

művészet

FODOR PÉTER

A technikai képpé vált test

IDŐRÉTEGEK LENI RIEFENSTAHL OLIMPIA-FILMJÉBEN¹

Minek állít emléket az *Olympia (Der Film von den XI. olympischen Spielen Berlin 1936)*² című alkotás? A film keletkezéstörténetéről könyvet közreadó Cooper C. Graham azt írja, számára visszatekintve kifejezetten régimódinak tűnik Leni Riefenstahl arra irányuló igyekezete, hogy jelentéssel lássa el képeit, s minél kevesebb teret hagyjon a néző értelemadó tevékenységének.³ Ez a megállapítás nem föltétlenül bizonyul teherbírónak akkor, ha szembesítjük azzal a széthangzó, egymással szöges ellentétben álló kijelentéseket nagy számban tartalmazó, mára fölötébb kiterjedté vált fogadtatástörténettel, mely kiinduló kérdésünkre is számos válasszal szolgál. Noha a film eredeti német címe az 1936-os berlini olimpiai játékok mozgóképi megörökítéseként jelöli meg az alkotást, egyszerre utalván a sporttörténeti eseményre és az ennek otthont adó városra, a Riefenstahl-szakirodalomban koránt sincs kisebbségben az a vélemény, mely félrevezetőnek tartja a címválasztást. A Harmadik Birodalom filmtörténetével foglalkozó, a hetvenes évek derekán közreadott szakmunka azt állítja, Riefenstahl nem az olimpiai játékokról rendezett filmet, „hanem az olimpiai Németországról.”⁴ A különbségtevés azt hivatott hangsúlyozni, hogy az alkotás annak a nemzetiszocialista imázskommunikációs kampánynak volt része, mely a birodalom polgárai felé egyfelől „egy tetőtől talpig egészséges Németország képét volt hivatva közvetíteni”,⁵ másfelől igyekezett félrevezetni a világ közvéleményét a náci rezsim valódi természetét és külpolitikai szándékait illetően. A XI. újkori nyári olimpiai játékok nem pusztán sport és technikai médiumok kapcsolatában jelentette egy új korszak kezdetét, de abban az értelemben is, hogy ez volt az első olyan világesemény, amelyet a negyven országban sugárzott rádiótudósítások mellett nagyrészt közvetített a televízió is.⁶ A városépítészeti, hírlevelet, sportágismertető füzeteket, vándorkiállításokat és a tömegkommunikációs eszközök széles arzenálját bevető PR-kampány⁷ középpontját adó olimpiai eseménysorozat filmes megörökítése számos értelmező szerint nem más, mint a valóság látszatát magára öltő szimulakrum hatásmechanizmusának tudatos, a megrendelő (vagyis a Propaganda Minisztérium) igényei szerinti, idő- és térbeli kiterjesztése. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a berlini olimpia során alkalmazott nemzetiszocialista arculatépítés a horogkeresztes zászlókkal fellobogózott fővárosi terektől az Olimpiai Stadionnál szolgálatot teljesítő, rohamsisakos SS-testőrségen át az uszodai versenyek fölvezető show-ján a toronyból menetfelszerelésben leugró Wehrmacht-katonákig⁸ számos olyan jelet használt, melyek bizonyára nem kerültek el a helyszínen lévő külföldi tudósítók figyelmét, miközben a filmben vagy

egyáltalán nem jelennek meg, vagy csak kevésbé hangsúlyos formában – az olimpia látványosságá formált Berlinje mint kampányeszköz és az *Olimpia* Berlinje tehát nem feleltethető meg tökéletesen egymásnak még akkor sem, ha a „politika-ideológiai környezet a filmben sem [...] eltéveszthető.”⁹

Amidőn 1958. január 30-án a Filmbewertungsstelle nem adott támogató minősítést a filmnek (sem a „wertvoll”, sem a „besonders wertvoll” besorolást nem kapta meg), indoklásában erre az összefüggésre is hivatkozott.¹⁰ Riefenstahl 1958. január 25-én kelt, Carl Diemhez, a berlini olimpia szervezőbizottságának egykori elnökéhez küldött levelében fölidézi e hivatal egyik vezető tisztségviselőjével folytatott megbeszélését, mely során azzal a váddal szembesült, mely szerint a rendező csak azért fényképezte „olyan gyakran és gyönyörűen” Jesse Owenst és más fekete atlétákat, mert azt a benyomást akarta kelteni, „hogyan nem volt rasszizmus Németországban”.¹¹ A leginkább olimpiatörténeti munkák közreadójaként ismert Richard D. Mandell szintén ezen a nyomon jár, amikor így fogalmaz: „1936-ban politikamentes fesztiválként ábrázolni a világ számára a berlini olimpiát, nem pusztán félrevezető volt, de politikai tett és hazugság is.”¹² Az először 1986-ban napvilágot látott könyvének összegző fejezetében a már idézett amerikai filmtörténész, Graham a majd harminc évvel korábbi német minősítő jelentés szellemében trójai falónak nevezi Riefenstahl alkotását, mely „oly korban ígerte a békét, amikor Németország már a háborúra készült. [...] A film nyilvánvaló méltányossága *miatt*, s nem ennek hiányából következően veszélyes. Ha átlátszóan tisztességtelen és rasszista lenne, akkor elutasíthatnánk mint jellegzetes náci butaságot.”¹³ Érdemes mindehhez tekintetbe venni, hogy bár a filmet valóban 1936-ban forgatták (az olimpia előtt, közben és után), a vágás folyamata több mint másfél esztendőig tartott, így a németországi bemutatókra is csak 1938 tavaszán kerülhetett sor. Az Anschluss és a müncheni egyezmény olyan politikai klímát teremtett, melyben az Európa hatalmi viszonyait és országhatárait átírni már elkezdő, valamint a korábban az olimpiát vendégül látó Németország filmben megteremtett imázsa oly távolra került egymástól, hogy az *Olimpia* kommunikációs eszközként már nem lehetett hatásos. Erre utal, hogy a sikeres nyári európai körút után 1938 őszén Angliában elutasították a bemutatását, a kristályéjszakát követően pedig már nem volt esély arra, hogy az Egyesült Államokban eljusson a közönséghez.

Amennyiben a film a szándékolt megtévesztés, félrevezetés és elleplezés feladatait volt hivatott betölteni, akkor a technomediálisan létrehozott látszat és az őt keretező társadalmi-politikai valóság különbségére kell ráirányítani a figyelmet – az eddigiekben vázolt értésmódok erre vállalkoztak. A Riefenstahl-művel szembeni kifogásai heveségét illetően hasonló, ugyanakkor alapvetően másként érvel a befogadástörténetnek az a nem kevésbé kiterjedt ága, melynek elemei szintén megtalálhatók az 1958-as cenzori jelentésben. A Filmbewertungsstelle ítései a nemzetiszocialista zsargon jelmondatainak visszhangjait hallották ki a filmből („Glaube und Schönheit”, „Kampfgeist”, „Das Letzte hergeben”, „bis zum Sieg”), túlzóan hősiés emberábrázolásában a Harmadik Birodalom ideológiájának egyik elemére ismertek rá.

