fanck, 1926), *Mezi životem a smrtí* (Der Berg des Schicksals; Arnold Fanck, 1923), *Modré světlo* (Das blaue Licht; Leni Riefenstahlová, 1932), *Nížina* (Tiefland; Leni Riefenstahlová, 1953), *Olympia* (Olympia; Leni Riefenstahlová, 1938), *Oslava krásy* (Fest der Schönheit) viz *Olympia*, *Přehlídka národů* (Fest der Völker) viz *Olympia*, *Rozbitý džbán* (Der zerbrochene Krug; Gustav Ucicky, 1937), *S. O. S. ledovec* (S. O. S. Eisberg; Arnold Fanck, 1933), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *V dokách newyorských* (The Docks of New York; Josef von Sternberg, 1928), *Zakázané hry* (Jeux interdits; René Clément, 1951).