



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

**Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación**

**IKUS-ENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA
IKASTURTEA 2019-2020**

**NAZI PROPAGANDA ZINEMATOGRAFIKOAREN
ARRAKASTAK: *TRIUMPH DES WILLEMS* ETA *JUD
Süß***

**EGILEA: ADRIÁN NICOLAU VALLE
ZUZENDARIA: SUSANA SERRANO ABAD**

2020eko maiatzaren 25a

“Gradu Amaierako Lanaren egileak adierazten du lan original eta propio honetako datuak benetakoak direla, eta hala izan ezean bere gain hartzen duela jokabide ez-egokien (plagioen, irudien erabilera bidegabeen eta abarren) erantzukizuna. Irudien copyrighta haien jabeena edo lizentziadunena da. Dibulgazio helburuekin baino ez dira erabili hemen, lanaren marko teorikoa edo analisia ilustratze aldera”

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

ORIGINALTASUN KONPROMISOA

Mesedez, irakurri jarraian agertzen den informazioa eta sinatu bukaeran.

1. Euskaltzaindiaren Hiztegiaren arabera, plagioa da “besterenak diren obren kopia edo imitazioa, norberak eginak balira bezala azaltzeko egiten dena.”
2. Zehazkiago, plagiotzat hartzen dira honako ekintza hauek:

1. Inoren lana entregatzea norberarena balitz bezala.
2. Testu zatiak osorik eta aldaketarik egin gabe kopiatzea.
3. Testu zatiak kopiatzea hitz batzuk aldatuta. Horrek barne hartzen ditu beste hizkuntza batetik GRALaren hizkuntzara egindako testu zatien itzulpenak.
4. Iturri desberdinak konbinatzea, inolako erreferentziarik eman gabe.
5. Lana iturri desberdinen birformulazio bat izatea.
6. Norberak alde z aurretik egindako lana berrerabiltzea, eta, ondorioz, originaltasun baldintza urratzea.
7. Egilea aipatzea baina iturria aurkitzeko beharrezkoak diren datu guztiak eman gabe.
8. Aipatutako iturriak aurkitu ezin izatea, iturriok okerrak direlako.
9. Egilea aipatzea baina hitzez hitzezko aipamena kakotxen artean jarri gabe, inorena den interpretazio bat norberarena balitz bezala aurkeztuta.
10. Aipamenak eta erreferentziak zuzenak izatea, baina horiek artikulua zatirik handiena hartzea.
11. Egile baten hizkera sortzailea erabiltzea dagokion aitortpenik egin gabe.
12. Inoren ideiak norberarenak balira bezala aurkeztea.
13. Beste egile baten arrazoiketari jarraitzea, jatorrizko artikuluan agertzen denaren antzera.
14. Beste azterlan batzuetako datuak plagiatzea.

Moratóren egokitzapena¹:

¹ Morató, Yolanda. 2012. “Una reflexión necesaria sobre el plagio en el EEES”. UPO INNOVA aldizkaria, I. bol.:361-368.

ORIGINALITASUN KONPROMISOA

3. *“La necesidad de citar no se ciñe en exclusiva a los textos impresos sino también a otros medios, ya sean visuales u orales”²*
4. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatean Gradu Amaierako Lana egin eta defendatzeari buruzko arautegiko 2. artikularekin bat, “Gradu Amaierako Lana gauzatzeko, ikasle bakoitzak, banaka, proiektu, memoria edo azterlan orijinal bat egin behar du (...)”.
5. Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultateko Graduko GRALaren irakaskuntza gidak beren beregi jasotzen du honako hau: **“Erabat debekatuta dago** testuen zatiak hitzez hitz idaztea (izan liburuetakook, aldizkari zientifikoetako artikuluetakook, tesietakook, web orrietakook, etab.), baldin eta ez bada behar bezala aipatzen testuan aldez aurretik eta ez bada identifikatzen berau lortzen den iturria. Bestela, plagiotzat hartuko da eta lanak **zero** kalifikazioa izango du.”

Oharra: Fakultateko irakaslegoak eskura dituela plagioari aurre egiteko eta detektatzeko tresnak, bai tutoretza prozesuaren zehar bai ikasleak GRALa bukatu eta aurkezten den unean.

Nik, Adrián Nicolau Valle-k, NAN zenbakidunak, aurreko paragrafoetan jasotakoa irakurri eta ulertu dut.

Hori kontuan izanda, honako hau adierazten dut:

Nire Gradu Amaierako Lana, “Nazi Propaganda Zinematografikoaren Arrakastak: Triumph des Willems eta Jud Süß” izenburua duena eta Susana Serrano Abad-ek zuzenduta dagoena, originala da.

Eta behar den lekuan jasota gera dadin, agiri hau sinatzen dut.
Leioa, 2020ko maiatzaren 25a

Stua.:

² Morató, op.cit., 2012, 363. or.

Aurkibidea

1.SARRERA	6
1.1 Lanaren aurkezpena	6
1.2 Hipotesiak eta ikerketaren helburuak	7
1.3 Metodologia	7
2.MARKO TEORIKOA	8
2.1 Aurrekariak: Alemaniar Zinema	8
2.2 Zinema alemaniar berri bat	11
3. TRIUMPH DES WILLEMS (1934)	14
3.1 Ekoizpen ezaugarriak	15
3.2 Analisia	17
4. JUD Süß	27
4.1 Ekoizpen ezaugarriak	28
4.2 Analisia	30
5.ONDORIOAK ETA GOGOETA	34
BIBLIOGRAFIA	36

1.SARRERA

1.1 Lanaren aurkezpena

Jakina da erregimen naziak, eta bereziki Hitler eta Goebbels-ek, propagandari eman zioten garrantzia. Haien ideologia eta mundua ikusteko era zabaltzeko erabili zituzten bideen artean, badago bat besteengandik bereiztu egin zena: zinema. Naziak boterera ailegatu zirenean Alemaniaren industria zinematografikoa Europa mailako industriarik oparoena eta arrakastatsuenen zen. Mundu mailan bakarrik Hollywood-ek gaintzen zuen zinema alemaniarra. Erregimen naziak, eta batez ere Goebbels-ek, jabe ziren zinemak garai hartako gizartean betetzen zuen paperaz. Goebbels-ek bazekien zinema ezingo zela haien interesetara guztiz moldatu, eta, horregatik erabaki egin zuen erregimenaren interesak zazpigarren artearen “arauetara” moldatzea. Gauzak horrela, erregimenak propaganda film gutxi ekoiztea erabaki zuen, bere zinema “eskapismorantz” zuzenduz; hau da, ekoizten ziren filmak, ideologia nazi kutsua izan zezaketen arren, publikoa entretenitzeko zuzenduak zeuden. Estrategia honen buru Goebbels izan zen, zeinak bazekien zineman ikusleak mezua barnerratzeko lehenik eta behin subjektuari filma gustatu behar zaio.

Propaganda filmak urriak izan ziren, eta ekoiztutakoek Goebbels-en estrategia indartu zuten, gehienak porrot bat izan baitziren. Hala ere, talde honetako filmek popularitate gutxi zuten arren, filmografia nazien bi ikur nagusiak propaganda filmak dira: *Triumph des Willems* (Leni Riefenstahl, 1935) eta *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940). Bakoitzak bere erara, biek lortu egin zuten garai hartako ikusleko alemaniarra (eta baita internazionala ere) harrapatzea eta erregimenaren “klasiko” bihurtu egin ziren. Lehenengoak, *Triumph des Willems*, 1934-ko Nuremberg-en egindako nazi kongresuari buruzko filma da. Pelikula bere maila artistiko eta tekniko gorenari esker sartu egin da zinemaren historiaren dokumental ospetsuen eta garrantzitsuenen artean. Bigarrenak, *Jud Süß*, erregimenak ekoiztu egin zuen film antisemita arrakastatsua bakarrik izan zen. Bere arrakasta zuzenean egiten du talka garaiko beste ekoizpen antisemitekin, zeintzuk ikusleen errefusa ez ezik, erregimenaren beraren gaitzespena irabazi zuten.

Bien oihartzuna gaur egunera ailegatu egin da, eta naziek zazpigarren artean utzitako aztarnei buruz hitz egiterakoan beti daude zerrenda guztien lehenengo postuetan. Halaber, bi filmen gaia eta kasuistika nahiko ezberdina da, beraz bi filmak salbuespen independente bezala aztertu behar dira. Lan honetan salbuespen bezala kontsideratuak diren bi film hauek aztertuko ditugu, hauen arrakastaren gakoak bilatuz.

1.2 Hipotesiak eta ikerketaren helburuak

Erregimen naziak estimu handitan zeukan zinema. Dena den, bazekiten zinema aretoak propagandaz betetzen bazituztela, mezua ez zela eraginkorra izango eta aldi berean publikoak alemaniar ekoizpenak ikusteari utziko zizkiola.

Gauzak horrela, ekoiztu ziren film guztien artean bakarri gutxi batzuk zuten propaganda zuzenaren helburua. Talde honen barruan arrakasta handiena izan zuena eta mailarik gorena lortu zuen pieza Leni Riefenstahlek zuzendutako *Triumph des Willems* (Leni Riefenstahl, 1935) dokumentala da.

Halaber, talde honen barruan, oso film gutxi izan ziren antisemitismoaren apologia egiten zutenak. Bakarrik 3 produkzio handi egin ziren antisemitismoa sustatzeko, eta horietatik arrakasta izan zuen bakarra *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940) da.

Lan honen xedea zergatik bi film horiek arrakasta izan zuten aztertzea da. Zergatik popularitate gutxi zuten talde baten barruan bi film horiek izugarritzko arrakasta lortu zuten? Zerk bihurtzen ditu film horiek salbuespen? Agian film hauek dituzten ezaugarri artistiko-narratiboak direla eta?

Horretarako hipotesi batetik abiatzen gara: bi film horien produkzioetan erregimen naziak zuzenean parte hartu zuen. Bietan, zuzendariak edozein motako lizentzia eta laguntza izateko aukera izan zuten eta erregimenak eman zien babes honek eraman zituen arrakastara.

1.3 Metodologia

Lehenik eta behin, filmak aztertu baino lehen erregimen naziaren eta garai hartako Alemaniaren zinema aztertzea beharrezkoa da. Esan bezala, bakarrik film gutxi batzuk izan ziren propagandistikoak. Beraz, jakin behar dugu zergatik ez ziren mota honetako filmak ekoizten eta zergatik egiten zirenak ez zuten arrakasta edo oihartzun handirik izan. Gauzak horrela kontuan hartu behar dugu ere zer motatako erabakiak hartu zituzten Hitler eta Goebbels-ek industria zinematografikoari dagokionez.

Behin garai hartako zinemaren nondik noranzkoak aztertuta aipatutako bi filmetan sakonduko dugu. Bi aspektu aztertu behar dira film hauei dagokionez; lehenik eta behin produkzio ezaugarriak (hala nola baliabideak, erregimenak laguntza eman zien ala ez...) eta ezaugarri estetiko narratiboak. Azken hauek berebiziko garrantzia dute ikerketa honetan, horien bitartez pelikulek izan zuten arrakasta ulertzeko azterna nagusiak eduki behar baitdituzte. Noski, beste hainbat ezaugarri garrantzia handikoak dira ere, hala nola ekoizpena edo aktoreen zerrenda, baina analisiaren helburua lortu zuten arrakasta aztertzea denez filmen ezaugarri artistiko-narratiboak lehen plano batera pasatzen dira.

Beraz, analisi filmikoa izango da gure oinarri nagusia, aipatutako bi film horiek eta garai hartan ekoiztu ziren beste filmeak zertan desberdintzen diren aurkitzeko. Behin ezaugarriak identifikatuta, horien zergatia aurkitzea izango dugu helburu.

2.MARKO TEORIKOA

2.1 Aurrekariak: Alemaniaren Zinema

Ikerketa honen xedea nazi agintaldian ekoiztu zen zinemaren azterketan kokatzen den arren, garrantzitsua da jakitea nondik zetorren zinema alemaniarra.

Zinema alemaniarra 1895ean sortu egin zen arren (Lumière anaien lehen erakusketa publikoa egin baino bi hilabete lehenago), Lehen Mundu Gerra amaitu baino lehen ez zen lortu industria zinematografiko sendorik. Kracauer-ek 1895etik 1918 artean Alemanian egindako zinema garai prehistoriko bezala definitzen du, “su historia fue prehistoria, periodo arcaico, insignificante en sí mismo” (Kracauer, 1947: 23 orr.).

Lehen Mundu Gerraren eztandarekin, autoritate alemaniarrek laster konturatu ziren haien industria zinematografikoak ezin ziela aurre egin atzerrian sortzen ziren produkzio antigermaniarrei. Gobernuak zineman zuzenean eskua sartu zuen, *Deutsche Lichtspiel Gesellschaft* eta Bufa (*Bild- und Filmant*) konpainiak sortuz. Hala ere, ez zen nahikoa izan, eta Alemaniak zinema aretoetan gerra galtzen jarraitzen zuen. 1917an Alemaniako goi-agintaritzak UFA (*Universum Film A.G*) enpresa sortu zuen, ordura arte nabarmenak izan ziren hainbat konpainia elkartzuz. UFA-ren xede bakarra Alemaniaren aldeko propaganda sortzea zen.

Gerra galtzean gobernuak UFA-n zituen akzioak saldu zituen. *Deutsche Bank*-a enpresaren akziodun nagusia izatera pasa zen. Dena den, UFA-k antzinako erregimenaren programa propagandista eta kontserbadorea mantendu zuen. Gauza bakarra aldatu zuen: bere produkzioetan goraiatzeko Alemania ez zen egoera horretako Alemania, “...con vistas a la situación doméstica real, los filmes que se produjeran deberían establecer de manera absolutamente clara que la Alemania soñada por UFA no era, de ninguna forma, idéntica a la Alemania de los socialistas” (Kracauer, 1947: 42 orr.).

Weimar Errepublikaren jaiotzak aldaketak ekarri zituen industrian, hala nola ordura arte zinemak pairatzen zuen zentsuraren desagerpena. Honen ondorioz, bi film genero sortu ziren: berreraikuntza historikoak eta pelikula sexualak. Azken genero honen inguruan kritika eta eskandalu ugari sortu ziren, eta ondorioz 1920ko Maiatzaren 12an zentsura berriro ezarri egin zen. Berrezarpen honekin batera pelikulak gainbegiratu zituen *Film Review Office* bat eratu egin zen.

