Lénárt András

Cenzúra, propaganda és játékfilmek a spanyol diktatúrában

Absztrakt

Tanulmányomban a spanyol Franco-rendszer (1939-1975) filmpolitikáját mutatom be, elsősorban a fennálló ideológia, a propaganda és a cenzúra szempontjából. A 20. század diktatúrái közül a spanyolra volt jellemző leginkább, hogy a filmet felhasználta a bel- és külpolitika intenzív támogatására, valamint a társadalom befolyásolására. Mindehhez pontosan megtervezett törvényi és intézményi háttér járult, amely biztosította, hogy az állami filmpropaganda elérhesse célját.

Szerző

Lénárt András (1984) egyetemi tanársegéd a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékén, óraadó a Kommunikáció és Médiatudományi Tanszéken, valamint rendszeres előadó Spanyolországban a Huelvai Egyetemen és a Barcelonai Egyetemen. Az SZTE-n szerzett spanyol szakos diplomát 2007-ben, és ugyanitt védte meg doktori értekezését 2013-ban a Franco-diktatúra filmpolitikája témájában. Főbb kutatási területei Spanyolország és Latin-Amerika filmtörténete, a film és a történelem viszonya, a diktatúrák filmpolitikája, a nemzetközi propagandatörténet, valamint a hispán világ történelme és politikatörténete. Tanulmányai többek között a *Filmvilág*, az *Aetas*, a *Mediterrán Világ*, a *Mediterrán Tanulmányok*, a *Prizma*, az *Acta Hispanica*, a *Tiszatáj*, az *Ezredvég*, a *Külügyi Szemle*, a spanyolországi *FilmHistoria*, a *Sphera Pública*, az olasz *Quaderni Vergeriani* folyóiratokban, valamint különböző magyar, spanyol, olasz és angol nyelvű történettudományi, filmtörténeti és kultúrtörténeti tanulmánykötetekben jelennek meg. Jelenleg a magyar-spanyol filmkapcsolatok történetét kutatja.

Lénárt András

Cenzúra, propaganda és játékfilmek a spanyol diktatúrában

A 20. század történelmét meghatározó diktátorok és állampárti vezetők többsége tisztelte és értékelte a film erejét. Mindannyian tisztában voltak azzal, hogy kontroll alatt kell tartani a filmpolitikát, mert a legártalmatlanabbnak tűnő munka is súlyos veszélyeket hordozhat magában: akár az egyes részletek, akár az összkép, bizonyos alkotók részvétele, idézetek és utalások, a zene, a szereplők közelében látható könyvek, képek, szobrok stb. olyan üzeneteket közvetíthetnek, amelyeket a rezsim támadásként értékelhet.

Tanulmányomban [1] a Franco-rendszer (1939-1975) filmpolitikáját mutatom be a fennálló ideológia vonatkozásában, mindenekelőtt a játékfilmekre koncentrálva, mert azok szakmai megvalósítása, a bennük elrejtett üzenetek érdekesebbnek, összetettebbnek, elemezhetőbbnek bizonyulnak, mint a közvetlenebb dokumentumfilmek esetében. Nem törekszem arra, hogy a spanyol diktatúra egészét vizsgáljam: a rezsim filmpolitikájának kialakulása és gyakorlatba ültetése 1939 és 1959 közé tehető, a 60-as évektől ugyanis olyan „puhulásnak" lehetünk tanúi a kultúra és így a filmművészet területén is, amely leginkább a magyar 3T rendszerre emlékeztet. A filmpolitikát és a konkrét filmeket a még merev, konszolidálódó diktatúra kapcsán vizsgálom, mivel azok ebben az időszakban mutatták a legérdekesebb jellemzőket.

Ivan Passer cseh filmrendező a Prágai Tavasz következményei kapcsán kifejtett megállapításai minden autoriter rendszerre jellemzőek:

> A kontrollnak vagy cenzúrának, akár politikai, akár anyagi, mindig ugyanazok a következményei: tönkreteszik mind a jellemet, mind a tehetséget. Az anyagi kontroll valószínűleg kicsit következetesebb, mert fillérre össze lehet adni a számokat. Természetesen a politikai ellenőrzés fizikailag veszélyesebb: a kontroll alá vont személyt meg is ölhetik – ami gyakran meg is történt. Furcsamód mégis könnyebb repedést találni rajta. Sokkal valószínűbb ugyanis, hogy egy ideológiai könyvelő kövessen el hibát, mint olyasvalaki, aki a filléreket számolgatja. [2]

A totalitárius államok propagandájának egyik fő tengelyét a filmpolitika adja. Elsősorban nem művészetként tekintenek rá, hanem egy gondosan megtervezett politikai eszközként. A hatalmat gyakorlók politikai igényeinek rendelik alá a mozgóképet még olyan esetekben is, amikor magát a filmgyártást magántulajdonban lévő stúdiók és vállalatok végzik: a teljes kontroll az állam kezében van. A filmgyártói kapacitás legnagyobb részét ilyen esetekben is a semleges hangnemű,

ideológiától kevésbé (vagy egyáltalán nem) terhelt művek kötik le, ezekre az állam kevesebb figyelmet szentel, mivel kizárólag a közönség szórakoztatását, a nézők passziválását akarják elérni. A filmgyártás kisebb, ám annál jelentősebb szegmensét adják a nyílt politikai-ideológiai üzeneteket közvetítő filmek, amelyek közvetett vagy közvetlen propagandaként szerves részét képezik a társadalom indoktrinálását célzó kultúrpolitikának. A 20. századi diktatúrák közül a Szovjetunió, a náci Németország és a fasiszta Olaszország mind éltek a filmpropagandában rejlő lehetőségekkel. [3] A rendszerrel szembenálló, vagy eleinte azt támogató, de később attól valamelyest eltávolodott művészeket elnyomták, betiltották, bebörtönözték őket, emigrációba kényszerültek, rosszabb esetben az életükkel fizettek. A film egy adott állam ideológiáját alátámasztó propagandaeszközként történő alkalmazása természetesen nem korlátozódik kizárólag a totalitárius államokra. A mozgóképes művészet demokráciákban is bírhat a diktatúrákhoz hasonló jelentőséggel. Már Winston Churchill is brit filmesek, mindenekelőtt a magyar származású Korda Sándor (Alexander Korda) segítségével próbált meg közvetlen kapcsolatot kialakítani a társadalommal: [4] a *Lady Hamilton* (That Hamilton Woman. Alexander Korda, 1941) című Korda-filmben a Lord Nelson szájából elhangzó németellenes mondatokat valójában Churchill írta és küldte el a forgatókönyvírónak, hogy illessze be a párbeszédbe; nem véletlen, hogy a brit miniszterelnöknek, saját bevallása szerint, ez volt a kedvenc filmje. [5] Az Amerikai Egyesült Államok a filmet már e médium megszületése óta használja propagandisztikus célokra. Számos történész és filmtörténész vállalkozott már arra, hogy bemutassa egy adott ország filmgyártását egy adott történelmi periódusban, ezekben a monográfiákban az ideológiai kontextus és a művek propaganda értéke is központi szerepet játszott. [6]

A diktatúrák keletkezésével és működésével foglalkozó Hannah Arendt filozófus-politológus értelmezése [7] szerint a totalitárius propaganda fikciós világot épít fel a társadalom köré, amely önmagába foglal minden, később születő direktívát is. Az irányítási hierarchia és a centralizált döntéshozás áll a középpontban. Amikor a totalitárius eszközökkel irányító csoport hatalma teljessé válik, elveszíti a kapcsolatot a realitással, és kizárólag az általa konstruált fiktív világot tekinti valódinak, a benne létező egyetemes törvények legitimálják az adott mozgalom későbbi rendelkezéseit, esetleges pozícióváltásait is. A propaganda feladata, hogy a tömegek számára ezt a fiktív világot igazinak, és egységesnek mutassa, ugyanakkor ne látszódjon a fennálló rend teljesen stabilnak és megbonthatatlannak, mert csak így lehet igazolni, hogy a továbbiakban is szükség van a hatalmat gyakorló párt vagy csoport egyeduralmára. A társadalom számára olyannak kell hogy tűnjön ez a világ, mint amelyet egyértelmű, józan ésszel is felfogható döntések irányítanak, minden szándék építő jellegű (oktatás, építkezések, kultúra egységesítése), az ellenség pedig mindezeket le akarja rombolni. Arendt ebben jelentős szerepet tulajdonít a filmnek.

A Franco-rendszerben, az olasz és a német diktatúrákhoz hasonlóan, még a rezsim konszolidációs periódusában is, számukat tekintve kisebbségben voltak a propagandának tekinthető, állami ideológiát tükröző filmek a semleges hangvételű munkákkal szemben. Ez utóbbi kategóriában máig klasszikusnak számító, filmművészeti szempontból is értékelhető drámák, vígjátékok és zenés filmek készültek, melyek kielégítették a szórakozásra vágyó spanyol közönség igényeit

(miközben jelen volt a rendszerint kevéssé igényes megvalósításon alapuló *españolada* [8] is). Az állami propaganda számára azonban így is rendkívül nagy jelentőséggel bírt a filmgyártás, mert egy-egy alkotás erejéig a rezsim történelmi-politikai meggyőződését száz százalékban tükröző művek is a nézők elé kerültek.

Az említett totalitárius rendszerek diktátorainál a spanyol Francisco Franco tábornok (a *Caudillo*) még nagyobb hangsúlyt fektetett a filmpolitikára. Alakja számos alkalommal megjelent a filmvásznon, életében azonban játékfilmen csak rövid jelenetekben alakították őt színészek. Kiemelkedő szerepet játszott évtizedeken keresztül a *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales – Filmhíradók és Dokumentumfilmek*) filmhíradóiban. A legújabb kutatások azt is bizonyítják, hogy nagy filmrajongó volt. A többi diktátorhoz hasonlóan ő is rendelkezett magánfilmtárral, José María Caparrós Lera filmtörténész ehhez kapcsolódó kutatási eredményei a közelmúltban láttak napvilágot. Palotája vetítőtermének adatai szerint 1946-tól haláláig Franco tábornok 2094 vetítést rendezett családja és barátai számára, átlagosan heti kettőt. A filmhíradók mellett filmtárának ¾ részét hollywoodi darabok tették ki, mindössze közel 500 volt spanyol alkotás. Ezek között megtalálhatóak a korabeli közönségkedvencek, valamint a Walt Disney stúdió számos rajzfilmje is. Több alkotást a cenzúra nem engedett bemutatni Spanyolországban, vagy csak drasztikus módosítások után; Franco filmtára a vágatlan változatokat őrizte. A filmekhez tartozó dokumentáció igazolja, hogy a műveket közvetlenül az amerikai filmterjesztői hálózatok juttatták el hozzá. [9] Mindezeken felül, a tábornok különösen érdekes kapcsolatot ápolt Hollywooddal. [10]

Franco Spanyolországában a film válik a propaganda egyik legfőbb eszközévé. Mindenekelőtt a Franco-rendszer fő ideológiai mozgatórugóit kell beazonosítani ahhoz, hogy a korszakban készült filmek tartalmát és eszközeit kellő mértékben tudjuk értékelni. Ezek többségének (vagy akár együttes) jelenléte ugyanis biztosította az állam számára, hogy a szóban forgó film a rezsim nézeteit tükrözi vissza az adott kérdésekben.

Ebben az esetben hét ideológiai elemet tartok relevánsnak:

– a hispán múlt azon korszakainak felmagasztalása, amelyeket a rezsim dicsőségesnek tart;

– a Hispanidad (spanyolság tudat) és a hispán felsőbbrendű faj eszméje;

– a kasztíliai spanyol nyelv (*castellano*) egyeduralma;

– a katolicizmus és a katolikus egyház;

– a rendet és a kormányzó erők fennmaradását szavatoló hadsereg;

– a család szentsége, ezen belül is a nő, az anya eszményképe;

– az állandó ellenség képének fenntartása (kommunizmus-bolsevizmus és szabadkőművesség nemzetközi összeesküvése).

Mindezek a szempontok megjelennek a rezsim filmpolitikájának több területén is:

– a filmipar intézményi megszervezésében és irányításában, amelyet kezdettől fogva az egyik legfontosabb ágazatként kezeltek;

– a filmgyártásra vonatkozó törvények és törvényerejű rendeletek meghozatalában;

– a kötelező szinkron bevezetésében, ennek eredményeként minden film csak kasztíliai spanyol nyelven szólhatott;

– a filmes sajtó cikkeiben és a filmek reklámkampányaiban, díjak kiosztásában;

– a rendkívül szigorú cenzúra bevezetésében.

A filmcenzúra a Franco-korszakban

A Második Köztársaság (1931-1939) idején a spanyol filmipar krízishelyzetben találta magát. A hazai filmgyártás volumene csökkent, a terjesztők és a közönség inkább a külföldi műveket részesítették előnyben, amelyek a Hollywoodban szokássá vált *dupla változatok*nak (*dobles versiones*) [11] köszönhetően azonnal be tudtak lépni a spanyol piacra is. A korszak filmgyártását a szólásszabadság szempontjából vizsgáló alkotmányjogász professzor adatai szerint 1931 és 1932 folyamán a Spanyolországban bemutatott 840 filmből mindössze hat volt spanyol alkotás. [12] A némafilmből a hangosfilmbe történő átmenet technikai feltételei sem voltak adottak. A spanyol szakírók és kritikusok lenézően nyilatkoztak a hollywoodi filmekről, cikkeikben valódi nemzeti filmkészítést követeltek, mert szerintük az Amerikai Egyesült Államok nem képes megragadni a hispán életszemléletet, és nem is szabad engedni, hogy ezzel próbálkozzon. Spanyolországnak kell készítenie a spanyol nyelvű, spanyol közönségnek szánt, spanyol tematikájú filmeket, [13] amelyek aztán exportálhatóak lesznek Latin-Amerikába is.

Általánosságban megállapítható, hogy a köztársasági baloldal, bár a kultúrára is igyekezett időt és energiát fordítani, a filmmel kevéssé törődött, míg a jobboldal a Cifesa stúdión keresztül előretört. Ahogyan Román Gubern fogalmaz a korszak filmgyártásáról született monográfiájában: „A filmet a magántőke ellenőrzésére hagyták, és a konzervatív-klerikális jobboldal ideológiai érdekeinek nyújtották át”. [14]

Már a polgárháború alatt, 1938 novemberében Ramón Serrano Súñer belügyminiszter (Franco tábornok sógora) elrendelte a cenzúra szigorítását, és létrehozta az azt felügyelő *Filmcenzúra Bizottság*ot és a *Filmcenzúra Legfelsőbb Juntáj*át. [15] A belügyminiszter szerint „figyelembe véve, milyen befolyással rendelkezik a film a gondolatok szabad áramlása és a tömegek nevelése felett”, a Spanyol Államnak minden szükséges intézkedést meg kellett tennie, hogy a potenciális veszélyforrásokat ellenőrzése alá vonja. [16] A polgárháború lezárultával újabb intézmények álltak

fel, és sok gondot okozott, hogy a különböző testületek nem azonos módon ítéltek meg egy-egy anyagot. 1939 végén rendeletben [17] fejtették ki, hogy az államnak kell gondoskodnia a filmiparról, mert az mind a nemzetgazdaság, mind a szellemi és anyagi propaganda szempontjából létfontosságú terület. 1940-től a *Sajtó, Propaganda és Turisztikai Altitkárság* alá tartozó, a *Propaganda Főigazgatóság*tól függő *Nemzeti Filmszakosztály* [18] engedélyére volt szükséges minden forgatáshoz. A cenzúra intézményéhez szorosan kötődött a kötelező szinkronizálás: az egységes (kasztíliai) nyelvhasználatra való törekvés mellett a szinkron hatékony cenzori eszköznek is bizonyult, mivel a spanyol szinkronban önkényesen megváltoztathatták az eredeti szöveg dialógusait.

