

1.01

UDK: 929 Riefenstahl L:791.43:32.019.5930(430)"1933/1938"

Nataša Hönig*

Leni Riefenstahl v službi tretjega rajha

IZVLEČEK

Riefenstahlova je bila Hitlerjeva osebna režiserka, njeni štiri dokumentarno-propagandni filmi pa so bili posneti po Hitlerjevih navodilih za potrebe nacistične stranke. Članek vsebuje teoretično podlago, na katero se opira praktični del oz. analiza omenjenih filmov. Zajeto je obdobje med leti 1933 in 1938, obdobje v katerem je Riefenstahlova ustvarjala za nacistični režim. Minister za propagando, Joseph Goebbels, je te filme zelo spretno uporabil v svoji propagandni strategiji. V propagandno-ideološkem in političnem smislu je najpomembnejši Triumf volje, ideologija arijske rase pa je najbolj izražena v Olympii. Film je opredeljen kot zgodovinski vir, prikazana je njegova uporabna vrednost.

Ključne besede: film, analiza, nacionalsocializem, propaganda, Leni Riefenstahl

ABSTRACT

LENI RIEFENSTAHL IN THE SERVICE OF THE THIRD REICH

Leni Riefenstahl, Hitler's personal film director, produced four documentary propaganda films following Hitler's instructions for the needs of the Nazi Party. The article presents the theoretical framework that serves as the basis for the practical part, i.e. the analysis of these films. The discussion covers the period from 1933 to 1938, when Riefenstahl did her work for the Nazi regime. The then Reich Minister of Propaganda Joseph Goebbels used her films very effectively as part of his propaganda strategy. The Triumph of the Will made the greatest impact in terms of propaganda, ideology and politics, whereas the ideology of the Aryan race was most strongly supported in Olympia. The film is defined as a historical source and presented is its historic value.

Key words: film, analysis, National Socialism, propaganda, Leni Riefenstahl

Značilnosti filma kot zgodovinskega vira

V zgodovini 20. stoletja film zavzema zelo pomembno mesto kot tehničen in izrazen instrument. Ne samo da neposredno in živo prikazuje dejstva in dogajanja,

* mag., mlada raziskovalka, Inštitut za novejšo zgodovino, SI-1000 Ljubljana, Kongresni trg 1, natasa.henig@inz.si

ampak tudi ideje, običaje, modo in vzorce obnašanja. Številni filmi omogočajo istočasno sliko stvarnosti in njeno interpretacijo. Filme treba razumeti kot dokumente, kronološko in kulturno umeščene v določen časovni okvir.¹ Predstavljajo medij, ki odpira prostor za vizualizacijo realnega dogajanja, izmišljenih zgodb, mitov ipd. Zelo hitro so postali dejavniki zabave, umetnosti in spektaklov.

Zaradi svoje posebne oblike ima med vsemi umetnostnimi vrstami film z zgodovino najbolj neposredno in zapleteno razmerje. Pri *evidenčnem položaju* filma, pojma evidence ne razumemo kot dejstva neposredne navezave na *resnico* ali *realnost*, temveč kot fenomen zaupanja gledalca, zajetega v predpostavki, da se človek enostavno najbolj zanaša na videno, ne da bi se ob tem dejansko spraševal o resničnosti podob na platnu.²

Tako kot obsežna razstava je tudi film montaža podob, zbirka, nekaj, nad čimer *bdi* režiser, ki mora vsako posamezno delo na tej razstavi izoblikovati in kontekstualizirati. Prizor ali posnetek je lahko *najden objekt* – s tem sta mišljena dokumentarna resničnost, nekaj, kar bi se lahko na enak način zgodilo tudi brez prisotnosti režiserja in filmske ekipe, in tudi nekaj v celoti ustvarjenega z uporabo igralcev, statistov, z neverjetnimi učinki ognja in dima, z vsemi triki narativnega ali dramskega filma.³

Filmi so producirani in konzumirani v specifičnih zgodovinskih kontekstih. Film ali kinematografija ni samo zbirka posameznih filmov, je niz kompleksnih, interaktivnih sistemov človeške komunikacije, poslovne prakse, družbene interakcije, umetniških zmožnosti in tehnologije. Zato mora vsaka definicija filmske zgodovine priznati, da razvoj kinematografije zajema spremembe v filmu kot specifični tehnologiji, filmu kot industriji, filmu kot sistemu avdio-vizualne reprezentacije in filmu kot družbeni instituciji.⁴

Razumeti film zgodovinsko bi pomenilo, da ga razumemo kot specifično kombinacijo ozadij ali generativnih mehanizmov. Vsak film, tudi najbolj rutinski, je zgodovinsko edinstven, ker predstavlja določeno razvrstitev elementov. Ta edinstvenost pa ne pomeni, da mora zgodovinar vsak film razumeti kot nerazložljiv zgodovinski primer; kar se od filma do filma razlikuje, je posamezna razvrstitev, ne pa sam sistem elementov.⁵

Filmi nastajajo iz želje, da se določena vsebina posreduje vizualno. Vse kategorije predstavljajo pomemben zgodovinski vir, ki bi moral biti obravnavan enakopravno z drugimi viri in ne zgolj kot pomožno sredstvo, ki služi podrobnejšemu pojasnjevanju

¹ Mario Ričardi, *Vek italijanskega filma* (Beograd: Clio 2008), 9.

² Simon Popek in Andrej Šparoh, ur. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike* (Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran, 2000), 10, 11.

³ Michael Benson, »Zgodovina/Umetnostna zgodovina/Filmska zgodovina. 'Black Square on Red Square' kot zgodovinski dogodek, umetniška akcija in filmska scena,« v: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek in Andrej Šparoh, (Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran, 2000), 13.

⁴ Douglas Gomery in Robert C. Allen, »Predmet raziskovanja filmske zgodovine,« v: *Kako pisati zgodovino filma*, 25, 26.

⁵ Ibid, 29.

preteklosti. Kot deskriptivno-ilustrativno sredstvo za beleženje dogajanja in stanja presega dogmatične elemente. V nasprotju ostalim arhivskim gradivom ne pričuje, ampak nastaja v trenutku dogajanja. Ideološki vplivi so prisotni, toda treba se je omejiti samo na filme, ki so oblikovani kot končni proizvodi, namenjeni izključno javnemu prikazovanju. Film služi tudi spoznavanju političnih dogajanj, preučevanju psiholoških, kulturnih, umetniških in družbenih značilnosti, analizi posameznikov ali celih slojev prebivalstva pa tudi sociološki analizi določenega obdobja. S pomočjo avdiovizualnih medijev dobimo sporočila, stališča, izjave, ki konstantno vplivajo na odnos ljudi do materialne stvarnosti.

Zgodovinska kritika filma se ukvarja z vprašanjem, koliko je film v resnici enoznačna slika dogajanja in koliko je obremenjen z ideološkimi in osebnostnimi razlogi, da bi lahko bil verodostojen zgodovinski vir. Zelo pomembna oznaka filma je, da so z njegovo pomočjo deskriptivno in ilustrativno prikazana različna dogajanja. Film sicer beleži celoto, ampak se s pomočjo kamere osredotoča na podrobnosti in posameznosti ter tako odpira možnost za širšo analizo dogajanja ali osebnosti, ki so v centru pozornosti. Zgodovinarji za film pravijo, da predstavlja samo enostransko sliko, prežeto z ideološkimi in osebnostnimi motivi. Šele ko opravimo ustrezno analizo ga lahko imamo za neposredno pričo dogajanja. Njegova vrednost pa nikakor ni sporna, enako kot pri ostalih medijih.⁶

Ko govorimo o filmu kot zgodovinskem viru, ki je neposredna priča dogajanja, ne smemo pozabiti na elemente, ki jih vsebuje, in lahko služijo za demantiranje, kadar imamo na razpolago samo neposredne vire. Pozorni moramo biti na dejstvo, da ima filmska tehnika avtonomnost in da je posrednik, ki se mu ni mogoče izogniti. Zelo pogosto se dogaja, da se s kamero beležijo tudi posameznosti, ki v trenutku snemanja niso v središču pozornosti, zato lahko za film rečemo, da je sredstvo, s katerim se dogajanje beleži posredno. Na ta način lahko ves zbrani posneti material uporabimo za širšo analizo pojavov in procesov.⁷

Analiza filmov

Leni Riefenstahl je v obdobju vladavine nacistov v Nemčiji posnela štiri filme. Prvi trije so nastali v kontekstu obeležitve dneva stranke oz. strankinega kongresa v Nürnbergu v letih 1933, 1934 in 1935: *Zmaga vere (Sieg des Glaubens)*, *Triumf volje (Triumph des Willens)* in *Dan svobode! Naša vojska! (Tag der Freitag! Unsere Wehrmacht)*. Naročnik vseh treh filmov je bil Hitler. Vsi trije predstavljajo logično zaporedje, zato jih imenujemo z notnim imenom *Nürnberški triptih*. Dokončen odgovor na vprašanje, zakaj je Hitler izbral prav njo, ostaja še do danes nepojasnen. Dejstvo pa je, da je snemanje tovrstnih filmov Lenino prepoznavnost in njen ugled skokovito pognalo v višave. Vrhunec svoje režiserske kariere je dosegla s četrtilim filmom *Olympia*, ki je sestavljen iz dveh delov oz. dveh celovečernih filmov: *Praznik narodov (Fest*

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

der Völker) in *Praznik lepote (Fest der Schönheit)*. Filma prikazujeta potek olimpijskih iger v Berlinu leta 1936. To delo hkrati povzroči zaton njene kariere izven meja takratne Nemčije.