Urte berean UFAk zinema espresionista alemaniaren pilar nagusienetariko bat izango zen “El Gabinete del Doctor Caligari” filma estreinatu zuen (1920). Filmean, Caligari Doktorea (Werner Krauss) azokaz azoka doa Cesare izeneko sonanbulu bat (Conrad Veidt) nola kontrolatzen duen erakutsiz. Gaua ailegatzean, Caligarik Cesare erabiltzen du bere hilketa aurrera ateratzeko. Halako batean, Caligariren trikimailua deskubritzen dute eta doktorea iheska eroetxe batean sartzen da. Jazarleak eroetxera ailegatzen direnean eta bertako zuzendariak galdetzen dutenean ohartzeko dira Caligari eroetxezko zuzendaria dela. Honen bulegoa arakatzeko dute eta konturatzen dira zuzendariak duela bi mende bizi izan zen hiltzaile baten identitatea bereganatu zuela.

Filmaren gidoilariak, Hans Janowitz eta Carl Mayer, era zuzen batean kritikatu nahi zuten Lehenengo Mundu Gerran Alemaniak izandako jarrera. “En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra” (Kracauer, 1947: 66 orr.). Hau da, filmaren pertsonaiak hartzen baditugu, Caligari Alemaniako mandatarien errepresentazioa izango litzake, eta Cesare, sarraskiak egiteko erabilia izan zen herri lokartua. “El personaje de Caligari encarna esas tendencias; representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos. (...) Según el pacifista Janowitz, habían creado a Cesare con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto” (Kracauer, 1947: 66 orr.).

Ironikoki, filmaren zuzendariak, Robert Wiene, istorioa hasi baino lehen prologo bat eta epilogo bat sartzea erabaki zuen. Bi pasarte berri hauetan, Caligari desmaskaritzen duen pertsonaia ikusten dugu eroetxe batean. Era honetan, Robert Wienek istorioa pertsonaia ero honen imaginazioa izan dela aditzera ematen du. Gauzak horrela, filmaren esanahi kritikoa desagertzen da eta, Kracauer-ren hitzetan, film konformista bilakatzen da.

“El Gabinete del Dr. Caligari” zinema espresionistaren aitzindaria ez ezik, garai horretako gai batean aitzindaria izan zen: film tiranikoak. Pertsonaia tirano (edo manipulazailer) baten inguruan egindako filmak ugaritu egin ziren Alemanian 1920-1924 artean. Krackauren ustez, gai honen proliferazioaren atzean herri alemaniarrek figura tiraniko baten beharra zuela ikusi ahal zen. Lehen Mundu Gerra amaituta herrialdeak kaos psikologiko batean murgilduta zegoen, eta horren aurka, tirania kontrajartzen zitzaion zinemaren pantailetan. Kracauer-en hitzetan, “Intencionadamente o no, Caligari expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfretándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión. Muy lógicamente, la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico” (Kracauer, 1947: 74-75 orr.).

Azken esaldi hau garrantzia handikoa da Krackauer-en teorian. Bere ustez, 1918tik geroztik Alemanian sortu zen zineman zeharka ikusi ahal zen herrialdeak behar zuen figura tiranikoa, eta hola, erregimen naziaren goraldia ulertzen errazagoa izango litzateke. Krackauer-entzat, 1920-1924 tartean eginiko filmetan era zuzenean ikusi ahal zen tirania horren beharra; gauzak horrela, pertsonaia tiranikoak, hala nola Caligari, Hitlerren premonizioa izango litzateke, “Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar a gran escala” (Kracauer, 1947: 73 orr.).

Esan bezala 1924ra arte kaos-tirania dikotomia horren inguruan mugitu ziren garaiko filmak. Dena den, beste hainbat saiakera egin ziren. Aipagarriena *Fridericus Rex* filmak hasi zuen. Film honetan, Federico (Otto Gebühr) gazteak erreinu baten printzipea da. Baina honek, bere botere posizioa errefusatzen du eta bere aitak inposatzen dion disziplinaren aurka egiten du. Filmaren amaieran, Federicok bere aitaren disziplina onartzen du eta honen ondorengo tiraniko bihurtzen da. Film honen ondoren estandar

berdina jarraitzen zuten beste hainbat pelikula ikusi ahal ditugu, non pertsonaia errebelde batek ezarritako ordena onartuko duen eta honen menpe geratuko den.

Ironikoki, 1924an, markoaren estabilizazioarekin, Alemaniaren egoera ekonomikoak hobera egin zuen arren, zinemaren industriak txarrera egin zuen. 1924-1925 artean konpainia ugari desagertu, eta industriak beherantz egin zuen. Hollywoodek, egoera aprobetxatuz, bere esportazioak handitu zituen herrialdean. Halaber, industrian garrantzia handia zuten egile eta aktore ugari Estatu Batuetara emigratu zuten. Garai honetan UFAk ere arazo larriak izan zituen bere biziraupena bermatzeko; Hollywoodeko bi konpainiei esker (Paramount eta Loew's Inc.) bizirautea lortu zuen. 1927an bere egoera delikatuia izaten jarraitzen zuen, baina urte horretan Hugenberg enpresariak bere esku hartu zuen UFA, bere ekonomia salbatuz.

Hollywoodeko nagusitasunaren aurka egiteko, gobernu alemanak dekretu berri bat atera zuen: proiektatzen zen film amerikar bakoitzekiko, pelikula nazional bat ekoiztuko zen. Dena den, dekretu honek ekoizten ziren filmen maila jaitsi zuen, eta kuota filmak izeneko kontzeptua sortu zen. Hala ere, amerikar produkzioak gehiago ziren arren, arrakasta handien zuten filmak alemaniar ekoizpenak izaten jarraitzen (Tegel, 2007: 28 orr.).

Hollywoodeko sarrerak merkatuan eta ekonomiaren estabilizazioak ondorio zuzenak izan zituzten ekoizpenen gaitan. Kaos-tirania eta errebeldia-sumisioa dikotomiak desagertu egin ziren, eta horren ordez, gai sinple eta sakonerarik gabeko filmak ekoiztu ziren. Kracauer-ek honela definitzen ditu garai honetako filmak: "...pareciera que estas películas sólo se ocuparan de proveer entretenimiento en una atmósfera de neutralidad" (Kracauer, 1947: 133 orr.). Kracauer-entzat 1924-1929 artean egindako filmek paralisis egoera bat erakusten dute alemaniarren psikologian.

1929an krack ekonomikoa ailegatzen da. Krisi honek gehien pairatu zuen herrialdea Estatu Batuak izan zen, eta bere atzetik, Alemania. 1929tik 1932ra Alemaniako industriaren produkzioa erdira jaisten da.

Estatu Batuak Alemaniari ematen zizkion diru laguntzak desagertu ziren heinean, bere presentzia herrialdearen zinema aretoetan ere desagertzen joan zen. 1929an zinema alemaniaren garrantzia handia izango zuen figura bat jaio egin zen: *Tobis-Klangfilm* sindikatua. Sindikatu hau film sonoro garrantzitsuenen eskubideak zituzten bi konpainien arteko batuketaren emaitza izan zen. Lorpen honek Hollywoodeko zinemarekin parean lehiatzea ahalbidetu zion garaiko industria zinematografikoari. Dena den, aipatzekoa da zinemagile alemaniarrek filmetan soinua erabiltzen hasi ziren arren, estatubatuarrek ez bezala, ez zieten hainbeste garrantzia eman elkarrizketeei. Irudia oraindik zinemaren oinarri nagusia zen.

1930tik aurrera, gaiak ere aldatu ziren. Atzean geratu zen "paralisis" egoera, eta pantaila handian egoeraren erreflexua ageri zen. Harry Alan Potamkin zinema kritikariak honako hau esan zuen 1930ean: "Hay indicios, en Alemania, de una férrea voluntad que sacará al cine de su letargo y a los estudios de su impasse, forzándolos a tratar temas importantes. Alemania se aproxima a una crisis política, y con ella, a una crisis estética e

intellectual”³. Halaber, nazi partiduak instituzioetan botere gehiago lortzen zuen heinean, zentzura gogortu egin zen, bereziki ezkerreko ideologia zuten filmei dagokionez.

Urte horietako filmak bi taldetan sailkatu ahal ditugu: antiautoritario joera zituztenak eta joera autoritarioa zituztenak. Artistikoki lehenengoak maila handiagoa zuten arren, ez zuten inoiz oinarri idologiko sendorik partekatu. Bai, amankomunean zuten antiautoritarioak eta pazifistak zirela, baina ez zuten bloke ideologiko uniformerik sortu. Bigarren taldeak, berriz, epika nazionalean eta figura autoritarioetan oinarrituta, bai lortu zuten bloke homogeen eta sendo bat sortzea (Kracauer, 1947: 251-252 orr.).

Zinema alemaniar mota honek utzitako aztarnak errealitate bihurtu ziren 1933ko Urtarrilaren 30ean, Hitler kantziler bihurtu zenean. 1934ko Abuztuak 2 Paul von Hindenburg, Reicheko presidentea, hil zenean, Hitler-ek Reicharen presidentzia eta kantzilergoa bereganatu zituen.

2.2 Zinema alemaniar berri bat

Bere hasiera politikoetatik, Adolf Hitler jabe zen propagandak eman ahal zion botereaz. Horregatik, 1924an kartzelatik idatzi zuen *Mein Kampf* liburuan atal oso bat erabili zuen propagandaren inguruan zituen gogoetei buruz hitz egiteko. Bertan, propaganda on bat nolakoa izan behar zen definitzen zuten. Halaber, Alemaniak Lehen Mundu Gerran erabili zuen propaganda mesprezatzen zuten; bere ustez, Alemaniaren arerioak, marxistak eta sozialistak era bikain batean erabiltzen zuten propaganda⁴.

Hitler-ek propagandari ematen zion garrantzia kontuan izanda ez da harritzekoa boterera ailegatu bezain laster, Propaganda Ministeritza (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) sortzea. Ministeritza honen zuzendaria Joseph Goebbels izan zen. Hasieran, ganbara honek 6 ataletan banatuta zegoen, bostgarrena zinemaren sekzioa zelarik. 1933ko irailean, atal berri bat sortu zen: *Reichskulturkammer*. Azken honen barruan *Reichsfilmkammer* korporazioa zegoen. Zineman lan egiten zuten guztiak korporazio honetan afiliatuak egon behar ziren.

1933ko Martxoak 28an, Goebbels-ek industria zinematografikoaren irudi garrantzitsuenak elkartzen ditu Berlineko *Kaiserhof* Hotelean. Bertan, industria nazionalaren berpizteko beharrari buruz hitz egiten die. Hurrengo egunean UFAk, nominan zituen langile hebrear guztiak kaleratzen ditu. Ekainean klausula berri bat gehitzen zaie industriako langileei: *Arierparagraph*. Klausula honen bidez “odol-garbia” ez zuten guztiak ezin zuten zineman lan egin. Ondorioz, Weimar Errepublikan zehar ospe internazionala lortu zuten judutar aktore, zuzendari, kamera operadoreek, etab. herrialdea utzi zuten. Edgar Straehle-n ustez, ikuspuntu artistiko batetik erabaki honek zinema alemaniarra debalatu zuen: “Directores y actores de mucha menor valía pasaron a un primer plano gracias a la ideologización del séptimo arte, como sucedió con el fútil empeño de Goebbels de convertir a Zarah Leander en una nueva Marlene Dietrich o Greta Garbo, lo que condujo a la indudable, inexorable y rápida decadencia del cine teutón”

³ Potamkin, H. A. (1930). “The Rise and Fall of the German Film”, *Cinema* 1. Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Bartzelona: Paidós, 202 orr. aipatua.

⁴ *Mein Kampf*, Hitler, 1925: 108 orr. 2003an Jusegok argitaratutako itzulpen digitala. <http://der-stuermer.org/spanish/Adolf%20Hitler-Mi%20Lucha.pdf>

(Straehle, 2014: 351 orr.). Carl Zuckmayer idazleak “extren erreboluzioa” bezala bataiatu zuen fenomeno hau ⁵.

Halaber, beste hainbat egilek eta aktorek arrazoi ideologikoak zirela eta emigratu zuten. Dena den, Rafael de España-k baieztatu du talde hau gutxiengoa izan zela, industriako figura gehienek orden berria onartu baitzuten (De España, 2004: 7 orr.). Halaber, De España-k aipatu du garrantzitsua dela kontuan izatea klausula aplikatu zenean “tolerantzia” egon zela bikote sentimentala zuten zinegile eta aktore garrantzitsuenekin.

Sortzen ziren filmen produkzioa kontrolatzeko, 1934an Zinema Legea (*Lichtspielgesetz*) sortu egin zen. Lege honek produzitu behar ziren filmen gidoiak aztertzea eta zentsuratzea helburu zuen *Reichsfilm dramaturg* kargua sortu zuen. Era honetan, bakarrik erregimenaren interesekin afinitatea zuten pelikulak ekoiztea ziurtatzen zuten. Kaufeld-ek aipatu duen moduan, *Lichtspielgesetz*-en 7. paragrafoak bakarrik erregimenarekin sintonian zeuden filmak ekoiztuko zirela ziurtatzen zuen atala zen (Kaufeld, 2006: 13 orr.). Honela dio:

“The license is denied if the examination proves that showing these films endangers the essential interests of the state or public order or security, or offends National Socialist, religious, moral or artistic feeling, to have bmtalizing or immoral effects, or to endanger Germany’s reputation or 90 Germany’s relations with foreign states” (Kaufeld, 2006: 13 orr.).

Dena den, Kaufeld-ek aipatu duen moduan gidioia onartzen bazen ere, filmak beste hainbat zentsura hesi gainditu behar zituen. Adibidez, filmaren grabaketan zehar Propaganda Ministaritzako norbait zegoen ekoizpena gainbegiratzeko.

Baina ez bakarrik era zuzenean, zeharka ere, Goebbels-ek erregimenari interesatzen zitzaizkion filmen arrakasta ziurtatzeko hainbat estrategia aplikatu zituen; hala nola, pelikulak kategoria ezberdinetan klasifikatzeko sailkapen bat sortuz. De España-k, esan bezala, estrategia hau zentsura modu bat zen, ez baitzen saritzen filmen kalitate artistikoa, hauek erregimenarekin zuten sintonia baizik (De España, 2004: 10 orr.).

Halaber, erregimenak ekoizetxeen egoera ekonomiko txarra aprobetxatu zuen eta pixkanaka enpresak erosten joan zen. 1941ean ekoizpen pribatuak guztiz desagertu ziren. Zinema kontrolatzeko hartu egin zen azken neurria 1937an izan zen, prentsan agertzen ziren kritika zinematografikoak debekatu zirenean.

Azkenik, aipatzekoa da produktu nazionalak indartzeko atzerriko filmen inportazioak jaitsi egin zirela urteak pasa ahala. 1933an 64 produkzio amerikar estreinatu ziren eta 1939an bakarrik 20. 1940an 5 film amerikar estreinatu ziren eta hortik aurrera, gerra amaitu arte, Hollywoodek egindako filmak zinema aretoetatik desagertu ziren. Halaber, 1937ko Apirilak 4ko edizioan New York Timesak Alemaniako gobernuak bakarrik “B” serieko filmak estreinatzen zituela salatu zuen.