Egy amerikai film spanyol szinkronizálásához kapcsolódik a francói filmcenzúra egyik legnagyobb, nemzetközi visszhangot kiváltó botránya is, amelyet a pap-cenzorok döntése okozott. Mivel a rezsimmel összefonódó katolikus egyház nem nézte tétlenül, hogy a filmvásznon házasságtörésre utaló jelek mutatkozzanak, a *Mogambo* (Mogambo. John Ford, 1953) című filmben a Grace Kelly és Donald Sinden alkotta házaspárt a spanyol szinkron segítségével, többszöri intézkedés során, testvérpárrá változtatták, [19] így már kevésbé volt botrányos, hogy a feleség és a vadászt alakító Clark Gable karaktere között felmerült a vonzalom lehetősége. Az azonban nem keltette fel az erkölcsi ítészek figyelmét, hogy ebben az új változatban számos, Kelly és Sinden között játszódó jelenet erőteljesen a két személy (eredetileg házaspár, most testvérpár) között fennálló intim viszony meglétére utalt. A külföldi sajtó azonnal, a spanyol újságok csak a 70-es évektől kezdődően reagáltak az esetre, és a teljes spanyol cenzúrát jellemző visszatérő megállapítássá vált, hogy a katolikus egyház számára elfogadhatóbb a vérfertőzés, mint a házasságtörés.

A cenzori beavatkozásnak nem léteztek központilag meghatározott keretei. Minden mű megítélése külön döntést igényelt, egy adott film esetében *ad hoc* szempontok szerint határozták meg, hogy mit kell belőle eltávolítani. Ez sok esetben a pillanatnyi közhangulattól, a cenzorok szeszélyétől és a rezsimben betöltött pozíciójától (katonatiszt, egyházi személy, politikus) függött, valamint attól, hogy mire helyezte a hangsúlyt, amikor a „helyes" fogalmához próbálta igazítani a forgatókönyvben leírtakat vagy a már filmszalagra vett képkockákat. Az egyértelműen elfogadhatatlan tartalmak (meztelenség, pornográfia, extrém erőszak, Spanyolország és a Franco-rezsim nyílt becsmérlése, vallás- és kereszténység-ellenes szólamok) mellett minden jelenet egyéni elbírálás alá esett.

A filmirányítási és a cenzori testületekben helyet foglaló politikusok, katonatisztek, papok és katolikus szervezetek képviselői változó számbeli összetétellel voltak jelen, saját véleményezést készítettek a forgatókönyvről vagy a már kész filmről, majd ezeket összesítve adta ki a bizottság a végső határozatot. A filmek korhatár-besorolását is ők szabták meg. A cenzori jelentések alapján szembetűnő, hogy a legszigorúbb ítéletet mindig az egyháziak adták, számos esetben előfordult, hogy minden cenzor bemutatásra alkalmasnak ítélt egy filmet, ám a pap-cenzornak fenntartásai voltak. Az egyik legaktívabbnak számító, az erkölcsi cenzúra mindenhatójának tartott Peyró atya például büszkén állította, hogy élete során hatezernél is több filmet ellenőrzött, másfél

kilométernyi celluloidot vágatott ki ezekből, így közel tízezer erkölcsromboló csókjelenettől kímélte meg a közönséget. [20]

A későbbiekben a *Színház és Filmművészeti Főigazgatóság*hoz kerül a filmművészet ügye, de kiegészül a katolikus szektor tagjai által alkotott *Filmirányítói Legfelsőbb Juntá*val, ahol az alapító rendelet szerint az egyház által delegált személyek vétója minden esetben felülírja más tagok döntéseit. [21]

Átvizsgálva közel kétszáz cenzori jelentést, megállapítható néhány általánosság. A két legfontosabb szempont minden esetben az erkölcs és a hispán faj védelme. Szintén beavatkozások történtek az alábbi esetekben: képi vagy verbális utalások a szerelmespár intim együttlétére, társadalmi kritikaként felfogható párbeszédek vagy jelenetek (lakáshiányra, ételhiányra, munkanélküliségre utaló szekvenciák), a rendőri beavatkozás képei, a szereplők életébe akadályt gördítő bürokrácia, valamint az állam, a hadsereg és az egyház szatirikus ábrázolása. Spanyol filmek esetében a cenzorok már a forgatás előtt megváltoztatták a munkacímeket is, amennyiben az eredeti lehetőséget adott a kétséges értelmezésre. A film cselekményét is áthelyeztethették más korszakba, hogy a negatív cselekedetek okát ne a polgárháború utáni, hanem még a köztársasági időszakban azonosíthassák. [22] A cenzorok tevékenysége leginkább az ilyen, az utalásokban vagy félmondatokban jelentkező részletekre korlátozódott, mivel nyíltan rendszerellenes hangvételű, a hatalmat támadó filmterveket a spanyol alkotók nem is mertek előterjeszteni.

A központi cenzúra után jött a helyi szint: bár törvényileg csak a Junta vizsgálata volt kötelező, mégis ajánlott volt a városi testületek cenzori bizottságának is megtekinteni a filmet a bemutatás előtt, ugyanis a vidéki lakosság esetleg másra volt érzékeny, mint a fővárosiak; utóbbiakat az előbbiek általában túlságosan szabadelvűnek tartották. Sok esetben a jelenetek és a párbeszédek is újabb ellenőrzés alá kerültek, majd a vetítés előtt még egyszer végignézték a filmet, hogy a helyi bizottság által parancsba adott változtatásokat valóban beiktatták-e. [23]

A külföldi filmeket olyan cenzori beavatkozások is érték, amelyek a mű egészét károsították meg. Sokat közülük még az importálás előtt betiltottak, valamelyiket csak a cenzorok számára tartott elővetítés után. A bemutatható filmek esetében a vallásra és egyházra, a családra, a szegénységre, mindenféle politikai meggyőződésre, mindenekelőtt a kommunizmusra utaló jelenetek kerültek a cenzúra célkeresztjébe. Számos érdekes, helyenként nevetséges vagy irreális, a *Mogambo* esetéhez hasonló döntéssel találkozhatunk. A változtatások oka nem minden esetben egyértelmű, így csak találgatni lehet például, hogy *A palást* (The Robe. Henry Koster, 1953) című Jézus-történet spanyol változatában az eredeti, „*a tanítványa, aki a balján ült*” mondatot miért kellett megváltoztatni „*a tanítványa, aki az asztalánál ült*”-re [24]; talán túlzás itt is a Franco-rendszer baloldaliságot megvető ideológiáját keresni, de a döntésre nem kínálkozik ésszerű magyarázat. Bőségesen őriz azonban a spanyol levéltár olyan cenzori anyagokat, ahol a motiváció már egyértelműbb. Három ilyet emelek ki illusztrációként:

– Az olasz-brit koprodukcióban készült *Rómeó és Júlia* (Romeo and Juliet. Renato Castellani, 1954) végén az egyik cenzor szerint a vágások és a szinkron segítségével „minden áron meg kell

akadályozni, hogy Júlia öngyilkos legyen”. [25]

– A filmtörténet egyik leghíresebb amerikai musicalje, az *Egy amerikai Párizsban* (An American in Paris. Vincente Minnelli, 1951) az alábbi cenzori utasításokat kapta a spanyol bemutató előtt: „A nyolcadik, kilencedik, tizedik és tizenegyedik tekercsen mérsékeljék a csókjelenetet. Ez utóbbi tekercsen töröljék a tivornyán a túlságosan bujálkodó táncjelenetet. A tizennyolcadik tekercsen töröljék a kán-kánról készült közelképeket.” [26]

– A *Casablanca* (Casablanca. Michael Curtiz, 1942) képsoraiból teljes dialógusokat és párbeszédrészleteket vágtak ki, mert a szereplők valamelyike utalást tett arra, hogy korábban harcolt a spanyol polgárháborúban. [27] A legtöbb feljegyzés az amerikai filmeket ért politikai és erkölcsi töltetű cenzúráról maradt hátra, mivel a külföldi filmek döntő többsége hollywoodi alkotás. A Szovjetunióból és a kelet-európai országokból származó művekkel a cenzúrának nem volt feladata, ugyanis azokat, összhangban a Franco-rendszernek a szóban forgó régiókhoz fűződő ellenséges viszonyával, eleve tilos volt Spanyolországba importálni.

Spanyol filmek esetében kevesebbszer kellett beavatkozni az öncenzúra miatt: az alkotók maguk is tudták, mi lehet az, ami miatt a tervük fennakad a cenzúra rostáján, ezért már igyekeztek önmagukat korlátok közé szorítani. [28] Más taktika is rendelkezésére állt a filmrendezőknek: olyan jeleneteket hagyni a filmekben, amelyek szinte cenzúráért kiáltanak, biztosra vehető, hogy az ítészek eltávolíttatják azokat a filmből. A kirívó szcénák és párbeszédek olyannyira lekötötték a cenzor figyelmét, hogy az ennél visszafogottabb, de alapvetően szintén problémás elemeket esetenként már észre sem vették, megelégedtek azzal, ha találtak valami egyértelműen elfogadhatatlant. Antonio Lara író ezt a taktikát az „elégedett hiéna” kifejezéssel illette. [29] Mindez a már említett helyzetnek volt köszönhető, amely szerint nem léteztek a cenzúrának hivatalos szabályai. A 60-as évektől azonban a filmesek is megkezdték a nyitás fázisát, ezért a hatóság már több figyelmet szentelt nekik. A producerek egyik hatásos eszköze lett ekkorra, hogy két változatot készítenek filmjeikből: egyet a belföld, egyet pedig a külföld számára, utóbbi változatban előfordultak már nyíltan erotikus jelenetek is. Ignacio F. Iquino producer és Jesús Franco rendező [30] váltak az ilyen kettős filmek mestereivé, utóbbi gyakorlatilag minden filmjéből készített egy csak enyhén korhatáros verziót a spanyol közönségnek, valamint egy erotikával és horrorjelenetekkel bőségesen fűszerezett változatot a külföld számára. A más országok számára készült verziót nem nyújtották be a spanyol cenzori hivatalnak, nem kértek rá bemutatási engedélyt, hanem kivitték azt külföldre, és ott gond nélkül vetíthették. [31] Jesús Franco a 60-as évek végétől a koprodukcióiban részt vevő országok jogi segítségének köszönhetően forgalmazhatta saját elképzeléseit világszerte.

Azok a filmek, amelyeknek végső változatában a cenzúra semmilyen kivetnivalót nem talált, és a Franco-korszakot jellemző ideológia tükröződését is látták benne, megkaphatták az 1944-ben létrehozott *nemzeti érdek* (*interés nacional*) titulust. A kategóriát létrehozó rendelet szerint az ide tartozó filmek magasztalják a faji értékeket, valamint példázzák a rezsim morális, társadalmi és politikai elveit, ezért a legkedvezőbb időszakban mutatják be őket a mozikban, és mindaddig

kötelesek lesznek ezeket műsoron tartani, amíg a vetítéseken a terem befogadóképességének több mint 50%-át igénybe veszik a nézők. [32] Ezek a filmek 40%-os, majd később 50%-os állami támogatást élveztek. A nem nemzeti érdek kategóriába tartozókat az 1952-ben felállt Osztályozási Junta öt kategóriába sorolta, és mindegyiknél megszabta, hogy visszamenőleges hatállyal a költségvetés hány százalékát térítik meg. [33]

Bár már erőteljesen érződtek a közeledő nyitás jelei, a cenzúra egyik legnevezetesebb beavatkozása mégis a 60-as évek elejéhez kötődik. 1960-ban Juan Antonio Bardem kérésére és intézkedései nyomán visszatért hazájába Luis Buñuel, hogy legújabb filmjét otthon forgassa. A *Viridiana* (Viridiana. Luis Buñuel, 1961) volt az első spanyol film, amely a Cannes-i Filmfesztiválon elnyerte az Arany Pálma-díjat. Az erőteljesen antiklerikális és vallásellenes film azonban botrányt váltott ki a vatikáni sajtó körében, és Spanyolországot vádolták, amiért egy ilyen filmet engedett leforgatni, ráadásul benevezni egy külföldi fesztiválra. A Szentszék egyenesen blaszfémiát kiáltott. [34] A film végső üzenete, hogy a keresztény irgalom és könyörület mit sem ér; a jelenetek valóban támadást intéznek a vallási intézmények és szentségek ellen, mindenekelőtt a koldusok orgiája, valamint a Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora* című művét átértelmező beállítás. A reakció nem maradt el, José María Muñoz Fontán filmfőigazgatót azonnal leváltották, [35] a filmet pedig végérvényesen betiltották, [36] és visszamenőleges hatállyal még a korábban ellenvetés nélkül kiadott forgatási engedélyt is megtagadták. A gyártó UNINCI stúdió a Franco-rezsim kereszttüzébe került, az anyagi ellehetetlenülést csak az illegálisan tevékenykedő Spanyol Kommunista Párt néhány tagjának segítsége tudta átmenetileg megakadályozni, de hamarosan csődöt kellett jelentenie. [37]

Egy több helyen is megtalálható becslés szerint 1940 és 1974 között összesen hetvenezer méternyi filmet vágtak ki az alkotásokból, a cenzúrázott negatívok száma és hossza azonban továbbra is ismeretlen, mivel a nem kívánt részeket sokszor nem csak kiszedték, hanem el is égették. A 90-es években háromezer méternyi filmanyag porosodott a filmarchívumok raktáraiban, amelyek esetében azt sem sikerült beazonosítani, hogy vajon melyik műből kerültek eltávolításra. [38]

1976 februárjában szűnt csak meg a forgatókönyvek előzetes átvizsgálásának kötelezettsége, önkéntesre változtatva azt; [39] a cenzúra végleges eltörlésére az 1977-es szólás- és sajtószabadságot garantáló törvényig [40] kellett várni.

A mozgókép az ideológia szolgálatában

1. A háborús filmkészítés

A spanyol filmtörténetet tárgyaló munkák közül legbővebb bibliográfiája az 1936-39 között zajlott polgárháborúnak van, a témát kimerítő alapossággal tárgyaló monográfiák [41] részletesen elemzik mindkét oldal filmgyártását, valamint a későbbi évtizedek filmjeinek háborúábrázolását. Mindkét

oldalra jellemző, hogy elsősorban filmhíradókat és rövid dokumentumfilmeket gyártottak, játékfilmeket csak elvétve: ezeket inkább importálták, illetve a korábbi években készült műveket vetítették, amennyiben azok tartalmát megfelelőnek ítélték.