Nürnberški triptih

Zmaga vere je bila prvič prikazana decembra 1933.⁸ Povod za snemanje filma je bila svečanost ob praznik *Dnevu stranke*, ki se je prvič odvijala v Nürnbergu. Peti kongres stranke je bil od 30. avgusta do 3. septembra 1933. Rudolf Hess ga je imenoval *Zmaga nacistične stranke*, pri tem pa je imel v mislih vzpon na oblast v januarju istega leta.⁹ Predpostavimo lahko, da je Hitler želel v letu, ko je bil dosežen težko pričakovani cilj – prihod na oblast – posneti dokumentarni film o *dnevu stranke*, ki bi ga lahko kasneje uporabil tudi v propagandne namene. Splet okoliščin je privedel do tega, da ni zadostoval samo en film, zato sta bila v naslednjih letih posneta še dva. Za to nalogo je bila izbrana Leni Riefenstahl. Glede na nestabilne razmere v tem času lahko predpostavimo, da njeno delo ni bilo lahko. Vodstvo stranke je od nje pričakovalo, da posname film, ki bo prikazoval moč nacistične stranke, ob tem pa proslavo in poveljevanje *velikega dogodka*.

Kot ugotavlja Stefanie Grote v svoji doktorski disertaciji, zgodovinar Siegfried Zelnhefer predpostavlja, da je bila odločitev za svečanosti ob *dnevu stranke* sprejeta dva meseca pred izvedbo, kot rezultat političnih nemirov v letu 1933. To predpostavko potrjuje tudi očitna improvizacija dogajanja, na prvi pogled spontana, ki so jo izvedli nacisti s pomočjo vseh takratnih medijskih in organizacijskih virov, da bi na impresiven način prikazali svoji *zmago* (spremembo oblasti) in *vero*. Po letu 1933 je štiridnevna manifestacija prerasla v celotedensko dogajanje, organizirano kot dovršen liturgičen obred. Estetske značilnosti so prevzeli iz krščanskih religioznih ritualov: procesij, litanij, hvalospevov, govorov in tihih molitev. V takem okolju je nastal psevdo-svet, atmosfera, v kateri je bil Hitler predstavljen kot *rešitelj* in kot nekdo, ki naj prevzame mesto boga. Hitlerjev odhod iz zapore Landensberg je bil predstavljen kot njegovo *ustajenje*, kar je nacionalsocialistična doktrina prikazala kot sinonim za *dobre novice*. Speer je zasnoval svoj dizajn za Zeppelintribüne na oltarju iz starega pergamona in povezal tretji rajh s helenističnim centrom *arijske* kulture.¹⁰

⁸ Leta 1927 je bil prvi kongres stranke, ki je bil hkrati posnet. Od takrat dalje je veljalo pravilo, da je treba snemati vsak kongres. Do prihoda Hitlerja na oblast so snemani samo filmi v obliki filmskega žurnala.

⁹ Prostor obsega 11 km² je bil v tradicionalnem turističnem kraju ob desetih ribnikih, služil pa je za izvajanje svečanosti ob *dnevih stranke* vse do zime 1942/43. Hkrati je predstavljal tudi nikoli do konca dograjeno gradbišče. Na Hitlerjev ukaz je Albert Speer projektiral do takrat še nevideno monumentalno arhitekturno delo, ki naj bi ponazarjalo utrjevanje diktatorske oblasti. Načelo nacionalsocialističnega firerja mu je kot glavnemu arhitektu tretjega rajha služilo kot vodilo pri arhitekturnem delu. – Stefanie Grote, »Objekt Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich« (doktorska disertacija, Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt, 2004), 33.

¹⁰ Ibid, 37, 38.

Film se začne s kadrom, v katerem vidimo njegov naslov in plapolajočo zastavo s kljukastim križem. Sledi uvodna sekvenca, v kateri je režiserka označila film za zgodovinski dokument. Svoje ime je navedla v funkciji umetniškega aranžmaja, svoje avtorske vloge pa ni poudarila. Ta okoliščina odpira vprašanje, zakaj se je odločila za to potezo. Predpostavimo lahko, da zaradi tega, ker ni bila članica stranke¹¹ in zaradi nasprotovanja nekaterih znotraj NSDAP, da ji dodelijo to vlogo. Ta poteza bi lahko bila kompromisna rešitev.

Uradno je film naredilo nacistično vodstvo oz. *Filmski oddelek nacistične stranke* (*Hergestellt von der Reichsleitung der NSDAP Abteilung Film*). Za distribucijo je bil zadolžen *Regionalni filmski biro stranke* (*Verleih durch die Landesfilmsteelen der Partei*), glasbo pa je komponiral Herbert Windt. V filmu je posebej poudarjeno, da je imela Leni na razpolago tudi vse posnetke, ki so nastali za potrebe filmskih žurnalov, sestavnih delov vsakega kongresa. Za vse nove arhitekturne konstrukcije v Nürnbergu je bil zadolžen Albert Speer, uradne pravice za prikazovanje filma pa je dobilo filmsko podjetje Tobis.¹²

Po uvodnem delu sledijo posnetki Nürnberga s srednjeveško arhitekturo, na katerega se kamera in z njo pogled spuščata iz oblakov. Temi, ki jo je Leni dodatno razdelala v naslednjem filmu, je dodala posnetke aviona in simbolizirala Hitlerjevo spuščanje na zemljo v funkciji *rešitelja*. Na to se navezujejo tudi posnetki, v katerih vidimo delavce, ki pripravljajo stadion za izvedbo svečanosti, pri tem pa je simbolično prikazana izgradnja nove Nemčije, pri kateri bodo sodelovali njeni državljani oz. navadni delavci. Ta motiv se zaključuje s pogledom na prapor z napisom: *Za enotnost naroda! Za moč rajha!* (*Für die Einigkeit des Volkes! Für die Stärke des Reich!*). Nato se pojavijo posnetki Nürnberga, tokrat kot modernega in razvitega mesta. V središču pozornosti so promet, urbano meščanstvo ter enote SA in SS.¹³

Po otvoritvenem kadru in svečani otvoritvi kongresa, vidimo Hitlerja, kako stoji za govornico in vehementno prične s svojim značilnim in retorično prepoznavnim govorom:

»2. septembra 1923 smo se prvič v velikem številu zbrali v tem mestu, v času, ko je bilo še vedno v rokah naših sovražnikov – v času, ko je bilo težje pokazati radost kot sedaj. V imenu milijona vseh tistih, ki sprejemajo gibanje nacionalsocialistične stranke, želim mestu Nürnberg srečo in prosperiteto. Verjamem, da bosta stranka in njeno gibanje pomagala povečati slavo tega nemškega mesta, ter ga jasno predstaviti pred svetom. Staremu nemškemu mestu Nürnberg: Heil!«¹⁴

¹¹ Čeprav je Riefenstahlova zatrjevala, da tudi njena starša nista bila člana nobene stranke, se je njen oče, Alfred, uradno včlanil v NSDAP prav 1. aprila 1933, ko je potekal dan bojkota judovskih trgovin in je prejel člansko izkaznico z zaporedno številko 1670383. – Steven Bach, *Leni Riefenstahl. Neizprosna moč slik* (Ljubljana: Modrijan, 2013), 155.

¹² Leni Riefenstahl, *Der Sieg des Glaubens* [dokumentarni film] (Berlin, 1933), pridobljeno 15. 6. 2015 <https://archive.org/details/DerSiegDesGlaubens1933>.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

Sledil je prihod paravojaških enot, ki so v rokah nosile prapore s kljukastim križem in začetnicami NSDAP. Zbranim je spregovoril Rudolf Hess: *»Začenja se 5. kongres stranke NSDAP, Kongres zmage!«* V trenutku ko Hess izgovarja te besede, se fokus kamere usmeri na nacistično zastavo, s čimer Leni dodatno poudari pomen trenutka, posvečenega Hitlerju.