⁵ Straehle, E. (2014). “El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario”. *Apeirón* (1), 350 orr. aipatua.

Hollywoodeko produkzioak urritu zirenez, industria nazionalak produktu amerikarren antza zuten pelikula gutxi batzuk sortu zituen; hala nola hainbat western. De España-ren ustez, zinema mota honen atzetik industria naziak amerikar zinemaren eta sozietatearen miresmena ezkutatzen zen (De España, 1998: 4 orr.). Hala ere, Straelhe-k aipatzen duen moduan, oro har garai hartako zinema alemaniarrentzat eta beste estatu “lagun” gutxi batzuentzat ekoiztutako zinema zen (Straehle, 2014: 351 orr.).

Esan bezala, nabarmena da erregimen naziak, eta bereziki Hitlerrek eta Goebbelsek (azken honek bere burua “zinema alemaniarren patroia” izendatu zuen) zazpigarren arteari ematen zizkieten garrantzia. Adibidez, garai hartan ohikoa ez zen arren, zinemateka nazional bat sortu zuten. Prentsa eta irratia ez bezala, zinema aretoak errealitateaz ihes egiteko eremu bezala erabili zituzten. 1933 eta 1945 artean egindako 1.100 filmen bakarrik bosten bat propaganda pelikulak ziren.

Hollywoodeko zinema egin zuen bezala, Goebbels-ek entretenimenduzko, baina aldi berean karga ideologiko leuna zeukan, zinema batengatik apustu egin zuen. Antonio Pineda Cachero-k Goebbels-ek estrategia hau erabili izanaren arrazoiak honela definitzen ditu: “si la propaganda en el cine era directa, la gente no iría a las salas, agobiada por el resto de propaganda totalitaria que circulaba por Alemania” (Cachero, 2007: 153 orr.). Kaufeld iritzi berdineko da, uste baitdu Goebbelsek bazekiela zinema propaganda metodo ezberdinak behar zituela, publikoaren interesik gabe ez bailuke eraginik izango (Kaufeld, 2006: 7 orr.).

Echazarreta Carrión-en eta López García-ren ustez, Goebbels-ek Hitler baino hobeto ulertu zuen nola erabili behar zen zinema pertsuasio tresna bezala; bigarrenak zinema propagandistiko batengatik apustu egin nahi zuen arren, lehenengoak mezua entretenimenduzko zineman kamuflatzea erabaki zuen: “Fue el cine informativo el destinado a la propaganda, mientras que el de ficción se destinó a ser un simple elemento de evasión, de huida de la realidad, sin dejar de ser, por supuesto un vehículo para la ideología social, moral o racial nazi” (Echazarreta Carrión & López García, 2000: 8 orr.).

Ildo beretik jarraituz, 1935eko apirilean Berlinen ospatu egin zen zinema internazionalaren inguruko kongresu batean, Goebbels-ek bere ustez zinemaren esentziak izan behar zuen 7 puntu zehaztu zituen. Horien artean, honako hau zegoen: “El cine no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público; al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación de sus gustos” (De España, 2004: 13 orr.). De España-k azaltzen du Goebbels-entzat filmek ideologia izan behar zutela, baina aldi berean, jabe zela publikoari gustatu behar zitzaiola mezuak eragina izateko. Gauzak horrela, zinema arte popular bat izan arren, Goebbelsek ez zituen onartzen eduki ideologikorik gabeko produkzioak.

Printzipio hau, zinemak elarazten zuen mezua eraginkorra izateko publikoa erakarri behar zela, Hitler-rek Mein Kampf liburuan esandako honekin lotu ahal dugu: “Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los cuales está destinada.” Bere propagandaren hamaika printzipiotan ikusi ahal den moduan, Goebbels-ek ere ideia honekin bat egin zuen ⁶.

⁶ Goebbels - Los once principios de la propaganda, http://www.grijalvo.com/Goebbels/Once_principios_de_la_propaganda.htm

3. TRIUMPH DES WILLEMS (1934)

1933ra arte Leni Riefenstahl zuzendari baino, aktore bezala ezaguna zen Alemanian; izatez, erregimenaren begiko zuzendari bihurtu baino lehen bakarrik film bakarra zuzendu zuen: *Das Blaue Licht* (La Luz Azul). Filmak arrakastarik izan ez zuen arren, Hitlerren atentzioa deitza lortu zuen. Riefenstahl-en ustez bere filmak porrotaren errudunak kritikari judutarren errua zen; dirudenez, zuzendariak judutarrak bere artea ulertzen ez zuten atzerritarrek zirela esan zuen eta baieztatu zuen Hitlerrek ez zuela egoera hori gehiago jasango (Trimborn, 2007: 55 orr.). Hitler-i filma gustatu zitzaioela jakinda (1938an berriro zinema aretoetan ber-estreinatu zen), eta Riefenstahl-ek, bere lehenengo filmaren porrota onartzen ez zuenez, zuzendariak Hitler-rengan aurkitu zuen bere “babeslekua”. Dena den, zuzendariak askotan azpimarratu du Hitlerrekin adiskidetasun erlazioa izan zuen arren inoiz ez zela nazi partiduaren parte izan eta ez zituela bere idealak partekatzen.

Hitlerren pertsonalitateaz eta hitz egiteko eraz ekarrita (zuzendariak askotan baieztatu du bere hitz egiteko era miresten zuela eta ez bere diskurtsoaren edukia), Riefenstahl-ek Hitler-i idatzi zion. Hitler-ek zuzendari eta aktore moduan Riefenstahl miresten zuenez, berarekin elkartzea erabaki zuen; 1932ko maiatzan elkar ezagutu zuten. Bien artean adiskidetasun erlazio bat sortu egin zen, eta Riefenstahl hainbatetan gonbidatua izan zen partiduaren elkarteetara (dena den, esan bezala, inoiz ez zen partiduaren parte izan). 1934ra arte biek kontaktua mantendu zuten. Hortik aurrera gutxinaka erlazioa galtzen joan ziren. 1939tik aurrera oso gutxitan elkartu ziren, gehienetan ekintza ofizialetan izanda.

Riefenstahl-ek Hitler-ren adiskidetasuna lortu zuen arren, badirudi ez zuela Gobbels-ena lortu. Publikoki erlazio adiskidea zuten arren, jakina da bien artean hainbat tirabira egon zirela. Erregimenean, oso artista gutxi ziren Propaganda Ministeritzaren menpe ez zeudenak, eta horien artean, Leni Riefenstahl zegoen. Hitler-rekin zuen gertutasun erlazioa zela eta zuzendariak bakarrik Führer-ak zuzenean eskatzen zizkion enkargu pertsonalak ekoizten zituen; gauzak horrela, bakarrik film gutxi batzuk zuzendu zituen erregimenarentzat. Riefenstahl-ek zuen “askatasun” hau bien artean existitzen zen tentsioaren arrazoia izan litzatekeela uste da.

1933an Goebbels-ek Hitler-ren inguruan film bat egiteko aukera eskaini zion Riefenstahl-i. Azkenean, filma abuztuaren 30tik irailaren 3ra Nuremberg-en ospatuko zen *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*-ren (NSDPA) kongresuari buruz izango zela erabaki zen. Filmak *Der Sieg des Glaubens* (El Triunfo de la Fe) izena du. Baina film honen bizitza oso laburra izan zen. Pelikula estreinatu eta, gutxira, desagertu egin zen. Hurrengo urtean, kongresuari buruz beste dokumental bat zuzendu zuen Riefenstahl-ek: *Triumph des Willems* (El Triunfo de la Voluntad). Azken honek arrakasta handia lortu zuen, eta gaur egun zinema propagandistikoaren hito bat da.

Gaia eta zuzendaria berdinak izan ziren, baina bigarren filma gaur egun ezaguna da; lehenengoak, berriz, zinemaren historian galdu egin da. Gertaera anekdotiko edo kasual baten itxura duen ironia honen atzean, nola ez, erregimen nazia dago. De España-k argitzen duen moduan, 1933an ekoiztutako filma, *Der Sieg des Glaubens*, “se trataba de un auténtico homenaje a las SA y, muy especialmente, a su jefe Ernst Röhm, que comparte casi todos los fotogramas con el «auténtico» jefe, Adolf Hitler” (De España,

2004: 55 orr.). 1934ko ekainaren 30ean Hitler-ek Röhm eta bere kolaboratzaileak kartzelatzea eta hiltzea agindu zuen. Gauzak horrela, De España-k esaten duen moduan, *Der Sieg des Glaubens* “inkonbenentzia politiko” bihurtu zen eta erregimenak filma desagerrarazi egin zuen (De España, 2004: 36 orr.). Gauzak horrela, kongresuaren inguruan beste film bat egitea erabaki zen. *Triumph des Willems* filmak, helburu propagandistiko orokor bat ez ezik, beste dokumentala ekliptatzea zuen helburu. Eta betebetan asmatu zuten helburu honekin.

3.1 Ekoizpen ezaugarriak

Esan bezala, *Triumph des Willems* filma historiako zinema propagandistikoaren hito nagusietako bat da. Dena den, bere egilearen, Leni Riefenstahl-en ustetan filma ez da propaganda:

“Es un documento. No un filme de propaganda. Sé muy bien lo que es la propaganda. Consiste en recrear ciertos acontecimientos para ilustrar una tesis donde [...] se descarta una cosa para acentuar otra. Yo me encontraba en el núcleo de un acontecimiento que era la realidad de un cierto tiempo y de un cierto lugar. Mi película se compone de lo que surgió de ello”⁷.

Egia da pelikulak ekitaldi horretan gertatutakoa dokumentatzen duela, baina aldi berean ekintzekin jolasten du nazi erregimenaren, Hitler-ren eta “homo germaniar”-ren (Welch, 2002: 1 orr.) handitasuna glorifikatzeko. Richard Meran Barsam historialariak honako iruzkina egiten du filmari buruz: “Her film is true to the reality of that rally, however dishonest and misleading that meeting may have been. But more than a mere record of events, it is a cinematic expression of the Nazi mystique” (Barsam, 1975: 21-22 orr.). Ideia honetan gehiago sakonduko dugu aurrerago, filmaren ezaugarri artistiko-narratiboak aztertzen ditugun heinean.

Triumph des Willems-ekin sakondu baino lehen, *Der Sieg des Glaubens* (El Triunfo de la Fe) filmari buruz hitz egin behar dugu berriro ere. Film honen ekoizpena nahiko kaotikoa izan zen. Riefensthal-ek bere memorietan baieztatzen du ekitaldia ospatu baino pare bat egun lehenago jakin zuela bera izango zela dokumentala grabatu behar zuen zuzendaria. Riefensthal-en esanetan, Goebbels-ek apropos boikoteatu zuen pelikula, eta ez baitzion esan filma grabatu behar zuenik. Zuzendariak baieztatzen du Hitler izan zela enkarguaren berri eman ziona eta, beti Riefensthal-en esanetan, Hitler-ek triste zegoela Goebbels-ek iruzur egin ziolako. Riefensthal ere suminduta zegoen Goebbels-en jarrerarekin. “She feels that Goebbels was prejudiced against her lack of political commitment, against her age (she was 31), against her inexperience as a filmmaker, and against her as a woman” (Barsam, 1975: 13 orr.).

Dena den, bere bertsioa kolokan jartzen duten hainbat elementu daude. Trimborn-ek aipatzen duen moduan, Hitler eta Riefensthal askotan elkartzen ziren 1933an, beraz zaila dirudi Hitler-rek bere intenzioei buruz ezer ez esatea: “Riefensthal saw Hitler frequently during this period, which makes it improbable that the Führer had not spoken personally with her about the project” (Trimborn, 2007: 90 orr.). Halaber, 1933ko abuztuaren 25ean, ekitaldia baino aste bat lehenago, prentsak berri eman zuen Riefensthal-ek filma

⁷ Riambau, E. (1992). “To be (nazi) or not to be. Acotaciones a las Memorias de Leni Riefenstahl”. Godoy, M. (2017). “La propaganda como arte cinematográfico: El cine de Leni Riefenstahl”. *Ventana Indiscreta* (17), artikuluan aipatua, 9 orr.

zuzenduko zuela. Azkenik Goebbels-en bertsioa dago, zeinak bere memoriatan hainbatetan aipatzen duen Riefensthal-ek bazekiela filmari buruz.

Gauza bat ziurra da, Riefensthal-ek eta bere taldeak zailtasun ugari izan zituzten filmatzeko. Pre-produkzioa egiteko denbora gutxira, gehitu behar zaio ekitaldian zehar jarri izan zituen zailtasunak. Ia ziurra da ez zuela Goebbels-en laguntza izan eta ekitaldian bertan muga ugari izan zituela. Arazo hauek eta generoan zeukan esperientzia eza emaitzan ikusi ahal dira argi eta garbi. Hala ere, filmak emaitza positiboak izan zituen.

Hurrengo urtean, eta Riefensthal-ek izan zituen zailtasunak jakinda eta bere gaitasunetan oraindik sinetsiz, Hitler-rek berriro ekitaldiaren inguruan filme bat ekoiztea eskatu zion zuzendariari. *Der Sieg des Glaubens* suposatu zitzaion esperientzia txarra eta gero, ulerterraza da Riefensthal-ek eskaintzari uko egin izana. Riefensthal bere laguna zen Walter Ruttmann (*Berlin: The Symphony of the Great City*-ren zuzendaria) proposatu zuen bere ordean eta Espainara joan zen bere hurrengo filmatzera. Baina Hitler-ri ez zitzaion Ruttmann-en proiektua gustatu, eta atzerantz bota zuen bere proposamena. Riefensthal Espainiatik bueltatu zenean jakin zuen bera izango zela filma zuzenduko zuena. Hitler-rekin hitz egin eta gero Riefensthal-ek onartu egin zuen filma egitea, baina hainbat baldintzekin: filma egiteko orduan erabateko askatasuna eta inoiz ez zuela erregimenarentzako beste filme bat egingo ⁸.

De España-ren hitzak erabiliz, Hitler-ren babesari esker Riefenstahl-ek “Wehrmacht general” bat balitz bezala zuzendu egin zuen *Triumph des Willems* (De España, 2004: 37 orr.). Zuzendariak behar zituen baliabide tekniko guztiak ez ezik, erregimenaren laguntza absolutua izan zuen; nabarmentzekoa da Hitler-ren arkitektoa zen Albert Speer-en laguntza izan zuela, zeinak ekitaldiko iluminazioa eta dekoratua grabaketa baldintzeetara moldatu zituen. Riefensthal-ek masen mugimenduan eragina izateko eta kamarak askatasun osoz mugitzeko/kokatzeko boterea izan zuen. Halaber, bere gustura geratzen ez ziren hainbat sekuentzia errepikatzen aukera izan zuen momentuan.