Riefenstahl *Die Nuba (Menschen wie von einem anderen Stern)* című fényképalbuma amerikai változatának megjelenését követően Susan Sontag 1975. február

6-án a *New York Review of Books* hasábjain közölt hosszú esszét, melynek központi állítása szerint „a fényképek alapos vizsgálata világossá teszi, [...] hogy folytonosságban állnak alkotójuk náci munkáival”.¹⁴ Számunkra most nem elsősorban az a történeti ív az elsődlegesen fontos, amelyet az amerikai író Siegfried Kracauer 1947-es *From Caligari to Hitler (A Psychological History of the German Film)* című könyve által is ihletett az Arnold Frank által rendezett s Riefenstahl színésznőként foglalkoztató korai hegyi filmek, a nemzetiszocialisták által rendelt alkotások és az afrikai fotóalbum esztétikai hatáselemei között megrajzol, hanem azok a megjegyzései, melyek nem csupán az *Olimpia*-filmet, de a testi versengést is célba veszik. „Ahogyan egy olyan társadalmat ünnepel, melyben [...] a fizikai képességek, a bátorság bemutatása és az erősebb férfi győzelme a gyengébb fölött a közösségi kultúra egységesítő jelképeként működik – s így a küzdelemben elért siker »a férfi életének legfőbb ösztönzője« –, Riefenstahl csupán némileg módosítani látszik náci filmjei eszméit.”¹⁵ Sontag nagyon hasonlóan érvel, amikor nem az afrikai törzs, hanem a berlini olimpia riefenstahl megörökítéséről szól: „erőlködő, alulöltözött alakok keresik a győzelem eksztázisát a lelátókon lévő honfitársak éljenzése közepette, miközben mindnyájan a jóindulatú Fölöttes-néző, Hitler mozdulatlan tekintete alá vannak rendelve, akinek stadionbeli jelenléte szentesíti erőfeszítésüket”. Ez az összegző értelmezés a film némely mozzanatát nem látszik tekintetbe venni: noha a berlini Olimpiai Stadionban a totálképeken, főként a megnyitó ünnepség alatt többször is homogén karlendítő tömeg látható, a versenyeket kísérő közönségreakciókat mutató közelebbi fölvételeken kifejezetten soknemzetiségűnek tűnik a közönség, s erre erősített rá az is, hogy a rendező a játékok befejezését követően külföldi egyetemistákból verbuvált csapatokkal különféle nyelveken fölhangzó rigmusokat rögzített, melyeket aztán alákevert a stadionbeli eseményeket mutató képeknek – a közönség technomediálisan megalkotott képe és hangja tehát nem feltétlenül egyesül az újjászülető német nemzet színekdochéjában. Annak az előzetesen meghozott döntésnek, melynek értelmében – szemben *Az akarat diadala* heroizáló beállításával – az *Olimpiában* Hitlert kvázi magánemberként kellett ábrázolni, s ennek érdekében az őt követő operatőrnek a kancellár természetes gesztusait kellett megörökítenie,¹⁶ nyilván megtalálható a funkciója az imázsformáló kampányban, ugyanakkor a politikai kommunikáció területétől a sporttudomány felé haladva akár az is fontos elem lehet, hogy Hitlernek és a filmben feltűnő többi nemzetiszocialista vezetőnek, például Joseph Goebbelsnek és Hermann Göringnek Sontag sugalmazásával szemben sem nem nyugodt, sem nem mozdulatlan a tekintetük, mimikájuk és gesztusaik inkább arról árulkodnak, hogy ami a versenypályán épp most történik, az úgy nem hagyja őket érintetlenül, hogy közben sem végkimenetele, sem érzelmi hatása nem az ő felügyeletük alatt áll. Ráadásul a vágás során olyan montázs is készült, melynek révén az a hatás keletkezik a nézőben, hogy mindez nem is kizárólag a sportoló és szurkoló nemzeti összetartozásából keletkezik: a férfi 10 000 méteres síkfutásnak ugyanis abban a szakaszában látjuk a térdét idegesen dörzsölő Hitlert (I. 1:20:09-1:20:15), valamint a karjaival ritmusosan kalimpáló Göringet (I. 1:21:28-1:21:30), amikor már rég világgossá vált: ezt a versenyszámot az élen haladó három finn vagy az ő tempójukat még egy ideig tartani tudó japán atléta fogja megnyerni.¹⁷

Mivel az amerikai esszéista az önfegyelmet, az engedelmességet, a testi erőt, a bátorságot és a győzelemre törekvést, vagyis éppen azokat a beállítódásokat, amelyek a sportban állandóan újratermelődnek, a nemzetiszocialista közösségépítés alapelemének tekinti, a tömeg- és versenysport, illetve a náciizmus működésmódja között lényegi analógiát föltételez. Az *Olimpia* számos későbbi értelmezője hasonlóan jár el, amikor a sport számlájára írja azt, hogy a totalitárius rendszerekben a hatalom önmegjelenítésének eszközeként használtatik, de politikai kontextustól függetlenül is a „versengésként értett sportba beleíródik a másik felülmúlásának és az azzal összekapcsolódó hierarchizálásnak az elve”,¹⁸ s így a nemzetiszocializmus eszményét hirdeti, illetve társadalmi praxisát valósítja meg. Nem meglepő, hogy annak az érvelésmódnak a távlatából, mely ekként létesít hasonlóságra és érintkezésre egyaránt hivatkozó, tehát metaforikus és metonimikus-szinekdochikus kapcsolatot sport és politikai ideológia között, Riefenstahl filmje olyanként tűnik föl, mint ami bár látszólag az előzőt mutatja, de valójában az utóbbiról szól. Az *Olimpia* ebben a megközelítésben nem nemzetközi piacra szánt imázsfilm, hanem Sonntag kifejezésével a „fasizmus esztétikájának” látványos megvalósulása, a náci rendszer téma- és formakánonjának iskolapéldája.¹⁹

Az 1972-es müncheni vetítést követően a *Süddeutsche Zeitung* a „filmmé vált eutanázia[ként]” utalt Riefenstahl alkotására, mely minden megszokott és viszonylagos kiszűrésével és kivágásával „[i]dealisztikus kivetítése annak, amire készültek.”²⁰ Ebben a megközelítésben az *Olimpia* 1938-ban nem múltbeli eseményeknek állított emléket, hanem a filmvászonon valósította meg azt, ami a T-4 program révén a rákövetkező esztendőől kezdődően történt. A fölépítés és eltüntetés technikáira ismer rá Daniel Wildmann is, aki olyan történeti forrásként kezeli a filmet, melynek egyértelmű célját a megbízó, vagyis a Harmadik Birodalom jelölte ki. Ebből a távlatból a film a nemzetiszocialista önértelmezés archívuma, mely a legmesszebbmenőkig eleget téve a megrendelő igényeinek egyfelől vizuális imagináriusként megjeleníti a közönség előtt az árja test ideáltípusát, másfelől kizárja a látható szférából a zsidó testet. Wildmann elemzése leginkább a *Fest der Völker* prologusára összpontosít, s a Mürön-szobor és Erwin Huber német atléta testének filmtechnikai összekapcsolását mint a közönség vágyának megvalósulását értelmezi: „a film [...] arra építi üzenetét, hogy az egyének nemcsak vágyakoznak a görög szobrok által megtestesített ideál után, hanem egyúttal arra is törekszenek, hogy ezekben a testekben egy nagyobb közösség, a »Harmadik Birodalom népközösségének« részeként jelenjenek meg. Az ideális testformák nem csupán felszólítanak arra, hogy önmagunkat alárendeljük, hanem fel kell kínálniuk egy azonosulási lehetőséget is. [...] Nemcsak a görög szobor teste válik a vágyakozás célpontjává, hanem a néző is arra törekszik, hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”²¹ Idealizálás, heroizálás, azonosulási vágy és mintakövetés műveletei ebbéli „folyamatábrájának” helytállóságát illetően a film némely mozzanata kétséget ébreszthet. Abban, hogy a prologusban az antik atléta szobrával leszámazási viszonyba kerül Huber teste, nem föltétlenül van a nézőnek szóló, gyakorlati útmutatás (légy te is ilyen!), ha tekintetbe vesszük, hogy Huber archaikus mezítelenségével, az őt körülvevő természeti környezettel, de az ókori versenyeken használt gerely és diszkosz mellett kifejezetten modern sporteszközt

(fémből készült súlygolyót)²² is használva maga is inkább csak hídként funkcionál az ó- és az újkori, az olümpiai és a berlini játékok között (vagyis nem tartozik egyértelműen a film jelenéhez)²³, másfelől annak a tízpróbának a három dobószámát mutatja be, mely a legösszetettebb fizikai fölkészültséget igénylő olimpiai versenyszámnak tekinthető. A Riefenstahl operatőrei által előszeretettel használt alsó kameraállás úgy helyezi a kor élsportolóit a filmnéző fölé, hogy egyszersmind nem találja jelét annak, hogy a teljesítmény elismerésén túl a nézőt bármiféle fizikai mimézisre ösztönözné – a néző mint átlagember és a megjelenített atléták közötti testi és képességbeli különbség lesz hangsúlyos, s nem az, hogy bárki is arra törekedne, „hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”

Suzanne L. Marchandnak a német filhellénizmus évszázadairól írott könyvében az *Olimpia* annak a műfajnak a leghíresebb darabjaként említődik, melynek alkotói, fotográfusok és filmkészítők, a görög tájhoz és szobrászathoz fordultak ihletért.²⁴ Nem érdemes ugyanakkor meglepedkezni arról a tényről, hogy az antik görög világ emlékhelyeit a film 13. percében odahagyjuk, s a kezdő szekvencia motívumainak némelyike úgy bukkan föl később, hogy az egyszersmind prologusbeli jelentésüket is módosíthatja.²⁵ Wildmann értelmezése szerint a *Diszkoszvetőtől* származtatott tízpróbázót úgy kell értenünk, mint aki „kétszeresen is tiszta: egyrészt német, tehát árja, másrészt filmszerepe szerint is egyértelműen pozitív az eredete, hiszen hellén származású. [...] Így a prologusban az életreform, a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az antikvitásra történő esztétikai visszautalás összekapcsolódik.” Az érkező által ily módon összeállított nemzetiszocialista „tabló” harmóniáját ugyanakkor némileg megbonthatja, ha fölfigyelünk arra a visszautalásra, mely a maratonfutás, vagyis a *Fest der Völker* utolsó versenyszámának szekvenciájában bukkan föl. Az atléták az Olimpiai Stadionból indulnak s oda is érkeznek vissza, de a táv túlnyomó részét a stadionon kívül, műúton, szurkolók sorfala között teszik meg. A hajrához közelítve átalakul a verseny megörökítésének módja: egyfelől eltűnnek a nézők, az eddig folyton jelen lévő katonák és segítők, másfelől olyan aprólékosan beállított premier plánokat látunk, melyek azt engedik sejtetni, hogy nem a versenyen készültek. Az út immár az erdős-dombos táj helyett gabonaföldek között vezet, s ezek előterében válik láthatóvá egy sötét bőrű, félmeztelen, rajtszámot nem viselő futó, aki nem más, mint a narragensett törzsből származó Ellison „Tarzan” Brown, aki noha ugyanebben az évben megnyerte a Boston Maratont, Berlinben nem ért célba. Ha az őt megjelenítő képeket összevetjük a prologus beállításával és kulisszáival (a diszkoszvető Huberről készített plánokkal és a kezében karikát tartó táncosnő mögött hajladozó növényzettel), akkor nem látni különbséget abban, ahogy a film a nordikus és az indián jegyeket magukon hordozó testekkel bánik.²⁶ Attól sem indokolt eltekinteni, hogy a Parthenónba technomediálisan odahelyezett *Pibenő szatír* (más néven: *Barberini* vagy *Alvó faun*) előbb premier, aztán szekond plánban mutatott, utóbbi esetben a rá irányuló fényfel hangsúlyozott hajában borostyánlevelek és borostyánbogyók, más források szerint szőlőből és borostyánból font koszorú látható,²⁷ s ennek a vizuális kompozíciónak az emléke a dobogón tölgykoszorút kapó olimpikonok képeivel újra és újra visszatér, főként, ha közeli plán mutatja a fölékesített fejet, ahogy ez például a hármasugrásban világrekorddal győzedelmeskedő Tajima Naoto és a

szintén világrekordot elérő, tízpróbázó Glenn Morris esetében történik. A film tehát sem a *Diszkoszvető*, sem a kidolgozott testű atlétaként (s nem egy részben emberi, részben állati jegyeket hordozó mitológiai lényként) fényképezett szatír szobrának kulturális konnotációit nem sajátítja ki a német sportoló(k) teste számára, éppen ezért az sem magától értődő, hogy az antik görög szobor életre kelését föltétlenül fajelméleti s nem sporttörténeti összefüggésekkel kellene kapcsolatba hozni. B. Hannah Schaub sem látja meggyőzőnek azt az érvet, hogy azért, hogy Riefenstahl honfitársát választotta ki ehhez az áttűnéshez, már rögvést a közöttük lévő genetikai kapcsolatot akarta volna sugalmazni; „nem zárható ki, hogy [...] ezzel a trükkfelvétellel valójában csak az ókori olimpiák és a modern olimpiai mozgalom közötti kapcsolatra kívánt utalni.”²⁸

Wildmann tanulmányának végkövetkeztetése szerint Riefenstahl alkotása „egy döntő lépéssel továbbmegy az antiszemitizmus addigi gyakorlatánál, amennyiben a filmben egyáltalán nem jelenik meg a zsidó test”.²⁹ Azt, hogy mit is kellene itt „zsidó testen” érteni, a szerző a *Der Stürmer* című nemzetiszocialista lapban megjelenő képekre és szóhasználatra utalva érzékelteti. Annak az értelmezői döntésnek a szükségszerűsége, mely azt rója föl a filmnek, hogy az nem használja a náci korszak antiszemita vizuális készletét, s éppen ezért halad tovább a gyűlölet útján, nem föltétlenül nyilvánvaló.³⁰ Amikor Wildmann azt írja, hogy „zsidók [...] egyáltalán nem láthatók a filmben”,³¹ annak a sztereotipikus, karikatúrisztikus, uszító zsidóképnek a hiányát veti a rendező szemére, amelynek érvényességét aligha lehet kiolvasni abból a filmből, amely úgy mutat zsidó származású sportolókat, hogy közben – szemben Julius Streicher lapjával – nem kívánja őket stigmatizálni. A Berlinben vetélkedő vívók közül az *Olimpia* csak a férfi kardvívás döntőjével foglalkozik, vagyis annak a versenyszámnak az emlékét őrizi meg, amelyet az a Kabos Endre nyert meg, aki 1944-ben zsidó munkaszolgálatosként vesztette életét, s akit 1986-ban beválasztottak az izraeli székhelyű International Jewish Sports Hall of Fame-be.

A film értelmezéseiben azért is kaphat kitüntetett szerepet a történeti idő szempontja, mert az *Olimpia* első része, a *Fest der Völker* prológa úgy használja képalkotó és narratívateremtő eszközként a mozgást, hogy közben különféle historikus korokat megidéző jeleket használ. A Riefenstahl által Görögországba küldött Willy Ott Zielke készítette fölvételeket úgy illesztették egymás mellé, hogy vagy tájelemeket, romokat, épületeket, szobrokat jár körül a kamera, vagy ha állóképet látunk, arra igen hosszú áttűnések révén rámontírozódik egy másik képsor. A görög antikvitás statikus jelölőit a technomédium úgy hozza „mozgásba”, hogy a látványteremtéshez az emlékezés fölidéző, megelevenítő gesztusát társítja – ezért nem hat stílári törésként a *Diszkoszvető* és Huber közötti áttűnés (I. 0:07:00-0:07:08), s így nem is szükségszerű, hogy a régmúlt és a jelen közötti időbeli váltást a filmnek ehhez a pontjához kössük. A tízpróbázó és a három mezítelen táncosnő jeleneteit bár valójában a Kur-földnyelven, a Balti-tengerbe nyúló félszigeten rögzítették,³² a filmben már csak azért sem lehet érzékelni a térváltást, mert a mozgó női kezek képére ráúszó lángot a következő jelenet elején az a félig orosz származású Anatol Dobrinsky tartja (I. 0:11:03-0:11:27), aki Huberhez hasonlóan csak ágyékkötőt visel, s szintén homokos-dombos tájon indul útra – legalábbis a film sugalmazása

szerint – az olimpiai fáklyával.³³ A múlt és a jelen közötti váltás a prologus által teremtett reprezentációs keretben nem a Mürön-szobor átalakulásának képeihez kötődik, inkább a fáklyafutáshoz, melynek első futói előbb antik épületek között viszik a lángot, majd kiérnek a tengerpartra, hogy aztán egyikük már a film korának megfelelő öltözetet viselő nézők előtt adhassa tovább a fáklyát, de még – a láng útját megjelenítő animáció szerint – Görögországban. Így viszont korántsem bizonyos, hogy a nemzetiszocialista fajelméletnek megfelelően kellene értelmezni a film „előhangját”, talán inkább arra összpontosítva, milyen narratívát mond el antik és a modern sport kapcsolatáról. Hans Ulrich Gumbrecht így jár el, amidőn ekként fogalmaz: az olympiai U-alakú stadiont és a római Kolosseumot egyaránt idéző berlini Olimpiai Stadion és Riefenstahl filmjének bevezető szekvenciája „azt sugallták, a modern sport az ókori Görögország sportja, a német kultúra az ókori görög kultúra örököse, következésképpen a sport lényegénél fogva egyszerre görög és német.”³⁴

Az óriási anyagi és emberi erőforrásokat mozgósító építészeti és filmművészeti (át)értelmező keretre azért volt szükség a berlini játékok esetében, mert sem az olimpiai eszme pacifista és internacionalista szellemisége, sem az eredménycentrikus élsport nem volt magától értődően beilleszthető a nemzetiszocializmus eszmerendszerébe. A német sport modern hagyományaira egyébként is a kezdetektől, vagyis Ludwig Jahn 1810-es színrelépésétől számítva két dolog volt jellemző: a versenyzés kizárása és a nacionalizmus. A náci sportideológia is fontosabbnak tekintette a német fiatalság állóképességének és hadra foghatóságának tömegsport általi fejlesztését, mint az egyénre és rekordokra összpontosító (angolszász) versenysportot. Ezt az álláspontot aztán az olimpiára való fölkészülés során érthető okok miatt módosították – bár arról a tényről sem érdemes megfeledkezni, hogy az olimpiai falut eleve úgy tervezték, hogy a játékok után a Wehrmacht használhassa, s aztán tényleg ezt a célt szolgálta: gyalogsági kiképzőhely lett.

Riefenstahl a *Fest der Völker* prologusát úgy illesztette hozzá a berlini olimpia hellenizáló kampányának koncepciójához, hogy közben nemcsak hogy a testkultúra harmincas éveknél korábbi változatait hasznosította újra, de mozgóképi megmutatásuk módja tekintetében is visszanyúlt ötletekért. Leginkább persze éppen ahhoz az alkotáshoz, amely táncosként az ő belépőjét jelentette a filmvilágba. A Wilhelm Prager rendezte, az UFA kultúrosztályán készített *Wege zu Kraft und Schönheit (Ein Film über moderne Körperkultur)* című 1925-ös film hat fejezetben sorakoztat föl egymástól egészen távoli példákat arra, hogy milyen módon lehet képes ellensúlyozni a nagyvárosi életformával járó lelki nehézségeket és testi deformációkat a testgyakorlás. Mi mással is kezdődne a „*Die alten Griechen und wir*” című első fejezet, mint Goethe-idézzel bevezetett antik(izáló) épületek és szobrok képeivel (0:00:46-0:01:02), hogy aztán néhány perccel később egy modern múzeum ókori művészetnek szentelt termében egy életnagyságú, meztelen nőt ábrázoló szobor éppúgy életre kelljen (0:09:09-0:09:15), ahogy bő tíz esztendővel később Mürön-szobra, s természetesen az antik testgyakorlás dramatizált földidézéséből az ágyékkötős diszkoszvető figurája már 1925-ben sem hiányzott (0:07:31-0:07:41). A súlygolyóval gyakorló Huber képére a *Fest der Völker* prologusában ráúztatott meztelen táncosnők jelenetének is számos változatban megtalálni előz-

ményét a Prager-alkotásban, olyannyira, hogy természeti és emberi mozgásnak az a ritmusra épülő harmóniája, mely a hullámzó rétre rávetített táncosnő képsorában megfigyelhető, a *Wege zu Kraft und Schönheit „Tanz“* című negyedik fejezetének nyitányában egy hajladozó fa ágaira montírozott ruhátlan női táncsoportra utal vissza (0:32:06-0:32:38). Fontos hangsúlyozni: a weimari köztársaság korában készült tanító célzatú film úgy jeleníti meg a nagyvárosi életformának a testi-lelki egészségre gyakorolt ártalmas hatásait, hogy a nagypolgári család, a padban görnyedő kisdíákok, az ülő munkát végző gépíró- és varrónők, a könyvmoly tudós, az éjszakázó aranyifjak vagy épp a gyári munkás képsoraiban nincs nyoma semmiféle antiszemita ikonológiának. Mint ahogy annak sem, hogy a *Wege zu Kraft und Schönheit* és az *Olimpia* két prológusa, vagyis a *Fest der Völker* antikizáló, illetve a *Fest der Schönheit* finn atlétákkal az olimpiai faluban forgatott, natura és testkultúra harmóniáját előállító idillikus bevezetője között kimutatható számos tematikus és kompozíciós kapcsolaton túl Riefenstahl igyekezett volna „korszerűsíteni”, vagyis a harmincas évek német biopolitikájával felülkódolni az általa előszeretettel idézett Prager-filmből kölcsönzött ötleteket. A filhellénizmus, a Freikörperkultur, az Ausdruckstanz vagy a romantikus gyökerű, civilizációkritikus életformareform akár együttes beemelése a film utalásrendszerébe sem teszi az *Olimpiát* nemzetiszocialista vizuális tankölteménnyé, hiszen éppen az nincs meg benne, amivel a náciizmus a részben ezekből, részben más testpraxisokból és -diskurzusokból kiragadott elemeket összeragasztotta és radikálisan új cél érdekében kezdte használni.³⁵