»Dragi firer, kot vodja stranke si zagotovil zmago. V trenutkih, ko je druge razjedal dvom, si bil neomajen. Ko so drugi sklepali kompromise, si bil odločen. Ko so drugi izgubljali pogum, si nas ti hrabril. Ko so nas drugi zapuščali, si ti uzel zastavo in jo še z močnejšo voljo postavil na čelo nacije, kjer zmagoslavno plapolala. Pozdravljamo te, vodja nacije, v čigar rokah se nahaja naša prihodnost! Firer naš, pozdravljen!«¹⁵

Posebni gost na kongresu stranke je bil vicesekretar fašistične stranke, profesor Marcipati, ki je spregovoril v imenu Mussolinija in prenesel posebne pozdrave, namenjene vodji nacionalsocialistov.¹⁶ Leni je s temi posnetki dala poseben poudarek kongresu in poskušala prikazati odnos med dvema državama s podobnimi ideološkimi vrednotami.

Posebna pozornost je bila namenjena kadrom, v katerih je predstavila organizacijo Hitlerjugenda. Po podatkih, ki jih je Leni navedla v filmu, se je v Nürnbergu zbralo okoli 65000 pripadnikov te mladinske organizacije, pri tem pa je navedla da je število članov bistveno večje, vendar zaradi prostorskih omejitev ni bilo mogoče zagotoviti, da se kongresa udeleži ves milijon in pol njenih pripadnikov.

Hitler je mlade nagovoril s posebnim žarom:

»Nemška mladina! Tako kot smo se ob tej priložnosti zbrali mi, bi se moral zbrati ves narod. Razmere niso bile vedno take. Ljudje niso želeli razumeti drug drugega. Vsak je mislil le nase. Bili smo priče odstopanja od življenskih načel. Med svojo mladostjo morate najti način, da zaščitite občutke prijateljstva in pripadnost določeni skupini. Če vam to uspe, vam nobena sila tega ne bo mogla vzeti. Vi boste en narod, ki bo povezan tako, kot ste v teh trenutkih. Nemška mladina je naše edino upanje – hrabrost in vera našega naroda. Vi, mladina moja predstavljate prihodnost Nemčije, in ne prazne ideje ali praznega formalizma neokusnega načrta. Ne! Vi ste kri naše krvi, meso našega mesa, duh našega duha! Vi predstavljate nadaljevanje našega naroda. Moja Nemčija živi in njena prihodnost živi v vas. Nemčija: Heil! Heil! Heil!«¹⁷

Kamera med govorom izmenično prikazuje Hitlerja in nasmejano občinstvo, ki ga pozorno poslušajo.

Podoben govor je bil posnet tudi v filmu *Trijumf volje* v katerem je Leni ponovno našla posebno mesto za Hitlerjev nagovor mladine. Tudi v njem je poudaril pomen

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

in poslanstvo mladih. V čustveno nabitem govoru je poudaril življenjsko nalogo: »vzdrževanje in podaljševanje življenja nemškega naroda.«¹⁸

V drugem delu filma *Zmaga vere* je pozornost posvečena enotam SA in SS. V njem vidimo marš in demonstracijo moči ter enotnosti, ki poteka po ulicah Nürnberga. Hitler jih v spremstvu vodje enot SA Ernesta Röhma pozdravlja. Kadre, ki so usmerjeni proti nebu hitro zamenjajo posnetki, v katerih vidimo zastave različnih evropskih držav. V naslednjem trenutku vidimo posnetek Hitlerja, ki izkazuje posebno čast Horstu Wesselu, simbolu požrtvovanosti in junaštva. Paravojaškimi enotam nameni naslednje besede:

»SA, SS in ST. Deset let je minilo od dneva nacionalsocialističnega gibanja, v sodelovanju z drugimi nacionalističnimi skupinami je bil organiziran pomemben dogodek mladega nemškega gibanja, ki se je borilo za svobodo. Od takrat pa do danes je bil dosežen velik napredek. [...] Zborovanje, organizirano na dan stranke je vedno predstavljalo priložnost za vojaški pregled vseh ljudi, pripravljenih in odločnih braniti načela skupnosti naroda ne samo v teoriji, ampak tudi v praksi. To je skupnost, ki se ne ozira na družbeni status, poklic, premoženje ali izobrazbo. Skupnost, ki jo združujeta vera in odločnost. Ne borimo se za položaje ali stranko, niti za poklice ali družbene sloje, ampak smo združeni za našo Nemčijo. [...] Stotine in stotine ljudi je za vas dalo življenje. Deset tisoč je bilo ranjenih. Sto tisoč jih je izgubilo svoje položaje ali zaposlitev. Če nas je goreča vera privedla v položaj, da je naša zastava iz opozicije postala zastava rajha, če nam boginja sreče 14 let ni bila naklonjena, smo vseeno vedeli, da za vse to lahko krivimo le sebe. Vedeli pa smo, da se bo sreča spet obrnila v našo smer, ko bodo naši dolgovi odplačani. Nebesa naj nam bodo priča. Dolg našega naroda je odplačan! Maščevali smo krivice! Sramota je sprana! [...] Namen našega obstajanja nismo mi sami, ampak koristi našega naroda. Mi ne želimo zase nič, za Nemčijo pa vse. Mi bomo umrli, Nemčija pa mora živeti!«

Film se zaključuje s pogledom, ki je usmerjen proti zastavi, plapolajoči med oblaki.¹⁹

Film je bil predvajan samo eno leto in je bil hitro pozabljen. Tudi Leni, kot je opisala v svojih spominih, ni bila zadovoljna s svojim delom, ki ga je dojemala kot nedokončano. Cilj filma je bil zelo jasen zaradi vnaprej pripravljene in skrbno izbrane scenografije, zato ga ne moremo označiti samo kot dokumentarnega filma. Kot se je kasneje izkazalo, je bil to še v manjši meri film, ki ga je nadomestil. Določeni motivi in ideje se v filmu ponovijo, je pa *Triumf volje* precej veličastnejši in vsebinsko bogatejši propagandni material. V njem lahko zasledimo precejšen napredek in nadgradnjo Leninega režiserskega razvoja.

Leto 1934 je za Hitlerja in njegovo vladno predstavljalo veliki izziv. Režim se je soočil s prvo notranjo in ekonomsko krizo, ki je resno načela Hitlerjev položaj moči, ogrozila pa je tudi Hitlerjeve načrte, da predsednika von Hindenburga nasledil po njegovi smrti. To je bil skupek več konfliktov, problemov in neskladij, na katere

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

sta vplivali pomanjkljiva preskrba in na mnogih področjih še vedno visoka brezposelnost. Korenine njihovih vzrokov so bile predvsem v notranjepolitičnih sporih za oblast. Šele ko so nasprotja dosegla vrhunec, je v navezi z vodstvom Reichswehra in SS izkoristil *Röhmovo afero* in se 30. junija 1934 uveljavil z dvojnimi udarcem proti notranjim strankarskim tekmečem in konservativnim nasprotnikom.²⁰

Izvedena čistka znotraj stranke je povzročila neuporabnost filma, ki je bil posnet na kongresu predhodno leto. Razumljivo je, da Hitler in njegov minister za propagando nista želela, da se v kinematografih prikazuje film, v katerem se poleg Hitlerja pojavlja še Ernst Röhm. Kongres v Nürnbergu je pomenil dogodek leta, na katerem je stranka imela priložnost, da pokaže svoje dosežke in začrta pot za nove uspehe v prihodnosti.

Leta 1934 je Hitler dobil priložnost, da se znova predstavi kot rešitelj nemškega naroda in edini, ki lahko zagotovi mir in dolgo pričakovan razcvet. Leni Riefenstahl je ponovno dobila priložnost, da posname film, tokrat z naslovom *Triumph volje*. Kasneje se je izkazalo, da gre za najboljši propagandni film, posnet v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Hkrati se je ponudila tudi priložnost, da se zapolni vrzel, ki je na področju filmske propagande nastala zaradi neuporabnosti filma *Zmaga vere*.

Drugi film iz *Nürnberškega triptiha*, *Triumph volje*, v uvodu je označen kot »dokument o kongresu stranke leta 1934, posnet po navodilih firerja.«²¹ Že na samem začetku lahko vidimo drastično spremembo, ki je nastala v času med dvema kongresoma stranke. Leta 1933 je bil Hitlerjev položaj še v veliki meri odvisen od volje in dejavnosti predsednika von Hindenburga, zato je bil uvod filma *Zmaga vere* precej skromnejši od uvoda *Triumfa volje*. *Triumph volje* predstavlja dvourni spektakel, v katerem se vrstijo posnetki Hitlerja, drugih vodilnih pripadnikov stranke, njihovi govori ter korakanje enot SA in SS, delavcev in Hitlerjeve mladine. Vodilna misel je bila prepoved Nemčije, zanj pa je bil zaslužen Hitler. Leni je s svojo filmsko stvaritvijo omogočila vizualizacijo mita o firerju, ki ga je Goebbels skrbno pripravljal. Smrt predsednika von Hindenburga je povzročila, da se je na državni ravni začel javno propagirati in povečevati mit o *ljubljenem vodji*.