Lantaldeari dagokionez, 172 pertsona lan egin zuten dokumentalean era zuzen batean. Nabarmentzekoa da lantalde horren barne 16 kamera operadore eta 16 kamera laguntzaile lan egin zutela Sepp Allgeier argazki zuzendariaren menpean. Halaber, beste 29 kamera operadore lan egin zuten askatasunez; kamera operadore hauek albistegietan espezializatuak zeuden eta haien helburua errekurtsio planoak grabatzea zen. Aipatzekoa da ere kamera operadore eta laguntzaile guztiak SA-ren uniformearekin jantzitak zeudela publikoarekin mimetizatzen. Riefensthal-ek eta kamera operadoreek askatasun osoz lan egin ahal izan zuten nahi zuten planoak lortzeko, eta bere eskura mota guztitako materiala izan zuten: dollyak, abioiak, igogailuak.

Dena den, kamera operadore gehienek ez zuten aginbide zuzenik. Riefensthal-en hitzetan, bakoitza bere zuzendari propioa zen (Barsam, 1975: 24 orr.). Kamera operadore bakoitzak erabaki zuen zer grabatu eta nola grabatu. Ekitaldia behin amaituta Riefensthal-ek grabazio guztiak jaso (guztira 60 ordu baino gehiago) eta zuzenean aukeraketa eta muntaia egin zuen; prozesua ia 5 hilabetekoa izan zen. Gauzak horrela, baieztatu ahal dugu filmaren atzean izugarritzko plano aukeraketa eta muntaia lana dago, eta ez hainbeste pre-produkzio eta antolaketa lana. Nolanahi ere, Riefensthal-ek onartu zuen aukeratutako planoen erdia Allgeier-rek filmatu zituela.

⁸ *Triumph des Willems*-en botere militarari eman zion garrantzi txikia dela eta, aurrerago laburmetrai bat egin behar izan zuen ofizial militarrek asetzeko: *Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht*.

Muntaian Herbert Windt-ek ere parte hartu zuen musika konposatuz. Riefensthal-en laguntzarekin, musika eta irudiak sinkronizatu zituzten, eta baita hainbat soinu efektu sortu ere. Riefensthal-ek eta Herbert-ek oso estuki lan egin zuten elkarrekin eta emaitza oso landuak lortu zituzten; hala nola, orkestraren tempo desfilearen martxaren kadentziara egokitzea. Zuzendariak berak onartu zuen hein handi batean film honen, *Olympia*-ren eta *Tiefland*-nen arrakastaren meritua Herbert-ena zela (Barsam, 1975: 25 orr.).

Triumph des Willems 1935ko martxoaren 28an estreinatu zen ekitaldi handi batean. Filma Riefensthal-ek zuzendutako produktora (Leni Riefensthal Studio-Film) ekoiztu zuen arren, UFA izan zen distribuzioaz arduratu zen enpresa. Orokorrean, arrakasta handia izan zuen hiri handietan, ez hainbeste Alemaniako beste hainbat lekutan.

3.2 Analisia

1. Sekuentzia

Pelikula pantaila beltz batekin eta musikarekin hasten da. Minutu bat baino gehiago pasa behar da lehen plano agertzen den arte. Bertan, filman agertzen diren lehenengo bi elementuak ikusi ahal ditugu: arranoa eta esbastika dira. Plano berean, panoramika bertikal bati esker, izenburua agertzen da: *Triumph des Willems*. Izenburua desagertzen da eta bere ordez beste esaldi batzuk agertzen dira:

“El Documental del Día del Partido de 1934 // Realizado por orden del Führer //
Dirigido por Leni Riefensthal”

Ikusi ahal dugunez, zuzendariak berak nabarmentzen du Hitler-ren enkargu zuzena dela filma. Lehen aipatu dugun moduan, Riefensthal-ek dokumentala zuzentzea onartu zuen Hitler berak pertsonalki eskatu ziolako.

Irudia fondo beltzera desagertzen da eta eta beste kartel batzuk azaltzen dira. Lehen aipatu dugun testua argituta zegoen fondo gris batean agertzen zen; oraingo testuak fondo beltz baten gainean agertzen da. Musika ere aldatzen da; lehen musikak alaitasun eta epikotasun kutsu bat zeukan, oraingoan musika ilunagoa da. Honako hau irakurri ahal dugu agertzen eta desagertzen diren karteletan:

“ 5 de Septiembre de 1934 // Veinte años después del inicio de la guerra mundial //
dieciséis años después del inicio del sufrimiento de Alemania // diecinueve meses
después del comienzo del renacer alemán // Adolf Hitler vuela de nuevo hacia
Nuremberg para pasar revista a sus fieles seguidores”

Hasieratik ondoren ikusiko dugun formula aurkezten digu Riefensthal-ek: Hitler Alemania salbatuko duen figura da. Echazarreta Carrión-ek eta López García-k aipatu zuten bezala behin Ernst Röhm hilda eta Hitler partiduaren lider bakarra bihurtuta, Propaganda Ministeritzaren helburu nagusienetariko bat Hitler Alemania salbatzera zetorren izaki jainkotiar bat bihurtzea izan zen (Echazarreta Carrión & López García, 2000: 5 orr.). “De esta manera, los recursos del ministerio de la Propaganda se lanzaron

a la creación de un mito más, el mito del Führer o caudillo del pueblo alemán, destinado a aliviar a los alemanes de la humillación de la derrota, primero, y a instaurar un Reich eterno basado en la supremacía racial, después” (Echazarreta Carrión & López García, 2000: 5 orr.). Kartel hauek helburu berbera partekatzen dute, Hitler Alemania humiliaziotik ateratzera eta herrialdea berpiztera etorri da.

Eta jainko bat balitz bezala, Hitler zerutik jaisten da. Literalki. Kartelak desagertzen dira eta hegazkin bat ikusten dugu zerutik bidaitzen, entitate jainkotiar bat bezala. Kamerak hodeiak zeharkatzen ditu eta Nuremberg hiria ikusten dugu. Hegazkina jaisten doan heinean mota guztietako planoak ikusten ditugu: hiriko eraikinak, hegazkina bera eta blokeak osatzen dituzten herritarrak. Nabarmentzekoa da hemen plano bat, non herritarrak ikusten ditugun eta horien gainean hegazkinaren itzala. (1. Irudia)



1. Irudia

De España-k jainkoaren teoria hau partekatzen du eta bere ustez sekuentzia honetan Hitler Odin edo Thor-ren berraragiztatzearen errepresentazio gisa azaltzen da: “El Führer llega, pues, del cielo como si fuera una reencarnación de Odín o Tor y recibe el saludo entusiasta de toda la población de Nuremberg” (De España, 2004: 36 orr.). Barsam-ek berriz, nabarmentzen du partiduaren simbologiaren barnean arranoaren (garai hartako Alemaniako intsignia nazionala) eta Hitler-en artean konparaketa egin ohi zela; gauzak horrela, sekuentzia honetan Hitler arranoaren errepresentazioa da “Party symbolism associated Hitler with an eagle and the film often juxtaposes shots of the eagle with shots of the Führer, but here the approach of the plane-like an eagle which casts its shadow on its grounded prey-adds an ominous, and perhaps unintended, meaning to the Führer’s arrival” (Barsam, 1975: 31 orr.). Bien arteko konparaketari buruz berriro hitz egingo dugu aurrerago, filmaren beste atal batzuetan fenomeno hau ematen baita.

Hegazkina Nuremberg-era ailegatzen da eta Hitler, beste hainbat mandatariekin batera, lehen aldiz ikusten dugu. Bere zain herritar ugari ikusten ditugu ohiuka eta agur faxista egiten. Hitler hegazkinetik jaitsi eta lekuz aldatzen da planoak; orain Hitler, kotxe batean igota, hiriko kaleak zeharkatzen ditu aglomeratu diren masei agurtzen dien

bitartean. Komitiba Deutscher Hof Hotelera ailegutzen da. Hitler eraikinera igotzen da eta lehoio batetik masei agurtzen die; masak energikoki Hitler-ri agurtzen dio ere. Planoan “Heil Hitler” kartel bat eta bandera nazia ikusten da Hitler-rekin batera. Planoa beltzera egiten du. Sekuentzian agertzen diren hegazkinetik eta Hitler-en auto pertsonaletik ateratako planoak Riefensthal-ek eta bere lantaldeak izan zuten askatasuna eta boterearen adibide argiak dira.

Barsam-ek azaltzen duen moduan, plano hauen bitartez Hitler figura jainkotiar bat bezala ikusten dugu, baina aldi berean, masen mailara jaistea erabaki duen lider bat bezala ageri da ⁹. “In this first scene of *The Triumph of the Will*, Leni Riefensthal uses Hitler’s triumphal entry into Nuremberg to establish that he is a man above men, as well as a man among men, and that he is a leader whose power is vested both in his personal popularity and in the combined strength of his faithful troops” (Barsam, 1975: 33 orr.).

Azkenik, sekuentzia honekin amaitu baino lehen ikusten ditugun masei buruz hitz egin behar dugu. Soldaduak eta herritar helduak ez ezik, nabarmentzekoa da ere ume asko ikusten direla Hitler-en etorrera ospatzen. Adibidez, “desfilearen” momentu batean Hitler-en kotxea gelditzen da eta Führer-ak neskatxo batek bere amarekin eskaintzen dizkion lore batzuk hartzen ditu. Ebidentziarik ez dagoen arren, Barsam-ek baieztatzen du egoera hau filmatuta izateko antolatuta zegoela: “At one point, in what must have been planned for the film, Hitler’s car stops so that he can accept a gift of flowers offered by a little girl who is held up by her mother. Mother and daughter salute the leader, other smiling children begin to cheer, and the procession resumes” (Barsam, 1975: 33 orr.). Halaber, masei erreparatzen badiogu, kontura gaitezke adineko pertsona gutxi daudela; izatez, gehiengoak gazteak dira. Biztanleen plano indibidualak ikusten ditugun arren, beti masen baten parte direla dirudite. Carlos Gutiérrez Cuevas akademikoaren ustez, indibidua masa baten parte dela erakustea filmaren arrakastaren gakoetako bat da. “Las virtudes de El triunfo de la voluntad están en la abundancia de primeros planos de niños, jóvenes, mujeres y soldados detrás de los cuales la multitud aparece una masa ordenada que avanza en forma continua destacando los cuerpos como especies de armaduras inviolables en la unidad” (Gutiérrez Cuevas, 2009: 49 orr.). Haurren eta emakumeen presentzia oso garrantzitsua da, lehenengoak erregimenaren etorkizuna haragitzen dutelako eta bigarrenak “el núcleo fundacional de la nueva Alemania” (Polo & Pazos, 2018: 90 orr.).

2. Sekuentzia

Lehenengo sekuentzia amaitu den leku berdina ikusten dugu, baina gaez. Masak lehoio berdinean jarraitzen duen Hitler ikusteko pilatzen dira, baina orain isilik daude. Lehoioaren aurrean soldadu talde bat-ek musika jotzen du. Bitartean Hitler, masen gainetik, lehiotik begira dago.

Sekuentzia honetan elementu aipagarrienak argi-zuzien sua, banderak eta esbastikak dira. Halaber, atentzioa deitzen du berriro ere Hitler agertzen den plano da, masen gainetik eta bere azpian argizatuta dagoen “Heil Hitler” kartela. Orokorrean sekuentziak lasaitasun, armonia eta alaitasun atmosfera transmititzen du.

⁹ Gallego-k, berriz, Hitler-ren figurari buruz hitz egiterakoan honako hau aipatzen du: “Frente a la carencia de un liderazgo y al desprestigio de las élites tradicionales, el nazismo ofrecía el carisma de un personaje salido de las entrañas del pueblo y encaramado, por propios méritos, a la dirección de un movimiento de masas” (Gallego, 2003: 132 orr.).

3. Sekuentzia

Hurrengo eguna. Sekuentzia honen hasieran filmaren une lasaienak eta armonikoenak dira. Hiria hutsik dago; eraikinen eta kanalen irudiak ikusten ditugu, eta balkoietan, bandera naziak. Kanpandorre bat ikusten dugu kanpaiak jotzen, eta fundido baten bitartez, kanpadendaz beteta dagoen Gazte Hitlerianen eta Gazte Alemaniarren kanpamendua ikusten dugu. Gazte talde bat trompetak eta danborrak jotzen hasten da kanpamendua esnatzen den heinean. Gazteek, alai, bere botak garbitzen dituzte, bizarra mozten dute, gorputza garbitzen dute... Fraternitate atmosfera bat dago, eta guztiek elkar laguntzen dute, adibidez orrazteko edo gorputza garbitzeko. Alaitasuna galdu gabe, goizeko prestakuntzak lanean bihurtzen dira: sua pizteko egurra ekartzen dute eta gosaria prestatzen hasten dira. Gosarian saltxitxak, fideo sopa bat, esnea... ikusi ahal dugu. Gazteek ez dute platerik erabiltzen, eta ontzi batzuetan sopa edaten dute. Hala ere, pozik ikusten ditugu.

Barsam-en ustez atal hau filmaren hasierarekin lotura zuzena du. Bere interpretazioan egileak dio Hitler argiaren erreinutik, hau da, zerutik, jaisten dela eta berarekin argia ekartzen duela; atal honetan Hitler-ek ekarritako argi hori agertzen da kanpamenduari eta bertako gazteei energiaz betez (Barsam, 1975: 36 orr.).

Gosaria amaitzen da eta orain lanetik gazteen denbora libreria pasatzen gara. Kanpamenduko apopiloak elkarrekin jolasten eta barreka ikusten ditugu; oro har jokuak nahiko biolentoak eta bortitxak dira. Nabarmenezkoa da jolas hauen artean, plano ezberdin bat dagoela, non gazte bat idazten dagoen (2. Irudia).



2. Irudia



3. Irudia

Trantsizio baten bitartez jolasten dauden gazteak desagertzen dira eta desfile bat ikusten dugu. Nekazariak dira, arropa tradizionalekin jantzita. Berrito ere nabarmenezkoa da desfilearen parte-hartzaileen heterogeneotasuna; umeak, emakume eta gizon helduak, gazteak, adinekoak... guztiak doaz pozik Hitler-i ofrenda egitera. Hitler bere hoteletik ateratzen da eta nekazariekin biltzen da. Führer-a hainbat nekazariei agurtzen die adeitsuki. Emakume batek lore batzuk eskaintzen dizkio, baina honek errefusatzen ditu. Eszena Hitler-ek bere herriarekiko gertutasuna erakusten du, baina aldi

berean erakusten du Hitler ez dela herriaren parte. Hitler ez da pertsona komun bat. Ildo hau jarraituz, Carlos Gutiérrez Cuevas akademikoak aipatzen du nola Hitler eta herriaren artean aura mistiko bat sortu egin zuten propagandaren bidez. “La teoría nazi sostenía que entre el Führer y su pueblo existía una armonía mística, visible en frecuentes demostraciones de lealtad, manifestaciones y desfiles donde se escenificaba la grandeza de la alianza entre el caudillo y el pueblo (...)” (Gutiérrez Cuevas, 2009: 43 orr.). Eszena honek baieztapen honen errepresentazioa da.

