



LENI RIEFENSTAHL SİNEMASINI TARTIŞMAK

DISCUSSING THE CINEMA OF LENI RIEFENSTAHL

Oya KASAP ORTAKLAN*

ÖZ

Leni Riefenstahl, Nazi dönemi sinemacıları arasında en tartışmalı isimlerin başında gelir. Nazi Partisi iktidarı boyunca çektiği filmler, kimi çevrelerce Nazi iktidarıyla işbirliğinin belgesi, kimileri için de salt sanattır. II. Dünya Savaşı sonrası üretimi üzerine yapılan değerlendirmeler ise kimi zaman faşist estetiğin izlerini takip eder, kimi zamansa filmlerini ideolojiden azade imgelere indirger. Yaşamı boyunca filmlerinin ideolojik değerini reddeden ve kendisini uyumun ve güzelliğin yönetmeni olarak savunmaya çabalayan Riefenstahl'ın sineması, bu makalede sürdürülen bu iki kutuplu tartışma ekseninde ele alınmaktadır. Riefenstahl'ın adı sıkça Nazi dönemi propaganda sinemasına damgasını vuracak olan *İradenin Zaferi* (1935) ve *Olympia I. ve II. Bölüm* (1938) filmleriyle anılır. 1970'lerden itibaren ise bir Afrika kabilesi olan Nubaların fotoğraflarını ve sonraki yıllarda sualtını gösteren çekimlerle yeniden gündem olur. Aynı yıllar Riefenstahl için geçmişinin rehabilite edildiği, kendisinin de bir tür Rönesans yaşadığı yeni bir dönemin başlangıcı olur. Riefenstahl'ın Nazi dönemi ile bu dönemin öncesi ve sonrası ürettiği estetiği ve imgeleri arasında bir izleğin mevcudiyetine inanan Susan Sontag, bu rehabilitasyon sürecine karşı çıkar. "Sanat sanat içindir" fikri ile göstermenin ve görmenin etiği karşı karşıya gelir. Makale Riefenstahl'ın filmlerini,

* Öğr. Gör. Dr., Galatasaray Üniv., Yabancı Diller Yüksekokulu, oya.kasap@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4475-0431>

* Makale Geliş Tarihi / Article Received: 02.07.2021
Makale Kabul Tarihi / Article Accepted: 27.09.2021

yaşamöyküsünü, söylemlerini ve Sontag'ın müdahalesini esas alarak sinema aracılığıyla faşist propagandanın yapısını ve liberal toplumda etkisini sürdürebildiği çeperi ortaya koymak ve tartışmak niyeti taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Leni Riefenstahl, Faşist Propaganda, Sinema, Feminizm, Popüler Kültür.

ABSTRACT

Leni Riefenstahl is one of the most controversial figures among the filmmakers of the Nazi era. The films she made during the rule of the NSDAP are a document of collaboration with the Nazi government for some groups and for others pure art. Reviews of her production after the World War II sometimes follow in the footsteps of fascist aesthetics and sometimes reduce her films to images free of ideology. The cinema of Riefenstahl, who all her life rejected the ideological value of her films and tried to defend herself as a director of harmony and beauty, is discussed in this article on the axis of this bipolar discussion. Riefenstahl's name is often remembered with her films *Triumph of the Will* (1935) and *Olympia Parts I and II* (1938). From the 1970s on, she was back on the agenda with the photos of the Nuba, an African tribe, and the underwater photos in the following years. The same years marked the beginning of a new era for Riefenstahl in which her past was rehabilitated and she herself experienced a kind of Renaissance. Susan Sontag, who believes in the existence of a connection between Riefenstahl's aesthetics and images that she created during the Nazi era and before and after this period, is against this rehabilitation process. The idea of "art for art's sake" and the ethics of showing and seeing come face to face. The article aims to uncover and discuss the structure of fascist propaganda and the periphery it can maintain in liberal society through cinema on the basis of Riefenstahl's films, biography, statements and Sontag's intervention.

Keywords: Leni Riefenstahl, Fascist Propaganda, Cinema, Feminism, Popular Culture.

GİRİŞ

Almanca yazının popüler isimlerinden Christian Kracht, *Faserland* (1995) kitabında bir yolcu uçağının Frankfurt'a inişi sırasında Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* [Triumph des Willens] (1935) filminin “muhteşem” (s.49) giriş sahnesini okuyucuya şu sözlerle aktarır:

“*Aptal Führer'in sanki gökten zembille Nürnberg'de ya da bir yerlerde halka doğru indiği sahne. Aslında çok iyi yapıldığını düşünüyorum, sanki [...] Tanrı tarafından Almanya'ya öylece gönderilmiş gibidir. O kadar zekice yapılmıştır ki, zamanında Almanlar [filme] kesinlikle inanmışlardır.*” (Kracht, 1995: 49).

İradenin Zaferi anlatıcıya çocukluğunda propagandanın gücünü ortaya koymak amacıyla okulda gösterilmiştir. Karşı kutup olarak Sergei M. Eisenstein'ın *Potemkin Zirhlisi*'ni (1925) izleyebilmiştir öğrenciler. Eisenstein'ı bir deha olarak öven öğretmenler için Riefenstahl ideolojinin kendisini yönlendirmesine izin veren bir suçludur. Kracht'ın karakteri öğretmenlerle aynı fikirde değildir. Hatta sonraları izlediği “korkunç, tuhaf” (s.49) Wim Wenders'in *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* [Der Himmel über Berlin] (1987) filminde Riefenstahl'ın uçak sahnesini kopyalayıp kopyalamadığı ya da sahneye ironik şekilde yaklaşım yaklaşmadığı konusunda kararsızdır (Kracht, 1995: 49). Kışkırtıcı anlatımıyla Kracht, faşist estetiğin içini boşaltır. Riefenstahl'ın imgeleri ve estetik yaklaşımı Kracht'ın anlatımında ideolojiden azade “gökten zembille” inmiş gibidir.

Kracht'ın Riefenstahl'e gönderdiği selamın içeriği, Leni Riefenstahl'ın kendini aklamak için yıllar yılı uğraş verdiği savunusudur aynı zamanda. NSDAP'nin iktidar olduğu dönemde Riefenstahl ses getiren dört tane propaganda filmine imza atar: *İnancın Zaferi* [Der Sieg des Glaubens] (1933), *İradenin Zaferi* [Triumph des Willens] (1935), *Özgürlük Günü: Silahlı Kuvvetlerimiz* [Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht] (1935) ve iki bölüm olarak gösterime giren *Olympia, I. Bölüm - Halkların Bayramı* [Olympia, I. Teil – Fest der Völker] (1938). *Olympia, II. Bölüm – Güzelliğin Bayramı* [Olympia, II. Teil – Fest der Schönheit] (1938).¹ Hitler'in “Germania” adını vermek istediği başkentin planlarını belgeleyen *Führer Başkentini İnşa Ediyor* [Der Führer baut seine Hauptstadt] (1940) adını taşıyan bir propaganda filmine başlamışsa da tamamlayamamıştır (Der Spiegel, 18 Kasım 2002). Gerek oyuncu gerek yönetmen olarak kurmaca filmlerde yer almıştır. Hitler'in etkileyici bulunduğu filmlerden biri olan *Mavi Işık* [Das blaue Licht] (1932) (Riefenstahl, 1994: 158) başta olmak üzere özellikle dağ filmleriyle ünlenmiştir.

¹ Makalede adı geçen filmlerin tarih bilgisi için Imdb sayfasındaki bilgiler ve ilk gösterime girdikleri tarihler esas alınmıştır. İki bölüm olarak gösterilen *Olympia* filminin adı makalede *Olympia I/II* olarak kısaltılarak anılmaktadır.

Riefenstahl özellikle Nazi Partisi mitinglerini çektiği filmleri ve *Olympia I/II* ile faşist ırk ideolojisinin ve beden kültürünün ideal savunucusu haline dönüşür. Filmlerinin estetiği sadece kendi döneminde değil, Kracht örneğinde olduğu gibi bugün de etkisini sürdürür. Manuel Puig 1976 tarihinde yayınlanan *Örümcek Kadının Öpücüğü*'nde [El beso de la mujer araña] askeri diktatörlüğün baskı ve şiddetine uğrayan iki mahkûmun karşılaşmasını konu edinir. Oyun boyunca aynı hapisane hücrelerini paylaşan eşcinsel Molina, devrimci Valentin'e her gün en sevdiği filmden bölümler aktarır. Anlattığı film bir Nazi fantezisi ve sözünü ettiği filmin kadın karakterinin adı da Leni'dir. Riefenstahl'ın estetik bakışı ve etkisi sadece yazın ve sinema dünyasında değil özellikle popüler kültürün her alanında kendine destekçi bulur.

Riefenstahl, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Nisan 1945'te Amerikalılar tarafından tutuklanır ve Dachau'da bulunan savaş suçluları hapishanesine götürülür (Oswald, 2009). Haziran 1945'te serbest bırakılır ve Mayıs 1947'de Fransızlar tarafından ağır depresyon tanısıyla Freiburg'da bulunan bir psikiyatri kliniğine yatırılır. Klinikten çıktıktan sonra ailesiyle Münih yakınlarındaki Königsdorf'a yerleşen Riefenstahl, 1948-1952 yılları arasında yargılanır. Yargılama sürecinin sonunda Nazi sempatizanı olarak kabul edilmekle birlikte suçlu bulunmaz (Riefenstahl, 1992: 26-104). Film çekme yasağı olmamasına rağmen 1940/41'te başladığı ve ancak 1954 yılında tamamlanıp gösterime girebilen *Ova* [Tiefeland] dışında film sektörünün kendisine uzak durması neticesinde hiçbir film projesinde yer alamaz. "Floransalı Dansçı" [Der Tänzer von Florenz], "Sonsuz Zirve" [Ewige Gipfel], "Kızıl Şeytanlar" [Die roten Teufel] ya da Jean Cocteau'nun da oynamayı düşündüğü "Büyük Friedrich ve Voltaire" [Friedrich der Große und Voltaire] gibi senaryolarını filme alma imkânı bulamamıştır (Riefenstahl, 1992: 82,130-131).