Noha Riefenstahl filmjének mindkét részét olyan szekvenciák vezetik be, amelyek a modernitás kritikájából eredeztetik a sport társadalmi-kulturális értékét, az *Olimpia* egésze nem ad ki egységes sportértelmezést. Tudható, hogy amikor Coubertin báró a győzelemnél nagyobb jelentőséget tulajdonított a részvételnek, vagyis amikor leértékelte az agón, a küzdelem végkimenetelét, akkor azért volt kénytelen teljesen félreérteni az ókori olimpiák csak a győzteseket számon tartó szellemiségét, hogy hatékony kommunikációs üzenetben tudja terjeszteni a briteknél előretörő professzionalizációval és a sport nacionalista versengéssé válásával szembeni kifogását. Azzal, hogy Riefenstahl a részben antik, részben modern dobóeszközöket használó Huber és az Ausdruckstanzot a ritmikus gimnasztikával ötvöző táncosok között zökkenőmentes vizuális átmenetet alkotott meg a vágóasztalon, nem csupán a sport esztétikai karakterére irányította rá a néző figyelmét, de a győzelem-orientált antik és a nem-kompetitív német sport közötti különbséget úgy igyekezett eltüntetni, hogy az agón, az erők összemérése helyett a kiváló testi képesség megmutatását hangsúlyozta. Annak, hogy a tengerparton gyakorló Huber diszkosza, gerelye és súlya nem ér földet, a *Fest der Schönheit* gravitációval „dacoló” toronyugróival való vizuális keret megteremtésén túl azért lehet jelentősége, mert egyfelől elhalványítja ezeknek a mozdulatoknak a görögöktől származó harcászati konnotációit, másfelől mintegy ellentart a sport teljesítménymérésre épülő modernizációjának. Ez utóbbira a *Fest der Schönheit* is több emlékezetes példát ad. Rögtön abban a tornaszekvenciában, mely a természethez való visszatérés testkultúra általi utópikus lehetőségét sugalló prológus motívumait következetesen építi tovább. A nézőnek az az érzése támad, hogy a tornászok a bevezető kulisszáját adó olimpiai faluból sétálnak be³⁶ egy bokrokkal határolt pázsitos bejá-

rón abba a stadionba (II. 0:07:05-0:07:40), melynek lelátóját az első képkockákon egy lombos faág részben takarja (II. 0:06:52-0:07:04) – emlékezzünk arra, hogy a *Fest der Schönheit* a főcím után a férfi sportolók szálláshelyét az őt körülvevő erdőből fényképezve mutatja (II. 0:00:43-0:01:10); a két nyitókép között nagyon látványos a párhuzam. A tornászok a filmen olyan térbe érkeznek, mely egyszerre természeti és az ember által épített: a játéktér nem kiemelkedik a talajból, hanem süllyesztett; a stadiont erdő övezi, sőt a korlátgyakorlatot rögzítő kamera lencsésébe visszatérően „belóg” valamiféle aljnövényzet (II. 0:13:29-0:13:45), azt a hatást keltve, hogy a tornász nem távolodik el a természettől; mindehhez persze tökéletes kulisszaként szolgált a Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (mai nevén: Waldbühne), melynek a film kevésbé amphiteatrum jellegét, inkább természetbe ágyazottságát hangsúlyozza. A szertorna gyakorlatainak filmes sorrendjét a rendező úgy komponálta meg, hogy a talajtól (a föld közelségétől) indul és az alsó kameraállásból fényképezett, lassított, „légiesítő” felvételeken látható nyújtóval zár, miközben teljesen mellőzi az arra utaló jeleket, hogy versengést látunk: nincs kommentátori hang, nincsenek pontszámok, helyezések és nevek sem. Nagyon hasonlóan járt el a férfi mű- és toronyugrásnak szentelt szekvencia esetében, sőt annyiban még egy lépéssel tovább is ment, hogy egyfelől nem tartotta meg e két versenyszám különbségét, amennyiben fölváltva láthatunk műugrókat és toronyugrókat, ráadásul az utóbbiak jórészt már üres lelátók előtt hajtják végre gyakorlatukat. Mindebből ugyanakkor elhamarkodottan következtetnénk arra, hogy az *Olimpia* az összes esetben törli a versenyjellegét az esztétikai szempontokat is érvényesítő pontozásos sportágaknak: a kommentátor első mondatában az „első helyért folyó harc-ként” (II. 1:12:48-1:12:56) vezeti föl a női műugrás döntőjét, ezt követően sorban megnevezi a versenyzőket, majd végezetül ismerteti a végeredményt.

Az atlétikai versenyeknek áldozott *Fest der Völker*ben a főként a dobó- és ugrószámoknál használt lassított és közeli felvételek nem csupán a sportoló mozgó testének esztétizáló megörökítésére szolgálnak, de az egyaránt hatékony mozdulat-sorok közötti hasonlóságok és különbségek érzékeltetésére is. Innen válik érthetővé, miért kap egész hosszú szekvenciát az a férfi magasugrás, melynek még nem szakavatott nézői számára is feltűnhet, hogy a versenyzők által használt ugrótechnikák között lényeges eltérések vannak. Másfelől azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy egyes versenyszámoknak (futóversenyek, magas- és rúdugrás) a lebonyolításmódjából következően olyan lineáris lefolyásuk van, melyet más esetekben a montázssal kellett előállítani. Ez történt például a dobószámok vágása során, melyeknél minden esetben a győztes gyakorlatot látjuk utolsóként. A dramatisztizálás tekintetében tehát a közös indítású egyéni versenyek jelentették a mintát a nem szinkronitásra, hanem szerialításra épülő számokra is³⁷ – ez utóbbiak persze akkor váltak igazán hatásos versengéssé a filmvászonon, ha a pályán történtek maguk is fokozásos narratív sémába rendeződtek, ahogy az Csák Ibolya győzelménél vagy a Jesse Owens – Luz Long vetélkedésénél történt.

Annál feltűnőbb, hogy a párbajra emlékeztető küzdősportok közül csupán az ököl- és a kardvívás került be a filmbe, ráadásul mindkettőt csak egy-egy összecsapás képviseli afféle szinekdochéként. Azt, hogy az egyébként antik eredetű s látványos akciókkal szolgáló birkózásnak miért nincs nyoma, nem tudni, Kabos

Endre és Gustavo Marzi nem versenykörülmények között fölvelt, rövid, stilizált csörtéje viszont bizonyítja, hogy ekkor még a televíziót kiszolgáló technikai kiegészítők nélkül a vívás nem volt közvetíthető. Mindez a boksrról nem mondható el, ugyanis ez volt az a sportág, amely a sport és a technikai médiumok máig gyümölcsöző kapcsolatának már a kezdetekor kitüntetett figyelmet kapott: a maximális esemény minimális térben médiaigényét az ökölvívás messzemenőig teljesíti, ráadásul egyetlen, nem zoomoló kamera is követhetővé teszi a nézők számára. Herbert Runge és Guillermo Lovell nehézsúlyú döntője a fizikai erők közvetlen összemérésének olyan változatát jelenti a filmben, amely még akkor is társtalannak mutatkozik, ha a vágás során közvetlenül elé helyezett asszórészlet már valamelyest fölvezetőül szolgál számára. Ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a labdás csapatsportokra is nagyon kevés filmidőt szánt Riefenstahl (a kosár-, kézi- és vízilabda versenyek egyáltalán nem jelennek meg), ráadásul az India–Németország gyepelabdadöntő összefoglalójából nem derül ki, ki nyert, a kommentár nélküli lovaspólo részlet meg úgy hangsúlyozza az Olimpiai Stadionnal mint háttérrel még inkább fölerősített, ember és állat együttműködéséből születő mozgás dinamikáját, hogy a csapatok szintjén sem tartja fontosnak azonosítani a résztvevőket, akkor arra következtethetünk: Riefenstahl alkotása időben némileg visszahelyezi a berlini olimpiát annak valóságos sporttörténeti helyéhez képest. Tudjuk: az első újkori olimpián, Athénban csak férfiak indulhattak, akik kizárólag egyéni sportágakban mérhették össze képességeiket, így képviselve „az alapító atyák elitista-individualista arisztokratizmusát.”³⁸ A következő játékokon ugyanakkor nem csupán a női versenyszámok megjelenése hozott lényegi változást, de az is, hogy a „szabályozott és standardizált körülmények között versengő egyének (vagyis az individualista kapitalista szellem inkorporációi) után megjelennek, majd egyre nagyobb teret nyernek a stratégiai *csapatsportok* (vagyis a kollektivista kapitalista szellem inkorporációi). Ezek a csapatsportok drámai formában, azaz interaktív módon képesek kifejezni a közösségekben belüli, illetve közösségek közötti distinkciókat, és ezáltal arra is lehetőséget biztosítanak, hogy sok ember azonosuljon az általuk hordozott és a változó kontextusokban folyamatosan újradefiniált jelentéstartalmakkal.”³⁹ Mivel ebben a historikus folyamatban Berlinnek kitüntetett szerepet szokás szólni, különösen jelentésteli, hogy az *Olimpia* mennyire kevéssé használja a csapat mint a nemzeti közösség képviselője értelmezői sémát; s amikor pedig a kommentátori szólamban fölbukkan, akkor is egyéni versenyszámokhoz rendelve. A nemzetiszocialista áthallás miatt gyakran idézett „drei Läufer, ein Land, ein Wille” (I. 1:43:52: 1:43:55) szerkezet például a maratonfutásnál együtt haladó finneket jelöli. Riefenstahl filmjének csillagai nem csapatjátékosok, hanem kivételes fizikai képességekkel rendelkező, úriember (és úriasszony) módjára versenyző individuumok: Jesse Owens, Son Kitei (Szon Kidzsong), Glenn Morris és Csák Ibolya. Az ökölvívás háttérbe szorítását magas fokú médiaképessége dacára kevéssé elitista társadalmi bérgyazottsága, illetve az indokolhatta, hogy bár az olimpián természetesen csak nem hivatásos bokszolók indulhattak, ez a sportág a nyilvánosságban nagyon is szorosan és régóta összekapcsolódott a profizmussal és a sportfogadással – így viszont nagyon távol volt a Coubertin által előnyben részesített és a Riefenstahl-filmben rokonszenvvel kezelt arisztokratikus-amatőr hagyománytól.⁴⁰

Mindezt tekintetbe véve azt mondhatjuk: az *Olimpiában* egyaránt találni példát a teljesítmény perszónifikáló aktusokon keresztüli megörökítésére (Owenst a kommentátor a távolugrás döntőjében a világ leggyorsabb embereként emlegeti, a rekordok az atlétikai győzelmeknél hangsúlyozódnak, a győztest látjuk a dobogón, eredményét a stadion hirdetőtábláján), s arra, hogy a nem identifikált sportolók egymás után bemutatott mozdulataiból olyan vizuális montázs jön létre, mely a forma állandó fölépítése és fölbomlása révén csak a technomédium által érzékelhető közös testet hoz létre (férfi mű- és toronyugrás).⁴¹

Külön változatot képvisel a női ritmikus gimnasztikának szentelt bő egy perc. A film ezt megelőző szekvenciája az öttusa eredményhirdetésével zárul – az akkor még a katonatisztek versengésének számító pentatlon és a rákövetkező rövid szekvencia egyfelől a harcos férfi és a kecses női test közötti ellentét alakzatába rendeződik, másfelől jelentősége van annak, hogy az öttusában győztes Gotthard Handrick tiszteletére játszott német himnusz dallama mintegy fölvezetésül is szolgál a fokozatosan növekvő számú, de mindvégig sorokba állított és együtt mozgó tornászok fölvételének, melyre a jelenet végén zökkenőmentesen ráúszik az Olimpiai Stadion előtti téren tornázó több ezer férfi madártávlatból fényképezett totálképe. Aligha kétséges, hogy az így előálló látvány (geometrikusan elrendezett és arcnélküli tömeg) szükségképpen a nemzetiszocialista rendezvényekről korábban készített Riefenstahl-filmek emlékét idézi föl, ugyanakkor arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a rendező ekkor nem csupán önmagát idézi, de újra visszanyúl legfőbb forrásához. A *Wege zu Kraft und Schönheit* utolsó tematikus egységét ez a felirat vezeti be: „Ma nem a katonai képzettség, hanem a sport egy nemzet erejének forrása.” Majd ezt követően a német sport fejlődéstörténetéről olyan alakzatot hoz létre, mely Ludwig Jahn csatába induló 19. század eleji tornászainak demilitarizált és az antik testkultúra hagyományát végre autentikusan értelmező örökösiként mutatja föl az *Olimpiában* láthatóhoz hasonló létszámban és elrendezettségben megjelenő gimnasztikázó férfiakat. Vitathatatlan ugyanakkor, hogy mind a férfi, mind a nő tornászok tömegperformanszai 1934-től szerves részét képezték a náci rendezvényeknek,⁴² így a közel azonos képsoroknak 1925-ben és 1936/1938-ban már nagyon más volt a kontextusa.

Riefenstahl és Kamper képeit ugyanakkor soha nem tévesztenénk össze egymással. Az őket elválasztó bő egy tucat esztendő alatt nem csupán hangossá vált a film, de a rendező és stábjá olyan médiatechnológiai arzenált használhatott, mellyel úgy hatolt be a versenyeknek helyet adó terekbe, hogy az előállított technikai kép messze felülmúlja a sportnak a helyszínen lévő nézők által tapasztalható valóságát. Tömegmédiá és sport kapcsolatának olyan köztes helyét jelentette a berlini olimpia, ahol a rádióközvetítések és a helyszíni tudósítókkal dolgozó nyomtatott sajtó már világeseményt formált a játékokból, viszont a vizuális megörökítés mintái még nem voltak kidolgozva. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy korábban ne forgattak volna filmet olimpiai versenyekről, a németek különösen szorgalmasnak mutatkoztak ezen a téren, ugyanakkor az 1936 februárjában Garmisch-Partenkirchenben zajlott IV. téli olimpiáról készített *Jugend der Welt* nagyon kevés rokonságot mutat az *Olimpiával*. A meglehetősen bizonytalan kameramunka, a fölöttébb esetlegesnek ható vágás és a kommentár mellőzése a legin-

kább felelős azért, hogy Herbert Brieger és Carl Junghans alkotása nagyon kevésbé segíti a nézőt annak megértésében, mit is lát a vásznon. A két film összevetése éppen azt a magyarázó-narratív aspektusát erősíti föl az *Olimpiának*, mely a kor vezető rádióriportereinek utólag fölvelt hangsávja és a Riefenstahl által strukturált képsáv együttműködése által létesül: az atlétikai versenyszámoknál visszatérő, s a televíziós közvetítéseknél máig forgalomban lévő séma (közelik a start előtti összpontosításról, a feladat végrehajtása, majd újabb közelik a végrehajtás után) „individualizálja, dramatizálja és emocionalizálja”⁴³ és ezzel értelmezhetővé is teszi a sportolói performanszt. Mindehhez természetesen szükség volt arra, hogy az optikai médiumoknak a Riefenstahl-stáb (melyben számos sportolói tapasztalattal rendelkező operatőr dolgozott) által használt arzenálja mélyen behatoljon a sportpálya addig féltve őrzött területére: a forgatás alatti folyamatos vita a rendezőnő és a versenybírók között azt a korszakküszöböt jelezte, mely után egyre kevésbé volt kérdés, sport és tömegmédiumok kapcsolatában melyikük a domináns fél.

Az optikai médiumok persze nem csak jelentést termelnek akkor, amikor olyasmint tesznek láthatóvá, ami nélkülük nem lenne érzékelhető. A futópálya melletti katapult- és az evezős versenyek rögzítéséhez épített 100 méteres stégen kocsizó, a léggallonba vagy épp a medencébe helyezett kamerák által készített képek elszakadnak a helyszíni néző statikus nézőpontjától csakúgy, mint a filmben előszeretettel alkalmazott multiperspektivikus közvetítésmód. Nézői távlat és optikai lencse szétválasztásához az is hozzájárult, hogy az *Olimpiában* számos sportolói mozdulatsor vagy annak valamely részlete kifejezetten a kamera kedvéért történt meg: a látványos és izgalmas férfi rúdugrás döntője például túl későn ért véget ahhoz, hogy megfelelő minőségben lehessen megörökíteni, ezért Riefenstahl egy későbbi időpontban újrajátszatta (reenactment). Ez az eljárás, illetve az olyan jelenléptorzók, mint a kardvívásnál használt beállítás-ellenbeállítás, a maratonfutásnál alkalmazott sportolóra szerelt kamera, illetve a kormányos nyolcas és a vitorlásversenyek esetében az operatőrnek a hajón való elhelyezése, még fölfoghatók annak a törekvésnek a jeleként, mely azért mond le a verseny itt és most mozzanatáról (ezeket ugyanis természetesen nem lehetett versenykörülmények között bevetni), hogy jobban érthető és érzékelhető legyen az, ami a verseny során megtörtént vagy megtörténhetett volna.⁴⁴ Míg a *Jugend der Welt*ben a sűrű a filmes montázs révén a kiterjesztett szárnyaló ragadozó madár utánpótlásaként tűnik föl, addig az 1938-as alkotás a „sport testi/materiális tapasztalatának »közvetlenségét« [úgy] hangsúlyozza a natúra kódjain keresztül”, hogy „eközben az esztétikai distancia tudatos felvételtechnikai közbeiktatásával sohasem »materializálja« a mozgásritmus testhez kötött dinamikáját.”⁴⁵ A sportnak olyan mediális valósága jön így létre, mely az *Olimpia* előtt nem létezett. A *Fest der Schönheit* zárkóról tanúskodik, Riefenstahl nem elégedett meg ennyivel: a toronyugrók félbeszakított és visszafelé játszott, nem antropomorfan mozgó kamerákkal rögzített szekvenciájának alapját bár emberi performansz szolgáltatja, az utolsó képek a nem emberinek állítanak emléket.

JEGYZETEK

1. A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.
2. A filmből a háború előtt nyelvi-kulturális, azt követően cenzurális okok miatt készült több változat. Az általam használt három lemezes DVD-kiadást az Arthaus jelentette meg 2006-ban Lipcsében. Riefenstahl alkotása két részből áll, az elsőnek *Fest der Völker*, a másodiknak *Fest der Schönheit* a címe.
3. Vö. Cooper C. Graham, *Leni Riefenstahl and Olympia*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and London. 2001, 261.
4. Vö. Francis Courtade – Pierre Cadars: *Geschichte des Films im Dritten Reich*, München 1975, 63. Idézi Ursula von Keitz: *Blickmacht und Begehren. Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen = Riefenstahl revisited*, szerk. Jörn Glasenapp, Fink, München, 2009, 108.
5. Uo.
6. A közvetítést néhány német városban válogatott közönség kísérhette figyelemmel. Vö. Hans Ulrich Gumbrecht, *In Praise of Athletic Beauty*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2006, 141.
7. Vö. Reinhard Rürup (szerk.): *1936: Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*. Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 1996, 79–87. és Ursula von Keitz, I. m., 102–103.
8. Vö. Rürop, I. m., 117, és a United States Holocaust Memorial Museum *The Nazi Olympics: 1936 Berlin* című online kiállítását: http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=nazi_propaganda&lang=en
9. K. Ludwig Pfeiffer, *Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme = Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, Markwart Herzog – Mario Leis (szerk.), Edition Text + Kritik, München, 2011, 85.
10. A döntés ellen Riefenstahl 1958. április 19-én nyújtott be fellebezést, melyben olykor szó szerint, máskor összefoglalva idézi az elutasítás indoklásából. A dokumentumot angol fordításban Cooper C. Graham adta közre: I. m., 280–291.
11. A levelet idézi Michael Mackenzie, *From Athens to Berlin. The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, *Critical Inquiry* 2003/2., 311–312.
12. Richard D. Mandell, *The Nazi Olympics*, University of Illinois Press, Champaign, 1987, xvii.
13. Cooper C. Graham, I. m., 259. Kiemelés az eredetiben.
14. Írásomban a New York Review of Books által közreadott digitális szövegváltozatot használok, az idézeteket saját fordításomban közlöm: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false>. (A szöveg megjelent magyarul is, azonban a fordító megoldásai néhány szöveghely esetében nem egyeznek meg az általam érteni vélt eredeti jelentéstartalommal: Susan Sontag, *Fülbemésző fasizmus = Uő., A Szaturnusz jegyében*, ford. Lázár Júlia, Cartaphilus, Budapest, 2002, 83–119.)
15. Uo.
16. Vö. Graham, I. m., 46.
17. Pfeiffer hasonlóan értelmezi ezt a jelenetet: szerinte sem a versenyzők „politikai-faji konfigurációja”, hanem a befutó drámaisága teszi oly bevonódottá Hitlert. Vö. K. Ludwig Pfeiffer, I. m., 87.
18. Daniel Wildmann, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen” Männerkörpers im „Dritten Reich”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998. 92. Idézi B. Hannah Schaub, *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003, 105.
19. Ismeretes, hogy a Sontag által a Riefenstahl-életmű egészére ráakasztott „fasiszta esztétika” címke számos terület kritikusi számára ihletett adott: éppúgy felbukkan a populáris zene, mint a fogyasztói társadalom hirdetéseinek értelmezésekor, s leginkább a test instrumentalizálását és a marketingkommunikációban való fölhasználását veszi célba. Földényi F. László a test propagandisztikus, fasiszta esztétizálásának példaként hivatkozik az *Olimpiára*. Vö. Földényi F. László, *Felbőitlen álmok nyomasztó világa*, *Filmvilág* 1993/2, 18–22. Akadnak a kategóriának bírálói is: Michael Mackenzie például éppen azért tartja az *Olimpia* esetében félrevezetőnek a használatát, mert ahogy a szépség, az erő,

az átlag fölötti fizikum vizuális megőrkítésének stiláris jellemzőit megragadni igyekeznek, az a sport háború utáni reprezentációira is vonatkozatható, így viszont a fogalom parttalanná és történetiétlenné válik. Vö. Michael Mackenzie: I. m., 309. Hasonlóan érvel Schubert Gusztáv is: *A szépség szörnyetege*, Filmvilág 2002/12, 26–31.

20. Idézi Ursula von Keitz, I. m., 108.

21. Daniel Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül. Ideális férfitest a Harmadik Birodalomban*, Sic itur ad astra 62. (2006), 206–207. és 211.

22. A súlylökés nem az ókori görögöktől származik, hanem a skót felföldi játékokból, de a kezdetek óta része az újkori olimpiák atlétikai versenyeinek.

23. Akár még annak is jelentőséget tulajdoníthatunk, hogy Hubertet az Olimpiai Stadionban nem látjuk horogkeresztes címerrel a mellén diszkoszot vetni, bár Riefenstahl olyan történetet fűzte a tízpróbat, melyben a német volt az egyetlen valódi ellenfele a három amerikai atlétának, így sokat szerepel (gerelyhajítóként például feltűnik).

24. Vö. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton University Press, Princeton, 1996, 338.

25. Ezért támadhat némi hiányérzetünk Brigitte Peucker tanulmányát olvasva, mely úgy felelteti meg a prologus első felét a Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy által elemzett „náci mítosz-nak”, hogy kizárólag a film első 11 percére összpontosít. Vö. Brigitte Peucker, *The Fascist Choreography. Riefenstahl's Tableaux*, *Modernism/modernity*, 2004/2, 279–297.

26. Amit Wildmann Huber testéről ír, tökéletesen illik az amerikai bennszülött futóra is: „a teste teljesen szörzelenre borotvált, sima és bronzosan csillogó, egyetlen hibát sem lehet rajta felfedezni”. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 204. Susan Sontag hivatkozott esszéjében maga is úgy érvel, hogy Riefenstahl a szépség dolgában nem volt rasszista. Pfeiffer vitatja, hogy a szépség színrevitele az *Olimpiában* a náci szociáldarwinizmus kezére játszott volna, s Riefenstahl egyik német monográfusára, Jürgen Trimborna hivatkozva azt állítja, nincs nyoma a testek filmbéli megmutatásában a nemzetiszocialista hierarchizálásnak. Pfeiffer, I. m., 88.

27. A szobor azonosításában és leírásában Gábor Sámuel, Gesztelyi Tamás és Simon Attila volt segítségemre.

28. B. Hannah Schaub, I. m., 86–87.

29. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

30. B. Hannah Schaub kevésbé tartja valószínűnek, hogy a Wildmann által hiányolt „csúnya és taszító” testekre épp az élsportban lenne esély rábukkanni. Vö. I. m., 123.

31. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

32. Vö. Graham, I. m., 139.

33. A filmen látható fátkyagyújtási ceremónia nem a valóban megtörténtet örökíti meg, hanem a rendező elképzelésének és szereplőválasztásának megfelelően eljátszott változatot, melyet részben Delphoi-ban rögzítettek. Vö. Graham, I. m., 62–65.

34. Hans Ulrich Gumbrecht, I. m., 140.

35. Vö. „Az *Olimpia* más elemzőihez hasonlóan magam is meg vagyok arról győződve, hogy az erős, kellemdús és atletikus testek megigéző ritmusa és feltűnően gyönyörű képei mögött, mintegy a bőr alatt szélsőségesen konzervatív (ki)jelentések rejlenek a testről és a Népről. De azt is gondolom, hogy ezek a (ki)jelentések nem, vagy nem eredendően vágnak egybe a nemzetiszocialista rasszista ideológiával.” Michael Mackenzie, I. m., 314.

36. A valóságban ez egy igen hosszú séta lett volna, több mint 10 kilométer.

37. Vö. Ursula von Keitz, I. m., 109–110.

38. Hadas Miklós, *Olimpia és globalizáció*, Sic itur ad astra 62. (2006), 117.

39. Uo.

40. Gumbrecht a berlini játékok egyik fontos jellemvonását az olimpiai amatőr szellemisége és a verseny professzionális öninnszenírozása közötti groteszk össze nem illésben azonosítja. Ebben a tekintetben új sporttörténeti korszakot nyitott, mely ma is tart. Vö. Gumbrecht, I. m., 138–139.

41. Vö. Ursula von Keitz, I. m., 110.

42. Lásd a United States Holocaust Memorial Museum képeit: <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=regimentation&lang=en>

43. Ursula von Keitz, I. m., 109.

44. Pfeiffer a mozgó test sebességének technikai manipulációjában olyan gesztusra ismer, mely a kamera által nem valami adottat akar demonstrálni, hanem a mozgást mint lehetőséget kívánja láthatóvá tenni. Vö. K. Ludwig Pfeiffer, I. m., 92.

45. Az idézet Kulcsár Szabó Ernő *Jelenlét és jelentés* című PhD-értekezésemről készített opponensi véleményéből származik.

SZEKFÜ ANDRÁS

A „Hortobágy”-film első változata: „Puszta 1934.”

Höllering¹ és munkatársai 1934 tavaszán elutaznak a Hortobágyra, ahol magában a hortobágyi csárdában vesznek ki szobát. Autójuk nem lévén, egy helybeli taxist szerződtetnek, aki folyamatosan rendelkezésre áll, szállítja a stábot, ahova kell. A debreceni sajtóban megjelent cikk arról számol be, hogy március 20-án kezdtek forgatni.² Május 8-án Höllering magyar nyelvű (nyilván munkatársa, Bujanovics Gyula által fordított-fogalmazott) levélben fordul Debrecen polgármesteréhez, dr. Vásáry Istvánhoz.³

„Mélyen tisztelt Polgármester Úr!

Hivatkozással a Hunnia filmgyár levelére, melyet dr. Vargha helyettes polgármester Urnak átnyújtottam, valamint a helyettes Polgármester urral folytatott beszélgetésemre, van szerencsém alábbiakban tiszteletteljes kérelmeimet, valamint azoknak indoklását Méltóságod elé terjeszteni.

Mi, magyar munkatársaim és én, már húsvét [1934-ben: ápr. 1–2. Sz.A.] óta a Hortobágyon tartózkodunk, hogy a Hortobágyon élő emberek és állatok életét tanulmányozzuk. Ezen idő alatt a tervezett filmünkhez már nagyszámú tanulmányfelvételt készítettünk, mely rendelkezésünkre álló kész felvételekből máris kitűnik, hogy a Hortobágy olyan film-lehetőségeket szolgáltat, melyek a legnagyobb mértékben alkalmasak arra, hogy azokat egy, úgy Magyarország, mint a külföld számára alkalmas – reprezentatív filmmé feldolgozzuk.

Hogy azonban ezen tervünket megvalósíthassuk, szükségünk volna a hatóságok jóakaratu támogatására és segítségére.

Eddig végzett munkánk után kitűnik, hogy az egyes legelőterületeken kínálkozó lehetőségeket kellőképpen kiaknázhathatjuk, mivel azonban az állatok a nagy területen

2013 októberében Debrecenben, az Apollo moziban ismét bemutatták Georg Höllering osztrák rendező 1936-ban befejezett *Hortobágy* című filmjét, melyhez Móricz Zsigmond a *Komor Ló* című novelláját írta. Ezúttal a film digitálisan felújított DVD változata került a közönség elé. Az alábbi tanulmány részlet a filmtörténész szerző sajtó alatt lévő Höllering-könyvből, melyben a korabeli debreceni sajtó, valamint irattári és hagyatéki kutatások alapján új részleteket tár fel a film születéséről, így egy előző (soha be nem fejezett és fenn sem maradt) változat létezéséről.