Hitler-ek nekazariak agurtzeari uzten dio eta *Deutsche Arbeitsfront*-ren (Alemaniar Langileria Frontea) langileak agurtzen hasten da. Eszena honek berriro ere gertutasuna transmititzen duen arren, nabarmenagoa da bere kutsu militarra, Hitler langile horien liderra bezala agertzen baita.

Hainbat langile agurtu ondoren, Hitler kotxe batean sartzen da. Riefensthal-ek Hitler-en irteera eta masen oihuak eta agurrak tartekatzen ditu. Hemendik aurrera zuzendariak Hitler-en alde pertsonalena alde batera utziko du eta bere lidergo politikoan eta militarrean zentratuko da.

4. Sekuentzia

Sekuentzia argiztatuta dauden *Reichsadler*-en (arranoa) eta esbastikaren kontrapikatu batekin hasten da. Jarraian beteta dagoen areto bat ikusten dugu; konposizioaren lehen planoan soldaduak esbastikekin ikusten ditugu eta gutxinaka, soldadu horiek masa erraldoi bihurtzen dira, bloke bat balira bezala.

Atal honetan kongresuaren irekitze zeremoniaren diskurtsoak biltzen ditu Riefenstahl-ek. Hitz egiten lehena Rudolf Hess da, Führer-aren atzetik Nazi Partiduaren bigarren figurarik garrantzitsuenak. Bere diskurtsoa atal honetan agertzen diren artean luzeena da eta agian, indartsuena. Rudolf Hess-ek zeremonia irekitzen du, beste herrialdeetatik etorritako ordezkariak agurtzen die eta Hitler-i eta Alemaniari buruz hitz egiten du. “Usted es Alemania. Cuando usted actúa, la nación actúa. Cuando usted juzga, el pueblo juzga” dio Rudolf Hess-ek bere diskurtsoan.

Ondoren, Adolf Wagner-ek, Bavaria-ko distrituaren liderra, Führer-aren aldarrikapenaren pasarte bat irakurtzen du. Testua amaitu eta beste mandatariak haien diskurtsoekin hasten dira; guztira 10 mandatari, haien artean Joseph Goebbels. Riefenstahl-ek erabaki interesgarri bat hartzen du eta diskurtsoak mozten ditu. Mandatari bakoitzak oso fragmentu labur bat irakurtzen ikusten dugu, batzuetan esaldi bakar bat. Zuzendariak diskurtso bakoitzaren bizkarrezurra hartzen du eta hura bakarrik jartzea erabakitzen du. Halaber, jerarkia bat ere hauteman ahal dugu, fragmentu batzuk besteak baino luzeagoak bait dira (adibidez Goebbels-ena).

Irudiei dagokionez bi erabaki bisual nabarmendu behar dira. Lehenik eta behin mandatariak aurkezteko erabiltzen dituen kartelak neoi argi estiloa dute; mandatarien izenak argiz beteta daude, beraiek ekartzen baitdute argia Alemaniara. Bigarrenik, planoen konposizioak daude; mandatariak atrilera igotzen direnean bakarrik beraiek agertzen dira planoan. Zibilak berriz, beti masetan eta bloketan agertzen dira. Oso gutxitan agertzen dira indibiduoak bakarrik, eta gehienetan goi mandatariak edota beste herrialdeetako ordezkariak dira.

5. Sekuentzia

Fundido baten bitartez diskurtsoen aretoa desagertzen da eta *Reichsarbeitsdienst*-aren (RAD), hau da, Lan Zerbitzuaren, bandera agertzen da. Barsam-ek aipatzen duen moduan, trantsizio honen bidez Riefenstahl-ek denbora eta espazioa nahasten ditu; egun bera dirudien arren, diskurtsoen ekitaldia gauez egin zen eta orain ikusiko dugun ekintzek hurrengo goizean. Barsam-en ustez, erabaki tekniko honen bidez zuzendariak unitate sentsazio bat eragiten du ikuslean. “Again, Riefenstahl has altered time and space to create the visual and thematic sense of unity and solidarity in party ranks” (Barsam, 1975: 42 orr.).

Sekuentzian Hitler, Konstantin Hierl-erekin batera (RAD-aren liderra) 52.000 langile ikuskatzen ditu. Ikusten ditugun pertsonak langileak direla dakigun arren, haien dispozioia eta jarrera ez dira langile batena, soldadu batena baizik. Haien generalari begira, bloke bat balira bezala geldirik daude eta palak, fusilen antzera, sorbaldan kokatuta dituzte (4. Irudia). Aurrean duguna ez da langile talde bat, armada bat baizik (5. Irudia). Haien liderretako bat dirudien ezezagun batek literalki soldaduak direla esaten du momentu batean:

“Nosotros no estuvimos en las trincheras. Ni estuvimos bajo el fuego del bombardeo con granadas. ¡Pero aun así somos soldados!”



4. Irudia



5. Irudia

Aurrean dugun klima, lehen aldiz, benetan hostila eta bortitza da. Bai bisualki zein berbalki, bloke militar eta hotz bat ikusten dugu. Agindua entzuten dutenean palak, fusil bat balira bezala, era automatiko eta homogeen batean mugitzen dituzte. Momentu batean lehen aipatutako liderra haien jatorriaz galdetzen die. Erantzunak era automatiko batean ikusten ditugu: galdetu bezain laster aukeratutako bozeramaileak, aurpegi espresio neutral batekin nondik datozen erantzuten du. Halaber, guztiz militarizatuta dagoen diskurtso bat eskaintzen diote Hitler-i; diskurtsoan, Alemaniaren berri bat eraikitze konpromisoa erakusten dute eta nazioaren unitateari buruz hitz egiten dute.

Kamerari dagokionez esan beharra dago mugimendu guztiak eta plano gehienak planifikatuta daudela. Barsam-en ustez, nolabait egoera kameraren onurarako planifikatuta zegoen: “The cameras glide smoothly on tracks, and careful close-ups of various speakers lack the informal quality of the close up shots elsewhere in the film. This entire sequence

seems to have been staged, photographed, and recorded for the benefit of the cameras” (Barsam, 1975: 43 orr.).

Masak bere diskurtsoa amaitzen du hildakoei omenaldia eginez, eta esanez, haien arima Alemanian bizirik jarraitzen zuela. Berriro ere, filmaren hasieran bezala, eta entzundako diskurtsoetan bezala, Alemania bere hondamenditik ateratzeko eta bere errautsetatik birjaiotzeko beharraz hitz egiten dute. Masa isiltzen da eta Hitler bere diskurtsoarekin hasten da, non RAD eta bere lana goraipatzen duen. Diskurtsoa amaitu eta, fundido baten bitartez, langileak desfilatzen ikusten ditugu. Riefenstahl-ek berriro ere kamera leku pribilegiatu batean kokatzeko aukera du sekuentzia honetan, eta desfilea barrutik grabatzen du.

6. Sekuentzia

Gaua da. Viktor Lutze, SA milizien liderrak (Ernst Röhm-en hilketa eta gero) hitzaldi labur bat ematen du bere jarraitzaileen aurrean. Ondoren, guztiek elkarrekin su artifizialak ikusten dituzte. Aurrean dugun masa milizia bat den arren, eszenografia ez da aurrekoa bezain bortitza. Honek, Labana Luzeen Gauetik SA-k erregimen nazian gradualki galdutako garrantziaren sintoma da.

2. Sekuentzian bezala suari eta banderei ematen die garrantzia Riefenstahl-ek. Aipatzekoa da bi su mota daudela: soldaduak erabiltzen dutena eta su artifizialenak; bata bortitza eta bestea atsegina.

7. Sekuentzia

Gaua egunean bihurtzen da. Hitleriar Gazteriaren kontzentrazio ekitaldia da. Gazte batzuek musika jotzen dute, eta Riefenstahl-ek bere esku izan zituen baliabideen erakusketa egiten du. Musikaren erritmoa plano ezberdinekin tartekatzea lortzen du eta musika instrumentuen planoak jarraikortasun bat dute. Halaber, aldi berean, musika jotzen ez dutenen gazteen urduria eta emozioa erakustea lortzen du. Atal honetan kamera operadoreek izan zuten askatasunaren emaitzak ikusi ahal ditugu. Hitler, beste mandatari batzuekin batera, estadioan sartzen da. Musika bandak Hitlerdjugend Marsch-a (Hitleriar Gazteriaren Martxa) jotzen du. Baldur von Schirach-ek, Hitleriar Gazteriaren liderra, Hitler aurkezten du eta Führer-a bere diskurtsoarekin hasten da. Hitler gazteen garrantziari buruz hiz egiten die, batez ere izan behar duten jarrerari buruz (bakea maitatu baina borrokarako prest egon, borondate aldaezina izan...).

Eszenografia erreparatuz, bi gauza dira nabarmentzekoak. Lehenik eta behin, jadanik ikusi dugun moduan, masek blokeka banatuta zeuden, unitate sentsazio bat sortuz. Bigarrenik eta lehen aldiz, 6. Irudian ikusi ahal dugun moduan masek Hitler inguratzen dute. Orain arte Hitler publikoki hitz egiterakoan masen aurrean ageri egin da, baina es inguratuta.



6. Irudia

Diskurtsoa amaitu eta Hitler-ek kotxe batean, zutik, estadioa uzten du gazteek agurra egiten dioten bitartean. Berriro ere, hemen, Hitler lebitatzen doan semi-jainko bat balitz bezala irudikatzen da, bitartean bere jarraitzaileek haien liderra miresten dutelarik. Aipatzekoa da ere azken planoak, non kamerak, kotxe batean igota, travelling bat egiten duen estadioan dauden entzule guztiak agur faxista egiten duten bitartean. Mugimenduaren bidez kamerak erakusten digu nazismoaren handitasuna eta popularitatea.

8. Sekuentzia

Lekuz aldatzen da ekintza eta Hitler, beste mandatari batzuekin, indar armatuen erakusketa ikusten ageri da. Soldaduak, zalditeria, behikulu blindatuak... ikusten ditugu. Sekuentzia hau Reich-aren botere militarra zuzenean erakusten duen sekuentzia bakarra da filmean eta gainera, oso gutxi irauten du. Dirudienez, Armadaren Generalak ez ziren pozik geratu erabaki honekin, eta ondorioz, Riefenstahl-ek erregimenerako beste filme bat egin behar izan zuen: *Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht*. Dena den, Riefenstahl-ek ez zuen nahita erabaki armadak duen garrantzia txikia; dirudienez, grabaketa egunean oso eguraldi txarra egin zuen, eta filmaketa oso laburra izan zen.

Sekuentzia honetan aipagarriena aurrekoarekin sortzen duen kontrastea da. Lehen Hitler-ek gazteei bakearen maitaleak izan behar zirela esaten die, eta orain, gerraren ikuskizunaz gozatzen du.

9. Sekuentzia

Panoramika bertikal baten bitartez kamera hodeietatik jaisten da eta arranoaren eskultura erraldoi batean gelditzen da. Bandera naziz osatutako desfile masibo bat ikusten dugu; masak berriro ere bloke bat balira bezala agertzen dira. Gainera, bakarrik banderen planoak ikusten ditugu, eta eramaileak bigarren plano batean daude. Desfile erraldoia arranora ailegatzeko; bertan Hitler dago itxoiten, atril batean igota. Guztira, desfilearen eta ikusleen artean 430.000 pertsona biltzen dira Hitler-en hitzak entzuteko.

Gaua da, eta Hitler eta arrano erraldoia inponenteki argizatuta daude, beste mundu bateko entitateak balira bezala. Diskurtso honetan, berriro ere Hitler-en eta arranoaren arteko alderaketa bat egiten da. Lehenik eta behin, biak era berdintsuan argizatuta daude. Bigarrenik, planoak dagokienez, bai Hitler bai arranoa askotan behetik filmatuta daude, kontrapikatu leun batekin. Batzuetan, 7. Irudian bezala, biak batera agertzen dira. Beste batzuetan, bien planoak tartekatzen ditu Riefenstahl-ek. Bi elementuak plano mota

berdintsuak dituzte filmean zehar, horrela, bien arteko erlazio bat sortuz; Hitler arranoa da, Hitler Alemania delako.

Halaber, aipatzekoa da masaren bilakaera. Hasieran banderak ikusten ditugu, eta eramaileak bigarren plano batean daude, haien gizatasuna ukatuz. Diskurtsoan, gizakiak eta banderak, silueta beltz bihurtzen dira. Diskurtsoa amaitu eta desfilea ber-hartzen dena; oraingoan banderak ez ezik, suaren prozesio bat ikusten dugu (8. Irudia).

Sekuentzia honetan Albert Speer-en (Hitler-en arkitektoa) lana goraiatzekoa da, sortu zuen eszenografia bikaina baita¹⁰. Rábanos-ek aipatzen duen moduan, nazismoan garatutako arkitekturaren barnean masen distribuzioa eta kokapena hartzen zen kontuan. “Una característica específica de los edificios reside en la planificada inserción de masas humanas, dispuestas en disposición ordenada, dentro de sus estructuras, para ser contempladas así necesariamente. La arquitectura nazi encontraba su «ornamentación» imprescindible y complementaria en la estructuración de las masas en formación y vestidas de uniforme (...)” (Rábanos, 2006: 279 orr.). Ezaugarri hau film osoan zehar ikusi ahal dugu, eta, bereziki, sekuentzia honetan.



7. Irudia



8. Irudia



9. Irudia



10. Irudia

¹⁰ Barsam-en ustetan, eszenografia Fritz Lang-en *Metropolis* (1926) filmaren antza du. “This reduction of people into masses is juxtaposed to an equally distorted elevation of the Führer, and recalls Fritz Lang’s *Metropolis* (1926), reportedly one of the Hitler-’s favorite films” (Barsam, 1975: 50 orr.).

10. Sekuentzia

Berriro ere, sekuentzia arrano batekin eta esbastika batekin hasten da. Jarraian, pertsonaz osatutako blokeak ikusten ditugu. Blokeen artean pasilu bat dago, non hiru pertsona ikusten ditugun: Adolf Hitler eta bere ondoan Heinrich Himmler, SS eta Gestaporen liderra, eta Viktor Lutze. Kontzentrazioa, SS eta SA-ren tropen ikuskapena ez ezik, duela gutxi zendua zen Paul Von Hidergurg, Reich-aren presidentea izanaren, omenaldia da ere.

