

Od Siegfrieda k Triumfu vůle I.



Impulsy avantgardy

Nejsvébytnějším uměleckým jazykem předrevoluční německé kinematografie je expresionismus. Němé snímky jako *Kabinet doktora Caligariho* (1920, r. Robert Wiene), *Unavená smrt* (1921, r. Fritz Lang) nebo *Upír Nosferatu* (1922, r. Friedrich W. Murnau), a již předtím třeba *Pražský student* (1913, r. Paul Wegener) a *Homunculus* (1916, r. Otto Rippert), nepůsobí jen fantaskností svých námětů a strašidelností dějů, odkazujících k *černé romanci*, ale především celkovou atmosférou, kterou dotváří expresionistické výrazové prostředky: *strohost* stylizovaného filmového obrazu s promyšleným kontrastním osvětlením, zdeformovaná perspektiva, špičatá „křivá architektura“ kulis, malované dekorace. Přehnaně umělé a hrozivě zformované okolí tu má odpovídat stavu protagonistů: do popředí vystupují především diabolické (z řec. *dia-ballo*: odloučit, separovat; tzn. 'vyhraněné') a instinktivní složky duše, které se prosazují s osudovou nevyhnutelností. Podobně je tomu i v dvojdílných *Nibelunzích* (1924, I. Siegfried; II. Kriemhildina pomsta) Fritze Langa, adaptaci starogermánské legendy, v níž na pozadí velkých stylizovaných dekorací a ornamentální obrazové kompozice (Lang studoval architekturu a dějiny umění) jednájí hrdinové, v nichž se ideály a hodnoty síly, cti a věrnosti těžce sváří s instinkty a osudovými silami. I když Lang odjel v roce 1934 pracovat do Hollywoodu, na film se příležitostně odvolává jak modernistický, tak *völkisch* proud národního socialismu; totéž platí pro osvětový snímek *Cesty k síle a kráse* (1925, r. Wilhelm Prager), kde ovšem oproti severské mlžnosti Nibelungů („romantika, Wotan“) převažuje v obraze středomořská slunečnost („klasika, Apollón“ = z expresionismu tu tudíž není skoro nic...) a který vzdává hold zdravému tělu jakožto podstatnému předpokladu a základu zdravého ducha. Scénické ztvárnění období od antiky po současnost v něm bylo nasazením velkého počtu gymnastů a tanečníků (jedna z nich je Leni Riefenstahlová, která se zde poprvé objevuje na plátně!) podřízeno výhradně zachycení tělesné krásy urostlých silných lidí, zobrazovaných v úplné, ale vší lascivní erotiky zbavené

nahotě...

Jiným specificky německým žánrem v naší souvislosti je tzv. *alpinistický film* (Bergfilm) spjatý se jménem Dr. Arnolda Fancka. Od mládí ho přitahovalo horolezectví a lyžování a brzy se stal známým fotografem horských scenérií. Ještě před I. světovou válkou natočil amatérský snímek *Výstup na horu Rosa* (1913) a sotva rok po skončení bojů založil vlastní filmovou společnost. Po sportovních začátcích – *Kouzlo lyžování* (1920) a *Hon na lišku v Engandinu* (1922) – následovala série výjimečných a divácky stále úspěšnějších dramatických „horských filmů“: *Mezi životem a smrtí* (1923), *Posvátná hora* (1926), *Odvážný skok* (1927) a *Boj o Matterhorn* (1928). Vrcholným uměleckým počinem A. Fancka pro který se spojil s jiným vynikajícím režisérem, G. W. Pabstem, je *Bílé peklo* (1929). Mladý pár se v něm během výstupu na horu Piz Palü setkává s mužem, jenž zde už léta pátrá po tělesných ostatcích své snoubenky, která se na jejich společném výletě zřítily do propasti. V průběhu cesty se všichni tři dostanou do smrtelného nebezpečí. Avšak zatímco pár zachrání pilot („hraje“ ho Ernst Udet!), muž zmrzne, když předtím velkoryse daroval svou bundu. Na papírku, který píše těsně před smrtí, stojí: Teď jsem zase se svou snoubenkou... Fanck prostřednictvím fascinujících a mnohdy v nebyvale obtížných podmínkách natočených záběrů – je totiž zásadně proti náhradníkům a studiu, v jeho „přírodních“ snímcích musí být vše opravdové, i heroismus! – ukazuje magickou moc hor plnou krásy i nebezpečí. A stejně jako ve většině ostatních jeho filmů, i v Bílém pekle ztělesňuje hlavní hrdinku Riefenstahlová, která se po nadšeném přijetí svých dalších napínavých horských dobrodružství – *Bouře nad Mont Blancem* (1930), kde jako dívka posedlá horami zachraňuje mladého meteorologa, jehož lavina uvěznila na observatoři, a lyžařské veselohře *Bílé opojení* (1931) – dostává k první vlastní režii. Jde opět o film z hor, tentokrát inspirovaný starou legendou, nazvaný *Modré světlo* (1932). Začínající režisérka v něm současně hraje postavu divoké dívky Junty, vyhnankyně z vesnice, která jediná dokáže dosáhnout vrcholku Monte Cristalla s gigantickou drúzou, z níž za určitých podmínek vyzařuje do údolí tajemné a uhrančivé modré světlo (kdežto ostatní jím zlákaní vesničané při šplhání na horu hynou). Hora je zde tedy – jako už ve Fanckových filmech – prezentována jako „vrcholně krásná i nebezpečná zároveň“, jako „majestátní síla zvoucí k definitivnímu sebepotvrzení a úniku od sebe sama“, od malého individuálního já k „bratrství odvahy a smrti“. Ale zatímco Fanck pojímal podle Susan Sontagové tato „vypjatě romantická témata“ vášně, čistoty a smrti „poněkud skautským způsobem“, Riefenstahlová přidává společensko-kritický rozměr: Juntinu závěrečnou smrt nezpůsobí nedosažitelnost vysokého cíle symbolizovaného horou, ale malost – materialistické a prozaické myšlení – závistivých vesničanů a slepý racionalismus jejího milého – návštěvníka z města, který s ní má ty nejlepší úmysly... Modré světlo i větší část z Fanckových snímků jsou ve srovnání s dobovou studiovou produkcí hollywoodského stříhu zajisté výjimečnými uměleckými počiny, za definitivní vzor pro novou německou tvorbu však konkrétně Joseph Goebbels považuje např. až dobrodružný a vlastenecký film Luise Trenkera *Rebel* (1932) z dob odboje tyrolských horalů proti Napoleonově armádě, který se líbil – jako Modré světlo – i Adolfu Hitlerovi.