Számadatok tekintetében a filmtörténészek a következő eredményekre jutottak: a polgárháború éveiben a köztársasági oldalon 360 film készült (313 dokumentumfilm, 10 filmhíradó és 37 játékfilm; ez utóbbi kategória nagyrészt már korábban elkezdett filmek befejezését jelentette), a felkelők oldalán pedig 93 (80 dokumentumfilm, 5 filmhíradó, 8 játékfilm, utóbbi esetben is mindenekelőtt a végső munkálatok elvégzéséről van szó). Külföldi filmek kapcsán az alábbi adatok állnak rendelkezésre: 66 darab köztársaságiakkal szimpatizáló dokumentumfilm és filmhíradó készült (döntően Nagy-Britannia, Franciaország, a Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok részvételével), a felkelők mellett 43 alkotás foglalt állást (főleg olasz és német alkotások, a dokumentumfilmek és filmhíradók mellett 7 játékfilm is idesorolható), semleges hangvételű film pedig 29 darab készült (szintén brit, francia és amerikai stúdiókban). [42]

Témánk szempontjából a felkelőket egyesítő Nemzeti Mozgalom égisze alatt készült, propagandacélú filmek a legfontosabbak, ezek számos közös jellemzővel rendelkeztek. Ilyen a képek és a kommentár viszonya. A valódi erő ugyanis nem a képekben rejlik, hanem a hozzájuk fűzött kommentárban. Egy város pusztítását megörökítő vagy a köztársasági csapatokat váltó „nemzeti" erők megérkezését lefilmező munkák vizuális erejét az adja, hogy közel hozza a nézőt a harc történéseihez, a romboláshoz, a halottakhoz, a romokhoz. Az azonban nem lenne egyértelmű a verbális csatorna hozzáadása nélkül, hogy éppen mit is látunk: nacionalista propagandafilmet vagy éppen egy köztársaságiak által készített Franco-ellenes mozgóképet. A narrátor nem hagy kétséget afelől, mit is *kell* látnunk. Számos esetben előfordult, hogy a különböző oldalon álló csapatok ugyanazt a képsorozatot teljes mértékben ellentétes módon kommentálták, így adva a látottaknak bal- vagy jobboldali értelmezést. Az is gyakori volt, hogy térben és időben egymástól nagy távolságra lévő események felvételeit montírozták össze, és a kommentár segítségével összekapcsolták azokat, mintha egyazon helyen és időben készültek volna. A kamera minden helyszínen olyan elemeket, képeket keresett, amelyek kapcsán ellentétbe lehetett állítani az ellenség által okozott pusztítást a győzelemre törő csapatok sikereivel. Természetesen a saját oldal bemutatása a „költői túlzás" jegyeit viselte magán: minden felkelő katona az életét kockáztatta, tudatában volt annak, hogy talán soha nem látja viszont szeretteit, de mégis harcolt, mert a Haza ügye mindennél fontosabb volt. Ha ő nem kockáztatja az életét, akkor Spanyolország el fog veszni a „vörösök" kezén. Szintén állandó elem Franco tábornok jelenléte, általában egy harcra vagy kitartásra buzdító beszéd ürügyén.

Kiemelkedő darab *A vizcayai front és július 18* (Frente de Vizcaya y 18 de julio. Sección Cinematográfica de FET y de las JONS, 1937) című dokumentumfilm, a falangista propaganda egyik „ékköve", amely az északi fronton történő előrenyomulást, valamint a köztársaságiak által hátrahagyott pusztítást mutatja be sajátos szemszögből. A film jól példázza a tipikus jegyeket, az ellenséget minden esetben szélsőséges jelzővel illetik: moszkovita hordák, vörös szeparatisták stb. A felkelők szemében ugyanis mindenki, aki a köztársaság mellett állt, és a baloldal bármelyik

szárnyához tartozott, az kommunista, bolsevik, marxista jelzőt kapott. A film bemutatja Guernica pusztulását is. [43]

Számos ehhez hasonló film készült, ezek arról a régióról szóltak, amelyet éppen uralma alá vont a felkelő hadsereg. Mindegyik közös eleme, hogy saját előrenyomulásukat hősies, honvédő tettként állítják be, amellyel megtisztítják a városokat, falvakat a „vörösöktől", „kommunistáktól", „bolsevik állatoktól", „zsidó szabadkőművesektől", „marxista barbároktól". A köztársaságiak szerintük ugyanis kizárólag pusztítást hagynak maguk után, felrobbantott és felégetett városokat, hidakat és templomokat; a nemzeti csapatokra van szükség ahhoz, hogy Spanyolország lakosságát megvédjék a gátlástalan baloldaliaktól (Guernica lerombolásának nacionalista interpretációja is ezt hivatott igazolni). Nem csak védenek, helyre is állítanak: a filmek bemutatják, hogy a nemzeti erők miként segítenek az otthon nélkül maradt lakosságon, és kezdik meg a házak és templomok újjáépítését. A templom fontos elem: Franco és csapatai nemzetikatolicizmusa, a katolikus vallás fenntartás nélküli védelme a felkelő csoport egyik alapvető ideológiai pontja.

A filmpolitika egyik fő célja Franco számára a *nemzeti film* megteremtése lett, de a „nemzeti" kitételt nem definiálták pontosan. [44] Az alábbiakban olyan alkotásokról szólok, amelyek megtestesítik a Franco-korszak ideológiai kollázsának egészét vagy egyes darabjait, kategóriánként egy-két jellemző példát hozok fel illusztrációként. Ezek a művek tükrözik, hogy a szórakoztató filmek mellett nagy figyelmet fordítottak olyan alkotások elkészültére is, melyek a különböző témák egyedi megközelítésével fontos szerepet játszottak a társadalom indoktrinációjában. Mindenekelőtt a polgárháborús témájú *Keresztes Hadjárat filmek*ről (*cine de Cruzada*), a közös ellenségképet kijelölő mozikról, a történelmi *papírmasé film*nek (*cine de cartón piedra*) nevezett, a Spanyol Birodalom és a napóleoni hódítás időszakába visszanyúló alkotásokról és a katolicizmus jegyében született művekről lesz szó, mivel ezekben fedezhetjük fel legerőteljesebben a spanyol mindennapokat is átható francói ideológiarendszerhez illeszkedő propagandaszándékot. Mindegyik a *hazafias film* (*cine patriótico*) kategóriájába tartozik.

A 40-es évek filmpolitikáját jellemző vélemény szerint az új spanyol film feladata „a falangista ideológia terjesztése és egy tántoríthatatlanul hispán gyökerű kultúra létrehozása, fenntartani és fejleszteni gazdag szellemi tradícióját, szilárd katolikus hitét és faji sajátosságait". [45] Közös jellemzőjük, hogy – kevés kivételtől eltekintve – mindet 1939 és 1959 között forgatták. A 60-as évek változó légkörében már változtak a filmpolitika prioritásai, a hangsúlyos ideológia és a propagandisztikus hangnem háttérbe szorult a filmművészeti szempontokkal szemben.

2. Faj

A *Faj* (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942) minden szempontból a legfontosabb eredménye a francói filmpolitikának; egyik alkategóriába sem lehet kizárólagosan besorolni, mivel mindegyikhez szervesen kapcsolódik, egyszerre mindegyik legfontosabb alkotása. Kiemelkedő jelentősége miatt indokoltnak tartom az előzményeket és keletkezésének körülményeit is

bemutatni.

José Luis Sáenz de Heredia filmrendező a polgárháború kitörésekor még bujkált, attól félt, hogy rokoni kapcsolatai miatt a köztársaságiak kivégzik: nagybátyja a korábbi spanyol diktátor, Miguel Primo de Rivera volt, unokatestvére pedig a Falange megalapítója, José Antonio Primo de Rivera. Majdnem így is történt, egy szocialista fegyveres csoport letartóztatta, de kollégája és politikai meggyőződésbeli különbségeik ellenére barátja, Luis Buñuel közbenjárására szabadon engedték, mivel semmi jelét nem adta annak, hogy a felkelőkkel szimpatizálna. [46]

1941-ben Franco bizalmasa és közvetlen munkatársa egy közvetítőn keresztül kapcsolatba lépett a rendezővel, hogy közölje, a *Hispanidad Tanácsa* filmforgatást tervez, amely az El Pardo palota teljes támogatását élvezi. A forgatókönyvet a mindenki számára ismeretlen Jaime de Andrade jegyzi, témája pedig a spanyolok spirituális értékeinek dicsérete. Három lehetséges rendező közül Sáenz de Heredia lett a befutó, Franco személyesen választotta ki őt. Bár akkoriban nem hozták nyilvánosságra hivatalosan, hogy Jaime de Andrade Franco tábornok írói álneve, már közszájon forgott „a Caudillo filmje” elnevezés. Számos tanácsadó jelen volt a forgatásokon, több korabeli szemtanú, például a főszereplő Alfredo Mayo is állította, hogy gyakran érkezett az El Pardo palotából egy motoros futár instrukciókkal, de maga a tábornok egyszer sem jelent meg. A karácsonyra tervezett, számos diplomata és fontos személy körében tartandó nem hivatalos premier előtt Franco a családja, valamint orvosa és közeli barátai társaságában megtekintette a filmet egy privát vetítésen; a résztvevők szerint többször könnyes lett a szeme, mindenekelőtt annál a jelenetnél, amikor a szerzeteseket kivégzik. A karácsonyi vetítést hatalmas ováció övezte a díszvendégek részéről, majd 1942 januárjában a madridi Zenepalotában tartották meg a hivatalos premiert, szintén nagy sikerrel. [47] A napi- és hetilapok közel egy hónapon keresztül állandó promóciót biztosítottak a műnek, a Nemzeti Szórakoztatóipari Szakszervezet pedig az év filmjei közül a *Faj*t ítélte a legjobbnak, 400 ezer pesetás díjban részesítette, amelyet az alkotók között osztott szét a stúdió. A Velencei Filmfesztiválra is kiküldték, mint Spanyolországot képviselő alkotást.

A filmben elmesélt történet a Franco-korszak ideológiai kollázsának, egyben a Hispanidad eszméjének hű képviselője. A főszereplők a francói ideális családmodell tagjai: a hős, életét a hazájáért és elveiért feláldozó apa, a családot összetartó és szentként tisztelt anya, valamint a fiatalok, akik mindent katonai, politikai és egyházi hivatásuknak rendelnek alá.



Faj (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)



Faj (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

A Caudillo által írt eredeti filmregényben [48] az eseményleírásokat a szerző elhanyagolta, mindent a párbeszédeknek rendelt alá. Számos helyesírási és nyelvtani hiba található benne, a szereplők keresztnevei pedig helyenként felcserélődnek, egy idős ember unokájára a következő oldalon már a fiaként utalnak – Román Gubern szerint senki sem merte kijavítani a tévedéseket, mert Franco tábornok tollából származnak, [49] de az adaptációt készítő forgatókönyvírók már odafigyeltek. A könyv 1942-ben, a film premierjével egy időben jelent meg nyomtatásban [50] *Anekdotagyűjtemény egy film forgatókönyvéhez* alcímmel Jaime de Andrade nevén. [51] 1943-ban már nyomtatásban is megemlíti egy író, hogy a valódi szerző a Caudillo volt, de mindez csak 1964-ben válik hivatalossá, amikor Franco kéri felvételét Jaime de Andrade néven a *Spanyol Szerzők Társaság*ába. [52]

A *Faj*, keletkezését és történetét tekintve, egyben Franco idealizált önéletrajza is. A szerzőként feltüntetett Andrade nevet a Generalísimo egyik saját felmenőjétől kölcsönözte, [53] a cselekmény minden fontosabb mozzanatának köze van a tábornok múltjához, családjához és elveihez. Nyílt ideológiai üzeneteket és propagandaszövegeket ad szereplői szájába, a mondatokból a hazafias érzés, a spanyol nemzet és a hispán faj magasztalása, a katolicizmus felsőbbrendűsége és az ellenfél becsmérlése sugárzik. Az írás valójában egy dramatizált politikai pamflet, az ebből forgatott film pedig ennek vizualizált változata. Áttekintve a világ propagandafilmjeit, megkockáztatható az a kijelentés, hogy a megvalósított cél és a mondanivaló egyértelműsége

szempontjából a diktatúrák propaganda-játékfilmjei közül Sáenz de Heredia műve az egyik legtökéletesebbként értékelhető – a Franco-rezsim ideológiai önmeghatározásának minden eleme megtalálható benne.

A főszereplő, José Churruca megfeleltethető Francisco Francónak: a nacionalista oldalhoz hű katonatiszt, aki karrierje során ugyanazokat a fokozatokat járja végig, melyeket a Caudillo is korábban, valamint olyan sikereket is elér, amelyekre Franco csak vágyott, de soha nem tudta valóra váltani. Az őt alakító Alfredo Mayo a korszak háborús filmjeiben Franco alteregójaként funkcionál, személye egybeforrt a hős katonatiszt alakjával. Az évszázadokra visszamenően hősi elődöket felmutató galíciai család másodszülöttjeként a család központi alakja. Két fiútestvére és egy lánytestvére van: a köztársaságpárti Pedro (megfeleltethető Ramón Francónak, a tábornok testvérének, aki eleinte baloldali érzelmű volt), a Tengerészeti Akadémia elvégzése után az egyház szolgálatába álló Jaime és Isabel, aki egy katonatiszthez megy feleségül. Pedro gyerekkorától kezdve mutatja annak jeleit, hogy torz, romlott, kétszínű személyiség – így nem is meglepetés (a francói szemlélet szerint), hogy baloldali lesz. A család feje, idősebb Pedro a 1898-as kubai háborúban veszíti életét egy hősies csatában (Harsányi Iványt idézve: „Franco faragott magának egy ízlés szerinti apát” [54]), míg az édesanya, Isabel a mintaanya és mintaasszony. José a polgárháborúban a köztársaságiak fogságába esik, kivégzik, de csodás módon mégis életben marad (ahogyan a valóságban a későbbi Caudillo is felépült egy végzetesnek hitt sebesülésből), ezután életét a nemzeti ügynek szenteli, csatlakozik Franco tábornok csapataihoz. A harcok során a köztársaságiak a film művészileg egyik legszebben megkomponált jelenetében agyonlövik a pap Jaimét, a történet végére pedig a baloldali testvér is „jó útra tér” (erről Pedro a hispán fajról tartott emelkedett hangvételű monológja során kapunk képet), és segédkezik a felkelők egyik kémjének is. A film 1939-ben, a Győzelmi Felvonuláson zárul, amelyen a Caudillo személyesen is részt vesz.



Faj (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)



Faj (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

Franco tábornok és José Antonio Primo de Rivera idézetek és falakra, sátrakra kihelyezett képek révén végig jelen vannak a történetben, a szerző így önmagát is beleírta a műbe.