Riefenstahl-en ideia Hitler, Himmler eta Lutze atzetik kotxe batekin jarraitzea zen, baina SA-k ez zion utzi bidean kotxe bat sartzea. Hala ere, bai eman zioten baimena igogailu bat instalatzeko, panoramikak grabatzeko. Baliabide honi esker Riefenstahl-ek historiara pasa diren hainbat plano grabatzea lortu zituen (9. Irudia eta 10. Irudia).

Hitler-ren diskurtsoa hasten da. SS eta SA-ren kideen aurrean, Hitler-ek Labana Luzeen Gaua aipatzen du eta gertakizun hau erabiltzen du partiduaren sendotasuna eta SA-ren fideltasuna eta garrantzia nabarmentzeko. Partiduaren sendotasunez hitz egitean, Hitler-ek aipatzen du mugimenduak aurrean duen harri blokea bezala mantentzen dela. Jadanik aipatu dugun moduan, masak etengabe blokeka ageri dira; hemen konparaketa zuzen bat egiten da, Hitler aurrean dituen pertsona blokeak harri bloke batekin konparatuz.

Halaber, sekuentzia honetan erregimenak hartu zuen erabaki bat aipatu behar dugu. Esan dugun moduan, Hitler-en ondoan Himmler eta Lutze daude. Barsam-ek nabarmentzen duen moduan, zentzu propagandistiko batetik SS eta SA liderren presentzia erabaki bikaina da, alderdiaren batasuna erakusten baitdu. Hala ere, praktikan, alderdiak momentu delikatu batean zegoen Laban Luzeen Gauetik.

Riefenstahl-ek hartzen dituen erabakien artean bi dira nabarmentzekoak sekuentzia honetan. Lehenik eta behin, lehenago ere egin zuen arren, planoen artean egiten dituen loturek eta kontrasteek garrantzia handia hartzen duten, haien mezu propio baitdute. Adibidez Paul Von Hidergurg-en omenaldiaren momentuan, zuzendariak suaren, esbastikaren, nazi mandatarien eta Reich-aren presidente izanaren omenez egindako monumentua tartekatzen ditu; horrela aditzera ematen du antzinako liderrak erregimen berrian “bizi” direla. Bigarrenik, SA eta SS milizien desfilean, Riefenstahl-ek musika tropen martxarekin sinkronizatzea lortzen du.

11. Sekuentzia

Desfile nagusiaren sekuentzia da. Hitler ekitaldira ailegatzen da; leihoak eta kaleen bi aldeak pertsonaz beteta daude. Hitler doan kotxea harmaila baten aurrean gelditzen da eta desfilea hasten da. Nabarmentzekoa Hitler kotxean gelditzen dela, zutik, hola beste guztien gaintik dagoela adierazteko.

Sekuentzia erritmo handia dituen plano anitzei esker. Hemen inon baino hobeto ikusi ahal da kamera operadoreek izan zuten askatasuna, ikusten ditugun planoak mota guztietakoak baitdira: Hitler angelu anitzetik, airetik eta balkoietatik grabatutako planoak, mandatariak gertutik... Plano anitzak era azkar batean lotuz, Riefenstahl-ek desfile simple bati beste erritmo eta ikusgarritasun bat ematea lortzen du. Barsam-ek aipatzen duen moduan “this montage is appropriate editing for propaganda films because it forces the viewer to see and to feel exactly what the director wishes” (Barsam, 1975: 59 orr.).

Gainera, talde bakoitza ikuspuntu ezberdinetatik aurkezten dizkigu Riefenstahl-ek, erregimenaren aniztasuna erakutsiz.

Lehenago ikusi ditugun hainbat ezaugarri agertzen dira sekuentzia honetan. Lehenik eta behin, desfilea blokeka antolatuta dago. Bigarrenik, musika desfilearen martxarekin batera doa; hemen aipatzekoa da bi musika mota erabiltzen diela, zuzenekoa eta geroago muntaian sartutakoa. Azkenik, hainbatetan herritarren planoak ikusten ditugu; berriro ere zuzendariak umeak eta emakumeak aukeratzen ditu zibilen errepresentazio gisa.

12. Sekuentzia

Hitler-en azken diskurtsoak filmari eta ekitaldiari amaiera ematen die. Beste behin, sekuentzia arranoaren plano kontrapikatu batekin hasten da. Ondoren, plano pikatu batekin, Hitler eta beste hainbat mandatari aretoan sartzen ikusten ditugu. Aretoa pertsonaz osatutako bi bloketan banatuta dago. Hitler bere eserlekura ailegatu eta estandarteen desfile bat hasten da. Desfileak irauten dituen minutu hauek muntaia azkar eta erritmikoa dute, baina Rudolf Hess-ek Hitler aurkezten duenean erritmoa gelditzen da. Hemen Riefenstahl-ek erabaki berri bat hartzen du, eta Hitler-ren diskurtso osoa mantentzen du. Gehienbat Hitler ikusten dugu (behetik baina kontrapikatua izan gabe) eta tarteka beste mandatari, entzule edo masen planoak.

Diskurtsoan Hitler-en fazeta politikoa ikusten dugu. Energikoki, kongresuaren garrantziaz eta partiduaren historiari mintzo da. Diskurtsoa bere osotasunean dagoenez filmean entzuten dugun luzeena da. Hitler-ek alderdia goraiatuz amaitzen du bere diskurtsoa eta atriletik jaisten da. Baina Riefenstahl-ek plano mantentzen du eta Hess atrilera igotzen da. Hess-ek esaldi bakarra esaten du, baina filmaren eta ekitaldiaren premisaren laburpena da:

“El partido es Hitler. No obstante Hitler es Alemania como Alemania es Hitler.”

Aretoak partiduaren himno ofiziala abesten du. Abestiaren amaierarekin batera esbastika ikusten dugu eta urtze baten bitartez soldaduak ibiltzen. Filma horrela amaitzen da.

4. JUD Süß

Hirugarren Reichak ekoiztutako zinema antisemitak ia aldi berean sortutako 3 filmez osatuta dago: *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940), *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940) eta *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940).

Ebidentzia zuzenik ez dagoen arren, hiru filmak urte berean sortzearen arrazoia Alemanian bizi zen judutarrekiko biolentzia justifikatzearen eta herritarrek Azken Irtenbiderako prestatzearen beharra izan daiteke. Kaufeld-ek aipatzen duen moduan, Hitler eta Gobbels ez zeuden pozik oro har herritarrek *Kristallnacht*-rekiko, Kristal Hautsien Gauarekiko, zuten iritzi txarrarari buruz (Kaufeld, 2006: 109 orr.). Beraz, baliteke film hauek jarrerak antisemitak justifikatzeko eta publikoaren gorrotoa pizteko sortu izanak. Erregimenak herritarrei judutarrak desagertu behar zirela erakusten saiatu egin zen. Dena den, filmei dagokienez, ez zuten espero zen arrakasta lortu. Izatez, hiruretatik bakarrik *Jud Süß* izan zen arrakastatsua.

Die Rothschilds Rothschilds familia judutarrari buruzko biografiaren eraikuntza bat da. Filmak azaltzen du nola Gerra Napoleonikoetan Rothschilds familia aberastu egin zen Britania Handiko baldartasunari eta inozentziari esker. Film honekin erregimenak propaganda antisemita eta anti-britaniarra egitea zuen helburu, baina emaitza ez zen arrakastatsua izan. Are gehiago, dirudienez filma ez zen hainbat mandatari nazien gustukoa izan, haien artean Rudolf Hess eta Goebbels-ek berak. Beste hainbat filmekin ez bezala, *Die Rothschilds*-ekin Goebbels-ek berak filmari buruz artikulua bat idatzi zuen, baina aldi berean bere egunerokoan filmari buruz gutxi hitz egiten da eta prentsari filmean sakontzea debekatu zien. *Die Rothschilds* ez zuen interes nazionaleko filmei ematen zitzaizen *Prädikat* bereizketarik jaso.

Beste biek ez bezala, *Der ewige Jude* dokumental gisara komertzializatua izan zen. Kaufeld-ek esaten duen moduan, filma “judutar elementuak” sozietate “arioan” zuen influentzia negatiboa erakustea zuen helburu (Kaufeld, 2006: 103 orr.). Zuzendariak baieztatzen du influentzia gutxi izan zuela filmaren ekoizpenean eta pelikula gehienbat Goebbels-en lana izan zela esaten du. Bere egunerokoan Goebbels-ek hainbatetan aipatzen du *Der ewige Jude*-n egiten ziren aurrerapenak, beraz ziurra da mandatariak garrantzia handia izan zuela filmaren ekoizpenean. Filmak hasieran arrakasta izan zuen, baina bere izaera gordin eta propagandistikoa zela eta arrakasta efimeroa izan zen. Estreinatuta eta bi asteetara bakarrik areto bakar bat jarraitzen zuen filma proiektatzen (Straehle, 2014: 358 orr.).

Film hauek alde batera utziz, zinema areto alemaniarretan oso gutxi agertu egin zen propaganda antisemita. Bakarrik kasu bakarra ezagutzen da, *Pettersson & Bendel* (Per-Axel Branner, 1933) film suediarra, 1935 Alemanian estreinatuta. 1938an filma berriro proiektatu egin zen *Kristallnacht*, Kristal Hautsien Gauaren ildoan (Straehle, 2014: 359 orr.).

4.1 Ekoizpen ezaugarriak

Jud Süß, Die Rothschilds-en antzera, errealitateko pertsonaia baten bizitza, Joseph Süß Oppenheimer-ren (1698-1738) bizitza alegia, kontatzen duen film bat bezala aurkezten da. Filmak, *Die Rothschilds*-ek egiten duen moduan benetako gertakariak era desitxuratu batean agertzen dira judutarrak izaki nazkagarri eta mehatxu bat bezala ager daitezten. Dena den, filmaren analisisian gehiago sakonduko dugu filmak aurkezten duen kontaketa buruz.

Esan bezala, filmak Joseph Süß Oppenheimer-en bizitza du oinarri bezala, zeinak Wurtemberg-ko dukea izandako Karlos Alexandroren aholkulari finantzarioa izan zen. Bere erabaki ekonomikoak eta botere posizioa dela eta Süß Oppenheimer-ek oso ospe txarra lortu zuen. Hil ondoren bere ospe txarra jarraitu egin zuen, eta 1827an Wilhelm Hauff idazleak *Jud Süß* izeneko eleberri bat argitaratu zuen (Straehle, 2014: 363 orr.). Sheffi aipatzen duen moduan, Joseph Süß Oppenheimer judutarren eta alemaniarren arteko erlazio gatazkatsuen isla bihurtu egin zen. “The story of Jud Suss Oppenheimer's life and death has long served as a means of instrumentalising Jews' and Germans' mutual observation. This complex tale seems to offer innumerable possibilities for endowing Suss with both positive and negative traits (...)” (Sheffi, 2003: 37 orr.). Ia mende bat geroago, 1925-ean, Lion Feuchtwanger idazleak Oppenheimer-en istorioa hartu eta buelta eman zion; Oppenheimer-en kasua judutarrak Alemanian pairatzen zuten errefusaren isla

bihurtu egin zen. Izan zuen arrakasta dela eta, 1934an Lothar Mendes zuzendariak *Jew Süß* izeneko filma estreinatu zuen, non Alemaniaren jarrera antisemita salatzen zuen. Dena den, Britania Handian filmak arrakasta izan zuen arren oro har filmak ez zuen oihartzun handirik izan (Tegel, 2007: 134 orr.).

Jew Süß-en agerpenak haserrea eragin zuen erregimen nazian, batez ere Goebbels-i. Kaufeld-ek aipatzen duen moduan, Goebbels-i, filmaren edukia ez ezik, filmaren protagonista Conrad Veidt, Weimar Errepublikako izarretako bat, izateak bereziki haserretu zion (Kaufeld, 2006: 62 orr.). Egileak esaten duen moduan, Goebbels-ek ezin zuen onartu eduki anti-alemaniarra zeukan film baten izarra alemaniar “ario” bat izatea (Kaufeld, 2006: 62 orr.).

Erantzun moduan, erregimenak Joseph Süß Oppenheimer-en benetako istorioa kontatzea erabaki zuen. Dena den, Kaufeld-ek aipatzen duen moduan, hasieran erregimenak bigarren mailako rol bat izan zuen filmaren ekoizpenean (Kaufeld, 2006: 64 orr.). Proiektua Ludwig Metzger-ren ideia izan zen, zeinak 1939an Propaganda Ministeritzari filmaren gaia proposatu zion; Metzger-ek bere burua Joseph Süß Oppenheimer bizitzaren aditu bezala kontsideratzen zuen, eta bere istorioa fideltasunez zinemara egokitzeko prest zegoela uste zuen. Goebbels-i ideia gustatu zitzaion eta 1939ko otsailean Ludwig Metzger-ek Terra GmbH ekoiztetxearekin akordio sinatu zuen filmaren gidoia idazteko.

Dena den, gutxira, Propaganda Ministeritzak Metzger kaleratu zuen, eta bere ordeztan Eberhard Wolfgang Moller idazlea kontratatu zuen. Kaufeld-ek azaltzen du erabaki hau gehienbat ideologikoa izan zela, Moller-ek ez baitzuen esperientziarik zinema gidoietan baina bai zuen erregimenak bilatzen zuen mezuarekiko gertutasun gehiago (Kaufeld, 2006: 65 orr.). Jay Baird historialariak dio Moller-k nazionalsozialismoaren eta Auschwitzeko sarraskiaren arteko lotura irudikatzea lortu zuela film honetan (Kaufeld, 2006: 67-68 orr.).

Gidoia bideratuta zegoen arren, Goebbels ez zegoen guztiz pozik Terra GmbH-k aukeratutako zuzendariak, Peter Paul Brauer, ez baitzen bere gustukoa. Gauzak horrela, Brauer kaleratu eta Veit Harlan zuzendari bezala izendatzea erabaki zuen. Honek, gidoia berriro moldatu eta ber-idatzi egin zuen. Hainbat tirabira eta gero, erabaki egin zen *Jud Süß* gidoiaren egiletza Metzger, Moller eta Harlanek partekatuko zutela filmaren kredituetan.

Judutarren esentzia transmititzeko helburuarekin, Veit Harlan hainbat ghetto bisitatu zituen bertako bizi baldintzak eta lokalizazioak ahalik eta hoberen erreproduzitzeko. Kaufeld-ek aipatzen duen moduan, jakina da behintzat behin Goebbels-ek Veit Harlanekin batera ghetto bat bisitatu zuela ekoizpena ikuskatzeko (Kaufeld, 2006: 70 orr.). Bidai hauetan zuzendariak hainbat judutar errekrutatu zituen extrem papera egin zezaten.