Ernest Hemingway'in *Afrika'nın Yeşil Tepeleri* [Green Hills of Africa] (1935) romanından esinlenerek 50'li yılların ortasında Kenya ve Sudan'a giden Riefenstahl'ın Afrika'ya ilgisi artar. İngiliz fotoğrafçı Georg Rodger'in *Stern* dergisinin kapağında yayınlanan ve Sudanlı iki Nuba savaşçısını gösteren fotoğraf, Riefenstahl'ın Nuba kabilesine yönelmesine ilham olur. 1962'de ilk kez ziyaret ettiği Nuba halkı üzerine çektiği sayısız fotoğraf, farklı yayın organlarında yayımlandıktan sonra 1973'te *Nubalar – Bir Başka Yıldızın İnsanları* [Die Nuba-Menschen wie vom anderen Stern] adını taşıyan fotoğraf albümü basılır ve Riefenstahl'ın fotoğrafçı olarak kariyeri de "tescillenmiş" olur (Riefenstahl, 1992: 140, 238).² 1972'de Münih Olimpiyatları'nda akreditasyonlu fotoğrafçı olarak çalışır, 1974'de *Sunday Times* için Mick Jagger ve Bianca Jagger'i fotoğraflar

² "Leni Riefenstahl", <http://www.leni-riefenstahl.de/deu/buch.html> (26.04.2021).

(Riefenstahl, 1992: 404-430). 1976'da *Kaulu Nubalar* [Die Nuba von Kau] adını taşıyan ikinci bir Nuba fotoğraf albümü ve 1982'de *Benim Afrikam* [Mein Afrika] adını taşıyan ve temasını Afrika'dan alan bir fotoğraf albümü daha yayınlanır. 71 yaşında dalgalık sertifikası alan ve sualtı fotoğrafçılığına merak saran Riefenstahl'ın, 1978'de *Mercan Resifleri* [Korallengärten] ve 1990'da *Suyun Altındaki Mucize* [Wunder unter Wasser] adını taşıyan iki fotoğraf albümü daha basılır. Riefenstahl bu yıllarda son bir kez daha film kamerasını eline alır ve 2002 yılında *Sualtı İzlenimleri* [Impressionen unter Wasser] adını taşıyan 41 dakikalık filmi gösterime girer.³

Leni Riefenstahl, Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte tartışmalı bir kariyerin başrolünü üstlenir. Filmlerin yapımında kendisini cömertçe destekleyen Hitler ve propaganda bakanı Goebbels ile ilişkisini hiçbir zaman inkâr etmez. Parti adına “zorunlu olarak” tek bir film çektiğini iddia etse de (Panitz, 2002) arşiv kayıtları en az dört propaganda filminin çekildiğini gözler önüne serer. Çalışmalarını Nazi ideolojisinden bağımsız düşünmek imkânsızdır. Riefenstahl'ın savaş sonrası üretimi Nazi dönemi çalışmalarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilir; 1933 öncesi filmleri de aynı şekilde Nazi geçmişi üzerinden yeniden gözden geçirilir. Eleştiriler temelde üç odak üzerinden ilerler:

- Filmlerin propaganda niteliği
- Filmlerin estetiği
- Riefenstahl'ın yaşamöyküsü ve söylemleri

Bu makale Riefenstahl'ın üretimi, estetiği ve yaşamı üzerinden sürdürülen tartışmaları ortaya koymak ve sorgulamak niyetindedir. Bu amaçla tarihsel verilerin ışığında Riefenstahl'ın kendi görüşleri ile Siegfried Kracauer'ın izlerini takip ederek ilerleyen Susan Sontag'ın eleştirileri dayanak noktası olarak alınmaktadır.

1. TARİHİN TAHRİFİ

Savaşın bitiminden yaklaşık bir yirmi yıl sonra 1960'larda Riefenstahl yeniden konuşulmaya başlanır. Ünlü sinema dergisi *Cahiers de Cinema* adına Michel Delahaye 1966'da Riefenstahl ile bir röportaj gerçekleştirir. *İradenin Zaferi* filmi üzerine konuşurken Delahaye, Riefenstahl'ın filmin benimsediği, “güzelliğin bir parçası olan coşkulu gerçekliği” nasıl anlamlandırdığını merak ettiğinde Riefenstahl, filmin saf tarihsel bir doküman, *film vérité* olduğunu ileri sürer. Filmin,

³ “Leni Riefenstahl”, <http://www.leni-riefenstahl.de/deu/buch.html> (26.04.2021).

1934 yılının gerçekliğini yani tarihi belgelediğini ve propaganda filmi olmadığı iddiasındadır (Sarris, 1969: 460).

1940'larda belgesel sinemayı, izleyiciyi kurdurduğu kendine has bağlantılarla beyazperdedeki büyük olaylara ordaymışçasına taşıyan haberlerin belgesi olarak tanımlayan, yani filmin tarihi olduğu gibi belgelemesinden ziyade seyirci üzerindeki etkisini belgesel sinemanın belirleyici ve tanımlayıcı unsuru olarak gören Riefenstahl'ın (Riefenstahl, 1940/41:146-147) yirmibeş yıl sonra *cinema vérité* kavramını kullanması tesadüf değildir elbette. Dziga Vertov, Robert Flaherty, nihayetinde Jean Rouch geleneğine kendisini yaslayarak filmlerini belgesel sinema kategorisinde konumlandırmak, belli sinemacıların arasında görmek ve anılmak ister. "Sinema Gerçek" olarak aktarılabilecek *cinema vérité* ile senkron olarak kaydedilen görüntü ve sesler ile sinemanın gerçeği yakalayabileceği ve bu yolla gerçekliğin sinemada temsil edilebileceği düşünülüyordu. Böylelikle Vertov'un *Kino Pravda*'da (1922-1925) öne çıkarttığı sinemanın tikelliği aracılığıyla gerçekliğin öznel, çoklu ve karmaşık yapısını yakalamak arzusunu uyandırmak ister (Rouch, 2003: 98-99). Susan Sontag 1974 yılında *New York Times*'da yayınlanan "Büyüleyen Faşizm" [Fascinating Fascism] yazısında Riefenstahl'ın konumunu Vertov ile kıyaslayarak, Riefenstahl'ın belgesel film iddiasının kısaca muhasebesini yapar. Vertov öncelikle sinema yapabilmek için Riefenstahl'ın aldığı destekten yoksundur (Sontag, 2008: 219-220). *İradenin Zaferi* bizzat Hitler'in arzusu üzerine çekilmiştir ve sadece *Olympia* filmi için kendisine Nazi iktidarı tarafından 1.5 Milyon Reichsmark'ın üzerinde bir bütçe verilmiştir (Riefenstahl, 1994:279). Sontag, Vertov filmlerinin izleyicinin hislerine dokunup, ahlaki bir sempati uyandırdığını, Riefenstahl'ın yarattığı coşku için ise imge ve görüntülerin içerdiği tehlikeli politik anlamın filtrelendiği, geriye sadece estetik çabasının öne çıkartıldığı hilesine başvuran bir samimiyetsizlik hissi bıraktığı kanısındadır. Vertov ve Eisenstein gibi yoldaşı sinemacılar Sovyetler Birliği'nde sonraları pratikte başarısızlığa uğrayan "asil" bir ideal uğruna çalışıp, "hizmet ettiği diktatörlük" tarafından yok edilen entelektüeller ve sanatçılar iken Riefenstahl, şiddet ve terörü temsil eden bir Nazi diktatörlüğüne hizmet etmiştir. Nazilerin savunduğu faşist ideoloji, yaşamı sanat, güzelliği kült, liderliğini *Führer*'in yaptığı aileyi toplumun temeli olarak görüyordu, entelekti reddediyor, bireyi ancak kitle ve cemaat birliği içinde tahayyül ediyordu (Sontag, 2008:220).

Sokaktaki insanı kameraya alan bir diğer yönetmen Vertov'dur, ancak Ulus Baker'in de altını çizdiği gibi Vertov'un kamerasıyla arasında dolaştığı kalabalıklarda Riefenstahl'ın hizaya sokulmuş kitlelerinden farklı olarak herkes kendi derindedir. Birbirinden haberdar bireyler kolektivitelerde bir araya gelirler ve Politik Konstrüktivizm ile Sosyalizm'i inşa ederler. Baker'e göre Riefenstahl'ın

gerçekleştirdiği bir “set dizaynıydı”. İnce bir hesabın ürünü olan *İradenin Zaferi*’nde izleyici tasarlanmış, sahnelenmiş bir gerçeklikle yüz yüzedir (Baker, t.y.).

Riefenstahl aynı görüşte değildir:

“İradenin Zaferi bir parti mitinginin belgeselinden fazlası değildir. Politikayla ilgisi yok. Çünkü gerçekten olan biteni görüntüledim ve yorum katmayarak [gerçeklik değerini] artırdım. Mevcut atmosferi sözlü bir yorumla değil, görüntülerle ifade etmeyi denedim. Ve olanı metin olmadan anlaşılır kılabilmek için görüntü dilinin çok iyi, çok anlaşılır olması gerekiyordu. Görüntülerin başka zamanlarda sözcüklerle ifade edileni dile getirmesi gerekiyordu. Fakat [bir film] bu nedenden ötürü propaganda değildir.” (Der Spiegel, 9 Eylül 2003).