V obeh filmih lahko zasledimo skupno sporočilo, ki govori o moči in prepovedi Nemčije, pri čemer imata vsak svojo osnovo. V filmu *Triumph volje* je osnova večplastna. Jasno so poudarjeni trenutek *očiščenja stranke*, ponovno vzpostavljanje sistema vrednot in prepričanj znotraj same nacistične stranke. Riefenstahlova je poskušala prikazati reinkarnacijo nacizma, ki je sledila *duhovnemu zatonu*, pri tem pa namiguje na Röhmov udar. Vrhunec predstavlja nagovor Hitlerja paravojaškim enotam:

»Moji SA in SS-ovci: pred nekaj meseci se je nad našim gibanjem pojavila temna senca. SA in druge institucije v okviru stranke niso imele z njo nobene veze. Motijo se vsi tisti, ki mislijo, da je v našem edinstvenem gibanju prišlo do razkola. Še vedno je trdno kot blok in nič v Nemčiji

²⁰ Hans-Urlich Thamer, *Nacionalsocializem* (Ljubljana: Modrijan, 2009), 110.

²¹ Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* [dokumentarni film] (Berlin, 1935), pridobljeno 15. 6. 2015 <https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens>.

ga ne more zlomiti. Če bo nekdo hotel uničiti duh mojih SA enot, ne bo prizadet nihče od članov SA, ampak on sam. Samo norec ali nekdo, ki namerno laže, si lahko zamisli, da bi jaz ali bilo kdo drugi uničil to, kar smo toliko let skrbno gradili. Ne, prijatelji, mi stojimo trdno skupaj za našo Nemčijo. Moramo stati čvrsto in skupaj za to Nemčijo. [...] Svojo lojalnost do mene ste v preteklosti dokazali že tisočkrat. V času, ki prihaja, to ne more biti in ne bo drugače. Pozdravljam vas kot moje stare zaupne SA in SS-ovce. Sieg Heil!»²²

V nasprotju z govoroma v predhodnem filmu Hitler tokrat stoji za veliko belo marmorno govornico. Med govoroma v ozadju vidimo občinstvo, sestavljeno iz pripadnikov enot SA in SS, in tudi nemškega orla, s čimer se še posebej poudarja pomen tega trenutka kot tudi pomembnost enotnosti ter moči, ki ju predstavlja. Marširanje čet, katerih posnetki so pogosti tudi v *Zmagi vere*, je v *Triumfu volje* še bolj poudarjeno.²³

Film je popolnoma brez komentarjev, razen na samem začetku, ko najavno špičo zamenja tekst: »5 septembra 1934, dvajset let po začetku svetovne vojne, 16 let po začetku trpljenja Nemčije, 19 mesecev po ponovnem rojstvu Nemčije, je Adolf Hitler priletel v Nürnberg, da bi pozdravil svoje zveste privržence.«²⁴ Na začetku filma lahko opazimo poudarek na močni Nemčiji, ki je neločljivo povezana z močjo in voljo njenega voditelja. Ti motivi se na različne načine pojavljajo skozi ves film in predstavljajo kombinacijo stiliziranih prikazov. Poudarja se pomen kulta, kar še posebej podkrepi način, s katerim so gledalcu podani miti in simboli, njihove osnove pa najdemo že v ideji »Völkisch«.

Film se začne s posnetki mesta, na katerih se vidi letalo, ki leti skozi goste oblake in nato pristane. Riefenstahlova je znala zelo dobro poudariti motive, ki jih je bilo treba prikazati v glavnem planu. Najprej je v posebnem segmentu videno mesto Nürnberg kot staro nemško srednjeveško mesto. Te posnetke spremlja kompozicija *Der Meistersinger von Nürnberg*, kasneje pa jo zamenja *Horst Wessel Lied*. Simbolično gre za predstavo stare Nemčije, ki jo postopno zamenja nova.

Monotonija dokumentarne naracije je uspešno razbita že na začetku, ko je v kadrih prikazan Hitler, ki se *spušča iz oblakov*. Gledalca na ta način postopoma uvaja v sporočilo in glavno temo filma, poudarja se simbolika liderja, ki jo dopolnjuje med oblaki leteče letalo. V tem delu filma se ponovno pojavi motiv *očiščenja*. Hitler izstopi iz letala, pričaka pa ga navdušen in nasmejan nemški narod. Na simboličen način je prikazan Hitlerjev položaj v odnosu do vseh prisotnih, ki ga pričakajo kot *rešitelja*. Občinstvo ni postavljeno v položaj spremljevalca dogajanja, ki bi mu bilo treba pojasniti nacistično ideologijo. Videti je, kot bi ljudje točno vedeli, zakaj so se zbrali. Sledijo posnetki jutra, kampa v katerem so bili nameščeni delavci, mladina ter enote SA in SS. Prikazane so skupnost, skladnost in dobra organizacija. V teh posnetkih je poudarjen t. i. *nacistični etos*, ki je izrazito antiindividualističen in prisega na podrejanje posameznika skupnosti. V odnosu do Hitlerja naj bi se narod

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Riefenstahl, *Triumph des Willens*.

moral žrtvovati za *velike ljudi*, ki predstavljajo *dušo naroda*, pri tem pa posledice niso pomembne.

V odlomku, imenovanem *Parada zastav*, vidimo scenografijo, ki jo je izdelal Albert Speer. On je bil zadolžen tudi za vse kadre, v katerih prevladujejo praporji z nacističnimi zastavami. V Luitpoldhalle se je odvijala svečana otvoritev praznika nacistične stranke, na kateri so nepregledne kolone SA in SS formirale jasno strukturirane prvokotnike, nad katerimi je bilo morje zastav s kljukastimi križi, ki jih kamera prikazuje iz oddaljene ptičije perspektive.

Kamera je postavljena pod takim kotom, da posname hipnotični učinek zbrane množice, pri tem pa je posameznik v njej pomemben le kot del. Ta pristop snemanja je prisoten v celem filmu. Ikonografija v *Triumfu volje* ni slučajna, ampak likovno predstavlja naravo nacističnih idej, nad katerimi je bila prevzeta tudi Leni.²⁵

Ob otvoritvi kongresa vidimo govore različnih predstavnikov nacističnih organizacij oblasti, med katerimi se pojavlja tudi Goebbels, ki predstavi svoj pogled na propagando. V govoru je zaznati tudi strah pred grožnjo prikrite opozicije manifestacijam nacionalsocializma. Poudarjena je tudi Bismarckova ideja, ki so jo nacisti prevzeli – *entuziazma ni mogoče konzervirati kot ribe*.²⁶ Predstavljena je moč javnih demonstracij, ki jih v filmu zasledimo večkrat, ena izmed tipičnih pa je predstavitev delavcev na polju Zeppelin Field, ki držijo lopate v enakem položaju kot bi vojaki držali svoje orožje. Taka skupinska dinamika kaže tudi pripadnost Hitlerju in vsej Nemčiji.

Hitler je med filmom prikazan v glavnem planu, največkrat v izoliranem kadru brez spremstva drugih vodilnih članov stranke. Domnevamo lahko, da se je Leni s tem poskušala izogniti slabi izkušnji, ki jo je dobila, ko je v filmu *Zmaga vere* posnela Röhma v enakovrednem položaju kot Hitlerja. Ko je Hitler prikazan v spremstvu, je vedno v središču pozornosti kamere. Pogosto je prikazan iz profila, prikaz njegove veličine pa je poudarjen s postavitvijo kamere, ki ga snema navzgor.

V svojem zadnjem govoru tega filma je Hitler prikazan kot zelo umirjen, po drugi strani pa je opazna strast, usmerjena na poslušalce. S tem jih je želel privedi do stanja duhovnega fanatizma. Leni je to uspelo prikazati s poudarkom na zaključku firerjevega govora: »V Nemčiji v naslednjih tisoč letjih ne bo nobene nove revolucije!«²⁷ Film se zaključuje v Luitpoldhalle, svečanem prostoru, kjer je potekala otvoritev kongresa. Kamera je usmerjena na visoko dvignjene plapolajoče praporje in zastave, dogajanje pa spremlja pesem *Horst Wessel Lied*. Udeleženci kongresa držijo iztegnjene roke v pozdrav Hitlerju.²⁸ V poslednjih kadrih je kamera v t.i. jukstapoziciji – pod kotom, ki omogoča pogled udeležencev, usmerjen v nebo. S tem se nemški narod *podzavestno* usmerja k oblakom, iz katerih je prišel Hitler na začetku filma. V teh delih vidimo simboliko zadnjega in *končne*ga utelešenja triumfa volje, s čimer Leni uspešno zabriše meje med mitom in realnostjo.

²⁵ Winston, »Reconsidering Triumph of the Will,« 102.

²⁶ David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945* (London: IB Tauris, 2001), 132.

²⁷ Riefenstahl, *Triumph des Willens*.

²⁸ Ibid.

Znanje Leni Riefenstahl o montaži in nadarjenost zanjo prideta še posebej do izraza pri posnetkih govorov Hitlerja in drugih nacističnih voditeljev. Govori so trajali tudi po celo uro, zato jih je morala rezati in montirati, pri tem pa paziti, da se ne izgubi glavno sporočilo. Posamezne dele je jemala iz konteksta, s čimer so celotni govori izgubili svojo avtentičnost, pridobili pa so nov pomen.

Postavlja se vprašanje, zakaj v filmu *Triumph volje* (1935) ni bilo prostora za prikaz Reichswehra. Hitler je namreč postal vrhovni komandant oboroženih sil Nemčije, Reichswehr pa je na kongresu nacionalsocialistične stranke prvič prisostvoval leta 1934 (na 6. kongresu). Leni v svojih *Spominih* posebej poudarja, da so ji vodilni generali to zamerili. Kot izgovor je navedla slabo vreme, zaradi česar je bil posneti material slabše kakovosti. Pri filmu o *dnevu stranke* ni bilo interesa, da se veliko pozornosti nameni vojski, saj so nacisti želeli oboroževanje izvesti čim bolj tajno, da se s tem nebi kompromitirali in jasno kazali, da kršijo odredbe versajske pogodbe. Ne glede na pomembnost dogodka, ki se ga je vojska udeležila prvič, je Hitler dal prednost zunanji politiki. S tega vidika je težko verjeti, da je Leni kdo posebej zameril, ker je iz filma izločila posnetke o vojski, še posebej zato, ker so bili precej neuporabni, saj je bil tisti dan oblačen.

Dan svobode! Naša vojska! (Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!) je naslov tretjega filma iz triptiha, ki predstavlja polurno povelečevanje nemških oboroženih sil. Posnet je bil leta 1935 na sedmem kongresu stranke. Shod so imenovali *Kongres miru*, morda zaradi Hitlerjevih nenehnih zagotovil v tistem letu, da si v zunanji in obrambni politiki prizadeva predvsem za mir. Nastal je kot dopolnitev predhodnega filma, ker je Leni v njem izpustila posnetke o nemški vojski. Postavlja se vprašanje, zakaj je bila ta dopolnitev izvedena na tak način. O tem je potekalo več razprav.²⁹ Na strankinem kongresu leta 1934, ko je bil sneman *Triumph volje*, je bila prvič prisotna tudi vojska, zato bi bilo logično, da so določeni posnetki namenjeni tudi njej.

Razumljivo je, da Hitler ni želel javno razkriti svojih načrtov v zvezi z obnavljanjem in povečevanjem nemških oboroženih sil, dokler za to ne bi bili doseženi ugodnejši pogoji. Poleg tega je imel film *Triumph volje* zelo jasen cilj, da prikaže enotnost in moč NSDAP. Stranko je bilo treba prikazati kot neokrnjeno glede na dogodke v juniju in juliju 1934. Prikaz notranje enotnosti bi lahko zbledel, če bi se hkrati posvetili dvema tako pomembnima temama. S tega vidika je prikaz Wehrmachta v posebnem filmu, ki bi obravnaval zgolj vojaški vidik, povsem razumljiv.

Film *Dan svobode! Naša vojska!* lahko razdelimo na pet glavnih delov: jutranje razpoloženje v vojaškem kampju, nastop konjenice na Zeppelin-feldu, Hitlerjev govor, vojaško parado in vojaške manevre. Film se začne s posnetki, na katerih vidimo prekiržane bajonete, ki gledalca opozarjajo na temo filma. V začetni sekvenci vidimo,

²⁹ Obstaja skrivni načrt Ufe iz leta 1934, v katerem je bil zapisan *projekt filma o Reichswehru*. Skladno z okoliščinami, ki so vplivale na dogajanje leta 1934, in na podlagi dogajanja v naslednjih letih Stefanie Grote predpostavlja, da je bila realizacija tega projekta prestavljena na primernejši čas. Razlogi so bili v domači in tudi mednarodni politiki. – Grote, »Objekt Mensch«, 154.

da je avtorica filma Leni Riefenstahl, za glasbo je bil zadolžen Peter Kreuder, film pa je proizvedla NSDAP.³⁰

16. septembra 1935 je bilo pred več kot 200.000 gledalci razglašeno oživljanje nemških oboroženih sil. Nastopilo je 100.000 vojakov iz 13 različnih rodov vojske, prikazana je najmodernejša oprema, še posebej je bila poudarjena impozantna letalska enota Luftwaffe. Propagirala se je vojaška premoč, hkrati pa so se vzbujala patriotska čustva. Hitler je v svojem govoru poudaril predvsem težnjo po ohranjanju miru na eni strani, na drugi pa lahko zasledimo subtilno posredno predstavljanje načrtov za prihajajočo vojno.³¹

Jutranje razpoloženje v vojaškem kampu predstavlja prvi del filma in se začne s plapolajočo zastavo NSDAP in vojakom na straži. Vidne so prve jutranje aktivnosti vojaka, osebna higijena in prvi obrok. Sledita postroj in marš vojakov, ki dajeta močan občutek enotnosti. Pri tem se kamera ne usmerja v njihove obraze, gledalec jih skoraj ne opazi, s čimer je Leni zmanjšala vpliv vsake individualnosti, povečala pa občutek discipline in pomen skupnosti. Sledita nastop konjenice in vojaške vaje na Zeppelinwiese.³²

Film je narejen tako, da odgovarja klasični strukturni piramidi drame. Leni postopoma povečuje napetost s prikazovanjem vodje, hkrati pa predstavlja politični pomen teme, ki jo film obravnava. Dramaturški vrhunec filma predstavlja govor, ki ga je imel Hitler na Zeppelinwiese 16. septembra 1935, namenjen pa je bil nemškim oboroženim silam:

»Vojaki našega Wehrmachta, že drugič so se zbrale formacije vojske in mornarice na tem kraju, prvokrat v Nemčiji, ki je svobodna in se lahko brani. Odslej se lahko vsak Nемец, če meni, da je to za narod pomembno, pridruži tem redovom. Vsak od vas bi moral žrtvovati svojo osebno svobodo. Vsak od vas bi moral spoštovati red in disciplino, vsak od vas bi moral posedovati predvsem moč in vzdržljivost, ter velik občutek odgovornosti. [...] Vi tovariši s svojim orožjem in čeladami predstavljate edinstveno nasledstvo, vi ne predstavljate nekega mitološko ustvarjenega bitja, ki je oropano tradicije in brez preteklosti. Vse kar obstaja v nemških državljanih črpa svoje osnove iz tradicije, ki jo predstavljate vi. [...] Ko je bila čast v rokah naših vojakov, nam je nihče na tem svetu ni zmožgel odvzeti. Vaša obveza ni, da nam zagotovite prihodnjo slavo in slavo vojske. To je že doseženo. Vi jo morate samo obdržati. Takrat vas bo nemški narod ljubil, takrat bo nemški narod verjel, da sta mu zagotovljeni varnost in izobrazba. [...] Želimo ustvariti generacijo, ki bo močna, predana, vredna zaupanja, poslušna in dostojna, taka, da naši državi ne bo v sramoto, ko se bomo soočili z zahtevami zgodovine.«³³

Hitlerjev govor predstavlja vrhunec filma in hkrati uvod v vojno parado in manevre na Zeppelinfeldu. Po končanem govoru kamera prikazuje predstavnike voja-

³⁰ Leni Riefenstahl, *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!* [dokumentarni film] (Berlin, 1935), pridobljeno 15. 6. 2015, <https://archive.org/details/1935-Tag-der-Freiheit>.

³¹ Grote, »Objekt Mensch,« 140.

³² Riefenstahl, *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*

³³ Ibid.

škega vrha, ki pozdravljajo nepregledno vrsto vojakov iz reda pehote in mornarice, ki marširajo pred njimi, nosijo pa zastave in prapore z nacističnimi obeležji. Zatem se pojavi konjenica, kasneje pa še motorizirane enote, ki jih predstavljajo vojaki na motorjih, ter kamioni, ki s sabo vlečejo topništvo. Nato se pojavijo še oklepne enote.³⁴ Cilj tega dela filma je prisotnim na kongresu prikazati novo, izboljšano in napredno nemško vojsko. Tudi sporočilo je zelo jasno: nemška vojska je dobro opremljena in pripravljena braniti svoje interese.

Zadnji del filma najavi nacistično znamenje – orel, ki je v vseh treh filmih sneman v Nürnbergu, pogosto pa je uporabljen kot prehod med dvema deloma filma. Vojaški manevri predstavljajo zadnji del filma *Dan svobode! Naša vojska*. V njih so sodelovale vse enote in vojni rodovi, ki so se udeležili parade. Po ustaljenem ritmu je prva nastopila pehota, kasneje pa so se ji priključili še ostali rodovi vojske. Vrhunec zaključnega poglavja v filmu predstavlja prihod letalstva in vaje, ki so jih izvedle ob tej priložnosti. Z ene strani vidimo prikaz vojaške moči iz zraka, z druge pa pripravljenost na odgovor obrambe na tleh. Film se zaključi veličastno – s kamero, usmerjeno proti nebu, na katerem letala formirajo kljukasti križ, ki ga v naslednjem kadru zamenja plapolajoča nacistična zastava.³⁵

Kongres iz leta 1935 se od predhodnega razlikuje po organizaciji, procesih in udeležbi, kar je na filmu, ki je bil ob tej priložnosti posnet, marginalizirano. Poseben pomen imajo idejno-politične, filmske in druge materialne inovacije ter postavitve oboroženih sil v ospredje. Hitler je v nasprotju predhodnima dvema filmoma, v katerih je bil osrednji lik, precej manj opažen, vidimo ga le v uvodnem pozdravu in nagovoru udeležencem. Cilja filma sta bila provokacija in preizkus morebitnega odziva svetovne javnosti. Hkrati pa je bila cenzura prave zunanje politike s tem filmom prekinjena.

Čeprav tretji film nosi naziv *Dan svobode! Naša vojska!*, kar naposredno kaže na njegovo tematiko, je zanimivo, da je nek drug dogodek ostal povsem v ozadju. 15. septembra 1935, samo dan pred nastopom vojske na kongresu, so bili sprejeti nürnberški zakoni.³⁶

Olympia

Film *Olympia* je bil posnet na 11. modernih olimpijskih igrah, ki so potekale avgusta 1936 v Berlinu.³⁷ Posvečen je pionirju modernih olimpijskih iger baronu

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Overy, *Tretji rajh*, 124.

³⁷ Z odločitvijo, da se Nemčiji zaupa organizacija letnih iger, so se odprla številna nova politična vprašanja. V svetu so to odločitev ocenili kot prehitro podporo novemu režimu. Pojavljali so se sumi, da bi lahko prišlo do bojkota. O udeležbi ameriških športnikov je decembra 1935 glasovala Ameriška atletska zveza, ki je prisotnost z minimalno večino potrdila. Določeni športniki so se kljub temu odločili, da se ne bodo udeležili iger. – Overy, *Tretji rajh*, 138.

Pierru de Coubertinu in mladosti sveta.³⁸ Občinstvu je bil premierno prikazan 20. aprila 1938, na Hitlerjev rojstni dan. Koristi filma so bile večplastne, Ministrstvo za propagando pa je film izkoristilo za predstavitev in popularizacijo Nemčije na svetovni ravni.

Igre so se začele 1. avgusta z veličastnim spektaklom v Hitlerjevi navzočnosti. 2. avgusta so se začela tekmovanja. Prvo zlato medaljo je osvojila nemška metalka kopja, drugo pa nemški metalec krogle. Hitler je zmagovalcema osebno čestital, zvečer pa je zapustil stadion, še preden so podelili medalji temnopoltima ameriškima atletoma, ki sta osvojila prvo in drugo mesto pri skoku v višino. Olimpijski komite je naslednji dan protestiral, zato se je Hitler nadaljnjim zapletom izognil z izjavo, da zmagovalcem ne bo več čestital.³⁹ Riefenstahlova je imela na razpolago 130 zaposlenih: fotografe, snemalce, specialiste za različna področja, kamermane in druge filmske delavce. Tehnična oprema je bila zelo napredna in dovršena: specialne kamere, optični in filmski material. Za produkcijo je imela tri leta, začela pa se je jeseni 1935 in trajala vse do premiere.⁴⁰

Olympijo sestavljata dva celovečerna filma dolga po dve uri. Prvi nosi naziv *Praznik narodov*, drugega pa je Leni poimenovala *Praznik lepote*. Film predstavlja faktografski dnevnik športnih dogodkov, poleg svojega propagandnega značaja in ciljev pa v sebi nosi tudi hvalnico fizičnim sposobnostim in mladosti.

Razumemo ga lahko tudi kot prepričljivo vajo za dviganje ugleda in propagando nacionalsocialističnega režima, pri tem pa prikaz nacistične ideologije ni v ospredju. *Olympia* ponuja sijajno predstavo različnih elementov nacističnega svetovnega nazorja, še posebej pa poudarja pomen idealiziranega arijskega telesa.⁴¹

Nedolžna osnovna ideja o modernih olimpijskih igrah v duhu mirnega športnega tekmovanja najboljših športnikov v luči izogibanja političnim, socialnim in verskim razlikam je bila odlična priložnost za dvig ugleda Nemčije, od katerega pa bi imela največje koristi nacistična vlada. Igre niso bile zlorabljene samo v ta namen. S pomočjo športnih ekip in dobro grajenih ter fizično vrhunsko pripravljenih športnikov in režiserke, ki jo je zanimala predvsem *lepota*, je bilo svetu mogoče predstaviti »razumevanje rasno čistega zdravega telesa.«

Nacistični koncept moškosti je temeljil na osnovah, ki so se razvile v prvi svetovni vojni. Ideje o idealnem moškem so bile uporabljene kot praktični način krepiteve političnih struktur, moškost so dojemali kot predanost višjim ciljem. Nacistična preokupacija s človeškim telesom je počivala na vzponu takratnega dojemanja moškosti. Golo moško telo je pomenilo klasičen pojem lepote in je postalo nacionalsocialistični simbol, izvor tega ideala pa lahko najdemo že v pojmovanju lepote v antični Grčiji.⁴²

³⁸ Leni Riefenstahl, *Olympia. Teil 1: Fest der Völker* [dokumentarni film] (Berlin, 1938), pridobljeno 15. 6. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ILnGqMoNXRI>.

³⁹ Overy, *Tretji rajh*, 141.

⁴⁰ Leni Riefenstahl, *Five lives. Fünf Leben. Cinq vies*, ur. Angelika Taschen (Köln: Taschen, 2000), 270–72.

⁴¹ Welch, *Propaganda*, 94.

⁴² Hitler je v *Mein Kampf* zapisal, da sta grški ideal in brezsmrtnost idealna kombinacija v poveza-

V Nemčiji so že tradicionalno podpirali športne dejavnosti, saj so menili, da se na ta način dviga raven prijateljstva, ki je bilo zelo spoštovano. Na fizični trening se ni gledalo samo kot na priprave za prihajajoče vojne, ampak se je z njim gradilo značaj in druge kvalitete, ki so značilne za nacistične moške. Ničesar niso prepuščali naključju. Pravi Nemec s takimi značilnostmi je sposoben uresničevati začrtane cilje in tako dati svoj prispevek k razvoju rasne države, ki mora biti zgrajena na podlagi organskega razvoja iz preteklosti.⁴³

Nacionalsocializem je bil rasistični režim, ki ni dopuščal vizije prihodnosti, temelječe na negotovosti in nedorečenosti, zato so razvili idejo o utopiji, ki je temeljila na nacionalni preteklosti. Simbol je predstavljal človek, idealen arijec, opisan do najmanjših podrobnosti, te pa so skladne s tradicionalno ustaljenimi predstavami. Definirali so se ideali lepote in predstava o izgledu moškega in ženske je bila jasno določena. Taki stereotipi so običajno vodili v ekstreme, ki jih lepo prikazuje izjava: »Telo je božji dar, pripada pa narodu, ki ga brani s služenjem državi in narodu.«⁴⁴

Veliko vlogo so imele grške antične skulpture, postavljene v kontekst nacionalsocialistične ideologije in nacističnega moškega. Skulpture so bile kot modeli zelo sprejemljive za srednji razred zaradi izraza čutnosti, kipi golih mladeničev so bili povzdignjeni na abstraktno raven in s tem pretvorjeni v slogovna načela.⁴⁵

Hitler je občudoval antično civilizacijo in je pogosto ponavljal sledeč izrek: »Naša edina možnost, da postanemo zares veliki [...] je v posnemanju Grkov.« Menil je, da je estetski ideal v grški kulturi nekaj najvišjega ter da njihov koncept lepote predstavlja kombinacijo veličastne fizične lepote in moči, tako telo pa krasita tudi briljanten um in plemenita duša.⁴⁶ Tak ideal je Leni v svojem filmu *Olympia* lepo prikazala. Film predstavlja stilizacijo, ki ima nedvomno svojo politično dimenzijo in svoj namen. Zgodovina olimpijskih iger je interpretirana kot simbolika, postavljena v čas pred nacionalsocialističnimi težnjami za oblast. Pri tem je treba posebej poudariti, da eksplisnitnih političnih izjav v samem filmu ni.

Prolog prvega dela filma *Praznik narodov*, ki traja dvajset minut, predstavlja odličen primer vizualne metafore, s katero je Leni predstavila nacionalsocialistični ideal lepote. V uvodni sceni je tretji rajh prikazan kot naslednik Šparte. Film se začneja s kadri gostih oblakov, ki dajejo vtis pravljčnosti, spremlja ga glasba Herberta Windta. Skozi meglo se počasi kažejo nejasni obrisi arhitekturnih oblik, ki se spreminjajo v ruševine grških templjev dorskega sloga. Gre za simbolično predstavo preteklih časov. Sledijo posnetki kipov: Meduze, Afrodite, Apolona, Ahila in Parisa. V sporočilu, ki ga je Tobis posebej za javnost pripravil v prvem delu filma, je prikazan oris hierarhije, ki bi morala vladati med spoloma: »Kipi bogov, polbogov in junakov, kot so npr. Ahil, Paris in Ale-

vi z iskrivim duhom in plemenito dušo. – George Mosse, *The image of man. The Creation of Modern Masculinity* (Oxford: University Press, 1998), 155–61.

⁴³ Ibid, 160, 161.

⁴⁴ Ibid, 168–70.

⁴⁵ Ibid, 171–73.

⁴⁶ Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (New York: 2003), 21.

ksander Veliki izražajo ideal moške lepote. Ženski lik Afrodite se preko njenega kipa kaže kot nujna dopolnitev ideala človeške lepote in večne težnje po oblasti.⁴⁷

Vrhunec prologa predstavlja kip *metalca diska*, ki se postopno spreminja v živega človeka, na koncu pa postane nemški atlet Erwin Huber. Na tak način je režiserka želela poudariti pomembnost prehoda iz antične preteklosti v čas, ko se odvijajo moderne olimpijske igre v Berlinu. David Welch predpostavlja, da je s tem želela preusmeriti pozornost gledalcev v simboliko, ki jo predstavlja kip v očeh nacistov. Gre za reprezentacijo ideje in idealov vladajoče arijske rase.⁴⁸

Metalec diska predstavlja primer *odločilnega trenutka* oz. moment kratkega za- stoja med gibanjem in zamahom, s katerim bi odvrigel disk. Povezovanje antične grške umetnosti z ideali nacističnega režima pomeni idealizacijo, ki naj bi vodila do popolnosti. Visoki, vitki in popolni proporci grških kipov se navezujejo na predstavo idealnega telesa arijskega človeka.

Uvod naslednjega dela filma se osredotoča na športna tekmovanja, prikazan je zvon, na katerem so jasno vidni nacistični orel in krogi, ki predstavljajo simbol olimpijskih iger. Sledijo zastave držav udeleženk, izmenično sledijo posnetki berlinskega stadiona, napolnjenega do zadnjega mesta. Zatem se pojavijo kadri občinstva z iztegnjeno desno roko v pozdrav Hitlerju in hkratno predstavljanje različnih držav, katerih športniki so sodelovali pri igrah. Hitler je svečano otvoril 11. moderne olimpijske igre. Nato na stadion prinesejo baklo, s katero prižgejo olimpijski ogenj.⁴⁹

Atletika kot kraljica športov v filmu *Praznik narodov* zavzema osrednje mesto. Prvo tekmovanje je bilo v metu diska, ki je sledilo preobrazbi kipa, opisani v prologu. Največjo pozornost je pritegnilo tekmovanje za moške v skoku s palico, ki je trajalo pozno v noč. V borbi za medaljo so ostali trije Američani in dva Japonca. Navijači so bučno spodbujali tekmovalce. Končni rezultat je bil naslednji: Amerika je dobila zlato in bronasto medaljo, Japonska pa srebrno odličje. Naslednji dan se je odvijalo razburljivo tekmovanje v štafeti 4 x 100 metrov za ženske, v katerem je bila sprva favorit nemška reprezentanca, vendar je v zadnji predaji prišlo do napake in Nemčija je ostala brez medalje. Tek sta s posebno pozornostjo spremljala tudi Hitler in Goebels, ki ju je izid vidno razočaral.⁵⁰

Zaključek prvega dela *Olympije* predstavlja maraton. Sledijo mu posnetki olimpijskega ognja, pred katerim vihrajo zastave z oznako olimpijskih iger. Film se zaključí z mimohodom športnikov, ki nosijo zastave držav udeleženk. V zadnji sekvenci filma se ponovno pojavi zvon z začetka glavnega dela, kamera pa se počasi oddaljuje in v daljavi vidimo berlinski stadion, ki se polagoma pretaplja v zastavo OI.⁵¹

Drugi del filma *Praznik lepote* se začneja z idiličnimi posnetki jezera in narave, ki jih prekinajo kadri, v katerih so prikazani športniki. Ti posnetki predstavljajo intimen uvod, v katerem je Leni izkoristila priložnost, da predstavi podobo idealnega

⁴⁷ Grote, »Objekt Mensch,« 194.

⁴⁸ Welch, *Propaganda*, 272.

⁴⁹ Riefenstahl, *Olympia. Teil 1*.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

moškega. Slog posnetkov in sama vsebina sta podobna prologu prvega dela. Vzporednice najdemo v ponavljanju posnetkov jutra, megle, somraka, naravnega spektakla in bujenja. Ti motivi so za Leni značilni, ker so si zelo sorodni in se ponavljajo v vseh njenih filmih, snemanih za NSDAP. Posebej do izraza prihaja Lenijino favoriziranje moških, ki jim snemalci namenjajo veliko pozornost, vrhunec pa predstavljajo posnetki v savni.⁵²

Umetnica odkriva svojo večino za prikazovanje dinamike gibanja na različne načine in z različnimi športnimi dogajanjem. V drugem delu filma je Leni izbrala, verjetno zaradi omejenega prostora in velikega števila različnih tekmovanj, prikaz nekaterih športnih disciplin kot so npr. boks, košarka, gimnastika, nogomet, z neobvezno igro udeležencev olimpijade. V tem delu filma so bila v središču pozornosti tekmovanja v gimnastiki, jadrnanju, mečevanju, jahanju, streljanju, od atletskih disciplin pa peterboj, hokej na travi, nogomet in kolesarstvo. Pri prikazu kolesarstva so bili najprej prikazani tehnični pripomočki, priprava koles in opreme.⁵³ Predpostavimo lahko, da izbor teh športov ni bil povsem naključen, ker se na posnetkih implicitno kažejo skrajno militaristični motivi. Riefenstahlova je v ta namen v *Prazniku narodov* zelo spretno izkoristila maraton dolžine 42,195 km, saj je bila to disciplina, za katero sta potrebni posebna vzdržljivost in moč. Prikazati je želela moč ljudskega duha, ki lahko premaga vse fizične ovire.

V zadnjem delu filma je posebna pozornost namenjena vodnim športom, različnim veslaškim disciplinam, plavanju in posebej skokom v vodo. Ti imajo še poseben namen, režiserka pa se je pri posnetkih trudila, da na najboljši mogoč način prikaže gracioznost in moč telesa.

Film se zaključuje z zelo podobnimi kadri, ki jih je mogoče videti tudi na koncu prvega dela. Iz oblakov se pojavi stadion ob spremljavi zvona. Odvija se slovesnost in ob tej priložnosti so bile spuščene vse zastave držav udeleženk. V poslednjem kadru vidimo zastavo s krogi, ki simbolizirajo olimpijske igre, v ozadju pa oblake in dim pogašenega olimpijskega ognja.⁵⁴

Olympia niti slučajno ni naivna kot propagandni film, ampak olimpijsko dogajanje spretno vključuje v svoje mehanizme. Čeprav je Leni Riefenstahl trdila, da je bila njena želja zgolj prikazati olimpijsko idejo, se iz umetniških posnetkov da razbrati subtilno propagandno nacistične rasne politike. Primer je viden že pri prikazu skoka v daljavo, ko v finale prideta Američan Jesse Owens in Nемец Lutz Long. Riefenstahlova je poskušala s pomočjo usmerjanja kamere izločiti vso konkurenco in favorizirati *arijce* nasproti *nearijcem*.⁵⁵ Napetost in negotovost sta dodatno poudarjeni s pomočjo montaže. Kamera izmenično prikazuje tekmovalce in Hitlerjev odziv na dogajanje. S spremembo perspektive, počasnimi posnetki in prikazom vseh šestih serij skokov ob vrhunski fotografiji, je režiserki uspelo še dodatno dvigniti

⁵² Grote, »Objekt Mensch,« 209.

⁵³ Leni Riefenstahl, *Olympia. Teil 2: Fest der Schönheit* [dokumentarni film] (Berlin, 1938), pridobljeno 15. 6. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=usTPricF8qo>.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Grote, »Objekt Mensch,« 217.

raven napetosti in pričakovanje rezultatov. Poleg tega lahko v vseh sekvencah zasledimo poskus vizualizacije, v kateri prihaja do izraza skrivna rasna borba. Hkrati je s postavitvijo Hitlerja v glavno vlogo spremljevalca prikazala neposreden odnos med narodom in njegovim vodjo, z neverbalno komunikacijo pa namiguje na željo po zmagi in dominaciji.