Filmean garaiko hainbat izar agertzen dira, hala nola Ferdinand Marian, Wemer Krauß, Kristina Soderbaum (Harlan-nen emaztea), eta Heinrich George. Goebbels-ek aktoreen aukeraketan hartu zuen, erabaki garrantzitsuak hartuz; adibidez, Ferdinand Marianek, Oppenheimer-ek pertsonaia, Goebbels-ek berak eskatu zion arte ez zuen papera onartu. Filma amaituta bai kritikak bai publikoak orokorrean bere interpretazio bikaina goraipatu egin zuen, filmaren arrakastaren gakoetako bat bihurtuz.

Harlan-ek ekoizpenean zehar Goebbels-ek beste hainbatetan parte hartu zuela baieztatzen duen arren, ez dago bere partehartzearen ebidentziarik. Dena den, partehartze aktiboa izan ala ez, ia segurua da Goebbels filmaren ekoizpenaren prozesuari buruz eguneratuta egotea.

Filma 1940ko irailaren 5ean estreinatu egin zen Veneziako Film Festibalean, eta saririk lortu ez zuen arren, kritikak goraiatu egin zuen. Hiru aste geroago pelikula Berlinen estreinatu zen. Estreinaldira mandatari asko hurbildu ziren, haien artean Goebbels, baina ez Hitler. Guztira 1940 eta 1943 artean 20 milioi ikusle baino gehiago izan zituen Europan.

Filmaren distribuzioari buruz asko hitz egin da. Straehle-n hitzetan Goebbels-ek filma bere eduki antisemitari erreferentzia egin gabe banatzea eskatu zuen (Straehle, 2014: 360 orr.). Beste autore batzuk, hala nola Tegel (2007: 146 orr.) eta Kaufeld (2006: 94 orr.), banaketari buruz hitz egitean bai aipatzen dute antisemitismo kutsu bat ikusi ahal zela prentsak egindako iruzkinetan eta filmaren karteletan. Dena den, egindako iruzkinetan eta karteletan kontuz ibili ziren, ez baitzuten nahi publikoak filma propaganda antisemita bezala ikustea, baizik eta egiazko istorio baten errepresentazio bezala.

4.2 Analisia

Dabiden izarra ikusten dugu, kandelaz argizatuta. Izarra desagertzen da eta titulua ikusten dugu: *Jud Süß*.

Istoria Württemberg-ko duke berriaren Karlos I.a Alexandroren koroatzearekin hasten da. Ekitaldian, duke berriak konstituzioa errespetatuko duela zin egiten du. Straehle-k aipatzen duen moduan, eszena honek Hitler-ren “jarrera historikoarekin” talka egiten du, hemen konstituzioa eta Kontseilua ezin bortxatuko elementu bezala agertzen baitdira eta Hitler-ek ez zuen inoiz Weimar Errepublikaren konstituzioa errespetatu (Straehle, 2014: 370 orr.). Halaber, boterera ailegatu bezain laster dukea bere botere posizioa baliatzen da bere kapritxoak betetzeko, hala nola ballet bat edo bizkartzain propioak. Dena den, kontseiluak ez ditu bere eskaerak onartzen, bien arteko erlazio txarrari hasiera emanez.

Ekitalditik etxe batera pasatzen gara. Bertan Dorothea Sturm eta Faber bikotea abesten ikusten ditugu. Gelan Sturm, kontseiluaren presidentea, sartzen da eta hirurek elkarrekin afaltzen dute. Eszena duke berriaren omenez egindako toparekin amaitzen da. Schulte-Sasse-ek esaten duen moduan, eszena honek elkarren artean dagoen armonia ez ezik familiak estatuari duen fideltasuna erakusten du (Schulte-Sasse, 1988: 27 orr.).

Fundido batekin, Württemberg-ko ezkututik hebreeraz idatzitako kartel batera pasatzen gara. Judutar auzo bat ikusten dugu, eta erdian, dukearen mezulari ate bati joka. Joseph Süß Oppenheimer-en bila dabil, berarekin hitz ordu bat daukalako. Mezulariak negozioan sartzen denean hiru judutar elkarrekin hitz egiten ikusten ditugu, bi gizon eta emakume bat. Gizonek gizaki zikin eta diruzale bezala agertzen dira (11. Irudia). Emakumea berriz, gaztea eta xarmagarria, ez du hitz egiten. Mezulariaren presentziaz hitz egiten dute, diru eske datorrela uste baitdute. Barre egiten dute, egoeraz aprobetxatuz Oppenheimer mandataria manipulatu egingo duelako.

“El se lo dará (dirua), así nosotros podremos tomar, tomar, tomar.”

Mezularia Oppenheimer-ekin biltzen da eta azaltzen dio dukesari oparitzeko bitxien bila etorri dela. Oppenheimer hainbat bitxi erakusten dizkio, baina mandatariak esaten dio dukeak ez duela hainbeste bitxi ordaintzeko dirurik. Mezularia bitxiekin harrituta dagoela aprobetxatuz, Oppenheimer-ek hitzarmen bat proposatzen dio: bitxiak merke salduko dizkio baina, trukean, berak emango dizkio bitxiak Stuttgart-en, non judutarrek sartzea debekatuta zuten. Mezulariak akordioa onartzen du. Oppenheimer-ek, txotxongilolari bat balitz bezala (12. Irudia), mezularia manipulatu egin du bere helburua lortzeko. Halaber, aipatzekoa da Oppenheimer-ek mezularia engainatu nahi duenean kamera judutarraren aurpegiarantz hurbiltzen dela judutarraren ahalmen hipnotikoa agerian utziz. Errekurtso hau pelikula osoan zehar erabiltzen du Harlan-ek ¹¹. Schulte-Sasse-k errekurtso honi buruz hitz egiterakoan aipatzen duen moduan errekurtso honen bigarren helburua ikuslegoan deserosotasuna sortzea da (Schulte-Sasse, 1988: 34-35 orr.).



11. Irudia



12. Irudia

Stuttgart-en sartu ahal izateko, Oppenheimer-ek bere izaera judutarra errefusatu behar du. Horregatik, bere irudia aldatzen du, bizarra eta txirikorda moztuz eta bere arropa aldatuz. Metamorfosi honen bitartez, Harlan-ek erakusten du judutarra bere izaera eta kultura baztertzeko prest dagoela bere helburua lortu ahal izateko. Halaber, ekintza honek ikusleari judutarrek bere burua kamuflatzeko eta engainatzeko duten gaitasuna erakusten dio.

Stuttgart-erantz doala, Oppenheimer-en gurdiak istripu bat du errepidearen egoera txarraren erruz. Zorionez, Dorothea agertzen da eta Oppenheimer Stuttgartera eramatea onartzen du. Argi dago Dorothea-k ez duela Oppenheimer-en izaera judutarraz konturatu eta bere inozentziari esker Oppenheimer-ek arazorik gabe Stuttgart-en sartzea lortzen du. Bidean Oppenheimer Dorothea seduzitzen saiatzen da. Filmean zehar hainbatetan saiatzen da Oppenheimer Dorothea-rekin oheratzen, baina gazteak beti ezetz esaten dio.

Dorothea Oppenheimer-en ezaugarri judutarrez konturatzen ez den arren, bere bikoteak, Faber, bai egiten du. Kaufeld azaltzen duen moduan, filmean Faber gizon “arioaren” errepresentazio gisa agertzen da; ezaugarriak bere fisikoan, errubioa eta begi urdinekin, zein bere jarreran, leiala eta ausarta, ikusi ahal ditugu (Kaufeld, 2006: 83 orr.).

¹¹ Guztira film osoan zehar Joseph Süß Oppenheimer-en aurpegiaren planoen 7 minutu daude (Kaufeld, 2006: 83 orr.).

Eszenan ere erakusten da judutarrak bere burua kamuflatzen saiatu arren ezin duela bere izaeraren hainbat ezaugarri ezkutatu; hala nola hizkera edo bere keinuak.

Oppenheimer dukearekin biltzen da. Elkarrizketa labur baten ondoren, trantsizio baten bitartez Oppenheimer-ek dukeari eskaintzen dizkion txanponak ballet dantzar bihurtzen dira. Sekuentzian Oppenheimer-ek eraztun bat oparitzen dio dukeari honek oheratu nahi den dantzariari eman diezan. Eszena honetan aditzera ematen da Oppenheimer-ek dukeari erlazio sexualak izatera laguntzen diola. Aurrerago ere aipatzen da Oppenheimer-ek jauregian festak antolatzen dituela gonbidatuak diren neskekin oheratzeko; agerian denez emakumeak merkatu-haragia izango balira bezala agertzen dira, eta inkluso, haien artean adingabeak daudela aipatzen da.

Fabore hauen trukean, Oppenheimer-ek dukeari Württemberg-ko errepedeak bere gain jartzea eskatzen dio. Dukeak onartzen du eta Oppenheimer bere aholkulari finantzarioan bihurtzen da. Honek, berehala zergak jartzen ditu aduanetan eta merkatuko produktu guztiaz garestitzen ditu. Halaber, bere laguntzailea den Levy Stuttgart-en sartzera eta zergak biltzearen arduradun bihurtzea lortzen du. Straehle-k zorrozki aipatzen duen moduan, Levy-ren pertsonaia judaismoaren ezaugarri higuingarrien oroigarria da (Straehle, 2014: 368 orr.). Oppenheimer ondoan dago beti, ez dezagun ahaztu zer den eta nondik datorren aurrean dugun pertsonaia. Oppenheimer-en krudeltasunak ez dauka mugarik, eta errementariaren etxearen erdia eraisten du errepedearen tarte bat okupatzen duelako. Errementariak, desesperatuta, Oppenheimer erasotzen du, eta ahorkatua hiltzera kondenatzen dute. Lehen aipatutako festa batean mozorrotutako bi gazte (haien artean Faber) Oppenheimer iraintzen dute honek kartetan jolasten dagoen bitartean. Bi eraso hauen ondorioz, Oppenheimer-ek dukea manipulatzeko esanez judutarrak Stuttgart sartzeko debekua ezabatuz herrialdeak gehiago errespetatuko duela bere burua. Dukeak debekua ezabatzea erabakitzen du.

Errementaria urkatu eta, jarraian ehunka judutar ikusten ditugu Stuttgart-era sartzeko. Extra judutarrak hirira sartzeko bitartean *Shir Hagamel* izeneko abesti hebrearra entzun da. Filmeko musikak alemaniarren eta judutarren arteko diferentzia azpimarratzeko erabiltzen du Harlan-ek (Tegel, 2007: 140 orr.). Halaber, filmean bertan kontseiluak judutarren migrazio hau langosten plagarekin konparatzen du. Kontseiluak Sturm dukearekin biltzera bidaltzen du, eta honek judutarrak hiritik botatzeko eskatzen dio. Beste gela batean, Levy-k Oppenheimer-i Sturm eta dukearen arteko bileraz abisatzen dio, eta biek, pasadizo sekretu bati esker, mandatarien arteko elkarrizketa entzuten dute. Dukeak Sturm gelatik kanporatzen du eta Oppenheimer deitzen du. Oppenheimer dukearen haserrea bere onurako erabiltzen saiatzen da eta kontseilua debekatzea proposatzen dio. Dukea zalantzan dagoenez, Oppenheimer-ek errabinoa ekartzen du jauregira. Errabinoak izarrak irakurtzen dizkio dukeari, eta emaitzari esker, dukeak kontseilua desegitea erabakitzen du. Azkenik Oppenheimer-i beste kontseilu bat sortzea egoitzen dio. Honek bere alaba Dorothearekin ezkontzeko asmoz Sturm-i postu bat eskaintzen dio, baina aholkulariak ezetz esaten dio. Gaur horretan Dorothea eta Faber ezkontzen dira.

Sekuentzia honetan azpimarratzekoa da errabinoaren papera, Oppenheimer-en ekintzen kontra agertzen baita. Errabinoak bere harrokeria eta ekintzak aurpegiratzen dizkio, eta Oppenheimer-ek Württemberg desiratutako Israel herri bihurtu nahi duela azaltzen dio. Filmean zehar, errabinoak eta baita Levy-k ere, Oppenheimer-i kontuz ibiltzea eskatzen diote, baina honek ez die kasurik egiten. Gauzak horrela, Straehle-ren

hitzak erabiliz, judutarra bere kultura eta erlijioarekiko desleiala eta traidore bat bezala agertzen da (Straehle, 2014: 367 orr.).

Oppenheimer-ek Dorothea-ren ezkontzaz berri duenean bere aita, Sturm, atxilotzea agintzen du dukearen kontra konspiratzen duela egotziz. Ondorioz kontseiluak emergentziako bilera bat egiten du. Zoritxarrez Oppenheimer-ek bileraz berri izaten du eta dukeak kontseiluaren desagerpena azkartzen du. Erantzun moduan, herritarrak jauregiaren aurrean biltzen dira Sturm-en askatasuna aldarrikatuz. Oppenheimer-ek, egoera aprobetxatuz, dukeak beste estatu bati tropa militarrek eskatzea proposatzen dio. Dirua biltzeko asmoz, Oppenheimer sinagogara doa. Bertan errabinoak berriro aurpegiatzen dio Oppenheimer-i bere jarrera, baina azkenean kongregazioak dirua emango diola onartzen du; beste era batea, judutarrek gerra eta Württemberg-ko herrialdearen opresioa finantziatuko dute. Kontseiluak dukeak atzerritar soldaduek kontratatuko dituela jakiten duenean herritarrei abisatzea erabakitzen du. Kontseiluak Faber mezulari moduan izendatzen du, baina Stuttgart-ik ateratzen saiatzen denean atxilotzen dute eta, Oppenheimer-en aginduak jarraituz, tortura gelara eramaten dute.

Desesperatuta, Dorothea-k Oppenheimer-ekin biltzen da bere aitaren eta Faber-en askatasuna eskatuz, baina judutarrek eskaera orria apurtzen dio. Orduan Dorothea-k bere ezkontza-eraztuna eskaintzen dio, baina Oppenheimer-ek errefusatu du, bere helburua beste bat baita. Oppenheimer-ek Dorothea-ri Faber-ren tortura erakusten dio, eta egoeraz aprobetxatuz birjina den Dorothea bortxatzen du. Trukean Oppenheimer-ek Faber askatzen duen arren neskak ezin du egoera jasan eta bere buruaz beste egiten du. Faber-ek Dorothea-ren gorputza aurkitzen du eta, esku artean, bere emaztea jauregiaren atera eramaten du. Gertaera hau da herriaren suminaren eta gorrotoaren eztabairaren eragilea da. Herria Oppenheimer-en aurka matxinatzen da. Baina Oppenheimer, dukearekin batera, estatu lagun batean dago, festaz gozatzen. Komitiba bat, Sturm eta Faber buru, bere bila doa. Komitiban Oppenheimer-en burua eskatzen diote dukeari, eta honek, erabaki bat hartu ahal izan baino lehen, bihotzekoak jota hil egiten da. Kontseiluak Oppenheimer atxilotu, epaitu eta heriotzara kondenatzen du.