Belgesel ile propaganda arasındaki ayrım bazı filmlerde muğlaklaşsa da Riefenstahl filmlerinde belirgin olarak öne çıkan ve filmlerini tanımlayıcı nitelik taşıyan propaganda unsurları bulunmaktadır. Vilém Flusser’e göre film aracılığıyla bir gerçek, gerçekliğin göstergeleri yakalandığında belgeseldir, gerçekliğe işaret eden bir tasavvur yani gerçekliği ikame eden semboller var ise propagandadır (Flusser, 1993: 167). Riefenstahl’ın çekimi altı gün süren *İradenin Zaferi*’ni tasarladığını ortaya koyan veriler mevcut. *İradenin Zaferi* Hitler’in özel arzusu üzerine NSDAP tarafından ısmarlanan bir filmdir. Dönemin iktidarını görüntülemesi istenen Riefenstahl’ın, NSDAP’nin ideolojisinden bir haber olması mümkün olmamakla birlikte –ki kendisi de mitingler ve *Führer*’in konuşmalarından etkilendiğini ve Nazileri destekleyen kitlenin coşkusunu paylaştığını inkâr etmez– (Riefenstahl, 1994: 152-153) filmin Nazi ideolojisini ve bu ideolojinin öngördüğü faşist tahayyülleri temsil eden imgeler, semboller ve görüntüleri öne çıkartması partinin beklentisidir. Dahası partinin bu filme atfettiği değer, filmin kitleleri kendi saflarında hareket geçirmesinin beklendiğinin aşikâr olduğudur. Dolayısıyla film sıradan bir haber filminden ziyade başından itibaren propaganda bakanı Joseph Goebbels, mimar Alfred Speer, sinemacı Leni Riefenstahl ve bizzat Adolf Hitler’in iradesinde tasarlanmıştır. NSDAP’nin Nürnberg’deki 6. kongresi 5-10 Eylül 1934 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Kongre boyunca Riefenstahl’e maddi ve teknik olarak her türlü destek sağlanmıştır (Riefenstahl, 1935:18).⁴ Kongre belli bir nizamı takip ederken, filmde kronolojik sıralamanın değiştirildiği görülür.⁵ Filmde kongrenin sıralamasına ve

⁴ Riefenstahl NSDAP’ye üye olmamıştır, ancak çektiği dört propaganda filmi parti adına ve desteğiyle gerçekleşebilmiştir. Diğer yandan mühendis olarak çalışan erkek kardeşi Heinz Riefenstahl’ın Leni Riefenstahl’ın sayesinde Nazi çevresine girebildiği, iktidarla ticari ilişkiler geliştirdiği ve iş yaptığı, kimi projelerde destek gördüğü ve özellikle mimar Alfred Speer ile yakınlığı bilinmektedir (Monath, 2015).

⁵ Kongre programını, içeriğini ve kongre sırasında yapılan konuşmaları daha ayrıntılı olarak görmek için Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin resmi yayını olan ve rapor niteliği taşıyan *Der Kongreß zu Nürnberg vom 5. Bis 10. September* (1934) kitabı incelenebilir.

akışına uygulanan bu müdahale, filmde Nazi ideolojisinin esasını izleyiciye hatırlatan dramaturjik dokunuşlar vermek üzere gerçekleştirilmiştir ve film kurduğu kendine has anlatı yapısı ile seyirci üzerindeki etkisini güçlendirir.

Film boyunca Hitler başroldedir. Seyirci filmin büyük bir bölümünde Hitler'i izler. Tek lider mitini güçlendiren bu sahneler (Rother, 2002:66), halk ve partinin Hitler'e tabi olduğunu da hatırlatır aynı zamanda. Bu tabi olma hali faşist rejimin baskısı olarak değil, halkın kendinden arzusu olarak gösterilmek istenir. Halkın Hitler'e ilgisi, alkış ve sevinç gösterileri ile bu "kendinden rıza" öne çıkartılır. Seyircinin beyazperdede gördüğü Hitler'i anıtsal gösteren alttan çekimdir ve ona doğru yukarı uzanan ya da bakan halktır. Sahneler arası geçişlerde bakışlar arasında yaratılan süreklilik ile halk ve Hitler arasında, kongre sırasında aslen olmayan bir ilişkinin öyküsü kurulur (Rother,2002:67-68). Riefenstahl, kadınlar, çocuklar ve gençlerden oluşan halkın duygularını bireyleri yakın çekim kameraya alarak gösterirken, sadece erkeklerden oluşan parti üyelerini ve askerleri bireyin içinde kaybaldığı geniş açı ve üstten çekimlerle kitleler halinde gösterir. Böylelikle Nazi Partisi'ne ve Nasyonal Sosyalist ideolojiye eril dil atfedilir. *İradenin Zaferi*'nde sarışın, açık tenli, sağlıklı bedenler, Nazilerin "ari ırk" ideolojisini destekler niteliktedir. Bu sekanslarda homojen bir halk birliği yaratma mesajı verilir. Riefenstahl motif, tema ve kamera tekniği ile Nazi ideolojisinin arzuladığı bir tek vücut hali yaratmaya çabalamıştır. Bu görüntüler aynı zamanda sınıfsal farklılıkları gerçekte değil ancak film yoluyla örtbas eder ve seyircide bir yanılısma yaratır (Stiasny, 2011:82-88).

Resim.1: *İradenin Zaferi* Filminden Kesitler, Riefstahl, 1935.





Unutulmaması gereken önemli bir konu Riefenstahl'ın kongre filmini çekerken faşist bir estetik ve etki yaratma görevini üstlendiğidir. Kurmaca film alanında belli bir birikime sahip olan Riefenstahl *İradenin Zaferi*'nde geçmişten öğrendiklerini de referans alır. 1920'lerin Avantgarde bakışını faşist ideoloji için araçsallaştırır ve özellikle dağ filmlerinin çekimleri sırasında edindiği tecrübeler de filme yansır (Trimborn, 2002:184). Ancak sadece geçmişte öğrendikleri değildir elbette filmi öne çıkartan. Riefenstahl, *İradenin Zaferi*'ni sıradan haber filmlerinden ayıran bir estetik ve film dili oluşturmayı başarmıştır. Bu dili oluşturmakta kamera hareketi, montaj ve filmde kullanılan müzik önemli öğelerdir.

Filmde, kongre sırasında saatlerce süren söylevler, çağrılar ve kortejler ilgi çekici hale getirilmeliydi. Riefenstahl bunu kamerayı hareketlendirerek ve olaylara belli bir ritim duygusu vererek gerçekleştirir. Kameramanlar kimi sahneyi paten üzerinde hareket ederek çekmişlerdir (Riefenstahl, 1994:224). Ya da kongre mekânına kurulan bir asansör düzeneği farklı perspektiflerden ve üstten çekim yapmayı sağlayan bir alternatif oluşturmuştur (Riefenstahl, 1935:94). Yakın çekim duyguları öne çıkartırken, geniş açı çekimlerle kitlelerin gücü ve askeri nizam vurgulanır. Riefenstahl'ın Hitler'i de yakın çekim görüntüleme izninin olması Hitler'i hayatı boyunca görmemiş insanlar için beyazperdede *Führer*'e yakından

tanık olma imkânı yaratmıştır (Trimborn, 2002:188). Özne kamera kullanımı özdeşleşmeyi sağlar. Örneğin Nürnberg sokaklarını gezerken Hitler'in arabasına yerleştirilen kamera, seyircinin olayları Hitler'in gözünden görmesine fırsat verir. Hareketli kamera sayesinde sıkıcılık giderilir ve verilmek istenilen politik mesajlar film estetiği ile seyirciye iletilir.

Riefenstahl'ın Almanya'daki çağdaşları arasında özellikle sol görüşlü propaganda filmlerinde yaygın olarak seyircinin karşısına çıkan ve sinema dilini büyük ölçüde biçimlendiren montaj anlayışı hâkimdir (Trimborn,2002:184). Dolayısıyla Riefenstahl, kendisini Eisenstein ve Vertov'un fikirlerine yaslayan bir montaj geleneği ile rekabet halindeydi. Nasyonal Sosyalist propagandaya hizmet edecek nitelikte bir montaj tekniği yaratması bekleniyordu. Riefenstahl montajda zıt hareket ve biçimleri ardı sıra getirir ve bu görüntülere eşlik eden müzik ile filme kendine özgü bir ritim duygusu verir. Diğer yandan farklı perspektifleri montajlayarak belli bir akış oluşturur, böylelikle seyircinin nabzını ve heyecanını canlı tutmak ister. Montajı müzik ile destekler ki müzik *İradenin Zaferi*'nde önemli bir dramaturjik öğedir. Filmde müzik politik anlamın taşıyıcısıdır ve duyguların yönlendirilmesinde merkezi bir görev üstlenir.⁶ Montaj ve müzik arasında kurulan uyum, filme ritmini verir. Mekâna özgü dış sesler, halk şarkıları, marşlar ve Herbert Windt'in bestesi filmin müziklerini oluşturur. *İradenin Zaferi* filminin ilk bölümüne Windt'in bestesi damgasını vurur. Halk şarkıları ya da marşlar halkın ve seyircinin milli duygularına seslenirken, sevinç ve hayranlık nidaları gibi doğal sesler filmin gerçekliğini güçlendirmek amacı taşır (Oberwinter, 2006: 166-170).