Sáenz de Heredia filmje az alábbi felirattal harangozza be az elkövetkező képsorokat: „A hatalmas spanyol szuperprodukció, melyet a Hispanidad Tanácsa támogat." Franco az alapul szolgáló mű ajánlásában és a bevezetőjében még lényegretörőbben fogalmaz (az alábbi mondatok a filmbe nem kerültek bele, csak a kiadott filmregényben olvashatóak):

> Spanyolország fiataljainak, akik vérükkel megnyitották az utat felemelkedésünk előtt. Egy generáció életének jeleneteit fogjátok most átélni, a spanyol Keresztes Hadjárat eddig ismeretlen epizódjait, melyeket a fajunkra jellemző szellemiség és nemesség uralt. Egy nemesi család áll a mű középpontjában, hű képe azon spanyol családoknak, amelyek ellenálltak a materializmus legádázabb rohamainak. Fenséges áldozatok, hősi tettek, a nagyvonalúság jellemzői és a fennkölt nemesség tettei vonulnak fel szemeitek előtt. [55]

A film minden egyes dialógusa és monológja propagandaüzenet, amely a Franco-rendszer eszmeiségét idézi vissza: az ellenfél brutális és embertelen, az ország vesztére tör; a katolicizmus (és az egyház) az emberi lélek és jóság védelmezői, míg a katonalét a legtökéletesebb, legnemesebb hivatás; a család a legszentebb kötelék; a spanyol-amerikai háború a nemzet egyik tragédiája, de akik részt vettek a harcban a spanyol oldalon, mind hősök; a polgárháború pedig a hősök és árulók közti harc. A haza áll mindenek felett: amikor José sógora dezertálni akar, hogy hazamenjen a védelemre szoruló családjához, a főszereplő eltéríti őt ettől egy hazafias beszéddel. Minden tematikus szál a becsület, hűség, kötelesség és büszkeség négyese körül forog, ezeket pedig a katolicizmus fogja össze. José és szülei monológjai a múltról a dicsőséges Spanyolország mozaikjait idézik meg, majd a főszereplő kijelenti: „Isten a spanyol nemzetet szereti a legjobban".

A cím, ismerve a „faj” szó gyakori alkalmazását a rezsim részéről, az új Spanyolország, az igazi hispán nép átfogó elnevezése. Magában foglal mindent, ami a győztesek eszmerendszerében az igazi spanyolságot adja. Jelen esetben, ahogyan a Churruca család feje elmeséli, a hispán faj alapját az almogávar népcsoport adja, belőlük fejlődtek ki az igazi hispánok.

A film bővelkedik olyan jelenetekben, amelyek – a nyílt és tolakodó propaganda mellett – művészi tekintetben is túlzásba esnek, inkább a giccs kategóriájába tartoznak. Ilyen például a kereszt és sziluettjének állandó megjelenése vagy a hosszan a kamerába és a mellé meredő szereplők, amint átszellemülten, könnyes szemmel monologizálnak a hispán fajról és a nemzetről.



Faj (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

A *Faj* megszületése a rezsim és a Hispanidad Tanácsa azon nyílt szándékának eredménye, hogy megteremtsék a hazafias filmek prototípusát, amely egyben legitimálja is az 1936-os felkelést. A legfontosabb filmművészeti folyóiratok a forgatási engedély kiadásától kezdve a vetítések visszhangjáig mindenről tájékoztatták az olvasókat, egyértelmű volt, hogy a legfontosabb spanyol film készül. [56] A rendezővel, színészekkel és a stáb tagjaival (még a gyártásvezető titkárnőjével is) készített több oldalas, központi helyen található interjúk mindegyike igazolni volt hivatott, hogy a spanyol filmtörténet leggrandiózusabb alkotása jön létre, valamint minden résztvevő élete és karrierje csúcspontjának tartja, hogy megadatott neki a közreműködés lehetősége. Egyesek hosszú monológokban, mások pontokba szedve sorolták fel, miért gondolják, hogy a *Faj* a spanyol filmművészet csúcspontja. [57] A műről készült kritikák pedig a felmagasztalás egy újabb szintjét valósították meg.

A film nemzetközi bemutatásával kapcsolatban érdekes információkat hozott nyilvánosságra Magí Crusells filmtörténész. XII. Pius pápát lenyűgözte a *Faj* által közvetített katolicizmus és fennkölt hangnem, de – tekintettel a Franco-kormány akkori nemzetközi megítélésére – a Szentszék diplomáciai testülete nagykövetén keresztül megkérte a spanyol külügyminisztériumot, hogy ne hozzák nyilvánosságra a pápa pozitív véleményét, sem azt a tényt, hogy a *Faj*t egyáltalán levetítették a Vatikánban. A német frontra maga a rendező utazott el a Caudillo személyes kérését tolmácsolva, hogy a Kék Hadosztály [58] számára levetíthessék a filmet; a német parancsnokok azonban ezt nem engedélyezték. Németországban sem érdeklődtek iránta, de tíz német film

Spanyolországba történő importálásáért cserébe lehetővé tették a bemutatást, ahogyan Olaszországban is, nyolc importengedély fejében. Több európai országba is eljutott a *Faj*, Svédország és Románia viszont már a bevitelét sem hagyta jóvá, Svájc pedig azonnal betiltotta, mert úgy ítélte meg, hogy ez a propagandafilm olyan reakciókat válthat ki a közönségből, amely megzavarhatja a közrendet. [59]

1950-ben került bemutatásra az *Egy Faj szelleme* (Espíritu de una Raza. José Luis Sáenz de Heredia), amely valójában nem egy új film, hanem a *Faj* újravágott, újraszinkronizált változata. [60] A munkálatokból a rendezőt teljes mértékben kihagyták, a NO-DO filmhíradó stábja végezte az új film készítését. A hivatalos indoklás szerint a módosításokat „a párbeszédek és effektek technikai újraszinkronizálása" miatt kellett beiktatni. Az egyik legfontosabb változtatás az új szinkron: az eredeti színészek helyett az amerikai Metro Goldwyn Mayer stúdió barcelonai szinkronszínészei hallhatóak az új verzióban, egy az egyben az amerikai *Elfújta a szél* (Gone with the Wind. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) éppen készülő spanyol hangsávjának stábja. A szinkronrendező szerint az indokolta a korrekciókat, hogy „a tábornok soha nem volt igazán elégedett az előző változattal". [61] Teljesen új dialógusok kerültek be, a filmben több helyen is jól észrevehető, hogy nem egyezik a szájmozgás a beszédhanggal. Az új verzió alkalmazkodott a hidegháború viszonyaihoz, eltűnt belőle minden, ami a fasizmusra és a Falange-ra emlékeztetett, a köszönésként használt előrenyújtott kar, a felvonulások, a szélsőjobboldalt dicsőítő párbeszédek és az Amerika-ellenes megjegyzések és újságcímek. Megjelenik viszont új ellenségként a kommunizmus. A dialógusbeli különbségek közül az egyik tökéletesen illusztrálja ezt a változást. Míg az eredeti filmben az egyik felkelő hadseregre vonatkozó mondat így hangzik: „Mindig megnyerik a csatát az önteltekkel szemben", addig az Egy Faj szellemében már ezt halljuk: „Mindig megnyerik a csatát a barbár és ateista kommunisták ellen".

A *Faj* valószínűleg nyitódarabja lett volna a hasonló típusú filmeknek, de kimondottan ezt az utat folytató, teljes mértékben a Hispanidad és a *Faj* szellemében fogant mű nem született több. Ennek okát csak találgatni lehet, vélhetően a filmesek nem mertek ehhez a témához nyúlni, ugyanis nem lehetett versenyezni a *Faj*jal, minden más csak utánzatnak minősült volna. Létezik pontosan nem dokumentált és nem bizonyítható szóbeszéd arra nézve, hogy Franco és Sáenz de Heredia terveztek egy folytatást a *Faj*hoz, amely a Kék Hadosztályra koncentrált volna, azonban ez soha nem készült el, ilyen irányban tett hivatalos lépésekről sem tudunk.

3. A polgárháború

A Franco és a spanyol katolikus egyház által is Keresztes Hadjáratnak titulált polgárháborúval kapcsolatos művek a Keresztes Hadjárat filmjei (cine de Cruzada) elnevezést kapták a filmtörténészektől. A polgárháború a Franco-rendszer számára a közelmúlt, inkább a jelen körébe tartozik, ezért nem a történelmi filmek kategóriájában tárgyalom. Közös jellemzője ezeknek az alkotásoknak, hogy a stáblistán is előkelő helyen hirdetik: a forgatáson magas rangú tisztek, általában alezredesek segédkeztek katonai tanácsadóként, valamint valódi katonák statisztáltak, és

a hadsereg biztosította a felszerelést is.

A *Madridi front* (Frente de Madrid. Edgar Neville, 1939) az első játékfilm, amely a polgárháborúról szól. A rendező a művet Olaszországban forgatta, két változatot készített különböző főszereplőkkel, egy olaszt és egy spanyolt; utóbbiból nem maradt fenn kópia, az olaszból őriz egy példányt az olasz Filmarchívum. A történet szerint egy felkelő katona a köztársasági zónában teljesít küldetést, de megsérül, így utolsó óráit egy szintén sebesült kormányhű katonával tölti. A polgárháborúban harcoló felek egymás iránt érzett szimpátiájának vagy kibékülésének ábrázolása teljes mértékben elképzelhetetlen volt akkoriban, így Neville-nek meg kellett változtatnia az eredetileg tervezett zárójelenetet, amelyben a két sérült tiszt átöleli egymást. [62] Ez a kép a nemzeti megbékélés egyik első üzenete lehetett volna, de a cenzori hatóság nem tolerálta. Már a forgatás megkezdése előtt számos figyelmeztetést kapott a rendező, hogy bizonyos jeleneteket ne vegyen fel, mert azok nem tükröznék reálisan a fronton történteket, ezért a cenzúra sem fogja elfogadni az ilyen történelemhamisítást. A rendező úgy véli, éppen ő ábrázolta volna a valóságot azzal, hogy mindkét oldal katonáihoz érző, emberi lényként közelít, és nem csak egyoldalúan a felkelők iránti szimpátiát viszi vászonra. [63]

Az Alcázarban a helyzet változatlan

A Franco-rendszer első számú propagandafilmjeként értékelhető *Faj* után foglal helyet a sorban a két évvel korábban spanyol-olasz koprodukcióban készült, két hivatalos címmel is rendelkező *Az Alcázarban a helyzet változatlan* / *Az Alcazár ostroma* (Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell' Alcazar. Augusto Genina, 1940). A polgárháború nacionalista interpretációjának és a Keresztes Hadjárat témájának legkiemelkedőbb darabja ez, központi eleme a korabeli háborús propaganda egyik legendává emelt eseménye, amely minden művészeti ágat megihletett, a festészettől a grafikán át a költészetig: a toledói Alcázar erőd falai közé vonult felkelő csapatokat hetven napon keresztül bombázták a köztársasági erők, majd az afrikai hadsereg érkezésével a kormányerők visszavonultak, az erőd túlélői és halottai pedig a nacionalista mitológia hőseivé váltak. A film ezt az ostromot mutatja be a katonai akadémiaként funkcionáló erődben tartózkodó katonák és civilek szemszögéből. Már a polgárháború utolsó évében is felmerült, hogy az Alcázart központi témaként használva készítsenek propagandafilmet, de a személyesen Franco tábornoknak ajánlott, egy újságíró tollából származó forgatókönyv nem került megfilmesítésre, egyes részeit azonban viszontláthatjuk Genina alkotásában. [64]

A forgatás helyszínéül kisebb részben a valódi, de már csak romokban meglévő Alcázar, nagyobb részben az olasz Cinecittà filmstúdió szolgált, ahol felépítették az erőd és a környékbeli utcák élethű mását. A bemutató évében a Velencei Filmfesztiválon elnyerte a legjobb olasz filmnek járó Mussolini-kupát. Két változatban készült el a mű: előbb olaszul, majd spanyolul is felvették a jeleneteket ugyanazokkal a színészekkel, de hangot a helyszínen nem rögzítettek, azokat utószinkronnal adták hozzá. Így a kettős forgatás a színészek szájmozgása és a későbbi szinkron egyezése miatt volt csak fontos. Ahogyan a *Faj* esetében, úgy az Alcázarról szóló filmből is több verzió készült mind Spanyolországban, mind Olaszországban, mert az évek során többször

újravágták és újraszinkronizálták, hogy igazodjon a kül- és belpolitikában beállt változásokhoz, fokozatosan eltávolították belőle a fasizmusra utaló párbeszédeket, dallamokat, karmozdulatokat. [65]



Az Alcázarban a helyzet változatlan / Az Alcazár ostroma (Sin novedad en el Alcázar L'assedio dell' Alcazar. Augusto Genina, 1940)

Mindkét ország saját filmjeként kezelte, megemlítve, hogy elkészítésében együttműködtek a másik nemzettel; bár a filmről összeállított spanyol cenzori jelentésben [66] olasznak jelölik a film származását, az újságok és filmes folyóiratok a spanyol nemzeti filmipar kiemelkedő darabjának nevezték. Az akkori spanyol filmpropaganda leghatásosabb elemévé vált.

Rendezője, az olasz fasizmus egyik legtöbbet foglalkoztatott filmese a premier kapcsán írt spanyol nyelvű, a felkelő fegyvereseket és a háború kimenetelét is magasztaló újságcikkében kifejti, hogy a szovjet *Patyomkin páncélos*ra ([redacted], Szergej Mihajlovics Eisenstein, 1925) adott válasznak szánta ezt a művet, mert míg szerinte Eisenstein filmje a pusztító (destruktív) forradalmat mutatja be, addig az ő filmje az építő (konstruktív) forradalomnak állít emléket. Úgy véli, hogy a filmtörténetben most fordul csak elő másodszor (a Patyomkin esete az első), hogy a világtörténelem alapot szolgáltat egy film elkészítésének. Eisenstein művét úgy értékeli, mint a bolsevik propaganda bármely írott, a marxizmust népszerűsítő anyagánál fontosabb eszközét. A film jelentős fegyverré válhat annak kezében, aki tudja, hogyan kell azt használni. A rendező végső megállapítása saját alkotásának üzenetéről: „A filmből a spanyol nép szellemisége árad: egy nemes, hősies, ifjú szellemiség. José Antonio Primo de Rivera és Franco tábornok Új Spanyolországának szellemisége … A haza, a család és a vallás teszik lehetővé az Alcázar csodáját. Bárcsak az új spanyol nemzedékek is megértenék, hogy ezen a három elven alapul a jólétük, jövőjük és nagyságuk." [67]

Tükrözve a spanyol rezsim politikáját, ahol a Szovjetuniót tekintették az egyik fő (később a legfőbb) ellenfélnek, az abban az időszakban legfontosabb propagandafilmnek számító mű [68] is egy szovjet alkotással szállt szembe. Hozzá kell tenni, filmművészeti és technikai (de nem ideológiai) szempontból a spanyol filmkritikusok és filmtörténészek már a Franco-korszakban is elismerően szóltak Eisenstein filmjéről, a német *Az akarat diadala* (Triumph des Willens. Leni Riefenstahl, 1935) mellett a *Patyomkin páncélos*t tartották a legprofesszionálisabban kivitelezett

propagandafilmnek. [69] Természetesen a nézők többsége nem tudta megítélni, hogyan sikerült ez a „válasz”, mivel az illegális vetítések kivételével sehol nem lehetett megtekinteni a rezsim által tiltott és hatalmas veszélynek tartott szovjet művet, a nem hivatalos filmklubokban azonban folyamatosan jelen volt.