Slog in način snemanja nacističnih dokumentarnih in propagandnih filmov sta v glavnem povezana z deli Leni Riefenstahl. Veličina njenih dosežkov se kaže v inovacijah, ki so omogočile snemanje realnega dogajanja. Snemalci športnega dogajanja so svoje izkušnje kasneje s pridom uporabili pri snemanju vojnih žurnalov, ki so bili del propagandnih enot na bojnem polju. Riefenstahlove se je oprijel filmski izraz vojaka-športnika, ki je postal prototip in del nemške preteklosti, ki se je nanašala na nacistično identifikacijo. S svojim t.i. *poganskim* povzdigovanjem atletskega poguma, je film *Olympia* odločilno pripomogel k predstavitvi mistifikacije nacionalsocialistične države, kar je bilo takrat globoko zakoreninjeno v kulturnem in družbenem življenju naroda.⁵⁶

Zaradi dogajanja, ki je po premieri filma *Olympia* privedlo do začetka druge svetovne vojne, je bila propagandna vrednost filma omejena na domače tržišče, saj je hitro prišlo do bojkota vseh nacističnih filmov.

Zaključek

Filmov Leni Riefenstahl ne moremo umestiti v eno filmsko zvrst. Težko jih opredelimo kot izključno dokumentarne, kakor jih je avtorica večkrat označila. Ker bi dokumentarni film moral predstavljati dokument o nečem, kar se je zares zgodilo, lahko trdimo, da so omenjeni filmi v tem smislu zadostili kriterijem. Po drugi strani položaj dodatno oteži dejstvo, da so bila prizorišča snemanja pred samimi dogodki skrbno pripravljena. Če temu dodamo še očitne propagandne cilje, dosežene tudi s pomočjo dramatizacije, lahko zaključimo, da gre tudi za dramske filme, zamaskirane v dokumentarce.

Politični kadri in stalne spremembe, ki so bile del življenja pod nacističnim režimom, so s kamero zabeleženi na poseben način. Prvi film – *Zmaga vere*, je od vseh najmanj veličasten. *Dan svobode! Naša vojska!* predstavlja nadaljevanje predhodnega filma *Triumf volje*. Za *Zmago vere* lahko rečemo, da poleg svojega propagandnega sporočila v veliki meri odgovarja značilnostim dokumentarnega filma. Pri *Triumfu volje* je viden premik, ki se kaže v zelo uspešni vizualizaciji mita o firerju, z veliko sijajnimi podrobnostmi. Te se pojavljajo že od samega začetka filma pa vse do ključnih besed, ki jih izgovori ob fanatični podpori poslušalcev: »V Nemčiji v naslednjih tisočletjih ne bo nobene nove revolucije.«⁵⁷ S temi besedami je izražena ena glavnih značilnosti nacističnega režima. V vseh treh filmih *Nürnberškega triptiha* je posebna pozornost namenjena prihodnosti nemške države, za katero je najpomembnejša mla-

⁵⁶ Welch, *Propaganda*, 97–99.

⁵⁷ Riefenstahl, *Triumph des Willens*.

dina, njen značaj pa je usklajen in formiran na osnovi nacionalsocialistične ideologije, kar predhodno citirana Hitlerjeva izjava samo dodatno podkrepi. Zadnji film iz nacističnega obdobja – *Olympia*, se ukvarja z drugo tematiko glede na predhodne tri, je pa tudi v njem vidna nacistična ideologija. Predstavlja mitološki prikaz ter veličino estetskega in skrbno izklesanega arijskega telesa, kakor je definirano in široko sprejeto v nacistični ideologiji.

Učinek propagande ni temeljil na izvirnosti ali prefinjenosti, ampak na njenih intenzivnosti in doslednosti pri uporabi vseh orodij ter tehniki, ki je bila na voljo. Predvsem so uporabljali zborovanja in pozive z množičnimi sprevedi in svečanostmi. Vpliv propagande in njenih obljub je težko ločiti od vpliva družbene politike režima.

Viri in literatura

Literatura:

- Bach, Steven. *Leni Riefenstahl. Neizprosna moč slik*. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- Benson, Michael. »Zgodovina/Umetnostna zgodovina/Filmska zgodovina. 'Black Square on Red Square' kot zgodovinski dogodek, umetniška akcija in filmska scena.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek in Andrej Šparoh. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran, 2000.
- Gomery, Douglas in Robert C. Allen. »Predmet raziskovanja filmske zgodovine.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek in Andrej Šparoh. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran, 2000.
- Grote, Stefanie. »Objekt Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich.« Doktorska disertacija, Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt, 2004.
- Mosse, George. *The image of man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford: University Press 1998.
- Omon, Žak in Mišel Mari. *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio, 2007.
- Popek, Simon in Andrej Šparoh, ur. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran, 2000.
- Ričardi, Mario. *Vek italijanskog filma*. Beograd: Clio, 2008.
- Riefenstahl, Leni. *Five lives. Fünf Leben. Cinq vies*, ur. Angelika Taschen. Köln: Taschen, 2000.
- Spotts, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics*. New York: 2003.
- Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Beograd: Clio, 2011.
- Thamer, Hans-Urlich. *Nacionalsocializem*. Ljubljana: Modrijan, 2009.
- Welch, David. *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London: IB Tauris, 2001.

Viri:

- Riefenstahl, Leni. *Der Sieg des Glaubens* [dokumentarni film]. Berlin, 1933. Pridobljeno 15. 6. 2015. <https://archive.org/details/DerSiegDesGlaubens1933>.
- Riefenstahl, Leni. *Olympia. Teil 1. Fest der Völker* [dokumentarni film]. Berlin, 1938. Pridobljeno 15. 6. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ILnGqMoNXRI>.
- Riefenstahl, Leni. *Olympia. Teil 2. Fest der Schönheit* [dokumentarni film]. Berlin, 1938. Pridobljeno 15. 6. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=usTPricF8qo>.
- Riefenstahl, Leni. *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!* [dokumentarni film]. Berlin, 1935. Pridobljeno 15. 6. 2015. <https://archive.org/details/1935-Tag-der-Freiheit>.
- Riefenstahl, Leni. *Triumph des Willens* [dokumentarni film]. Berlin, 1935. Pridobljeno 15. 6. 2015. <https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens>.

Nataša Hönig

LENI REIEFENSTAHL IN THE SERVICE OF THE THIRD REICH

S U M M A R Y

Propaganda played an important role in Nazi politics and organisation. The Nazis carefully established their own system that gradually became more and more complex. Upon the seizure of power in 1933, the Nazi Party had the opportunity to establish a monopoly over news and information by directing and controlling the mass media, press, radio and films. It was practically impossible for people to see the background of the virtual world of propaganda and very difficult to avoid the infiltration of Nazi symbols and phrases into their everyday lives.

Leni Riefenstahl wanted to present herself as a freelance artist whose films did not promote political and ideological beliefs. She emphasised that her films were not *harmful*, and tried to conceal the negative connotations and reactions from abroad. This is especially reflected in the *Day of Freedom: Our Armed Forces!*, which was, in her words, intended exclusively for the military elite. Films directed by Leni Riefenstahl are highly controversial and provoke intense debates. While she has often been described as a creative genius due to the originality and perfection of her work, her support for the Nazi regime was not considered a decisive factor. Leni Riefenstahl set clear goals, one of the most important being to present herself to the world in the best possible light. She was prepared to accept any compromise for her reputation to remain spotless. For her, it was important to achieve fame and power and build a career, which is way she remained loyal to the Nazi regime and benefited from it personally. Her films reflect her constant fascination with the body and aesthetics, which also explains why she did not perceive the Nazi ideology presented in the film as an ethical problem. This becomes especially clear in her last film, called *Olympia*, which not only presents various sporting events from an artistic view but also includes subtle racist propaganda that requires special consideration.

The practical part of the article provides a presentation and analysis of the films *The Victory of Faith*, *Triumph of the Will*, *Day of Freedom: Our Armed Forces!* and *Olympia*. The first three films, which show celebrations of *the Party Day*, were shot in Nuremberg for the purposes of popularising and promoting the unity and power of the Nazi Party. The then political situation in the party (*The night of the Long Knives*) and in the state (the death of German president Hindenburg in August 1934) led to the production of the *Triumph of the Will*. In this film, Leni Riefenstahl skilfully portrayed the power and importance of the »Führer« cult for the Nazi regime. In *Olympia*, she wanted to capture and celebrate the Olympic idea while subtly including the Aryan racial ideology, introducing and praising the idea of an ideal Nazi male.

All four films are documentary materials intended for screening in Germany as well as across Europe and the USA. They are a good example of how film can be used for propaganda.