Filmin ve faşist estetiğin dilini oluşturduğu düşünülen öğelerin kısa analizi,⁷ filmin sahte bir gerçeklik yarattığı savını güçlü kılmaktadır. Siegfried Kracauer'ın deyimiyle bu müdahale "gerçekliğin metamorfozu"dur; sahte bir gerçeklik yaratmak uğruna mevcut gerçeklik kullanılmış ve araçsallaştırılmıştır (2011: 302-303). Nazi ideolojisi, faşist estetiğe uyarlanır. Öyle ki Riefenstahl'ın kendisinin de dile getirdiği ve yıllar sonra Sontag'ın özellikle vurguladığı gibi Nürnberg kongresi sadece "harikulade" kitlesel bir buluşma olarak değil, aynı zamanda "olağanüstü" bir propaganda filmi olarak planlanmıştır (Sontag, 2008: 212) (Riefenstahl, 1935:11-15). Faşist ideolojiye hizmet edecek gerçeklik yeniden inşa edilmiştir.

⁶ Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* ve *Olympia I/II* filmlerinde müziğin kullanımı ve anlamı üzerine Stefan Strötgen, "I compose the Party Rally...": The Role of Music in Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* (2008), Ben Morgan, Music in Nazi Film: How different is *Triumph of the Will*? (2014) ve Michael Walter, Die Musik des Olympiafilms von 1938 (1990) yazıları aydınlatıcı bilgiler içermektedir.

⁷ Filmin ayrıntılı analizi için bkz. Loiperdinger, 1987; Rother, 2002, 2004; Brockmann, 2010; Bölükbaşı, 2012: 80-89.

Resim.2: Riefenstahl ve Hitler 6. Kongrenin Planı Üzerine Çalışırken. Riefenstahl, 1935: 31.



Resim.3: İradenin Zaferi Yapım Aşaması, Riefenstahl, 1935: 69.



Kracauer'e göre "Nazi savaş filmleri propagandacı epikler olarak görülebilir. Onlar gerçekliği tanımlamakla değil, gerçekliğin araya girişini ve giriş yöntemini kendi propaganda amaçlarına tabi kılmakla ilgilenirler" (2011: 292-293). Rus Devrimci sinemasından farklı olarak sinemayı propaganda amaçlı araçsallaştırmaları değil, asıl mesele gerçeklikle kurdukları ve aslında kurmadıkları bağıdır. Sergei M. Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gerçekliği tüm detay ve duygularıyla göstermeye çalışırken, Nazizm hayatın gerçekliği ile ilgilenmemiştir. Kracauer bunun nedenini Almanlığa özgü bir tür "akıl-dışı, mitsel terimlerle düşünme eğilimi"ne bağlar (2011: 290). Mitsel düşünme, epik anlatım ve Roma İmparatorluğu'na dayandırdığı militarizm Nazi propagandasına kitlelere telkin edeceği imgelerini verir. Ancak bu şekilde Nazi rejiminden kaçan Fritz Lang'ın *Nibelungen*'i (1924) Goebbels tarafından 28 Mart 1933 tarihli bir konuşması sırasında Nazi dönemi sinemacılarının örnek alması gereken filmler arasında önerilebilmiştir (akt. Albrecht, 1969: 439) ve Riefenstahl tarafından *İradenin Zaferi*'nde alıntılanabilmiştir. Aynı konuşmada Eisenstein'in da adı geçer (akt. Albrecht, 1969: 1023-1024). Joseph Goebbels, Eisenstein'in çalışmalarından etkilendiğini günlüklerinde de dile getirir. 26 Nisan 1928'de Eisenstein'in *Ekim (Dünyayı Sarsan On Gün)* (1928) filmini izlemiştir. Filmi zorlama ve fazlasıyla taraf bulsa da kalabalıkların çekimi başarılıdır ve film Goebbels için devrimi tanımlayıcı nitelik taşır. "Bolşeviklerden özellikle propagandanın tantanası konusunda öğrenecek çok şey vardır" (Goebbels, 2003: 285-286). Yine 16 Şubat 1930'da

izlediği *Yeryüzü Üçruna Savaş* (1929)⁸ filmi iyi yapılmıştır ancak fazlasıyla abartılıdır. Filmde geçmişte sonsuz kez tekrar eden “ilerleme ve Medeniyet!” mottosu Bolşevizm görüntüsünde yeniden temalaştırılmıştır ve Goebbels bunu tehlikeli bulur (2003: 459-460). Günlüklerinden Goebbels’in filmlerde propagandanın doğrudan değil, dolaylı olarak aktarımı görüşünü benimsediği ve bunu uygulamaya çalıştığı, kurmacanın gücüne inandığı anlaşılmaktadır.

Kongrenin gerçekleştiği ve filme alındığı 1934 yılının Haziran ayında Goebbels tarafından “Röhm-Darbesi” olarak adlandırılan ve Hitler’in Ernst Röhm, Gregor Strasser gibi olası rakiplerinin öldürüldüğü ya da Franz von Papen gibi sindirildiği bir darbe gerçekleşir. Bu yolla Weimar Cumhuriyeti döneminde Nazi Partisi’ni iktidara taşıyan paramiliter yapılanma SA’nın⁹ yöneticileri Hitler’in önündeki engel olmaktan çıkar (Siemens, 2017: 166-172). Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg’un ölümü ve 19 Ağustos tarihli bir halk oylaması üzerine ordu ve Cumhurbaşkanlığına bağlı tüm devlet kurumları Hitler’in emrine girer. Aynı yıl propaganda bakanlığının emriyle “Yahudi Sorununu Araştırma Enstitüsü” faaliyete girer (Rupnow, 2011: 63). Bu olaylar birkaç yıl sonrasının öngörüsüdür. Dolayısıyla Riefenstahl, filmlerinde gerçekte olan bitenin üzerini perdelemek gibi etik bir sorunsalla karşı karşıyayken, çektiği görüntüler işlevselliği açısından değerlendirildiğinde kitleleri nasıl harekete geçirdiği önemli bir unsurdur ve bu nasıl sorusu seyircinin de konumunu ve sorumluluğunu belirler (Flusser, 1997: 85).

Faşizmin kendisini sadece manipülasyon yoluyla ve içi boş göstergeler üzerinden var ettiği düşüncesine Martin Loiperdinger katılmaz. Seyircinin kendi istencinin hiç sayıldığı ve faşizme neredeyse hipnotize edici mistik güçlerin atfedildiği bir dizgeler silsilesini doğurur bu bakış açısı (Loiperdinger, 1987:41). Loiperdinger’e göre parti kongresi gerçekliğinin idealize bir şekilde sahnelenerek film yoluyla yeniden üretimi ve yaşattığı seyir deneyimi aslında Naziler açısından “ideal bir kongrenin” nasıl olması gerektiğini tanımlar. *İradenin Zaferi* gösteriminin ve gösterildiği dönem Almanya’da olumlu yankılarının verdiği güçle kongre üzerine Nasyonal Sosyalist bir söylem üretir. Dolayısıyla *İradenin Zaferi*’nin film olarak görevi sadece kameranın önünde olup biteni değil, Nasyonal Sosyalist yıllık parti kongre ritüellerini genel olarak ifade ettiği anlam ve önem dahilinde duylulara ve göze hitap edecek şekilde kayıt altına almak, bir anlamda ölümsüzleştirmektir.

⁸ Sergei M. Eisenstein’in orijinal ismi *Generalnaia Linia* olan ve *Staroye i Novoye* olarak da bilinen 1929 tarihli filmi. Film kendi döneminde Almanya’da *Kampf um die Erde* adıyla gösterilmiştir. Goebbels günlüklerinde filmi Almanya’da gösterime girdiği adıyla anmaktadır ve bu makalede geçen isim günlüklerde kullanılan ad ile tutarlılık göstermek amacıyla Almanca olarak dağıtımına giren isminden çevrilerek Türkçe’ye aktarılmıştır. Bahsi geçen filmin Türkçe’ye aktarılan yaygın ismi *Eski ile Yeni*’dir.

⁹ *Sturmabteilung*’un (Hücum Bölüğü) kısaltması.

Loiperdinger, 1934 yılındaki parti kongresinin kaydı olan bu filmin bu şekilde bakıldığında Nasyonal Sosyalizmin gerçekte nasıl olduğunu değil, kendisini nasıl görmek istediğini ortaya koyduğunu düşünür ve ancak bu bakış açısıyla tarihsel bir belge niteliği taşıyabileceği görüşündedir (Loiperdinger, 1987: 10-54). Nasyonal Sosyalist bir devlet temsili üzerine sahnelenmiş bir filmin üzerinden inşa edilen ve yayılmak istenen görünürdeki ideal ve bu idealin gerçeklikle kurduğu pamuk ipliğine bağlı ilişkiye Baker'in yorumu "İşte Nazi Sinegözü bu kadardı..."dır (Baker, t.y.).

Böylelikle film, Riefenstahl'ın ileri sürdüğü gibi mevcut gerçekliği tarihsel bir belge olarak sinema yoluyla ortaya koymak değil faşist ideolojiye göndermelerde bulunmak ve kitleyi ikna edip harekete geçirmek hedefi taşımaktadır. Bunu yaparken gerçekliği ve tarihi tahrif eder. Filmlerin montajı, filmde kullanılan mecazlar, semboller, müzik, dramaturjideki müdahaleler gerçekliğin dönüşümüne, içi boş göstergelerle perdelenmesine aracı olur. Kitlelerin kendisini ifade etmesini talep eden faşizm, sınıf ilişkilerine dokunmazken anıtsal görüntüler, hamasi söylemler ve militarist çağrılarla kitlenin bunu görmesini istemez. *İradenin Zaferi* aynı zamanda bir ideal ritüel tanımında bulunarak Nazilerin kendilerini nasıl görmek istediklerinin söylemini yaratır.

2. RIEFENSTAHL'İN "İADE-İ İTİBARI"NA SONTAG'IN İTİRAZI

1970'lerde itibaren bazı çevrelerde Riefenstahl'ın rehabilite süreci başlar. 1974'te Colorado'daki Telluride Film Festivali'nde Gloria Swenson ve Francis Ford Coppola ile birlikte Riefenstahl'e onur ödülü verilir (Andrews, 1974). BBC'nin kadınlar tarafından çekilmiş en iyi 100 film listesine 45. sıradan girer (BBC, 2019), Anthology Film Archives'in temel filmler listesinde adı geçer,¹⁰ *Film Culture* dergisi Bahar 1973 sayısında Riefenstahl'i kapağına taşıyarak "saygıyla" anar (bkz. Film Culture, 1973). Filmlerinin sanatsal niteliklerini desteklemek amaçlı girişimlerin de etkisiyle filmleri 1970'lerde farklı topluluklara hitap eden sinemalarda gösterilir (Fehervary vd., 1981-1982: 173-174).

1973 ve 1975'te Nuba kabilesini tematik olarak görüntülediği iki fotoğraf albümünün yayınlanmasıyla birlikte Riefenstahl filmleri politik, etik ve estetik düzlemde yeniden gündem olur. Susan Sontag, Nuba fotoğraflarını Riefenstahl'ın faşist estetiğinin devamı olarak görür.¹¹ Faşist estetik Sontag'a göre egemenlik ve bağımlılık ilişkilerine odaklanır, insanları bir gücün etrafında toplayarak

¹⁰ "Essential Cinema", Anthology Film Archives, <http://anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema> (10.05.2021).

¹¹ Mustafa Bölükbaşı (2012: 68), faşist estetiği Riefenstahl sineması üzerinden inceleyip değerlendirdiği yüksek lisans tezinde Sontag'ın bu yaklaşımının "özcü" bir bakış açısından kaynaklandığı düşüncesindedir.

şeyleştirir, düşünmemeyi, itaati, boyun eğmeyi ve ölümü yüceltir. Fiziksel estetiğin mükemmelliğini sunan faşist sanatın içerdiği cinsellik baskılanır ve kitlelerin lehine “tinsel güce” dönüştürülür. Riefenstahl’ın fotoğrafladığı Nuba dans törenleri böylelikle şehveti değil yaşam gücünün kontrol edilmesini temsil eder. Bedenin, bireye karşı topluluğun ve liderin kutsanması Riefenstahl’ın Nazi dönemi propaganda filmlerinde de tematik ve estetik olarak merkezdedir (Sontag, 2008:214-217). Sudan’da yaşayan etnik bir grup olan Nuba kabilesini fotoğrafladığı biçimiyle Riefenstahl, Nazi döneminde Yahudi karşıtlığını odağa alarak geliştirilen kapitalizm, entelekt ve kentsellik karşıtı söylemleri imgeler aracılığıyla yeniden üretir.

Resim.4: Nuba Ritüellerinden Bir Kesit. “Leni Riefenstahl”,
<http://www.leni-riefenstahl.de>



Almanya’nın önde gelen sinema yazarlarından Georg Seesslen de Sontag’ı destekler. Riefenstahl’ın düşünce ve estetik dizgeleri açık olarak olimpiyatlardan dağların romantik ideallerle bezenmiş dünyasına, Nazi partisi kongrelerinden denizin altındaki mercan resiflerine uzanan belirgin bir çizgiyi takip eder (Seesslen, 2002). Jörn Glasenapp ise Riefenstahl’ın denizaltı görüntülerinde dahi Nazi ideolojisinin izlerini takip etmenin mümkün olduğunu gözlemler. Mecazlar ve görsel dilin yerinden edilerek bağlam dışına yerleştirilmesiyle denizin derinliklerinde insanlık tarafından yok edilerek “kaybolan ve arayışında olunan saflık”, tahrip edildiği için özlemi çekilen “kirlenmemiş güzellik” kavramlarına göndermelerle film, Nazi döneminde ari ırkın fetiş beden olarak yüceltilmesini hatırlatır (Glasenapp, 2009: 179-184).

Resim.5: Sualtı Görüntüleri. “Leni Riefenstahl”, <http://www.leni-riefenstahl.de>



Cahiers de Cinema röportajının ilerleyen satırlarında *Iradenin Zaferi* ve *Olympia* filmleri üzerine sohbet ederken Delahaye her iki filmin belli bir gerçekliği biçimlendirdiğini, belli bir biçim fikrine dayandığını ve Riefenstahl açısından bu fikrin Almanlığa dair unsurlar içerip içermediğini sorar. Ve Riefenstahl’ın ömrünün sonuna kadar kendine zırh edindiği savunusu gelir:

“Basitçe şunu söyleyebilirim ki kendiliğinden güzel olan her şeyden etkilendiğimi hissediyorum. Evet: güzellik, uyum. . . Ve belki de kompozisyona gösterilen bu özen, bu biçimlendirme arzusu aslında çok Alman. Ama ben bunların hiçbirini tam olarak bilmiyorum. İçimden geliyor. Bilinçdışından, ama kendi bilgimden değil. Kendi içimde şeylerin ve olayların belirli bir temsiline sahibim ve bunu imgelerle ifade etmeye çalışıyorum. Ne eklememi istersiniz? Tamamıyla gerçekçi olan, hayattan bir kesit, ortalama olan, gündelik olan, beni ilgilendirmiyor. Sadece alışılmadık, özelliği olan beni heyecanlandırıyor. Güzel, güçlü,

sağlıklı ve canlı olan beni büyütüyor. Ben uyum arıyorum. Uyum üretildiğinde mutlu oluyorum.” (Sarris, 1969: 462)¹²

Riefenstahl bu görüşü sonraki yıllarda farklı yollardan defalarca savunacaktır ve defalarca savunma fırsatı bulacaktır.¹³ Temel savı imgelerin ve görüntülerinin ideolojik bir anlam içermediğidir, yani Riefenstahl'ın ifadelerine göre kendisi filmlerinde gördüğümüz kitlesel törenler, coşkun ve gücün temsili mizansen jestler ve mimikler, gökyüzünden inen bir lider ve aynı gökyüzünde uçan güzel bedenler, montaj, ışığın kontrollü kullanımı, gerekli gördüğü yerlere yerleştirdiği sembolik motifler, ağır çekimlerle sağladığı romantik mecazlar ve müzik seçimiyle politikayı estetize etmemiştir. Bu noktada Walter Benjamin'in görüşlerini hatırlamak faydalı olabilir.

Benjamin'in "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1935/1936) adını taşıyan yazısında faşist estetiği temellendirdiği iki önemli kavram vardır. Kitle ve kitleleri biçimlendirmenin aracı olarak teknik. Haftalık havadis [Wochenschau] görüntülerinden yola çıkarak teknik aracılığıyla kitlesel kopyalamanın kitlelerin kopyalanmasına eş düştüğünü yazarak devam eder:

“Günümüzde tümü de çekim aygıtının karşısında gerçekleşen büyük bayram geçitlerinde, devasa toplantılarda, kitlesel sportif etkinliklerde ve savaşta, kitle kendi yüzünü görür. Ne kadar önemli olduğunu vurgulamaya gerek olmayan bu süreç, kopyalama ya da çekim tekniğinin gelişimiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Kitle hareketleri genel olarak gözden çok aygıtta daha net görünürler. Yüz binlerin oluşturduğu görüntü çerçeveleri, en iyi kuşbakışı perspektifle kavranabilir. İnsan gözü de, aygıt da bu perspektiften bakabildiği halde, gözün elde ettiği görüntüyü büyütme mümkün değildir, aygıtın yaptığı çekim ise büyütülebilir. Yani, kitle hareketleri ve böylelikle savaş da, insan davranışının çekim aygıtına özellikle karşılık düşen bir biçimini oluştururlar.” (Benjamin, 2011:129)

Riefenstahl'in bahsi en fazla geçen ve sinemasının belki de doruk noktasını oluşturan *İradenin Zaferi* ve *Olympia I/II* filmlerinde teknik ile kitle arasındaki bu bağın oldukça farkında olduğu görülür. Filmin analizinde de belirtildiği üzere seyirci, *İradenin Zaferi*'nde militarizm çığırkanlığı yapan lideri alt çekim perspektif ile "anıtsallaştırılmış" olarak, lideri izleyen ve takip eden kitleleri ise kuş bakışı ve geniş açıyla izler. Hamasi söylevler, marşlar, teatral mimikler ve jestler, kortejler, Nazi simgeleri gibi göndermelerle tamamlanan ideolojik mesaj, filmin montajı, dramatik müdahaleler ve kullandığı müzik ile yarattığı dilin de desteğiyle alıcısına iletilir. Fikirsal referansını Antik Yunan'dan alan, 1936 Berlin Olimpiyatları'ndan

¹² *Cahiers de Cinema*'da yayınlanan röportajın İngilizce çevirisi esas alınarak Türkçe'ye tarafımca aktarılmıştır. Susan Sontag'ın da alıntılacağı aynı bölümün Ertan Yılmaz tarafından gerçekleştirilen çevirisi için bkz. Sontag, 2008: 213.

¹³ Birkaç örnek için bkz. Müller, 1993; Panitz, 2002; Monath, 2015.

kesitler gösteren *Olympia I/II*'nin görüntülerinde vurgulanan kavramlar ise güzellik ama aynı zamanda güç olur.

Siyaset ve sanatın kabul görmek için verdikleri savaş aralarında bir bağ kurar. Verdikleri bu savaşın ilkesi Antik Yunan'a kadar uzanır. *Agon* Yunanca'da yarış anlamına gelir ve Antik Yunan için *Agon* ilkesi üç alanda kendini gösterir; bu alanlardan biri de sanattır. Antik Yunan'da ağırlıklı olarak müzik, edebiyat ve dans sanatları kastedilmekteydi. Burckhardt'a göre *Agon* ilkesi Yunan kültürünün temel prensibidir (Burckhardt, 1898: 175). Tek tek kişiler beceri ve yeteneklerini bu yarış yoluyla geliştirebilir, iyileştirebilir ve aynı zamanda içinde buldukları topluluğa da faydalı olabilirlerdi. Demokrasinin temelini atan törenler nasıl ki Dionysos'a adanmış ise, bu törenler de Zeus'a adanmış ve Atina şehrinin saygınlığını artırmak için düzenlenmiştir. Olimpiyatların temel prensibini oluşturan *Agon* ilkesi hep en iyi olmak ve rakiplerini alt etme üzere kendini kurar. Modern dünyada Yunan olimpiyatlarının yarışçı ve rekabetçi ilkesi iktidarın ve rejimin kendini kanıtama savaşına dönüşür. Böylelikle Riefenstahl *Olympia I/II* filminde aslında kendisinin öne çıkarttığı üzere sadece güzellik ve uyumun değil yarışın, gücün ve savaşın mesajını da vermiş olur. *Olympia I/II* filmlerinde sadece ırk ve beden fetişizmi yüceltilmez aynı zamanda imgeler, *Agon* ilkesi doğrultusunda savaşın da savunusunu yapar. Nuba ve sualtı fotoğraflarında da Nazi dönemini referans alan "saf, temiz güzellik", "sağlıklı ve güzel" beden fetişizmi ve savaş ritüelleri tekrar eder.

Resim.6: *Olympia I/II* (1938) Çekim Çalışmaları Sırasında. BArch, Bild 183-R78303,o.Ang.



Bundesarchiv, Bild 183-R78303 / Fotograf(in): o.Ang.

Resim.7: *Olympia II* (1938) Filminden Bir Kesit, Riefenstahl, 1938



Politikanın estetize edilmesiyle kitleleri peşinden sürüklemek için kullandığı boş göstergelerin üstünü örten faşizm elindeki mevcut iktidarı ve kendisini besleyen ekonomik zemini koruyabilmek adına savaşa ihtiyaç duyar. Savaş, politikanın estetize edilmesinin doruk noktasıdır ve ancak savaş mevcut mülkiyet

ilişkilerini koruyarak kendi döneminin teknik araçlarını harekete geçirmeyi başarır (Benjamin, 2011: 120-121). Böylelikle Benjamin'in yazısının önemli savlarından biri Riefenstahl'ın sinemayı nasıl araçsallaştırdığı üzerine bir temel düşünce geliştirilmesine yardımcı olur.

Benjamin için faşizmin politikayı estetize etmesinde yatan öncelikli motivasyon proleteryanın sınıfsal konumunu değiştirmemek ve böylelikle süregiden mülkiyet ilişkilerini muhafaza etmektir. Faşizm kendi devamlılığı için kitlelerin kendilerini ifade etmelerini isterken bunu mülkiyet ilişkilerine dokunmadan ve ilişkileri değiştirmeden yapmalarını talep eder ve sağlamak ister. Politik yaşamın estetize edildiği “Faşizmin bir önder tapınıcında diz çöktürdüğü kitlelerin ırzına geçişi, tapınç değerlerinin üretilmesinde kullandığı bir aygıtın ırzına geçilmesine karşılık düşüyor.” (Benjamin, 2011: 120).

Faşizm mevcut mülkiyet ilişkilerinin sonsuza kadar süreceğini yönetenler ve yönetilenler adına vaat eder. Riefenstahl filmlerinde bu sonsuzluk sadece kitlelerin gösterilmesi, perspektif oyunları ya da insanların anıtsal görüntülenmesiyle gerçekleşmez. Gökyüzünü görüntülemeyi seven Riefenstahl, göğün uçsuz bucaksız, yersiz ve zamansızlığına dayanarak ve bu dayanağı mitsel anlam öğeleriyle destekleyerek de bir sonsuzluk hissiyatı yaratmaya çalışır. Kracauer'in göstergelerin metamorfozu olarak gördüğü ve Loiperdinger'in de öne sürdüğü üzere Nazizmin kendini nasıl görmek istediğini apaçık eden Riefenstahl, propaganda filmlerinde dokunulmayan mülkiyet ilişkilerinin sürdürülmesine sanatı estetik boş göstergelere indirgeyerek destek ve kitlelerin harekete geçirilmesine etkili bir silah sunarken, Baker'e göre "taklit" yoluyla da önemli bir potansiyeli –“Vertovcu Sinegözü, yani ‘hakikatların kendilerini anlatmalarının beklenmesini’ de yok etmeye çabalamıştır.” (Baker, t.y.).

3. RIEFENSTAHL SİNEMASI KÜLTÜR ÇARKINDA EVRİLİYOR

1973'te gerçekleşen 11. New York Film Festivali'nin Niki de Saint Phalle tarafından tasarlanan tanıtım afişinde Leni Riefenstahl'ın adı Agnès Varda ve Shirley Clarke ile birlikte anılarak halkla ilişkiler malzemesine dönüştürülür. Feminist film festivallerinde Riefenstahl filmleri de gösterilmeye başlanır ve Riefenstahl'ın üretimi kimi etkin feminist tarafından da onay görülür.

Susan Sontag'a göre bu onay görme Riefenstahl'ın kadın olması ve feministlerin “herkesin mükemmel olduğunu kabul ettiği filmler yapmış bir kadını kurban etmenin sancısını” çekmelerinden öte bir anlam taşır. Bu tavrın sanat yapıtındaki güzele atfedilen değer ve yaşattığı hazzın reddedilemeyecek ölçüde yapıta bir güç verdiğini iddia eder (Sontag, 2008:212). Sontag feministlere sitem etmekte çok da haksız değildir, nitekim 1999 yılında Almanya'nın öncü

feministlerinden Alice Schwarzer, Riefenstahl ile *Emma* dergisinde bir röportaj gerçekleştirir. *New York Times*'ı alıntılararak Riefenstahl'i "tüm zamanların gelmiş geçmiş en büyük kadın film yönetmeni" olarak tanıtan Schwarzer'e göre 1933'te NSDAP değil komünistler iktidara gelseydi Riefenstahl'in ismi Eisenstein ile birlikte anılacak ve Riefenstahl "kızıl sinema sanatının" ikonu haline gelecekti. *Mavi Işık* (1932) hem kadın hareketinin hem çevreci hareketin kült filmine dönüşecek ve içerikten bağımsız salt biçime dayalı "saf sanat" anlayışı ile Riefenstahl kadın film dehası olarak anılacaktı. Schwarzer röportajında Riefenstahl'i kendi döneminin Walter Ruttmann, Ernst Jünger ya da Gustav Gründgens gibi isim yapmış erkekleri ile kıyaslayarak benzeri geçmişe sahip erkeklerin savaş sonrasında üretimlerine devam edebildiklerini ve böylesi bir baskıya maruz kalmadıklarını belirtir. Röportajda kendisini "%100 erkek, %100 kadın" olarak tanımlayan Riefenstahl, Schwarzer'e göre sistemin cinsiyetçi baskısının kurbanıdır ve bu haliyle milyonlarca erkeğin suçu örtbas edilmeye çalışılır (Schwarzer, 1999).

Riefenstahl'e bir destek de *Almanya, Solgun Anne* [Deutschland bleiche Mutter] (1980) filmi ile tanınan Helma Sanders-Brahms'dan gelir. Sanders-Brahms, "Tyrannenmord" [Tiranın Katli] adını taşıyan makalesinde Riefenstahl'in *Ova* filmi yapımlarını ve içerik açısından ele alarak analiz eder. Film ile ilgili üç tespit Riefenstahl'i bir kadın ve yönetmen olarak aklamaya yöneliktir. Riefenstahl'in filmi savaşın sürdüğü bir dönemde çekmeye başlaması, bir kadın olarak filmi kendi ismini taşıyan yapımların şirketi adına yönetmesi ve filmde bir tirana karşı çıkan kadın karakteri canlandırması. Sanders-Brahms için Riefenstahl filmde nihai olarak diktatörlüğe karşı direnişi savunmuştur ve Hitler'in sembolik olarak ölümünü istemiştir (1992:245-251). Bu noktada Riefenstahl'in tartışmalı bir başka filmi olan *Ova*'nın yapımlarına ilişkin iddiaları hatırlamak gerekir. Riefenstahl'in filmdeki çingene rollerini oynamaları için toplama kamplarındaki Sinti ve Romanları figüran olarak çalıştırdığı ve bu insanların filmin çekiminden sonra çalışma kamplarına geri gönderildiği iddia edilmektedir. Riefenstahl bu iddiaları reddedip, figüran olarak çalışan Sinti ve Roman halkından insanların başına hiçbir şey gelmediğini ileri sürse de uzun süreye yayılan tartışmaların ve davaların neticesinde belgesel yönetmeni Nina Gladitz sunduğu tanıklıklarla çekimlerden sonra Sinti ve Romanların büyük oranda Auschwitz toplama kampına götürüldüklerini ve öldürüldüklerini yeniden gündeme taşır.¹⁴

¹⁴ Nina Gladitz söz konusu iddiayı ilk önce *Susunluğun ve Karanlığın Zamanı* [Zeit des Schweigens und der Dunkelheit] adını taşıyan 1982 yapımların belgesel filmde ortaya koymuştur; ancak Riefenstahl'in talebi, hukuki süreç ve yasal gerekliliklerden dolayı filmde ilgili bölümlerin çıkartılmasına karar verilmiştir. Film günümüze dek bir daha da gösterime girmemiştir. Gladitz

Schwarzer ve Sanders-Brahms, Riefenstahl'e kadın dayanışmasının desteğini sunarken Sontag'ın özellikle Riefenstahl filmlerini gösteren festival ve feministlerle ilgili tespitine karşı çıkanlar da vardır. Adrienne Rich, Riefenstahl filmlerinin gösterildiği Chicago'daki kadın filmleri festivalinin sadece feministlerin bir organizasyonu olmadığını, aralarında feminist olmayanların da bulunduğunu, Telluride film festivalinin ise feministlerin değil sinema çevresinin organizasyonu olduğunu ve her iki festivalin Riefenstahl'e gösterdiği bu ilginin feministlerce protesto edildiğini, bu protestoların filmlerin gösterilmemesi ya da gösterim sırasında engellenmesiyle hedefe ulaştığını da Sontag'a cevap olarak yazar (Rich vd., 1977:22).¹⁵ Rich, Riefenstahl'in kült bir isme dönüşmesinin sorumluluğunu sinema kültürü çevresine yüklerken, feministlerin her daim erkek egemen ve otorite karşıtı bir tavır içinde olduklarını, patriyarkanın içinde kendini var edebilmiş ve yükselmiş kadınlara karşı uyanık, özellikle de radikal feministlerin eril-özdeşlik kuran başarılı kadınlara eleştirel yaklaşıtlarını açıklama gereği duyar (1977:22). Rich'in de altını çizdiği üzere sözünü ettiği feministler kendi ifadelerine göre Riefenstahl'i kadınlığı adına aklayıp, filmlerine içkin ideolojiyi görmemezlikten gelmezler. Benjamin'in bahsettiği haliyle egemen mülkiyet ilişkilerini bir kez daha sağlama almak isteyen faşizmin Riefenstahl filmlerine sinmişliğinin ve yeniden üretiminin farkındadırlar.¹⁶

Riefenstahl yaklaşık bir yirmi yıl sonra sadece "güzel ve uyum"u, tarihsel gerçeği olduğu gibi filme aldım diyerek kendini savunmaya çalışırken her ne kadar çektiği filmlerin *cinema verité* olduğunu söylese de asıl olarak "sanat sanat içindir" anlayışını yansıtır. Riefenstahl tekniğin kendisine sağladığı olanaklarla ulaşabildiği estetiği, ideolojiden bağımsız imgeler olarak sunarken, yani aslında kendi söyleminden farklı olarak *cinema vérité* değil *l'art pou l'art*'u savunurken, Sontag, bu sanatın ve estetiğin etik sorumluluklar taşıdığını bireysel ve kolektif belleği harekete geçirerek hatırlatır. Riefenstahl'in kendisini savunabilmesine zemin hazırlayan ve filmlerini yeniden tartışılabilir kılan ise liberal toplum ve bu toplumun sanata ve tarihe yaklaşımıdır. Sontag'a göre liberal toplumun kendine özgü iade-i itibarı daha "yumuşak, daha haince/sinsicedir" ve Riefenstahl'in Nazi geçmişi "kültür tekerleğinin dönüşüyle" sorun olmaktan çıkmıştır (2008:212).

uzun süren araştırmaların neticesinde elde ettiği yeni verileri de ekleyerek Riefenstahl'in üretimine ve filmlerine eleştirel yaklaşan görüşlerini tanıklıklarla destekleyen ve *Leni Riefenstahl: Bir Failin Kariyeri* [Leni Riefenstahl: Karriere einer Täterin] (2020) adını taşıyan bir kitap yayınlamıştır.

¹⁵ Sontag, Rich'e cevabında Telluride Festivali'nin feministler tarafından değil Denver'dan gelen Yahudiler tarafından engellendiğini yazar (Rich vd., 1977: 24). Riefenstahl ise anılarında "sadece sekiz kişinin" kendisini protesto ettiğini aktarır (Riefenstahl, 1992: 433).

¹⁶ Ulus Baker (t.y.), Riefenstahl'e sadece kadın olduğu için kucak açan feministlerin yaklaşımını bir tür "nevroz" olarak görür. Kastettiği nevroz hali kitlesel düşünmenin içinde yitip gittiğini varsaydığı bireysel muhakemenin kaybıdır.

Bu görüşü Alice Schwarzer de farklı bir biçimde dile getirir. Schwarzer, Riefenstahl'ın “o günlerde de oldukça moda” (1999) olan içeriğinden bağımsız “saf sanat”ı üzerine gözden kaçırılmaması gereken bir tespitte bulunur:

“Aynı zamanda 80’li yıllardan bu yana, sanatın sorumluluğunu hiçbir şekilde sorgulamayan ve [sanatı] sadece estetiğe indirgeyen bir Riefenstahl-Rönesansı mevcut. Estetisyenler için Riefenstahl, ‘imgelerinin gücü’ reklam ve eğlence sektörünü etkileyen bir kadın öncüden başka bir şey değildir.” (Schwarzer, 1999)

Helge Heberle’ye göre faşist propaganda geçmişte ve bugün de kapitalist reklamcılığın yöntem ve araçlarından faydalanmıştır. Tekrarlar, sloganlar, mesajlar seyirciyi yönlendiren güçlü ajanlardır. İmgeler arası bağlantılar bakını hipnotize edici karaktere bürünür ve doğrudan hitap ettiği seyircisine sahte güven duygusunu aşılır. Gerek propaganda gerekse de reklam bu güveni geleneksel tasavvur dünyasını yansıtarak ve kullandığı dil ile alımlayanı özdeşleşmeye davet ederek sağlar. Toplumda eşit olmayan ve adaletsiz olan her şeyi gizler ve bu durumu içi boş göstergelerle telafi ettiği hissini yaratır. Tüketim toplumunun kültürü olarak reklam, kullandığı göstergeler ve imgeler yoluyla toplumun kendine olan inancını yayar. Devrim, kadın hakları gibi kendi kontrolünün ötesinde olanı da kendine mal etmeye çalışır. Reklamcılık gibi popüler kültürün üretimi yapıtlar mülkiyet ilişkilerini muhafaza etmek ister. Boş göstergeler alımlayanın mesajın arkasındaki mülkiyet ilişkilerine dair bu muhafazakâr içeriğe ulaşmasını, düşünce dizgeleri arasında bağlantı kurmasını, kuramsal farklılıkları görmesini, tarihsel dönüşümleri kavramasını talep etmez, dahası arzu etmez (1977: 33-34). Böylelikle kendi bağlamından kopartılıp arındırılmış bir Riefenstahl, bir Helmut Newton fotoğrafının öznesine, Madonna’nın ve Jodie Forster’in hayatını oynamak istediği kült bir karaktere dönüşebilir; faşist propagandanın erilliği bir erotizm ve fetiş malzemesi olarak, imgeleri görme ve gösterme biçimleri bir Hans-Jürgen Syberberg, Francis Ford Coppola ya da Mel Gibson filminde yeniden karşımıza çıkabilir.¹⁷

4. SONUÇ

Nazi dönemi sinemasının üzerine en çok tartışılan isimlerinden Leni Riefenstahl, 1933-1938 yılları arasında dört tane propaganda filmi çekmiştir. Bunların arasında *İradenin Zaferi* (1935) ve *Olympia I/II* (1938) en fazla ses getiren filmleri arasındadır. Riefenstahl, II. Dünya Savaşı sonrası yıllarda sinema sektörüne uzak kalmış, 1970’lerde fotoğrafçı ve sinemacı kimliği ile yeniden gündem olmuştur. Riefenstahl’ın çektiği filmler ve fotoğraflar, üslup olarak

¹⁷ Sözü edilen filmler için bkz.: Syberberg, Hans-Jürgen (1977), *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Coppola, Francis Ford (1979), *Apocalypse Now*, Gibson, Mel (2006), *Apocalypso*.

önerdiği ve savunduğu baskın estetik anlayış, seçilen imgelerin taşıdığı politik söylem, gösterge ve içeriklerin propaganda ve belge değeri ve sinemasının seyirci üzerindeki etkisi bakımından yeniden incelenir, tartışılır. Susan Sontag, 1973'te kaleme aldığı "Büyüleyen Faşizm" adını taşıyan makalesinde Riefenstahl'ın Nazi dönemi sırasında, öncesinde ve sonrasındaki filmleri ve fotoğrafları arasında göstergeler ve tarihsel düzeyde karşılaştırmalar yaparak ideolojik anlamda özdeşlikler olduğunu öne sürer ve Riefenstahl'ın iade-i itibarına karşı çıkar.

Makalede Riefenstahl'ın adı geçen iki filmi esas alınarak her iki filmin gerek görsel dil gerek yapım koşulları incelendiğinde ideolojiden azade olmadıkları görülmektedir. Her iki film Nazi iktidarının desteği ve teşviki ile gerçekleştirilmiştir. Film çekmenin arkasındaki motivasyon, Riefenstahl'ın ileri sürdüğü gibi sinemanın gerçeği olduğu gibi filme alması ya da sinema aracılığıyla mevcut gerçeği göstermek değildir. Filmler, Nazi propagandası adına faşist estetiği tanımlar, yayar ve onaylar. Bunu yaparken gerçekliği bozar, içerik ve biçime yönelik müdahalelerle tarihi içi boşaltılmış sembolik göstergelere indirgeyerek faşist ideolojik önermelerle yeniden kurar, hakikatin üzerini örter. Seyirci *İradenin Zaferi* filminde Nazilerin kendilerini görme biçimlerine tanıklık eder. *Olympia I/II* filmlerinde sadece ırk ve beden fetişizmi yüceltilmez, imgeler kitlelere rekabet ve savaş çağrısında bulunur. Riefenstahl'ın sonraki yıllarda çektiği Nuba ve sualtı görüntüleri de Nazi dönemini referans alarak, faşist estetiği tanımlayıcı kavramları bir kez daha üretir. Kameraya göre planlanmış ve kurgulanmış organizasyonların görüntülerini "gerçek" olarak savunan Riefenstahl, kendi ifadesiyle "güzel ve uyum"a olan tutkusu ile olduğu gibi hakikati değil aslen "sanat sanat içindir" anlayışını yansıtır.

1970'lerden itibaren Riefenstahl'ın üretimine başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere yeniden bir ilgi başlar. Film festivallerinde filmleri gösterilir, onur ödülleri verilir, ismi en iyi kadın yönetmenler arasında anılır. Bazı feminist çevreler Riefenstahl'ı patriyarkanın kurbanı olarak görür ve destek çıkar. Cinsiyet eşitsizliğine dayalı mülkiyet ilişkilerini temelde değiştirmek isteyen feministlerden bazılarının ya da Riefenstahl'e özel bir ilgi duyan popüler kültürün içine düştüğü çelişki ve yaşadığı çıkmaz Riefenstahl filmlerinin taşıdığı propagandanın değerinin ve film dilinin yansıttığı faşist estetiğin niteliğinin değişmiş olmasında değil, liberal toplumun bu bağı ve Riefenstahl'ın Nazi geçmişini sorgulamamasında yatmaktadır.

Faşist estetiğin farklı medya araçlarıyla karşımıza çıkan görüntülerde nasıl içselleştirildiği ya da bu görüntülerde nasıl yeniden tezahür ettiği önemli bir sorudur. Sözü edilen bu sorunsalın ve makaleden elde edilen verilerin de yönlendirmesiyle faşist estetiğin popüler kültür ürünleri ve sanatın farklı alanlarına

yansıma halleri ile bu imge ve biçimlerin seyirci/alımlayan/okuyucu ile kurduğu ilişki yeni bakış açıları geliştirebilecek bir araştırma konusu olarak farklı çalışmalara öneri olarak sunulabilir.

KAYNAKÇA

Albrecht, Gerd (1969), Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches (Stuttgart: F. Enke).

Andrews, Rena (1974), "Hitler's Favorite Filmmaker Honored At Colorado Festival", <https://www.nytimes.com/1974/09/15/archives/hitlers-favorite-filmmaker-honored-at-colorado-festival-hitlers.html> (21.04.2021).

Baker, Ulus (t.y.), "Nazi Sinemasının Sinegözü", Körotonomedy Yazıları.

BArch Bild 183-R78303,o.Ang.

BBC (2019, 25 Kasım), "The 100 greatest films directed by women", <https://www.bbc.com/culture/article/20191125-the-100-greatest-films-directed-by-women-poll> (06.05.2021).

Benjamin, Walter (2011), "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", Ali Artun (Der.), Sanat/Siyaset. Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika (İstanbul: İletişim Yayınları) (Çev. Mustafa Tüzel): 69-91.

Brockmann, Stephen (2010), A Critical History of German Film (Rochester, New York: Camden House).

Bölükbaşı, Mustafa (2012), Faşist Estetik: Leni Riefenstahl Filmleri Üzerine Bir İnceleme (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Burckhardt, Jakob (1898), Griechische Kulturgeschichte, Erster Band (Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann).

Der Spiegel (2002, 18 Kasım), "Nazibauten Gestern Heute. Brutalität in Stein", <https://www.spiegel.de/sptv/special/a-223328.html> (05.05.2021).

Der Spiegel (2003, 9 Eylül), "Zitate von Leni Riefenstahl", <https://www.spiegel.de/kultur/kino/zitate-von-leni-riefenstahl-ich-bedaure-zu-100-prozent-hitler-kennengelernt-zu-haben-a-264954.html> (11.05.2021).

"Essential Cinema", Anthology Film Archives, <http://anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema> (10.05.2021).

Fehervary, Helen, Claudia Lenssen ve Judith Mayne (1981-1982), "From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception", *New German Critique*, 24/25: 172-185.

Film Culture (1973), "In This Issue: Independent Film Award to Robert Breer and Tribute to Leni Riefenstahl", No. 56-57, Spring 1973.

Flusser, Vilém (1993), *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien* (Bensheim & Düsseldorf: Bollmann Verlag).

Flusser, Vilém (1997), *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag).

Gladitz, Nina (2020), *Leni Riefenstahl: Karriere einer Täterin* (Zürich: Orell Füssli Verlag).

Glaser, Jörn (2009), "Apothesen der Reinheit oder: Riefenstahl Re-Visited", *Riefenstahl Revisited* (München: Wilhelm Fink Verlag): 179-184.

Goebbels, Joseph (2003), *Tagebücher 1924-1945*, Ralph Georg Reuth (Der.) (München: Piper Verlag).

Heberle, Helge (1977), "Notizen zur Riefenstahl Rezeption", *Frauen und Film*, 14: 29-35.

Kracauer, Siegfried (2011), *Caligari'den Hitler'e. Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (Ankara: DeKi) (Çev. Ertan Yılmaz).

Kracht, Christian (1995), *Faserland* (Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch).

"Leni Riefenstahl", <http://www.leni-riefenstahl.de> (26.04.2021).

Loiperdinger, Martin (1987), *Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung* (Opladen: Leske + Budrich).

Morgan, Ben (2006), "Music in Nazi Film: How different is *Triumph of the Will*?", *Studies in European Cinema*, 3 (1): 37-53.

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (1934), *Der Kongreß zu Nürnberg vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden* (München: Zentralverlag der N.S.D.A.P., Eher).

Oberwinter, Kristina (2007), "Bewegende Bilder", *Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls "Triumph des Willens"* (München, Berlin: Deutscher Kunstverlag).

Oswald, Bernd (2009), "Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Braunes Erbe vor Gericht", Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/politik/aufarbeitung-der-ns-vergangenheit-braunes-erbe-vor-gericht-1.408162> (21.04.2021).

Puig, Manuel (1986), *Örümcek Kadının Öpücüğü* (İstanbul: Öykü Yayınları) (Çev. Nihal Yeğınobalı).

Rich, Adrienne ve Susan, Sontag (1977), "Feminismus und Faschismus. Eine Auseinandersetzung Zwischen Adrienne Rich und Susan Sontag", *Frauen und Film*, 14: 22-27.

Riefenstahl, Leni (1935), *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* (München: Zentralverlag der NSDAP).

Riefenstahl, Leni (1940/41), "Über Wesen und Gestaltung des Dokumentarischen Films", *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, Sonderausgabe: 146-147.

Riefenstahl, Leni (1992), *Memoiren, 1945-1987* (Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein).

Riefenstahl, Leni (1994), *Memoiren, 1902-1945* (Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein).

Rother, Rainer (2002), *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius* (London, New York: Continuum) (Çev. Martin H. Bott).

Rother, Rainer (2004), "Leni Riefenstahl und der 'absolute Film'", Segeberg Harro (Der.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films. Bd. 4.* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag): 129-151.

Rouch, Jean (2003), *Ciné-Ethnography* (London/Minneapolis: University of Minnesota Press) (Der. ve Çev. Steven Feld).

Rupnow, Dirk (2011), *Judenforschung im Dritten Reich: Wissenschaft zwischen Politik, Propaganda und Ideologie* (Baden Baden: Nomos).

Sanders-Brahms, Helma (1992), "Tyrannenmord: *Tiefland* von Leni Riefenstahl", Norbert Grob (Der.), *Das Dunkle zwischen den Bildern: Essays, Porträts, Kritiken* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren): 245-251.

Sarris, Andrew (1969), *Interview with Film Directors* (U.S.A: Discus Book).

Schwarzer, Alice (1999), "Propagandistin oder Künstlerin?", Emma.

Seesslen, Georg (2002), "Triumph des Unwillens", taz. Die Tageszeitung, <https://taz.de/!1092950/> (26.04.2021).

Siemens, Daniel (2017), Stormtroopers: A New History of Hitlers Brownshirts (New Haven/London: Yale University Press).

Sontag, Susan (2008), "Büyüleyen Faşizm", Sinema, Ideoloji, Politika, Sinemasal Yazılar 1 (Ankara: Orient Yayıncılık) (Çev. Ertan Yılmaz): 205-223.

Stiasny, Philip (2010), "Vom Himmel hoch. Adolf Hitler und die 'Volksgemeinschaft' in 'Triumph des Willens' ", Hans-Ulrich Thamer, Simone Erpel (Ed.), Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen (Dresden: Sandstein Verlag): 82-88.

Strötgen, Stefan (2008), "'I compose the Party Rally...': The Role of Music in Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* ", Music & Politics, 2 (Çev. Anita Ip): 1-14.

Trimborn, Jürgen (2002), Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Biographie (Berlin:Aufbau Verlag).

Walter, Michael (1990), "Die Musik des Olympiafilms von 1938", Acta Musicologica : 82-113.

Filmler

Coppola, Francis Ford (1979), Apocalypse Now, [Film].

Gibson, Mel (2006), Apocalypto, [Film].

Gladitz, Nina (1982), Zeit des Schweigens und der Dunkelheit, [Film].

Monath, Jens (2015), Leni Riefenstahl – Der Preis des Ruhms, [Film].

Müller, Ray (1993), Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, [Film].

Panitz, Hans-Jürgen (2002), Die Masslosigkeit die in mir ist. Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl, [Film].

Riefenstahl, Leni (1935), Triumph des Willens, [Film].

Riefenstahl, Leni (1938), Olympia 1.Teil: Fest der Völker, [Film].

Riefenstahl, Leni (1938), Olympia 2.Teil: Fest der Schönheit, [Film].

Syberberg, Hans-Jürgen (1977), Hitler, ein Film aus Deutschland, [Film].