Epai-mahaiak hainbat delitu egoizten dizkio, hala nola traizioa, espekulazioa, fraudea eta bortxaketa. Dena den, heriotzara kondenatzen dion delituak emakume kristau batekin sexu harremanak izatea da, eta ez bortxaketa beraren ekintza. Kaufeld-ek aipatzen duen moduan, delitu honek 1935ean naziek Nuremberg-ko Legeak bezala ezagunak diren lege arrazisten antza dauka, lege hauen bitartez naziek judutar eta alemaniarren artean erlazio sexualak debekatu baitzituzten (Kaufeld, 2006: 87 orr.). Tegel-en ustez, filmaren atal honek Nuremberg-ko Legeak hausten baldin badira zer gertatuko litzateke erakusten du (Tegel, 2007: 145 orr.).

Filmaren azken sekuentzia Oppenheimer-en heriotza da. Bere itxurari erreparatzen badiogu berriro ere judutarren propioa den itxura ikusten dugu: pertsonaia izaki zikin eta higuigarri bat bezala agertzen da. Oppenheimer urkatzen dute eta Sturm-ek hartzen du hitza. Honek, kontseiluaren izenean judutar guztiak Württemberg utzi behar dutela dekretatzen du. Sturm-ek ondorengo esaldiarekin amaitzen du bere diskurtsoa:

“Que nuestros descendientes se adhieran a este decreto, y así eviten el sufrimiento por su propio bienestar y la seguridad de sus hijos y los hijos de sus hijos.”

Filma horrela amaitzen da, Sturm-ek etorkizuneko alemaniarrei, hau da, naziei, judutarren arriskuaz abisu emanaz.

5.ONDORIOAK ETA GOGOETA

Lanean zehar hainbatetan aipatu dugun moduan, *Triumph des Willems* eta *Jud Süß* filmeek arrakasta handia izan zuten Alemania nazian eta baita lagun ziren beste hainbat estatutan. Biek popularitate gutxiko film genero talde baten barruan egon arren, zinematografia naziaren Olinpoaren gailurrean daude. Dena den, film bakoitzaren arrakastaren arrazoiak ezberdinak dira.

Godoy-ren hitzak erabiliz, *Triumph des Willems* propaganda zinemaren monumentu bat da (Godoy, 2017: 6 orr.). Tegel-ek aipatzen duen moduan, Riefenstahl-ek naziek bere burua ikusi nahi zuten moduan irudikatzea lortu zuen eta, erregimenak nahi zuen moduan, Hitler jainko baten mailara igo zuen (Tegel, 2007: 75 orr.). Beraz, filmaren arrakastaren gakoa ikusleagoak ikusi nahi zuen Alemania eta sozietatea irudikatzea lortzea da. Dena den, De Españak esaten duen bezala, Riefenstahl-ek irudikatzen duen ideologia eta sozietatea ez dira era erakargarri batean agertzen, baizik eta garai hartako Alemanian zegoen aukera bakarra bezala (De España, 2004: 37 orr.). Halaber, lortutako emaitza ez litzateke posible izango erregimenak eskeini zizkion baliabideak eta erraztasunak gabe. Riefenstahl-ek garai hartan zuzendari moduan ezohikoa zen askatasun mailan handi bat izan zuen, eta filmean ikusi ahal denez, askatasun horren aztarnak nabariak dira. *Triumph des Willems*-en izandako askatasuna eta laguntza zuzenean talka egiten du bere aurrekaria izan zen *Der Sieg des Glaubens*-ekin. Bien arteko ezberdintasunak aztertuz, esan ahal dugu bien arteko diferentzia izandako baliabideetan dagoela. Beraz, *Triumph des Willems*-en arrakastak Riefenstahl-ek egindako erabaki artistikoei dagokion arren, esan ahal dugu erregimenak oinarrizko papera izan zuela. Azkenik, nabarmendu behar da Riefenstahl-ek izan zuen babesa Hitler-i esker izan zela, eta ez hainbeste Goebbels edo beste mandatariei esker.

Jud Süß-en kasua berriz, ezberdina da. Egia da film honetan ere erregimenak aktiboki parte egin zuela, baina baita egin zuen *Der ewige Jude* eta *Die Rothschilds* filmetan eta hauek porrot bat izan ziren. Beraz, *Jud Süß*-en kasuan erregimenaren parte-hartzea ez zen guztiz gakoa izan. Hala ere, egia da Goebbels-en parte-hartzea garrantzia izan zuela ekoizpenaren hainbat aspektutan, hala nola aktoreen aukeraketan. Straehle-ren hitzak erabiliz, *Jud Süß* produktu bitxi bat da (Straehle, 2014: 361). Bere arrakastaren gakoa bere eduki antisemita gidoi on bati esker kamuflatzea izan zen. *Der ewige Jude* eta *Die Rothschilds*-en porrota berriz kontrakoan datza, ez baitzuten lortu bere izaera propagandistikoa eta antisemita kamuflatzea. Tegel-ek aipatzen duen moduan, film honen arrakastan ikusi ahal dugu Goebbels-ek arrazoia zuela bere politika zinematografikoan; hau da, mezua arrakastatsua izateko filma ikusleari gustatu behar zitzaioela (Tegel, 2007: 133 orr.). Veit Harlan-ek *Jud Süß*-en eduki antisemita melodramaren forma duen kontakizunean barneratzea lortzen du, eta, horrela, publikoak judutarra etsaia zelaren mezua barneratzea. Horretarako, beti kontakizunaren beharrei egokituz, Harlan-ek judutarren propioak ziren hainbat ezaugarri esleitzen dizkio filmaren pertsonaiei: zikinak, diru-zaleak eta desleialak dira. Halaber, Pinzón-ek aipatzen duen moduan, filmeak judutarrak eta arioak banatuta egoteko beharraz hitz egiten du, elkarrekin egonez gero judutarrak alemaniar ekonomiarako eta, batez ere, arraza arioaren purutasunarako mehatxua baitdira (Pinzón, 2017: 150 orr.). Oppenheimer-i urkatuta izatera kondenatzen

dion delitua neska ario bat bortxatu izana da; Pinzón-ek nabarmentzen duen moduan, gizon ario batek Dorothea bortxatu izan balu zigorra ez litzateke berdina izango (Pinzón, 2017: 150 orr.). Beraz, ikusleari ailegatzen zitzaion mezua bi arrazak bananduta egoteko beharrarena zen, judutarrak haien arrazarako mehatxu bat direlako. Pinzón-ek azpimarratzen duen moduan, filma ikuslearengan gorrotoa eta samintasuna pizteko eta emozio horiek judutar arrazari zuzentzeko helburua du (Pinzón, 2017: 150 orr.). Esan bezala, emozio hauek pizteko Harlan-ek eta erregimenak melodramaren forma duen kontakizun historiko batez baliatu ziren. Aipatu beharra dago ere erregimenak kontakizun historiko bat erabiltzea, horrela garaian ezarritako politika antisemita antzinako gertakizunetan oinarri zutela justifikatzeko era bat bezala ikus daitekelako. Azkenik, Tegel-ek nabarmentzen duen moduan, *Jud Süß*-en arrakasta ezin da ulertu beste bide batzuetatik hedatzen ziren mezu eta kanpainak antisemitak gabe (Tegel, 2007: 147 orr.).

Gauzak horrela, planteatutako hipotesia bi filmetan betetzen dela egiaztatu dugun arren, bieran erregimenaren parte-hartzearen garrantzia eta ondorioa ezberdinak izan zirela baieztatu ahal dugu. *Triumph des Willems*-en erregimenaren kooperazioak filmak duen maila artistikoa lortzea ahalbidetu zuen. *Jud Süß*-en, berriz, erregimenaren laguntza garrantzizko elementua izan zen arren, beste hainbat faktoreek ere lagundu egin zuten filma arrakastatsua izatea.

Halaber, ikerketan zehar ikusi dugun moduan, ondorio bezala baieztatu ahal dugu egia dela erregimen naziak eskapismorantz zuzendutako filmak ekoiztu zituela batez ere. Aipatu dugun moduan estrategia honen buru Goebbels egon zen, Hitler-ek propaganda zuzeneko filmak nahiago baitzituen pertsuasio tresna moduan. Ikerketa behin amaituta, esan dezakegu Goebbels-en zinema ikuskera Hitler-ena baino hobeto egokitzen zela herritar alemaniarren eskakizunei. Goebbels-ek bete betean asmatu zuen zinemari beste trataera emanaz, arrazoa baitzuen esatean mezua ikuslean eraginkorra izateko lehendabizi filma gustatu behar zitzaiola. Honen adibide argiena *Jud Süß* da.

Goebbels-ek erabilitako estrategia honek ere zinemaren indarra erakusten digu, bai ikusitako kasu konkretuan bai orokorrean. Erregimenak ezin izan zuen zinema bere nahietara guztiz moldatu; egia da neurri ugari hartu zituztela garai hartako zinema bere ideologietara eta interesetara egokitzeko. Adibidez, antisemitismoa zuzenean pantailan erakutsi ezin zutela jakinda, erregimenak judaismoaren arrasto guztiak ezabatzea erabaki zuen industrian lan egiten zuten langile hebrear guztiak kaleratuz. Halaber, garrantzitsua da ere kontuan hartzea industria zinematografiko alemaniarra garai hartan zuen indarra eta garrantzia, honek zimendu oso sendoak baitzituen. Erregimenak zinema alemaniarra berpiztu nahi zuela esaten zuenean, batez ere berpizte espiritual bati buruz hitz egiten zuten, oinarrian ekoizpen industria sendo bat zutelako. Horrexegatik erregimenak batez ere filmeen gaitan esku sartu zuen, eta ez hainbeste industriaren ekonomian eta azpiegituran. Beraz, esan dezakegu erregimenak bere ideologia zinemak zituen “arauetara” eta beharretara moldatu behar izan zuela, beste era batzuetatik banatzen zuen propaganda zuzenaren kantitatea murriztuz eta entretenimenduko zinema batengatik apustu eginez.

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez, B. C. (2015). "El ascenso de Hitler y del partido Nazi al poder en Alemania". *Historia Digital*, XV, 26, 56-120.
- Barsam, R. M. (1975). *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cachero, A. P. (2007). "Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi". *Historia y Comunicación Social* (12), 151-176.
- De España, R. (1998). "La guerra de celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941". *FilmHistoria*, 8, (2-3).
- De España, R. (2004). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel.
- Echazarreta Carrión, J., & López García, G. (2000). "Manipulación de las masas y propaganda en la Alemania nazi". *V Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valencia: Universitat de València.
- Gallego Margaleff, F. (2003). "El nazismo como fascismo "auténtico". *Revista HMiC: història moderna i contemporània* 1, 121-146.
- Godoy, M. (2017). "La propaganda como arte cinematográfico: El Cine de Leni Riefenstahl". *Ventana Indiscreta* (17), 4-9.
- Gutiérrez Cuevas, C. (2009). *La conjura Goebbels: de la propaganda a la comunicación política*. Montpellier: Paul Valéry University.
- Hitler, A. (1925). *Mein Kampf*. Franz Eher Nachfolger. <http://der-stuermer.org/spanish/Adolf%20Hitler-Mi%20Lucha.pdf>
- Kaufeld, S. F. (2006). *The image of the Jew under National Socialism: Anti-Semitic film propaganda, 1939-41*. Ann Arbor: University of Calgary.
- Kimmel, D. M. (1986). Goebbels' Work. *Film Comment*, 22 (6), 74-75.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Pazos Polo, Cl. eta Polo Serrano, D. "La figura de la mujer en el nazismo". Sánchez-Gutiérrez, B. (ed.) (2018). *Feminismo, investigación y comunicación: una aproximación plural a la representación de las mujeres*. Sevilla: Egregius, 85-107 orr.
- Pinzón, I. N. (2017). "La construcción cinematográfica del enemigo en la Alemania nazi". *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 9 (2), 139-156.
- Rábanos, C. (2006). "Estética de la representación en los regímenes autoritarios (El marco escenográfico arquitectónico del nazismo, fascismo y franquismo: Albert Speer, Aldalberto Libera y Pedro Muguruza)". *Emblemata*, (12), 275-288.

- Schulte-Sasse, L. (1988). "The Jew as Other under National Socialism: Veit Harlan's *Jud Süß*". *The German Quarterly*, 61 (1), 22-49.
- Sheffi, N. (2003). "Jews, Germans and the Representation of *Jud Süß* in Literature and Film". *Jewish Culture and History* 6 (2), 25-42.
- Steakley, J. D. (1999). "Cinema and Censorship in the Weimar Republic: The Case of *Anders als die Andern*". *Film History*, 11 (2): 181-203.
- Straehle, E. (2014). "El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario". *Apeirón* (1), 349-381.
- Tegel, S. (2007). *Nazis and the Cinema*. New York: Hambledon Continuum.
- Trimborn, J. (2007). *Leni Riefenstahl: a life*. New York: Faber and Faber.
- Welch, D. (2002). Hitler's history films. *History Today* (12), 20-25.

PRENTSA ARTIKULUAK

- Amiguet, T. Leni Riefenstahl, la protegida de Hitler. *La Vanguardia*, 2015-03-28.
<https://www.lavanguardia.com/20150328/54427996210/leni-riefenstahl-el-triunfo-de-la-voluntad-nazismo-propaganda-documentales-cine-mujeres-directoras.html>
- Mateo, P. Se estrena el documental "El Hollywood de Hitler". *La Sexta*, 2018-03-03.
https://www.lasexta.com/tribus-ocultas/cine-series/este-documental-cuenta-como-hitler-goebbels-convirtieron-cine-arma-manipulacion-masiva_201803065aa249890cf23f53ffc099dc.html
- Rodríguez, M. Las películas del odio. *El País*, 2012-04-24.
https://elpais.com/cultura/2012/04/24/actualidad/1335290262_136629.html

WEBGRAFIA

- El judío Süß* (1940). IMDb.
<https://www.imdb.com/title/tt0032653/>
- El triunfo de la voluntad* (1935). IMDb.
<https://www.imdb.com/title/tt0025913/>
- Goebbels - Los once principios de la propaganda. (s.f.).
http://www.grijalvo.com/Goebbels/Once_principios_de_la_propaganda.htm

FILMOGRAFIA

- Harlan, Veit. 1940. *Jud Süß*. Alemania. Terra Filmkunst.
<https://zoowoman.website/wp/movies/suss/>
<https://www.bitchute.com/video/UQcwwdWAl7VAh/>

Riefenstahl, L. 1935. Triumph des Willems. Alemania. Leni Riefenstahl-Produktion.
<https://zoowoman.website/wp/movies/el-triunfo-de-la-voluntad/>
<https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens>