



Jari Sedergren

Leni Riefenstahl on kuollut

"Nach einem langen, arbeitsamen und erfolgreichem Leben verstarb Leni Riefenstahl kurz nach ihrem 101. Geburtstag. Sie ist am Montag, den 08.09.2003 um 22:50 in ihrem Haus in Pöcking am Starnberger See sanft eingeschlafen."

Tutkijat ovat laajalti sitä mieltä, että kansallissosialismi tai laajemmin fascismi seisovat visuaalisesta näkökulmasta tarkasteltaessa tiettyjen ideaalien päällä: niitä ovat käsitys elämästä taiteena, kauneuden kultti ja fetisistisesti ymmärretty rohkeus. Metodeina tällaisessa taiteellisessa esittämisessä ovat vieraantumisen hajoaminen yhteisöllisyyden ekstaattisen tunteen kautta, älyn hylkääminen ja miesten muodostama perhekäsitys johtajien vanhemmuuden alaisena. Elokuvassa nämä ominaisuudet on liitetty Leni Riefenstahliin, jolla on sijansa niin elokuvan historiassa kuin propagandan historiassakin.

Leni Riefenstahl syntyi Berliinissä 1902, opiskeli sekä modernia että klassista tanssia Berliinin taideakatemiassa vuodesta 1918, harrasti maalausta, ja kierteli ballerina 1920-luvun puolivälissä ympäri Keski-Eurooppaa. Tanssijana hän sai kuuluisuutta jo ensimmäisestä esiintymisestään lähtien, sillä hän oli saanut kiinnityksen Max Reinhardtin johtamaan *Deutsche Theateriin* Berliinissä.

Elokuvatähdeksi Riefenstahl tuli, kun hän esitti pääosaa ns. vuoristoelokuvissa. Sigfrid Cracauer on nähnyt vuoristoelokuvat proto-natsilaisten tunteiden kehityskenttänä. Hän näkee vuoristokiipeilyn visuaalisesti vastustamattomana metaforana kohti korkeaa mystistä päämäärää, yhtäaikaan kauniina ja kauhistuttavana, mikä myöhemmin tuli osaksi johtajanpalvontaa. *Der heilige Berg* (1926), *Der große Sprung* (1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), *Der weiße Rausch* (1931), *Das Blaue Licht* (ohj. Leni Riefenstahl, *Sininen valo*, 1932) and *S.O.S. Eisberg* (1933) vakiinnuttivat Riefenstahlin uran. Riefenstahl näytteli tavallisesti villin tytön roolia. Tunnetuin näistä elokuvista oli *Der weiße Rausch*, jossa Riefenstahlin lisäksi esiintyi 40 kansainvälisesti tunnettua alppihihtäjää. Kansallissosialismin saatua vallan 1933 tätä elokuvaa ei esitetty Kolmannessa valtakunnassa kahteen vuoteen. Vuoristoelokuvagenren korvasi osin "Himalaja-filmeinä" tunnettu dokumenttielokuvan genre.



Sinistä valoa lukuunottamatta Riefenstahlin ohjaajana oli vuodesta 1919 vuoristoelokuvia tehnyt tri Arnold Fanck (1889-1974). Kun Riefenstahl ryhtyi itse tekemään Saksassa yleisenä genrenä tunnettuja vuoristoelokuvia, Fanck siirtyi ensin saksalais-japanilaiseen

yhteistyöelokuvaan ja ohjasi mm. *Robinson Crusoen*. Elokuvat ilman Riefenstahlia olivat floppeja. Riefenstahlin ensimmäinen oma ohjaus oli hänen oman vuonna 1931 perustaman tuotantoyhtiön (Leni Riefenstahl Studio Film) elokuva *Das Blaue Licht* (*Sininen valo*, 1932). Sen toisena käsikirjoittajana oli elokuvateoreetikonakin tunnettu Bela Balasz. Leni Riefenstahl esitti itse pääosaa roolissa, joka oli hyvin samantapainen kuin Fanckin elokuvissa, joissa hän oli hurmannut itsensä Adolf Hitlerin. Riefenstahlin käsittelytapa kuitenkin erosi Fanckista painoituksiltaan: sen kestot olivat pidempiä, se painotti puhtautta ja kuolemaa eri tavoin. Vuori on elokuvassa sekä ylivoimaisen kaunis että vaarallinen, se on majesteettinen voima joka kutsuu äärimmäisiin tehtäviin ja pakoon itsestä, rohkeuteen ja vihdoin kuolemaan.



Sinisessä valossa Riefenstahl esittää rääsiyihin puettua villityttöä Juntaa, jolla on ainutkertainen suhde tuhoavaan valtaan. Vain Junta voi tavoittaa turvallisesti sinisen valon. Junta kuolee siksi, että kateelliset kyläläiset ovat materiaalisen hengen täyttämiä ja siksi että rationalisuutta painottava nuori mies kertoo kyläläisille tien kristalliluolaan, jonka mieheen rakastunut ja siksi naiivi Junta hänelle näyttää. Kun kyläläiset ryöstävät kristallit, epätoivoinen Junta menettää kaiken kauneuden, sillä hän on ollut

kiinnostunut vain siitä, ei niinkään kristallien rahallisesta arvosta, jonka hän toki tiesi. Junta tekee itsemurhan syöksymällä alas kallion kielekkeeltä.

Riefenstahlin puolue-elokuvat

Leni Riefenstahl kuului Hitlerin ja Goebbelsin lähipiiriin jo ennen vuotta 1932. Juuri Hitler-suhteensa myötä Riefenstahl oli pitkään se ohjaaja, jonka ei tarvinnut ottaa huomioon Goebbelsin muuten koko elokuvatuotantoon vaikuttavaa persoonaa. Riefenstahl ei tietenkään ole ainoa totalitarinismien palvelukseen asettautunut taiteilija: kaikki valtiot tarvitsevat populaaria, ja taiteilijoilla on valtion näkökulmasta oma roolinsa yhteiskunnassa.

Sinisen valon jälkeen Riefenstahl teki natsipuolue-elokuvan *Sieg des Glaubens* (1933), jossa kuvattiin ensimmäisiä Hitlerin valtaantumisen jälkeisiä puoluepäiviä. Elokuva ei ole säilynyt, eikä ole varma, valmistuiko se täydellisesti, koska vuonna 1934 natsipuolueen johto puhdistettiin, eikä julkisuuteen haluttu antaa kuvia epähenkilöiksi muuttuneista natsijohtajista. Riefenstahl ei kerro, kuinka hän kiinnostui dokumenttielokuvasta, mutta mainitsee kyllä tavanneensa Lontoossa elokuvan *Nanook – pakkasen pojalla* (*Nanook of the North*, 1922) kuuluisaksi tulleen Robert J. Flahertyn ja osallistuneensa tämän Man of Aran -elokuvan ensi-iltaan. "Se on yksi merkittävimmistä elokuvista mitä olen nähnyt", Riefenstahl kirjoittaa muistelmissaan.

Riefenstahl vaikeni varhaisista dokumenttielokuvistaan kokonaan 1950-luvulta lähtien: tekemistään dokumenteista hän tunnusti vain kaksi, joista toinen oli *Triumph des Willens* (Tahdon riemuvoitto, 1935), vuoden 1934 Nürnbergin puoluepäivien elokuvan.

Elokuvan budjetista kolmannes oli tuhlautunut kuulun dokumentaristin Walter Ruttmannin (mm. elokuva Berliinistä, *Berliini – Suurkaupungin sinfonia* 1927) yrittäessä koota kompilaatiotekniikalla katsausta natsipuolueen historiaan. Riefenstahl teki silloin päätöksen kuvata vain puoluepäivillä. Ruttmann sai mennä, Sepp Allgeier sai kuvauksen

vastuulleen, uutena mukaan tuli Walter Frenz. Tavoitteena oli ylittää uutiskatsauksen taso ja tehdä staattisista puheista ja toisiaan muistuttavista joukkotilaisuuksista dynaaminen kokonaisuus, "joka ei kyllästyttäisi katsojia." Liikkuvan kameran idea tuli Abel Gancelta, joka oli menestyksellä käyttänyt sitä *Napoleon* -elokuvassaan. Hitlerin nuorisopuhetta kuvatessaan hän keksi raiteistaa ympyrän puhujapöytä ympäri, jolloin hän saattoi liikkua sujuvasti 360 astetta ja tarkastella puhujaa kaikista mahdollisista suunnista.

Riefenstahlin puolue-elokuvat nousivat julkisuuteen uudelleen 1960-luvun lopulla, jolloin newyorkilainen journalisti Susan Sonntag, Riefenstahlin kovin kriitikko, sanoi elokuvaa artikkelissaan *Fascinating Fascism* "kaikkein menestyksellisimmäksi, kaikkein puhtaimmin propagandistisimmaksi elokuvaksi. Ohjaaja ei ole käyttänyt elokuvaa valmistaessaan ainuttakaan esteettistä tai visuaalista käsitettä, joka olisi riippumaton propagandasta." Saksalaisten kunnianosoitusten lisäksi se palkittiin Venetsian elokuvajuhlien kultaisella mitalilla 1935 ja myös Pariisin maailmannäyttelyssä 1937. Taiteellisesta näkökulmasta tasoero Max Ehlertin valokuvien kyseisistä puoluepäivistä on huikea.

Nürnbergin vuoden 1934 puoluepäivien ulkoiset valmistelut tehtiin yhteistyössä kameratyön suunnitelmien kanssa. Koko kongressi lavastettiin filmiä varten. Luitpoldin stadion valmistettiin huolellisesti aina lehdistökatsomoja, puhekorokkeita, torneja, lipputankorivistöjä ja valtaisia kivisiä kotkia myöten. Kameroita varten tehtiin puisia asemapaikkoja, mutta myös betonia käytettiin kun kamera upotettiin puhujakorokkeen eteen: viisto alakulma oli tärkeä Johtajaa kuvattaessa.

Manööverit, marssit ja paraatit suunniteltiin ja harjoiteltiin etukäteen. Riefenstahlilla oli käytössään 30 kameraa ja 22 yksityisautoa; kaikkiaan produktion osallistui 170 hengen joukko, joka oli koottu parhaista ammattilaisista. Filmattua materiaalia oli käytössä leikkauksen alkaessa kaikkiaan 60 tuntia.

Elokuvan symboliikan keskiössä ovat liput, varsinkin hakaristit, univormut ja symbolisesti tärkeät soihdut, mutta myös muu historialliset symboliikka, esimerkkinä kiviset kotkat. Esimerkiksi soihdut kuvaavat kansallissosialismin antamaa toivoa siinä pimeydessä, mikä on syntynyt ensimmäisen maailmansodan jälkeen koetusta häpeästä. Riefenstahl tematisoi rituaalit ja seremoniat tavalla, joka korostaa nationalismia vastakohtana internationalismille (vrt. *Olympia*-filmi). Jokainen jakso, jokainen otos elokuvassa on huolellisesti laskelmoitu alusta loppuun. Elokuvassa ei ole vilahdustakaan natsi-Saksan todellisuudesta: korruptiosta, hulluudesta, terrorista ja tuhosta. Historiallinen tausta toimii vahvana perusteena myös silloin, kun Riefenstahl ritualistisesti yhdistää historialliset valtakunnat ja Saksan: viitteet antiikin Rooman voittoihin ja germaanien pakanakulttuurien mysteereihin ja teutoniseen oikeudenkäyntiin ovat selviä.

Elokuvassa otettiin käyttöön uudet laajakulmatekniikat ja teleskooppilinsit. Niiden avulla kuvattiin joukkoja ja niiden reaktioita. Riefenstahlin tyylilaji dokumenttielokuvaan nähden oli spektaakkeli, joka hyödynsi silmän ilon lisäksi myös musiikkia ja massan ääniä. Se vastasi Adolf Hitlerin tekstiä tämän päätteessä Mein Kampf: Hitlerille kansa oli suuri massa, joka tunteittensa kautta heräsi johtajan käytettäväksi.

Triumph des Willens on ennen muuta johtajuutta korostava Adolf Hitler-elokuva. Jo avausjaksossa Riefenstahl palauttaa eloon antiikkisen kuvan Deus ex Machinasta silloin kun Hitler laskeutuu lentokoneella pilvien läpi maan pinnalle, josta näkyvät keskiaikainen Nürnberg torneineen ja

muine rakennelmiseen ja maasta erottuvat myös puolueen jäsenten muodostamat ornamentit, linjat kaduilla. Taustalle on äänitetty laulu puolueen marttyyristä, kommunistien katutappeluissa tappamasta nuoresta berliiniläisestä SA-miehestä nimeltään Horst Wessel. Kun kone laskeutuu, Hitler astuu esiin historiallisista jumalista muistuttavalla tavalla Saksan kansan pelastajana ja kättelee univormussaan kansan tervetuliashuutoja.

Teema kertautuu elokuvassa usein. Johtaja on aina yksin, eristyksessä, kuvattuna alaviistosta vyötäröltä ylöspäin silloin, kun hän puhekorokkeella vetoaa kuuntelijoihin, tervehtii autostaan joukkoja ja myhällen seuraa parvekkeella juhlimista. Joukot ovat huumaantuneet ja odottavat vain Führerin sanaa. Kamera seuraa Hitlerin silmälinjaa ajettaessa autolla ja mutta ei unohda kuin ohimennen poimia massan keskeltä yksityiskohtia, yksilöitä, miehiä, naisia ja lapsia, ja jopa kissan, joille kaikille on yhteistä Johtajan ihailu. Auton vauhti vaikuttaa huimaavalta, kunnes kriittinen silmä havaitsee auton vierellä juoksevan henkivartijan: erinomaisen taitavasti luodun vauhdin illuusion vuoksi tapahtumaa seuraavan haltioituneen yleisön määrä ja massavaikutus kasvaa moninkertaiseksi. Ihailua eivät osoita vain katsojat, sillä suurmiesten patsaatkin hyväksyvät historiastaan Johtajan, ne saavat symboloivat vanhan Nürnbergin arkkitehtuurin rinnalla vanhaa Saksaa.

Riefenstahl painottaa Hitleriä uuden Saksan johtajana. Aivan kuten Rudolf Hess puhuu puoluekokouksen osiossa, jota Riefenstahl lyhensi merkittävästi toimittaessaan elokuvan esitykseen taannoin Tampereen lyhytelokuvajuhlille: "Puolue on Hitler. Mutta Hitler on Saksa aivan kuin Saksa on Hitler". Ja kaikkialta kuuluu loputtomasti kaikuva massan huuto: "Sieg Heil". Kamera panoroi ihmismassaa huutamassa natsitervehdystään, kuva pysähtyy yksinäiseen hymyilevään Hitleriin. Elokuva loppuu hakaristiin, *Horst Wessel*-lauluun ja sotilaiden marssiin: siinä yhtyvät johtajuus ja loistava natsitulevaisuus. Elokuvan loppu tuottaa tahdon voiton, siis sen mistä elokuvassa on kysymys. Tahtopolitiikan ydinsanoma on selkeä.

Kolmas julkaistu Riefenstahl-elokuva oli *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht*, joka oli kuvattu vuonna 1933, mutta julkistettiin vasta 1935. Se oli armeijalle tehty elokuva, joka kuvaa sotilaiden kauneutta ja sitä, kuinka sotilaat olivat sotilaita Johtajalle. Oleellista oli jälleen kerran sitoa kansa ja kansan parista tulleet sotilaat sotiaalliseen johtoon. Tämä vastasi Hitlerin toiveita dokumenttielokuvan ja uutisfilmin suhteen yleisemminkin.

Olympia-filmit



Toinen Riefenstahlin tunnustama elokuva oli hänen neljäs elokuvansa *Olympische Spielen*, jossa on itse asiassa kaksi elokuvaa, *Fest der Völker* ja *Fest der Schönheit*. Niiden ensiesitys ajoitettiin Ufa-palatsiin Hitlerin syntymäpäiväksi. Suomessa ne saivat nimekseen *Olympia I – Kansojen juhla*

ja Olympia II – Kauneuden juhla (1938). Yhteenlaskettu kokonaiskesto näille elokuville on neljä tuntia.

Riefenstahl sai elokuvalleen maailmanlaajuisen levityksen ja siinä tarkoituksessa hän vieraili Suomessakin 1938 esittelemässä *Olympia*-elokuviaan, jotka esitettiin Bio Rexissä Helsingissä. Hänen isäntinään toimivat sisäministeri ja urheilujohtaja Urho Kekkonen sekä opetusministeri Antti Kukkonen; elokuvanäyttäjänä kävi myös C. G. E. Mannerheim. Riefenstahl seurasi Suomessa Kalevan Kisoja, ja muistelmissaan hän osoittaa pitäneensä suomalaisten vieraanvaraisuudesta mainiten erityisesti sen kyyneleet hänen silmiinsä tuoneen hetken, jolloin mestaruuskilpailut keskeytettiin Riefenstahlin kunniaksi ja koko stadion lauloi hänen kunniakseen Suomen kansallislaulun.

Olympian urheilijakuvaukset on arvioitu usein maailmanhistorian kauneimmiksi liikkeen kuvauksia ja aikalaisarvot pitivät sitä jopa perustana, jolta "ihmiskunnan tulevaisuus" voidaan rakentaa. Teknisesti tämä perustuu siihen, että Riefenstahl yhdistää kuvan sisällön ja muodon käyttämällä tarkkaan harkittuja kuvakulmia, rajauksia ja leikkauksia. Näiden perustalla oli vahva tietämys elokuvateknologiassa: optiikan käyttö ja kehittäminen kuuluivat Riefenstahlin kuvaan elokuvaohjaajana. Riefenstahlin liikkeen taju on erinomainen, ja hän vie sen myös kuvauksiinsa paremmin kuin kukaan aikalaisensa. Liikkeen ja rytmin tekijänä on tärkeä myös Herman Windtin musiikki.

Poliittisessa näkökulmasta tarkasteltuna yhteistä sekä *Tabdon riemuvoitelle* että *Olympia*-elokuville oli klassisen antiikin kuvaston ja asetelman käyttö yhtenä perusideana.

Tabdon riemuvoitossa korostuvat natsien maailmankatsomuksen tärkeimmät elementit: johtajaperiaate ja herrakansa-periaate. Esillä myös natsien kolmas maailmankatsomuksellinen periaate, joka juontaa juurensa *Blut und Boden* -periaatteeseen, nimittäin terveys ja voimakkuus. Ja juuri se on rotuajattelun perusta: Riefenstahlin tuotannossa rotuajattelu, jolla on toki saksalaisen etnisyyden ja valtion luoman yhtenäiskulttuurin esittelynsä vahva sijansa *Tabdon riemuvoitossa*, näkyy kaikkein selvimmin *Olympia*-filmeissä.

Olympia-filmit kustansi natsihallinto, vaikka kulissina toimi Riefenstahlin oma yhtiö. Goebbelsin hallinto tuki elokuvaa kaikin keinoin. Muistelmissaan Riefenstahl itse puhui jatkuvista ristiriidoista propagandaministeriön kanssa vastoin totuutta.

Viidenneksi Riefenstahl teki Adolf Hitlerille lahjaksi elokuvan *Berchtestagen über Salzburg*. Se on viisikymmenminuttinenokuva, jossa Führer poseeraa taustanaan vuoristomaisema.

Riefenstahl sodan aikana

Riefenstahl meni armeijan mukana Puolaan Saksan hyökättyä sinne 1939, mutta tästä ei ole tallella materiaalia. Itse hän sanoo lopettaneensa sotareportterin toimet jouduttuaan murhien keskelle ja jouduttuaan itsekin uhatuksi kiivastuneen saksalaissotilaan toimesta. Hitlerin voitonparaati Varsovassa on kuitenkin Riefenstahlin ohjaus.

Loppusodan ajan hän teki suurelokuva *Tiefland* (Alamaa, 1954), jonka suunnitelmat peräytyivät vuodelle 1934. *Alamaa* perustuu Eugen d'Albertin saman nimiseen oopperaan. Tarina on yksinkertainen: paimen Pedro edustaa hyvää vuoristomaailmaa, alamaan Don Sebastian

ruumiillistaa pahuutta. Nämä miehet taistelevat sankaritar Marthasta.



Tieflandin uvaukset alkoivat 1941 ja elokuva saatiin valmiiksi suurten ponnistusten jälkeen vuonna 1944. Hän vaikeni tarkoin siitä, minkä historioitsijat ovat ottaneet selville vuosikymmeniä myöhemmin: etnisiin ryhmiin kuuluvia näyttelijöitä haettiin keskitysleireillä ja sinne heidät myös vietiin elokuvan kuvausten jälkeen. Riefenstahl työsti filmin julkaisukuntoon 1954, mutta ei löytänyt sille laajaa levitystä.



Sodan jälkeiset vaikeudet

Sodan jälkeen vuonna 1945 Riefenstahl pidätettiin ja hänen talonsa Berliinissä ja Münchenissä takavarikoitiin. Tutkimukset ja oikeudenkäynti alkoi vuonna 1948 ja se jatkui vuoteen 1952 katkeamatta, jolloin hänet denatsifioitiin. Pöytäkirjaan kirjattiin: "Ei sellaista natsseja tukenutta poliittista aktiivisuutta, joka ansaitsisi rangaistuksen". Tämä osoittaa, kuten Sonntag on havainnut, että kyseessä ei ollut arvio Riefenstahlin tuttavuudesta natsi-Saksan johtoon, vaan hänen aktiviteetistaan sotaa käyvän natsi-Saksan propagandan johdossa.

Vuonna 1949 hän sai työtarjouksen Suomesta, joka valmistautui olympialaisiin vuonna 1952. Yksi hänen isännistään Suomessa 1938 oli ollut Suomen olympialaisten järjestelytoimikunnan puheenjohtaja Erik von Frenckell, joka oli "diplomaattisena kättilönä" asialla todellisena taustavoimanaan Suomen elokuva-alan johtomies Risto Orko. Orko ja Riefenstahl olivat tavanneet 1930-luvulla.

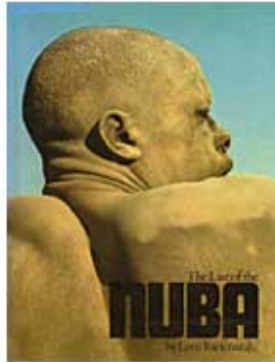
"Tarjous oli yllätys ja loistava tilaisuus" Riefenstahl kirjoittaa von Frenckellin välittämästä tarjouksesta. "Mutta vaikka minua näin kunnioitettiin suuresti ja tarvitsin uutta projektia, hylkäsin valittaen tarjouksen. Esteenä oli ensimmäinen Olympia-filmini, jota en pystyisi ylittämään enkä halunnut tehdä huonompaa elokuvaa. Kun norjalaiset myöhemmin pyysivät minua ohjaamaan elokuvan Oslon talviolympialaisista, kieltäydyin samasta syystä."

Riefenstahl osallistui Münchenin olympialaisiin 1972 valokuvaajana ja Montrealissa 1976 hän oli olympiakisojen kunniavieras. Helsingin Olympia-filmin ohjasi Hannu Leminen, mutta vaikka Riefenstahlia ei Helsinkiin saatu, monet hänen kuvaajansa Sepp Allgemeierin johdolla käytännössä tekivät suomalaista olympiaelokuvaa, mikä selittää sen lehtiartikkeluissakin toistuneen vertailun 1930-luvun tyyliin. Leminen käytti hyväkseen Neue Deutsche Wochenschaun olympialaisista tehtyjä katsauksia, jotka toimivat hänelle ikään kuin käsikirjoituksena.

Käytännössä elokuvan Helsingin olympialaisista toteutti Olympia-Filmi Oy, joka oli Risto Orkon ja T. J. Särkän omistama. Särkän osuus oli vaatimaton ja päävastuun kantoi Orko, joka vastasi kuvauksen yleissuunnittelusta ja valvonnasta, ulkomaisten elokuvaajien hankinnasta ja kiinnityksestä, kalusto-ostoista, tarvittavista laboratoriolaajennuksista ja kisakatsauksien levityksestä. Orkon kiusana tosin oli Jack Witikka, joka organisoi kisaa kuvaajia "kyökin kautta" lännestä: amerikkalaiset armeijan siviiliasuiset kuvaajat ja monet brittiyhtiöt kuvasivat kisoja epävirallisesti tätä tietä.

Kun 1950-luvun puolivälissä kävi ilmi, ettei elokuvaohjaajan ura ollut mahdollinen, ja pitkäaikainen haave tehdä elokuva amatsonikuningatar *Penthesileasta* peruuntui, Riefenstahl siirtyi valokuvaamiseen.

Riefenstahl valokuvaajana



Ensimmäinen suuri valokuvateos kertoi Nubaheimosta Keniassa, ja se julkaistiin maailman suurimmissa sanomalehdissä (Stern, The Sunday Times Magazine, Paris Match, L'Europeo). Riefenstahl julkaisi aiheesta kaksi palkittua teosta: *The Nuba* (*Die Nuba*, 1973) ja *The Nuba of Kay* (*Die Nuba von Kay*, 1976).

Berndt Arell kirjoittaa Riefenstahlin töistä valokuvauksen näkökulmasta: "Valokuvataiteen lähihistoriasta löytyy valokuvaaja, joka rajoja ylittäen ja huippuunsa viedyllä ammattitaidolla omistautui tyydyttämään tarvettamme nähdä idealisoitua ruumiillista kauneutta. Leni Riefenstahlin etäännytettyillä ja haaveellisilla kuvilla kauniista ihmisruumiista on paljon yhtymäkohtia 1980-luvun valokuvataiteeseen. Tässä lajityypissä pisimmälle ylsi amerikkalainen valokuvaaja Robert Mapplethorpe. Riefenstahlin valokuville ja nykyvalokuvaukselle on yhteistä myös se, että taiteilija usein, tietoisesti tai tiedostamattaan, jättää ottamatta kantaa kuvan sisältöön. Valokuvaajasta tulee tirkistelijä, ulkopuolinen, joka hyväksytyllä tavalla saa jakaa kanssamme omia fantasioitaan ja kokemuksiaan."

Leni Riefenstahl aloitti sukeltajanuransa yli 70-vuotiaana. Hän kiinnostui vedenalaisesta kuvaamisesta, josta hän julkaisi kaksi teosta *The coral gardens* (*Korallengärten*, 1978). Teos *Mein Afrika* ilmestyi 1982, jolloin saksalainen televisio-ohjelma Tiedelandista avasi uudelleen keskustelun Riefenstahlin menneisyydestä. Kuvateos *The wonders under water* (*Die Wunder unter Wasser*) ilmestyi 1990. Leni Riefenstahlin muistelmat *Memoirs* ilmestyi 1987, se on julkaistu 13 maassa.

Elokuvan pariin hän ehti palata vielä kahdesti, kun hän ohjasi vuonna 1992 dokumenttielokuvan *Die Macht der Bilder* (suom. *Kuvien määttä*), johon hän tiivisti käsityksensä elokuvasta ja urastaan ja vedenalaisesta maailmasta vuonna 2002 valmistuneessa dokumenttielokuvassa *Impressionen unter Wasser*.

Leni Riefenstahlin ohjaajafilmografia:

- *Blaue Licht, Das* (1932)
... myös nimellä *Blue Light, The* (1934) (USA)
- *Sieg des Glaubens, Der* (1933)
... myös nimellä *Victory of the Faith* (1933) (International: English title)
- *Triumph des Willens* (1935)
... myös nimellä *Dokument vom Reichsparteitag 1934, Das* (1935) (Germany: subtitle)
... aka *Triumph of the Will* (1935) (USA)
- *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (1935)
... myös nimellä *Day of Freedom* (1935) (USA: video box title)
... myös nimellä *Nürnberg 1935* (1935) (Germany: subtitle)
- *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* (1938)
... myös nimellä *Olympia 1. Teil - Götter des Stadions* (1938)
... myös nimellä *Olympia Part One: Festival of the Nations* (1938)

- ... myös nimellä Olympia: The Film of the XI. Olympic Games Berlin 1936 (1938) (UK)
- ... myös nimellä Olympiad, The (1940) (USA)
- *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit* (1938)
 - ... myös nimellä Olympia Part Two: Festival of Beauty (1938)
 - ... myös nimellä Olympia: The Film of the XI. Olympic Games, Part II (1938) (UK)
- *Tiefland* (1954)
 - ... myös nimellä Lowlands (1954) (USA)
- *Impressionen unter Wasser* (2002)
 - ... myös nimellä Underwater Impressions (2002) (International: English title)

Leni Riefenstahlin näyttelijäfilmografia:

- *Nacht der Regisseure, Die* (1995) omana itsenään
 - ... myös nimellä Night of the Filmmakers, The (1995)
- *Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, Die* (1993) Herself
 - ... myös nimellä Power of the Image: Leni Riefenstahl, The (1993)
 - ... myös nimellä Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl, The (1993)
- *Tiefland* (1954) Martha
- *S.O.S. Eisberg* (1933) Ellen Lawrence
 - ... myös nimellä S.O.S. Iceberg (1933)
- *Blaue Licht, Das* (1932) Junta
 - ... myös nimellä Blue Light, The (1932)
- *Weißer Rausch - Neue Wunder des Schneeschuhs, Der* (1931) Leni
 - ... myös nimellä Ski Chase (1931)
 - ... myös nimellä White Flame, The (1931)
- *Stürme über dem Mont Blanc* (1930) Hella Armstrong
 - ... myös nimellä Storm Over Mont Blanc (1930)
- *Weißer Hölle vom Piz Palü, Die* (1929) Maria Maioni
 - ... myös nimellä White Hell of Pitz Palu (1930)
- *Große Sprung, Der* (1927) Gita
- *Heiliger Berg, Der* (1926) Diotima
 - ... myös nimellä Holy Mountain, The (1926)
 - ... myös nimellä Sacred Mountain, The (1926)

* * *

Kirjoittaja Jari Sedergren on valtiotieteiden tohtori, joka työskentelee Suomen elokuva-arkiston tutkijana.

ENNEN JA NYT

Historian tietosanommat