Már az első felirat jelzi, hogy fontos filmet lát majd a néző: az alkotói még a stáblista elején „hatalmas nemzeti szuperprodukciónak” titulálják. Láthatjuk José Calvo Sotelo szélsőjobboldali politikus Cortesben elmondott, a fasizmust éltető beszédét, majd a haláláról szóló újságcikkek bevágása után a temetésén megjelent hazafiak esküt tesznek, hogy megmentik Spanyolországot. A film alapján úgy tűnhet a néző számára, hogy Calvo Sotelo halála vezetett a felkeléshez, amelyet az *ország visszahódításá*nak nevez egy tábornok; ez persze távol áll az igazságtól. Az Alcázar parancsnoka egyesével végigkérdezi tisztjeit, ki milyen utat tart követendőnek. Mindenki ugyanazt válaszolja: „Követni Francót!”, később pedig általános helyzetértékelésként hangzik el: „Számunkra Spanyolország egyet jelent Franco tábornokkal.” Rádióhírek, újságcikkek, beszélgetések segítségével a felkelő csapatok fontosabb harcairól is értesülünk, és láthatjuk mindkét oldal haditanácsait, taktikai megbeszéléseit. A köztársaságiak presztízskérdésként fogják fel, hogy minél hamarabb visszaszerezzék az Alcázart, az elhúzódó harcok pedig súlyosan érintik a morált táborukban. Franco győzelmeinek hírére az erőd falai között örömünnep kezdődik, a katonák, civilek, idősek és kisgyerekek egymást átölelve, könnyes szemmel éneklik az *Arccal a nap felé* (*Cara al Sol*) című falangista himnuszt egy közel másfél perces jelenetben.



Az Alcázarban a helyzet változatlan / Az Alcazár ostroma (Sin novedad en el Alcázar L’assedio dell’ Alcazar. Augusto Genina, 1940)

Kérésükre beengednek hozzájuk egy papot, aki misét celebrál, feloldozást ad mindenkinek a bűnei alól, a súlyos sérülteknek utolsó kenetet ad fel, egy haldoklót összead szerelmével, mindenkit megáld, miközben a katonák, a civilek és az apácák könnyezve készülnek a végső ütközetre. A még életben maradtak a végsőkig kitartanak a szétbombázott erőd romjai között is, majd megérkezik a felmentő sereg. A győzelmet ismét a falangista himnusz tömeges eléneklésével ünneplik, és amint előjönnek a romok közül a civilek, megérkezik Franco tábornok is, aki átöleli az erőd parancsnokát. A záróképen a katonák és a civil tömeg könnyes szemmel, magasba tartott jobb

karral tisztelegnek a Caudillo előtt.



Az Alcázarban a helyzet változatlan / Az Alcázár ostroma (Sin novedad en el Alcázar L'assedio dell' Alcazar. Augusto Genina, 1940)

Az itt meghonosodott ellenségábrázolás a későbbi filmekben is visszatér: a köztársaságiak csapata rosszarcú, züllött, alkoholista férfiakból áll, akik az erőd parancsnokát fia megkínzásával és megölésével, egy másik katonát pedig felesége megerőszakolásával és meggyilkolásával akarnak rávenni, hogy adja fel a küzdelmet; ezek az erkölcstelen próbálkozások általában nem érnek célt. A főtisztek azonban tisztelettel bánnak egymással: az erődbe érkező köztársasági főtiszt és a felkelők helyi parancsnoka kollégaként tekint egymásra, és közös jelenetük azt sugallja, hogy a katonai lét mindenek felett áll; bár más oldalon küzdenek, mégis egy „családhoz", a fegyveres erők családjához tartoznak.

A film egyik érdekessége, hogy a 108. percnél, miközben tart az egyik támadás, külföldi újságok vonatkozó címlapjait vágják be. A francia *Le Journal*, az olasz *Il Messaggero*, az amerikai *The New York Times* és a német *B.Z am Mittag* mellett ötödikként a *Magyarország* című napilap 1936. szeptember 29-i, reggeli kiadása tűnik fel, az alábbi címmel és alcímmel: „Az Alkazár még mindig a nemzetiek kezében van. A madridi kormány újabb fegyvereket és csapatokat küld Toledóba. Az Alkazárra sok tonnányi dinamitot zúdítanak". Miközben a címlapokat mutatják, a tudósítók (feltehetőleg) ezekből olvasnak fel részleteket, melyek alapján úgy tűnhet, a nemzetközi sajtó a hős védők mellett áll, míg a köztársaságiakat brutális hordákként írják le.



Az Alcázarban a helyzet változatlan / Az Alcazár ostroma (Sin novedad en el Alcázar L'assedio dell' Alcazar. Augusto Genina, 1940)

Szintén megemlítendő egy híres mondat újraértelmezése: a francia Pétain marsalltól származó, de a spanyol kommunista Dolores Ibárruri által híressé tett „Nem törnek át!" (¡No pasarán!) felkiáltást egy falfirkaként látjuk viszont, a montázstechnika segítségével pedig mindez új értelmet nyer: az erőd védői megakadályozzák, hogy a köztársaságiak áttörjenek a falakon.

A film a megtörtént eseményeket fikciós szálakkal vegyíti, a valóságban is létező szereplők mellett megjelennek kitalált alakok, és nem hiányzik a minden műben, még a propagandafilmekben is szinte kötelező elemként jelen lévő szerelmi szál sem. Ez a játékfilm számított 1940-ben és 41-ben az állami filmpropaganda legtöbbet emlegetett, legtovább játszott, legnagyobb büszkeséggel körülvett filmjének. Bár 1942-ben a *Faj* még ezt is felülmúlta, ma is a francói filmpolitika és filmpropaganda egyik legfontosabb darabjaként tartjuk számon.

Vörös és fekete

A polgárháború kitörésének első hónapjaiba kalauzol el minket a *Vörös és fekete* (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942) című film, amely a kommunistaellenes propaganda egyik legkifejezőbb, legközvetlenebb, didaktikai szempontból legtökéletesebb darabja. Bár az ellenségképre fókuszál, mégis a polgárháborús filmek között tárgyalom, mert döntően a háború éveiben, a frontvonalakon történt események mögé enged betekintést. A film egy Falange-szimpatizáns lány (Luisa) és egy kommunista fiú (Miguel) történetét meséli el, akik már gyerekkoruktól kezdve vonzódnak egymáshoz. Mivel a fiút kizárólag a politika érdekli, eltávolodnak egymástól, a lány pedig igyekszik segíteni falangista barátait, társait és az édesanyját. Miután a baloldaliak (mindannyian a CNT anarcho-szindikalista szervezet tagjai) elhurcolják és megerőszakolják Luisát, régen látott szerelme igyekezne segítségére sietni, de már késő: egy mezőn csak a holttestét találja meg sok más kivégzett jobboldali asszony teteme mellett. Miguel ráeszmél, hogy a rossz oldalon áll, kétségbeesésében az öngyilkosság egyedi módját választja: rálő egy CNT-feliratú autóra, a

benne utazók pedig a nyílt utcán agyonlövik őt.



Vörös és fekete (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942)



Vörös és fekete (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942)

A filmben az anarchisták és kommunisták által egyaránt használt börtön falán látható sarló és kalapács motívumokat egy kereszt tetejére rajzolták, jelezve, hogy vallás- és egyházellenes csoportról van szó, amely a kommunizmust mindenek elé helyezi. Az utcán a falakon a baloldali Népfront, valamint José Antonio Primo de Rivera felszólalását is hirdető választási plakátokat látjuk, az utóbbit az egyik első jelenetben Miguel letépi, Luisa rosszallása ellenére. A CNT viszont feliratokkal, korabeli graffitikkel csúfítja el az épületeket.



Vörös és fekete (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942)

Az elérendő célhoz megfelelő színészválasztás és karakterábrázolás járult. A CNT-tagok mind antipatikus, már-már hajléktalannak tűnő, borostás, ápolatlan és műveletlen személyek, némelyikük szinte fogyatékosnak van beállítva, viselkedésük alapján inkább állatias jegyeket mutatnak. Lerészegedve dalolnak a börtönben, miközben társaik ártatlanokat kínoznak a másik

szobában. Luisa letartóztatásakor a lakásból az értékes holmit, az aranytárgyakat is elviszik. A köztársasági politikusok egy burleszkszerű jelenetben tanúbizonyságot tesznek arról, hogy összefüggéstelen és értelmetlen vitákat folytatnak a semmiről. Ezzel szemben a Falange tagjai és a velük szimpatizálók elegáns, művelt, jóképű férfiak és vonzó asszonyok, még a fogdában is öltönyben, nyakkendőben, ünnepi viseletben fekszenek a földön. Ártatlan és jó szándékú személyek, akik nem értik, miért zárták be őket, de a végsőkig bíznak az emberi jóságban.

A filmben a CNT-hez tartozó, ugyanakkor kommunista jelmondatokat használó szereplő kimondja egy gyűlésen: a forradalom lényege, hogy lerombolj mindent, elkobozd a vagyont, és törekedj az ellenség teljes megsemmisítésére. A Luisa kivégzése utáni jelenetben pedig az alkotók felhívják a figyelmet a baloldaliak önellentmondására: egy falfeliratot mutatnak, amelyen a halálbüntetés ellen tiltakozik a CNT; éppen az a szervezet, amely ártatlan asszonyokat végez ki.

Carlos Arévalo filmje tökéletesen illusztrálja a diktatúra, mindenekelőtt a Falange szemléletét. Az ellenfél elvetemült, embertelen, ártatlanok életére tör, ezért a felkelés teljesen jogos, a spanyol nemzet érdekében történik, az ország jövője csak így védelmezhető meg. Bár az üzenet egyértelmű, a filmet csak hosszas cenzori procedúra [70] után sikerült bemutatni, ugyanis a baloldali Miguel a játékidő során egyre szimpatikusabb lesz a néző számára, ő maga is egy jóképű, viszonylag kulturált fiatalember. Ez azonban mégsem volt akkora probléma, mert Miguel végül „jó útra" tér, rádöbben, hogy eddig a rossz oldalon harcolt.

A *Vörös és fekete* az egyetlen olyan fikciós játékfilm, amely tisztán a Falange eszmeiségét közvetíti (beleértve a szervezet zászlajának színeire utaló [71] filmcímet is), valamint időrendben az első antimarxista ellenállásra felszólító alkotás. Az „igazi spanyol fasiszta film" titulust is megkapja a spanyol filmtörténetekben. Többször felcsendül az *Arccal a nap felé* himnusz, a Falange-tag szereplők a párt programjából is idéznek. Díszlettervezőként José María Alfaro, a Falange társalapítója és himnuszuk szövegének társszerzője szerepel a stáblistán, zeneszerzője Juan Tellería, aki ugyancsak a fasiszta indulókhoz kötődik. Arévalónak korábban felajánlották a *Faj* rendezői székét is, de inkább saját, 1934-ben született forgatókönyvét szerette volna filmre vinni: ez lett a *Vörös és fekete*. [72] A siker azonban nem tartott sokáig, egyelőre tisztázatlan okokból a filmet három héttel a premier után levették a műsorról, és betiltották, csak 1996-ban láthatta újra a közönség, amikor a Filmarchívum munkatársai ünnepélyes keretek között levetítettek egy pár évvel korábban véletlenül előkerült, restaurált kópiát. [73] Csak találgatni lehet a betiltás okát, egy Arévalóval foglalkozó szerző szerint a vetítésen a rezsim befolyásos katonatisztjei felháborodtak a túlzott mértékű falangista propagandán, és magát Franco tábornokot sürgették, hogy járjon el a betiltás ügyében. [74] Más források is úgy vélik, hogy bizonyos döntéshozók túlságosan kockázatosnak ítéltek a második világháború alatt műsoron tartani egy ennyire egyértelműen fasiszta retorikát használó filmet. [75]



Vörös és fekete (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942)

Technikai szempontból érdekessége a filmnek, hogy az alkalmazott montázsokat és plánokat egyértelműen a szovjet filmek mintájára készítették, a *Patyomkin páncélos*ból konkrét jeleneteket is átvettek. Ilyen filmtechnikai eszközökkel élnek többek között, amikor baloldali támadásokról és falangisták inzultálásáról szóló újságkivágásokat és cikkrészleteket montíroznak egymásra. Nem egyedülálló jelenség, a későbbiekben is használatos módszer lesz, hogy az országok a legfőbb ellenségnek kikiáltott nemzet filmesztétikáját alkalmazzák a saját filmkészítésükben.

Légió, hozzám!

A filmcímben olvasható felkiáltás az úgynevezett *Légiós Hitvallás* (*Credo Legionario*) negyedik pontjára utal, amely szerint egy bajba került légiós segélykérésére a többiek feltétel nélkül és azonnal a megmentésére sietnek. A Spanyol Légió megalapítója, José Millán-Astray fogalmazta meg a 12 pontból álló hitvallást, amelyet a szervezet tagjai életük során mindig szem előtt kell hogy tartsanak.



Légió, hozzám! (¡A mí la Legión! Juan de Orduña, 1942)

A Marokkóban játszódó *Légió, hozzám!* (¡A mí la Legión! Juan de Orduña, 1942) két légiós történetét meséli el: egyiküket megvádolják emberöléssel, a másik pedig kitart barátja ártatlansága mellett, és nyomozni kezd, végül sikerül őt tisztáznia. Mint kiderül, a megvádolt katona valójában egy távoli (fiktív) ország trónörököse, akinek el kellene foglalnia az uralkodói pozíciót. Barátja elkíséri a herceget a királyi palotába, de a spanyolországi „nemzeti felkelés” hírére 1936-ban mindketten

visszatérnek az Ibériai-félszigetre, hogy a lázadó csapatokat segítsék.

Az alkotás sokszor túlzásokba eső, helyenként meseszerű cselekménye (mint a távoli ország trónját a spanyol ügyért feladó herceg története) ebben az esetben másodlagos jelentőséggel bír, a lényeg ugyanis nem a háttértörténet, hanem a szereplők viselkedése. A főszereplők mindannyian a legfelsőbb katonai erények megtestesítői, rendíthetetlen, büszke és lovagias hazafiak, akik egész életüket a haza szolgálatára tették fel. A családjuk a Légió, másnak nincs helye az életükben. A jelenetek, a párbeszédek és a monológok a Hispán Faj védelmében szolgáló hadsereg (itt konkrétan a Légió) dicsőítését, felmagasztalását tükrözik, a spanyol fegyveres erők legközvetlenebb propagandáját nyújtják. Számos alkalommal felhangzik az „Éljen a légió!" felkiáltás. A *Faj* gyártási évében bemutatott film még Sáenz de Heredia alkotásánál is egyértelműbben és elfogultabban áll ki a katonai értékek mellett. A polgárháborús filmekben is használt módszert követve a hősies tettek, a hazát és az erkölcsöt magasztaló monológok mellett a patriotizmust tükröző indulók adják a zenei aláfestést. A francói ideológia szellemében számos direkt utalást találunk a kommunisták és anarchisták nemzetromboló tevékenységére. A francói filmpolitika szellemében fogant művek témái között ritkán felbukkanó elemmel is találkozunk: a bonyodalmak egyik fő okozója egy kapzsi és jellemtelen zsidó személy. [76]



Légió, hozzám! (¡A mí la Legión! Juan de Orduña, 1942)

Alkotói az elkövetkezendő években is bizonyítják, hogy a hazafias filmek mesterei: a főszereplő, ahogyan a *Faj* és esetében is, az utókor által a *rezsim színésze*nek nevezett Alfredo Mayo, a Franco-korszak műveinek örök katonatisztje, a film rendezői székébe a később a látványos és hatalmas költségvetésű, hazafias történelmi tablók készítője, Juan de Orduña ült, míg forgatókönyvírója a szintén a hispán múltat visszaidéző filmek rendezőjeként ismertté váló Luis Lucia.

A légiósok egymás iránti feltétlen hűségének és barátságának ábrázolását az utókor máshogyan értelmezi: mára elfogadott vélemény, hogy a főszereplők rendkívül közeli viszonya egyértelműen a kettejük között fennálló homoszexuális kapcsolatra utal, ami annak idején beszédtéma is volt a színészek között, de a kérdés végül nem okozott problémát, mert a légiósok egy olyan felsőbbrendű kasztot képviseltek a társadalomban, ahol talán még ez is megengedhető volt;

komoly tanulmányok láttak már napvilágot a szóban forgó film kapcsán abban a kérdésben, hogy a bajtársias önfeláldozás, a mindent felülíró férfibarátság és a saját nemhez való vonzódás közötti határvonal a példás életvitelt folytató katonatisztek esetében elég vékony volt. [77] Valóban nem egyértelmű, hogy a másság minden formáját teljes mértékben elutasító egyházi és katonai cenzúra miért nem távolíttatott el a filmből néhány olyan jelenetet és párbeszédet, amely magában hordozza ezt a kétértelműséget. Napjainkban a *Légió, hozzám!* című filmet úgy tartják számon, mint a francói értékeket tükröző egyik legfontosabb propagandafilmet, ugyanakkor nem hivatalosan az első férfiak közötti homoszexuális kapcsolatot bemutató alkotásként is említik. [78] Más tanulmány az egy évvel korábban készült *Harka!* (¡Harka! Carlos Arévalo, 1941) katonái közötti bajtársiasságban is felfedezni véli a homoszexualitást. [79]

4. Az ellenségkép kijelölése

A korai francóizmus egyik leggyakrabban visszatérő motívuma a lesben álló, az Új Spanyolországra veszélyt jelentő kommunisták és hasonló felforgató erők tevékenysége. Úgy vélték, a nemzet védelmében megfigyelés alatt kellett tartani a potenciális veszélyforrásokat. Kommunizmus, anarchizmus és szabadkőművesség lényegében szinonimaként működtek a Franco-korszak eszmeiségében. A kommunizmus-ellenes hangvétel megjelenik minden egyes polgárháborús, egyházi témájú vagy a hadseregre fókuszáló alkotásban is, karöltve az idegengyűlölettel (ez utóbbi a nem hispán fajhoz tartozók iránti xenofóbia megnyilvánulása).

A kommunista-ellenes témák és a társadalomba beszivárgó bolsevik ügynökökről szóló filmek a hidegháború kiéleződésével az Amerikai Egyesült Államokban alműfajjá váltak. Ellentétben az USA-val, Spanyolországban nem alakult ki az idegen megszállásról szóló művek tudományos-fantasztikus metaforája, ebben az esetben a spanyol hazafiak valódi kommunista ügynökökkel és kémekkel néztek szembe a filmvásznon. Egyesek személyisége ezekben a művekben azonban még nem teljesen romlott, a folyamat néha visszafordítható, ehhez pedig az szükséges, hogy a főszereplő spanyolok a helyes útra tereljék a megtévedt ellenfelet. Feltűnő, hogy a „pokol” szó több olyan film címében is megtalálható, amely a Szovjetunióba vagy egy másik kommunista országba helyezi cselekményét.

Nagykövetek a pokolban

A teljes mértékben a Kék Hadosztályra koncentráló *Nagykövetek a pokolban* (Embajadores en el infierno. José María Forqué, 1956) a szovjet kényszermunkatáborba került spanyol önkéntesek szenvedéseit tárja a néző elé, akik két alternatíva közül választhatnak: lemondanak a spanyol állampolgárságról, és így esélyt kapnak a szovjet hadseregben történő szolgálatra, vagy spanyol fogolyként a táborban elszenvedik a megalázó bánásmódot. A hazájukhoz mindvégig hű katonák büszkén jelentik ki, hogy azért léptek be a Kék Hadosztályba, mert a kommunizmus ellen akartak harcolni. A fogolytáborban a Genfi Egyezmény értelmében elutasítják a kényszermunkában való

részvételt, majd egy kirakatperben az átálló spanyol katonák közreműködésével lázadás szítása címén hosszú fogságra ítélik őket. Sztálin halálakor, közel tizenegy évnyi rabság után az állampolgárságukat megtartó spanyolok egy Vöröskereszthez tartozó hajón hazatérhetnek, míg a szovjeteket kiszolgáló spanyoloknak orosz földön kell maradniuk; utóbbiak egyike kétségbeesve próbálna mégis velük tartani, míg a másik, amikor a hajó távolodni kezd, lelkiismeret-furdalása miatt szovjet szolgálati fegyverével öngyilkos lesz. Forqué alkotásában a szovjetek testesítik meg az embertelen és érzéketlen ellenfelet, a hazaárulóvá váló spanyolok pedig megvetést érdemelnek. Az igazi hazafiak azonban nem adják fel, nem hajolnak meg a kényszerítés előtt sem, és a halált is vállalják, hogy hazájukhoz hűek maradjanak. Utóbbi személyiségtípust állította a Franco-rendszer is a nemzeti történelem középpontjába. Az időnként megszólaló narrátor erősíti a patrióta felhangot, és a jelenetek alatt kifejti, milyen hősies viselkedésnek, milyen feddhetetlen spanyol magatartásnak vagyunk tanúi. Úton hazafelé a hajón az *Arccal a nap felé* himnuszt hallgatják vigyázzba állva a hazatérők, majd családtagjaik rádióüzeneteit közvetítik nekik.



Nagykövetek a pokolban (Embajadores en el infierno. José María Forqué, 1956)



Nagykövetek a pokolban (Embajadores en el infierno. José María Forqué, 1956)

A film igaz történeten alapul, 1954 áprilisában érkezett meg Odesszából Barcelona kikötőjébe a *Szemiramisz* nevű hajó, fedélzetén 229 spanyol katonával, akik a Kék Hadosztály tagjaiként 11 évet raboskodtak a Gulágon. Torcuato Luca de Tena az *ABC* spanyol napilap hasábjain cikksorozatot tett közzé a visszatérők emlékeiből és a velük készített interjúkból, majd egyikükre fókuszálva *Nagykövet a pokolban* címmel [80] könyvet írt. A filmváltozat elkészítésének rendezői székétől

többen visszaléptek, mert a téma kockázatos volt: egyes miniszterek utasítására a Falange motívumait és szólamait erőteljesen ábrázolni kellett volna, miközben az 50-es évek közepén a régi falangizmustól eltérő, a nyugati demokráciák felé orientálódó külpolitikát folytatott Spanyolország. Luca de Tena monarchista szemléletet képviselt, és cikkeiben alig utalt a Falange-ra, sőt, a könyvben is csak felszínesen szólt arról, hogy a Kék Hadosztály valójában a német hadsereget segítette. A könyv, majd forgatókönyv szereplőinek nagy része kitalált figura, személyiségjegyeiket a valódi alakok tulajdonságaiból állították össze. Forqué vállalta a rendezői feladatot, és igyekezett egy mindenki számára kielégítő változatot készíteni. A kor egyik legnépszerűbb filmjévé vált, mert a rendezőnek sikerült a hazafias szólamok, a spanyolság-tudat, a katolicizmus és az antikommunizmus mellett a történtek drámai oldalát is bemutatnia, a szereplők átélt szenvedéseinek realista ábrázolását. A bemutató előtt azonban betiltották, mert a rezsim nem érezte eléggé hazafiasnak, a rendezőt pedig falangista csoportok hazaárulónak nevezték, és több alkalommal megfenyegették. Végül Agustín Muñoz Grandes hadügyminiszter (a Kék Hadosztály volt parancsnoka), José Luis Arrese, a Nemzeti Mozgalom főtitkára, valamint Gabriel Arias Salgado tájékoztatási és idegenforgalmi miniszter megtekintették együtt egy privát vetítésen, és az általuk javasolt két változtatással továbbították engedélyezésre: egészítsék ki a filmet olyan jelenetekkel, ahol a spanyol katonák egyenruháján látszódnak a Falange jelvényei, valamint adjanak hozzá egy mondatot, amelyben a narrátor kijelenti, hogy a Kék Hadosztály tevékenysége valójában a Spanyol Felszabadító Háború folytatása volt. [81]

5. A történelem

José Enrique Monterde spanyol filmtörténész adatai szerint 1939 és 1950 között megközelítőleg 437 film készült Spanyolországban, ebből 20-nál nem többre alkalmazható az „ideologizált történelmi film” megnevezés. [82] Gyűjtőnevük *papírmasé film* (*cine de cartón piedra*), utalva a monumentális díszletek építőanyagára. Leginkább a Cifesa stúdió filmjei tartoznak ebbe a kategóriába, azon történelmi eseményekre fókuszálnak, amelyeket a Franco-rendszer a nemzeti múlt kiemelkedő szegmenseinek tartott. Filmművészeti szempontból igényesebb, kevésbé direkt propagandát közvetítő filmek ezek, melyek csak helyenként reflektálnak a „jelenre” (a nemzetközi összeesküvést és a kommunista felforgatók előfutárait azonban minden esetben beazonosítják). A középpontba helyezett szereplők heroizálása azonban olyan méreteket ölt, hogy nem egyszer átcsúsznak a giccs kategóriájába.

Bár a diktatúrák rendkívül fontosnak tartják a rendszerhű, propagandaként is értékelhető filmalkotások készítését, a mozi legfőbb feladata minden ilyen rendszerben azonban a szórakoztatás, a nézők elszigetelése a valóságtól, legalább a játékidő erejéig. A tisztán ideológiai alapokon nyugvó és azokat direkt módon közvetítő filmek száma így minden totalitárius rendszerben kisebbségben van. Mindazonáltal, a rezsim üzenetét éppen ezek a filmek hordozzák, a legnagyobb állami támogatást és a legfelsőbb szintről érkező promóciót is ezek kapják. Ahogyan az első számú filmművészeti folyóirat, a *Primer Plano* vezércikke megfogalmazta 1942-ben, a

történelmi filmek műfaja mind közül a legfontosabb, ugyanis ezek döntően hozzájárulnak a nemzeti szellem formálásához. Spanyolország lakosai számára a nemzeti értékek képviselete az első, ezért a filmproducereknek és rendezőknek be kell mutatniuk a belföld és a külföld számára egyaránt, milyen dicsőséges utat járt be az ország, amíg elérkezett jelenlegi állapotába. [83] Pío García Viñolas egy évvel korábban, ugyanebben a lapban a spanyol filmművészet legnagyobb hiányosságának azt tartotta, hogy nem készít a nemzeti történelmet feldolgozó műveket. [84] A *Radiocinema* folyóirat főszerkesztője szerint „Faji Filmet alkotunk, amely bemutatja szépségünket, vallási, hősi és kissé kalandvágyó szellemünket. Egy mély spanyol gyökerekkel rendelkező Filmet. Romancero filmet szilárd klasszikus vonalakkal. Itt vannak hajósaink, szentjeink és költőink élettörténetei. El Cid és Hernán Cortés megérdemelnek egy filmet. És a nagy Izabella királynőnk és Cisneros bíborosunk, Cervantesünk, Lopénk." [85] Ugyanez az írás a továbbiakban kifejti, hogy a filmből valódi nemzeti fegyvert lehet kovácsolni, ennek segítségével az egész világ megismerheti a spanyol nagyságot, amely példaként szolgálhat mindenki számára. A 40-es évek során a *Primer Plano* és a *Radiocinema* számos ilyen témájú cikket és vezércikket jelentetett meg, mindegyik ugyanazt a tézist járja körül: a dicsőséges spanyol múlthoz tartozó események, hősök, szentek történelmi filmeken való megjelenítése szükséges ahhoz, hogy mind a belföld, mind a külföld számára bemutassák, Spanyolország a civilizáció legmagasabb fokát képviseli, a világ történelmének mozgatórugója és elválaszthatatlan része. [86]

A részben eredeti forgatókönyveken, részben irodalmi műveken alapuló történelmi filmek készítése nem egyedülálló jelensége a francói Spanyolországnak, Mussolini Olaszországa és Hitler Németországa szintén kedvelt műfajjá tette ezeket. A diktatúrák a történelem sajátos átértelmezésével szimbolikus jelentőséget adtak a múltnak, a filmet pedig a kiemelkedő irodalmi alkotások adaptálása révén előkelő művészi magasságokba emelték, így legitimizálták annak propagandaként történő használatát is. A nagyhatalmak között kirobbant fegyveres konfliktusok idején, mint amilyen a második világháború, a nemzetek filmgyártásai gyakran visszanyúltak a múlthoz, hogy fogódzókat keressenek az önigazoláshoz. Ennek eredménye általában sematikus történelemábrázolás, ahol a múltbeli események és szereplők felvonultatásának fő feladata, hogy ideológiai szempontból igazolják a jelen cselekedeteit. [87]

José Enrique Monterde tanulmányában nyolc fő jellemzőjét nevezi meg [88] a történelmi műveknek, én ebből az öt legjelentősebbet emelem be:

1. A hős caudillót teszik meg a történet és egyben a spanyol történelem motorjának, aki minden más ember felett áll, személyisége ellentmondásoktól mentes, és bármikor kész feláldozni életét Istenért és a Hazáért. Mindannyian Franco elődeinek tekinthetők.

2. A Haza egysége a kasztíliai hagyományok alapján valósítható csak meg, ezért szükséges megszüntetni mindent, ami ezt az uniformizációt veszélyeztetheti (mint az osztályharc, a katolikustól eltérő vallások, kisnemzeti és regionalista törekvések).

3. A „másik" demonizálása, vagyis állandó ellenségkép kreálása. Ez lehet belső (szeparatisták, demokraták) és külső (kommunisták, ateisták, szabadkőművesek) – ennél a pontnál átfedés

mutatkozik a tisztán történelmi és a közelmúlt témáival foglalkozó filmek között.

4. A nemzeti múlt szelektív említése: a rezsim számára dicsőségesnek ítélt korok és személyek kiemelése, valamint a szégyellnivalónak tartott idők kihagyása, esetleg meghamisítása. A filmek alapján abszolút pozitív megítélést kap a visszahódítás (*reconquista*) periódusa, a Katolikus Királyok egyesítési törekvései („kifelejtve" a zsidók és moriszkók ellen elkövetett atrocitásokat), Amerika meghódítása és a kereszténység kiterjesztése (nem említve az őslakosok egy részének kiirtását), II. Fülöp korszaka (mindenféle utalás nélkül a Habsburg uralkodók idején keletkező problémákra), a Napóleon elleni függetlenségi háború és a latin-amerikai kolóniák elvesztése (elhallgatva a korábbi anyaország túlkapásait).

5. A nép azon tulajdonságát kihasználva, hogy nem ismeri saját nemzeti történelmét, az alkalmazott narrátor segítségével a film készítői bármilyen történelmi tényt és eseményt a saját szándékaiknak megfelelően interpretálhatnak, sokszor elferdítve vagy meghamisítva a tényeket.

Szerelmi ?rület

A rezsim egyik legtöbbet foglalkoztatott rendezője Juan de Orduña, egyik legkedveltebb színésznője Aurora Bautista volt, négy filmben is együttműködtek. A korabeli spanyol sztárrendszer legfontosabb tagjai voltak, akik mellé a 40-es és 50-es években még több tucatnyian csatlakoztak. Legjelentősebb közös alkotásuk a *Szerelmi őrület* (Locura de amor. 1948), amely a Katolikus Királyok lányát, Őrült Johannát helyezi a középpontba, bemutatva a tébolyához vezető történéseket. A Cifesa stúdió által készített, már a feliratokban is „szuperprodukciónak" titulált film Johannát áldozatként festi le, aki az őt körülvevő világ manipulációiba és férje hűtlenkedéseibe, majd annak halálába őrült bele. Johanna és Szép Fülöp története ebben a feldolgozásban romantikus szerelemi történet, amely a sors akaratából csak részben teljesülhet be. Johanna mentális leépülése akkor kezdődik, amikor értesül anyja, Izabella haláláról. Az udvari nemesek hatalmi játszmáinak részévé válik, ahogy a főszereplő számára folyamatosan szállítják a híreket férje hűtlenkedéseiről, még akkor is, amikor ő már nem akar hallani róluk. Ebbe az összeesküvésbe bekapcsolódik Fülöp egyik szeretője is, így a Spanyol Birodalom destabilizációjában érdekelt személyek közös „eredménye" lesz, hogy Johanna eszét veszti. A filmből nem derül ki egyértelműen, miért is áll érdekében a konspirálóknak a főhősnő őrületbe kergetése: csak jeleket, utalásokat kapunk arra, hogy egyesek külföldi hatalmak érdekeit szolgálják, mások a férjét, Fülöpöt akarják megszabadítani a felesége jelentette korlátoktól, megint mások egyszerűen csak szét akarják zilálni a birodalmat.



Szerelmi őrület (Locura de amor. 1948)

A *Szerelmi őrület* a korszak legsikeresebb filmjének számított a spanyol közönség körében. A kritika akkoriban szintén elismerően nyilatkozott róla, azóta inkább túlzottan melodramatikusnak, giccsesnek titulálja. Valószínűleg éppen ez utóbbi tetszett a közönségnek: olyan tálalásban került eléjük a nemzeti történelem egy darabja, amely a múltat kevésbé ismerők számára is élvezhető, melodrámai elemekkel fűszerezett – az ilyen hollywoodi tradíciók alkalmazása jellemző Orduña és Luis Lucia filmjeire. Ebben az esetben a történelmi szál háttérbe szorult a magánéleti téma mögött.

Johanna, összhangban a Franco-rendszer nő-képével, az anyaországot, a spanyol hazát testesíti meg; María Asunción Gómez elemzése szerint, akik az ő vesztét akarják a filmben, azok jelképesen az egész spanyol nemzetet próbálják elpusztítani, a szálakat pedig külföldről mozgatják. Ez a korszak ugyanis alapvető jelentőségű mind a későbbi spanyol királyság, mind a Franco-rendszer számára: ekkor dől el, hogy a spanyol nemzetállam milyen sorsra jut, a *reconquista* utáni periódusban megszületik-e az egységes Spanyolország. [89]



Szerelmi őrület (Locura de amor. 1948)

Santiago Juan-Navarro tanulmányában osztja az előző véleményt: Johannát ő is a francói spanyol nemzetfelfogás allegóriájaként értelmezi, és úgy véli, nem véletlen, hogy a *Szerelmi őrület* 1947-ben készült (a bemutató 1948-ra csúszott). Ugyanebben az évben fogadták el azt a törvényt, amelyben

Spanyolország államformáját a monarchiában határozták meg, ahol Franco továbbra is államfő, utódja személyét pedig ő maga fogja kijelölni. Juan-Navarro szerint ez a film részét képezte annak a propagandának, amellyel a társadalom számára pozitív képet akartak nyújtani a királyság intézményéről. A Johannát védelmező admirális, valamint a János Károly trónra lépését előkészítő Carrero Blanco admirális figuráját párhuzamba állítja, mint a monarchia védelmezőit. Mindketten az integrista gondolkodás, a konzervatív-tradicionalista életszemlélet hívei, akik védeni igyekeztek hazájukat az idegen országokból érkező liberális hatásoktól. A filmben megjelenő királyok, Fülöp és Károly erőtlen személyiségek, a hatékony kormányzáshoz rászorulnak a politikában is jártas hadsereg támogatására. Továbbá a szerző hasonlóságot lát a Johannát a külföldi ármánykodások következtében megszálló betegség (az őrület) és a Franco által veszedelmes ragálynak nevezett „ideológiai áramlatok" (kommunizmus, szeparatizmus, szabadkőművesség, szekularizáció, politikai káosz) között. [90]

A filmről írt egyik ismertetőjében a francia Jean-Claude Seguin úgy véli, Johanna alakja a műben a teljes szétforgácsolódás veszélyét is felmutató kontinuitást fejezi ki két dicsőséges spanyol korszak, a Katolikus Királyok és I. (V.) Károly uralkodása között. Ha valóban bekövetkezne a bukás, akkor már Károlynak sem lenne esélye újra felemelni a nemzetet. Ez alapján Seguin párhuzamot von a filmben ábrázolt kor és a 20. századi Spanyolország között, amely szerinte a filmet készítők eredeti szándéka is volt, lévén ismét egy Cifesa produkcióról van szó: a Katolikus Királyok és Őrült Johanna nevével fémjelzett periódust Primo de Rivera és a Második Köztársaság időszakával rokonítja, míg Szép Fülöp és I. Károly uralkodása a polgárháború és Franco-rendszer „tükörképe". [91] Ugyanez a szerző hívja fel a figyelmet arra, hogy a képi beállítások, a dekoráció és a szereplők elhelyezkedése számos 15. és 16. századi festmény új környezetben történő megjelenítései, mintegy élőképek. [92]



Szerelmi őrület (Locura de amor. 1948)

Cenzori szempontból nézve az utókor számára érdekes találgatásokra adott okot a film. Mint a korábbiakban már számos példát hoztam rá, a spanyol és a külföldi alkotások esetében a bizottságok rendkívül aprólékosan szemügyre vették a bemutatásra szánt filmeket, és kivágattak minden olyan jelenetet vagy párbeszédet, amely szerintük az erkölcstelenségnek akár csak a

leghalványabb szikráját is tartalmazta. Éppen ezért furcsállja Román Gubern, hogy a *Szerelmi őrület* ben benne maradhattak azok a jelenetek, amelyekben Johanna bebalzsamozza férje holttestét, majd gyengéden bánik vele, el sem mozdul mellőle, nehogy más nők hozzáérhessenek. Gubern szerint [93] (és hatására azóta a filmes szakma is így értékeli) a jelenetek még mai szemmel nézve is nekrofil vonásokat mutatnak. Valószínűleg csak azért maradhattak benne, mert történelmi és hazafias tartalma miatt Orduña alkotása érinthetetlennek bizonyult. [94]

6. A katolicizmus

A *Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége* (ACN de P) alkotta a rezsim legvallásosabb szekcióját, és meg volt róla győződve, hogy a kommunista fenyegetés és a társadalom szétforgácsolódása nagyon is létező veszély. Hasonlóan az aktív szerepet vállaló vallási szervezetekhez, számukra is kulcskérdés volt, hogy befolyásukat kiterjesszék minden kommunikációs eszközre, legyen az a sajtó, mozi, rádió vagy televízió. A társaság már a polgárháború alatt aktivizálódott, hogy a médiumok cenzúrázásával kivívhassák a lelkek feletti győzelmet, megkoronázva ezzel Franco csatatéri sikereit. Majd a háború után elérkezett az idő, hogy „a film erejét felhasználják Isten és a Haza szolgálatára". [95] Éppen ezért ők maguk kezdtek filmtervek anyagi támogatásába, mert fennállt a veszélye, hogy „a külföldről országunkat elöntő filmáradat sohasem fogja országunk érzéseinek és szokásainak nyelvét beszélni". [96] Az ACN de P és a *Katolikus Akció* más csoportosulásai így filmkészítő tevékenységbe kezdtek, és felismerték, hogy gazdasági haszonra is szert tehetnek; ehhez kapcsolódóan határozatot is hoztak, hogy tehetősebb híveiket arra buzdítsák: fektessenek be tőkét, amellyel egy hatalmas nemzeti-katolikus filmgyártó vállalat létrehozását támogatják. Az 1940-es évek második felében viszont nyilvánvalóvá vált számukra, hogy nem lesz egyszerű a gyártástól a terjesztésig minden mozzanatot felölelő céget felépíteni, ezért inkább más vállalatokon keresztül igyekeztek érvényre juttatni befolyásukat. [97] Az 1956-ban alapított *Valladolidi Vallási Filmhét* biztosította, hogy a szakmához és a nézőkhöz is eljussanak a hazai és a nemzetközi filmgyártás vallási darabjai. [98] A katolicizmus szellemében fogant filmek egy része szentek és apostolok életét mutatja be, míg más csoportja a vallás és az egyház által jó útra terelt emberek történetét meséli el.

Félnótás

Az Aspa P.C. katolikus filmstúdió első produkciója a *Félnótás* (Balarrasa. José Antonio Nieves Conde, 1950). A főszereplő Javier (becenevén Félnótás) napjait a polgárháborús harcok során leginkább a szórakozás, a szerencsejátékok és az élvhajhászat teszik ki. Egy este önmaga helyett egy társát küldi őrjáratba, akit halálos lövés ér, miközben Javier a társaival kártyázik. A Félnótás a történteket isteni figyelmeztetésként fogja fel, és ez megváltoztatja szemléletét, hozzáállását. Úgy dönt, hogy életét mostantól a világ és az emberiség megsegítésének szenteli, ezért a katolikus

egyház kötelékébe lép, és szeminaristának áll.



Félnótás (Balarrasa. José Antonio Nieves Conde, 1950)

Tanulmányai során a maximumra törekszik, szorgalmával és tudásával kiemelkedik a társai közül. Képzése végén mentora hazaküldi, hogy családja és barátai körében is próbálja meg elfogadtatni új életét, valamint szembenézzen a múltjával. Otthon egy ideig hitetlenkedve fogadják az új Javiert, aki segítségére siet a rászorulóknak, és megpróbálja jó útra terelni a környezetét is. Saját családját is igyekszik megmenteni a romlástól, többek között illegális tevékenységbe keveredett testvéreit és szerencsejáték-függő édesapját. Nagyrészt ez sikerül is, kivéve egyik lánytestvérét, aki a karjai közt hal meg egy gyónás után. Miután elrendezi otthoni ügyeit, pappá szentelik; az ünnepi eseményen a film minden fontosabb, pozitív mellékszereplője megjelenik, kezet csókol Javiernek, aki korábban mindannyiuk életét jobbá tette valamilyen módon. A felszentelés után elbúcsúzik családjától, barátaitól és misszionáriusként külföldre megy. A film első és utolsó jelenete Alaszkában játszódik, ahol Javier egyházi szolgálatot teljesít, és egy fagyos vidéken reked; a cselekmény egy innen kiinduló visszaemlékezés. Az utolsó képen a főszereplő belenyugszik sorsába, felajánlja életét Istennek, és megbékélve várja a halált.



Félnótás (Balarrasa. José Antonio Nieves Conde, 1950)

A Franco-rezsim számára a hadsereg és a katolikus egyház két alapvető intézmény volt, a diktatúra tartópillérei. Előbbi fegyveres, utóbbi lelki-erkölcsi szempontból legitimálta az új

Spanyolországot. A film a két témát vegyíti, bemutatja, hogy a két szervezet között könnyű az átjárás: aki a polgárháborúban a „nemzetiek” oldalán harcolt, békeidőben az egyház szolgálatában fejtheti ki hazafias tevékenységét. A spanyol társadalom tisztelettel és bizalommal viseltetett a papok iránt: Javier új életét és tevékenységét – az első meglepődés után – támogatással fogadja környezete, régi harcostársai is segítik őt elérendő céljai megvalósításában. Ahogyan a katolikus témájú filmekben általában, a vallás mellett itt is lényeges szerepet játszik egy másik elem, a család, mint a legalapvetőbb, legfontosabb értelme a létezésnek. Javier testvérei továbbra is azt az életmódot folytatják, amelyet régebben ő, ezért a címszereplő morális és családi kötelességének érzi, hogy megváltoztassa az életüket.



Félnótás (Balarrasa. José Antonio Nieves Conde, 1950)

A *Félnótás*ban megjelenik egy olyan téma is, amely nem volt gyakori a rezsim ideológiai filmgyártásában: a bűnözés. A negatív szereplő, Santos illegális üzelmeihez a főhős testvéreit használja, cserébe anyagilag támogatja a családot. A főszereplő az ellene folytatott harcban, bár többször is lehetősége nyílna rá, nem alkalmaz közvetlen erőszakot, mindent a hite szerint old meg – ez azonban nem tartja vissza attól, hogy trükkökkel, esetleg más személyek által alkalmazott erőszakkal rendezze a helyzetet. A film indoklást talál arra, hogy a katolikus erkölcs és a szükséges nyers erő között megtalálja a középutat, mert – a mű érvelése szerint – a társadalom bizonyos szegmenseiben még jelen van a romlottság, ez ellen pedig fel kell venni a harcot, bármilyen eszköz is szükséges hozzá. Matt Losada tanulmánya szerint a *Félnótás* ezzel intézményesíti az állam által alkalmazott katolikus erőszakot. [99] Nieves Conde, bár a rezsim rendezőjének tartják, a *Félnótás*ban és az 1951-es *Barázdák*ban (Surcos. José Antonio Nieves Conde, 1951) is bemutatja, hogy a francói társadalom nem tökéletes. Előbbi filmjében a vallás és az erkölcs még részleges megoldást hoz, utóbbiban már rendkívül negatív és pesszimista az összkép.

A tömény és direkt propagandaüzenetet hordozó filmek csillaga az 50-es évek közepétől már leáldozóban volt, a nézők már nem találták vonzónak az ilyen jellegű történeteket. A Cifesa filmstúdió, amely a legtöbb történelmi filmet gyártotta, már hatalmas veszteségeket könyvelt el, a polgárháborús témájú alkotásokban pedig – ahogyan arról már szó volt – megjelent a nemzeti megbékélés témája: felszínre került, hogy ebben a háborúban, amely véres testvérharcként is értelmezhető, spanyol harcolt spanyol ellen. A 60-as években a Színház- és Filmművészeti

Igazgatóság élére került José María García Escudero, összhangban a nyitási politikával, sikerrel érvényesítette a spanyol filmgyártásban a minőségi és művészeti kritériumokat. Világos szabályozásainak és a filmkészítőkkel ápolt közeli és baráti kapcsolatainak köszönhetően a Franco-rendszer ideológiai önmeghatározását közvetítő nyílt propagandisztikus ábrázolás átmenetileg háttérbe szorult a filmművészettel szemben. Ugyanakkor, a rezsim azon csoportjai, amelyek a nyitást túlzott liberalizációnak tartották, folyamatos nyomás alatt tartották a főigazgatót és a filmszakmát, megpróbálták visszacsempészni a filmkészítésbe a 40-es évek tematikáját. Csak részben jártak sikerrel, mert a filmművészet már utat tört magának. [100]

Jegyzetek

1. A tanulmány a 2013-ban megvédett és 2014 folyamán könyv alakban is megjelenő doktori disszertációm központi részének összefoglalása és újabb kutatási eredményekkel történt kiegészítése. Lásd Lénárt András: *Ideológia és propaganda a Franco-korszak filmpolitikájában*. Doktori értekezés. Szeged, 2013. (kézirat)
2. Idézi: Zalán Vince: Kisvárosi víkendek. Ivan Passer másfél cseh filmje – 1. rész. *Filmvilág*, 2010/10. 32.
3. Erről lásd az alábbi rövid áttekintést: Lénárt András: A diktátor és a film. Bevezetés a XX. század történelmét meghatározó diktátorok filmpolitikájába. *Bölcsészműhely 2008*. Szeged, 2009. 91-100.
4. Paris, Mike: La industria británica de cine y el problema de la descolonización. *El cine cambia la historia*. Szerk. Julio Montero – Araceli Rodríguez. Madrid, Ediciones Rialp, 2005. 50.
5. Lady Hamilton. *Imágenes*, 2008/12. 23.
6. Néhány példa: Aldgate, Anthony – Richards, Jeffrey: *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*. Edinburgh University Press, 1994.; Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, 2001.; Ricci, Steven: *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*. University of California, 2008.
7. Ezt összefoglalja: Aprea, Gustavo: ¿Existe un cine totalitario? In *Cine y totalitarismo*. Szerk. Lisa Block de Behar – Eduardo Rinesi. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2007. 93-94.
8. Az *españolada* nem egy műfaj, hanem inkább egy típus, leginkább a vígjáték és a zenés film műfaján belül jelenik meg: sztereotípiák halmozása az *andalusismo* túlhangsúlyozásával, mintha Spanyolország csak az andalúz folklórt jelentené. Eltúlozza és eltorzítja a spanyol viselkedést és a tradíciók ábrázolási módját. Az españolada egészen a Franco-korszak végéig létezett, sokszor koprodukcióban Olaszországgal és olasz rendezők irányításával, leginkább az egyértelmű szórakoztatásra és a mondanivaló nélküli művekre koncentrálva.
9. Geli, Carles: Sesión de tarde con Franco. *El País*, 2011. augusztus 21.
10. Erről lásd: Lénárt András: Hollywood és a spanyol fasizmus. *Amerikanisztika és vizualitás. Metszéspontok az információs társadalom horizontján.* Szerk. Tóth Zsófia Anna és Vajda Zoltán. Szeged, Americana eBooks, 2012. (http://ebooks.americanaejournal.hu/books/amerikanisztika-es-vizualitas/; 2014. 03. 16.) és Lénárt András: Spanyol Hollywood. Samuel Bronston tündöklése és bukása. *Filmvilág*, 2012/05. 33-35.
11. Az 1920-as évek második felétől kezdve a hollywoodi filmexport egyik elsődleges piacává a latin-amerikai országok váltak, elnyomva, esetenként teljesen ellehetetlenítve a helyi filmkultúrák kibontakozását. A hangosfilm megszületésével még intenzívebbé vált az észak-amerikai behatolás, a spanyol és *latino* forgatókönyvírók, rendezők és színészek közreműködésével az USA-sikerfilmekből rögtön készítettek egy

spanyol nyelvű verziót is, vagyis dupla változatokat forgattak számos angol nyelvű alkotásból. Ezek a változatok nem csak Latin-Amerikát árasztották el, hanem Spanyolországba is jutott belőlük nagy számban. A kezdeti sikerek után ez a szokás a 30-as évek végére kifulladt, mivel a készítők nem fordítottak elég figyelmet a különböző országokban használt dialektusok különbségeire, igyekeztek egy „semleges spanyolt" használni, minden dialektusból átvenni bizonyos elemeket. A nézők idővel lázadni kezdtek a nemtörődömség ellen. Ezekből a kettős változatokból nem sok maradt fenn az utókornak, de az egyik leghíresebb igen: a klasszikus, Lugosi Béla főszereplésével készült *Drakulá*ból (Dracula. Tod Browning, 1931) készült egy spanyol változat is George Melford rendezésében, a címszerepet ebben Carlos Villarías alakította. A spanyol stáb az amerikaiak által forgatott jeleneteket még aznap éjjel újraforgatta ugyanabban a díszletben, többnyire lemásoltak és tökéletesítettek minden kamerabeállítást, de a szereplők már spanyol anyanyelvűek voltak. Szintén jelentős volt az olasz és francia nyelvű dupla változatok készítése, de a spanyolénál kisebb számban. Erről bővebben: Lénárt András: Hispanic Hollywood. Spanish-Language American Films in the 1920s and 1930s. *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary*, IX. évf., 2. szám, 2013. ősz (http://americanaejournal.hu/vol9no2/lenart; 2014. 03. 16.)

12. Martínez-Bretón, Juan Antonio: *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española*. Madrid, Editorial Fragua, 2000. 27.
13. Lásd például: Santos, Mateo: Resurrección de Don Quijote. *Film Popular*, 1932. március 10. 3.
14. Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977. 223-224.
15. *Boletín Oficial del Estado* (*Állami Közlöny*; a továbbiakban: *BOE*), 5-XI-1938.
16. Uo.
17. *BOE*, 21-X-1939.
18. *BOE*, 25-II-1940.
19. *Archivo General de la Administración* (*Kormányzati Főlevéltár*, Madrid, a továbbiakban: *AGA*), Cultura, 36/03489-es doboz, 12723-as köteg és 36/03500-ás doboz, 13015-ös köteg.
20. Taibo I, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*. Madrid, Oberon, 2002. 55.
21. *BOE*, 11-X-1947.
22. Például *A bosszú* (La venganza, Juan Antonio Bardem, 1957) esetében, ahol a filmet még számos más cenzori csonkítás is érte. Lásd: *AGA*, Cultura, 30/03648-as doboz, 17635-ös köteg
23. Erről Albacete város egyik cenzora számolt be a hely filmtörténetéről szóló könyv íróinak. García Rodrigo, Jesús – Rodríguez Martínez, Fran: *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005. 389.
24. *AGA*, Cultura, 36/03475-ös doboz, 12359-es köteg
25. *AGA*, Cultura, 36/03535-ös doboz, 13868-as köteg
26. *AGA,* Cultura, 36/03437-es doboz, 11370-es köteg
27. Az eredeti angol nyelvű, illetve a spanyolra szinkronizált változat között markáns különbségeket találhatunk egyes dialógusokban. Alább egy példa, hogyan hangzott két mondat a két változatban:
28. Juan Antonio Bardem *Kellemes húsvétot* (Felices Pascuas. 1954) című filmjében a házasságtörőket az eredeti terv szerint valamilyen erkölcsi büntetés sújtotta volna, egy barátnője tanácsára azonban a rendező inkább megváltoztatta a film végét, a szereplők büntetése halál lett, ugyanis szerinte csak ezzel elégedett volna meg az egyházi cenzor. Igaza lett. Bardem, Juan Antonio: *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B, 2002. 203-204.
29. Taibo I, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*. Id. mű. 133-134.
30. Jesús (Jess) Franco a spanyol és nemzetközi filmművészet egyik ikonja, nevéhez fűződik például Bram

Stoker klasszikus regényének egyik leghírhedtebb feldolgozása, a *Drakula gróf* (El conde Drácula. 1970). Jesús egyedi jelensége a spanyol filmgyártásnak. Luis Buñuel és Quentin Tarantino is tisztelte őt merészségéért és filmnyelvi újításaiért. Karrierje elején Luis García Berlanga és Orson Welles rendezőasszisztenseként is dolgozott. Közel kétszáz filmjével abszolút rekorder Spanyolországban. Műveiben az eleinte enyhén erotikus és horrorisztikus elemek jelenléte a 60-as évek végétől egyre hangsúlyozottabbá vált. Az ösztön, a szexus, az emberi lélek mélyéről fakadó különböző perverziók adták és adják ma is a Jesús Franco-filmek fő vezérfonalát, a kontextus pedig gyakran az évezredes mitológiák által kreált vámpírok és zombik univerzuma. A rezsim alatt a cenzúra nagy figyelmet szentelt munkásságának, és betiltották, vagy felismerhetetlenre szabdalták a nevéhez fűződő celluloidtermékeket, de külföldi barátainak és producertársainak köszönhetően más országokban a közönség csorbítatlanul nézhette munkáit. Személye a spanyol demokratikus átmenet egyik jelképévé vált, 2009-ben a Spanyol Filmakadémia munkássága elismeréseként Tiszteletbeli Goya-díjjal tüntette ki.

31. Gubern, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975).* Barcelona, Ediciones Península, 1981. 140.
32. *BOE*, 23-VI-1944.
33. Caparrós Lera, José María: *Historia crítica del cine español*. Barcelona, Ariel, 1999. 82-83.
34. A botrány részleteiről, valamint az olasz és spanyol sajtó reakciójáról lásd Salvador Marañón, Alicia: *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Pozuelo de Alarcón, Egeda, 2006. 496-502.
35. Cerón Gómez, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia – Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998. 15.
36. *AGA*, Cultura, 36/03835-ös doboz, 22650-es köteg
37. Bardem, Juan Antonio: *Y todavía sigue.* Id. mű. 304-309.
38. García Rodrigo, Jesús – Rodríguez Martínez, Fran: *El cine que nos dejó ver Franco*. I. m. 33.
39. *BOE*, 24-II-1976.
40. *BOE*, 12-IV-1977.
41. A három legfontosabb mű: Amo García, Alfonso del (szerk.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996.; Crusells, Magí: La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Editorial Ariel, 2000.; Sánchez-Biosca, Vicente: *España en armas: El cine de la Guerra Civil Española.* Diputación de Valencia, 2007.
42. Az adatokat közli Ibáñez Ferradas, María Luisa: Un inconexo retablo de luz y sombra. In *Catálogo general del cine de la Guerra Civil. Szerk. Alfonso Amo García. I. m. 31.*
43. Ez a baszk város vált a spanyol polgárháború eseményeinek szimbólumává: 1937. április 26-án a felkelőket támogató német Kondor-légió és néhány olasz repülőgép lebombázta a települést, becslések szerint 200-300 halottat hagyva maga után, akik főleg az ártatlan civil lakosság köréből kerültek ki. A falangista propaganda azonban megpróbálta a felelősséget másra hárítani: közleményekben, valamint propagandaanyagokban és filmekben (ahogyan a szóban forgó rövidfilmben is) tudatták a lakossággal és a külvilággal, hogy Guernicát nem ők, hanem a visszavonuló kommunisták gyújtották fel, még mielőtt Franco csapatai odaértek volna. Napjainkban, ahogyan már a 40-es években is, számos megdönthetetlen bizonyíték árulkodik arról, hogy valóban légi bombázás történt, és nem gyújtogatás.
44. A spanyol nemzeti film fejlődéséről lásd magyar nyelven: Lénárt András: A spanyol nemzetfelfogás és önazonosság változatai a filmvásznon. *Mediterrán Világ*, 2012. 21. szám, 65-77.
45. Idézi García Seguí, Alfonso: Cifesa, la antorcha de los éxitos. *Archivos de la Filmoteca*, 1989-1990. 4. szám, 17.
46. Buñuel, Luis: *Utolsó leheletem*. Ford. Xantus Judit. Budapest, L'Harmattan, 2006. 132-133.

47. Mindezekről Sáenz de Heredia életrajzírói számolnak be: Vizcaíno Casas, Fernando – Jordán, Ángel A.: *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona, Editorial Planeta, 1988. 52-58. A rendező karrierjét bemutató legfrissebb életrajz több helyen is ír a forgatásról: Castro de Paz, José Luis: *El destino se diculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011.

48. A mű leginkább filmregénynek nevezhető; lapjain látszódik, hogy eleve filmre adaptálás céljából írták, de mégsem forgatókönyv, hiányzik minden olyan instrukció, amely alapján technikai forgatókönyvnek vagy akár *szkript*nek minősíthetnénk. Éppen ezért téves az általánosan idézett megállapítás, hogy Franco a film forgatókönyvírója. A tábornok egy olyan filmregényt írt, amelyet könnyen tudtak forgatókönyvvé fejleszteni Sáenz de Heredia és munkatársai. Hivatalos spanyol megnevezése *novela cinematográfica*.

49. Gubern, Román: *Raza: un ensueño del general Franco*. Madrid, Ediciones 99, 1977. 7. Gubern részletesen elemzi a filmet és forgatását. Szintén sokat ír erről: Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda.* I. m. 205-216., valamint: Reig Tapia, Alberto: La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio. *Archivos de la Filmoteca*, 2002-2003. 43-44. szám, 97-121.

50. Erről hírt ad az alábbi, szerzői megjelölés nélküli vezércikk: Raza. *Primer Plano*, 1942. június 7.

51. Andrade, Jaime de: *Raza. Anecdotario para el guión de una película*. Madrid, Ediciones Numancia, 1942.

52. Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda.* I. m. 205.

53. Gubern, Román: *Raza*. I. m. 12.

54. Ormos Mária – Harsányi Iván: *Mussolini – Franco.* Budapest, Pannonica Kiadó, 2001. 272.

55. Andrade, Jaime de: *Raza.* I. m. 1. és 4.

56. A *Primer Plano* 42. száma (1941. április 10.) ad hírt a forgatási engedély kiadásáról. Ettől kezdve szinte minden héten leközöl egy új hírt a forgatás éppen aktuális állapotáról, a színészek szerződtetéséről és a bemutatót megelőző hatalmas várakozásról. A madridi és barcelonai premier kapcsán a díszvendégekről készült fotóösszeállítással és interjúkkal is szolgál: *Primer Plano*, 1942. január 11.

57. Interjú a premier kapcsán a rendezővel, a vezető producerrel, a zeneszerzővel, a színészekkel és a technikai stábtagokkal, összesen közel húsz személlyel a *Faj*nak szentelt különszámban: *Radiocinema*, 1942. január 30.

58. A spanyol önkéntesekből álló Kék Hadosztály 1941 és 1943 között Hitler hadseregében szolgált a keleti fronton.

59. Constenla, Tereixa: Pío XII, espectador secreto de 'Raza'. *El País*, 2011. augusztus 21.

60. A filmről készült cenzori jelentésben is jelzik, hogy nem önálló műről, hanem a már létező *Faj* „technikai indíttatású javított változatáról" van szó: *AGA*, Cultura, 36/03379-es doboz, 09689-es köteg.

61. A második változat létrejöttének körülményeiről részletesen tájékoztat a 2002-ben a Filmoteca Española gondozásában megjelent *Raza* DVD-kiadása; a film „Extra" tartalmát a Filmarchívum munkatársai állították össze a fellelhető információkból. Szintén ad erről néhány információt, valamint elemzi a két változat közötti különbségeket: Caparrós Lera, José María: Camuflaje ideológico del franquismo: *Raza* (1941-1950), manipulación de un film de propaganda política. In Caparrós Lera, José María: *Estudios sobre el cine español del franquismo. (1941-1964)*. Valladolid, Fancy Ediciones, 2000. 15-31., valamint Román Gubern már idézett *Faj*-elemzése.

62. *AGA*, Cultura, 36/04539-es doboz, jelzet nélküli iratköteg

63. Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982. 97-99. Edgar Neville a polgárháború előtt a köztársaságiakkal szimpatizált és nyíltan vállalta baloldaliságát, a harcok alatt már a felkelők számára forgatatott dokumentumfilmeket, majd a rezsim alatt megpróbált igazodni az éppen aktuális viszonyokhoz, többek között antikommunista propagandát is készített. Mindezek mellett a spanyol filmművészet egyik legkiemelkedőbb rendezőjévé vált.

64. Ennek részleteit lásd Gubern, Román: A Madrid 682: un proyecto de 1939. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám, 130-141.
65. Alberich, Ferran: El rechazo del pasado. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám, 97-107. Alberich tanulmánya több ponton is összehasonlítja az olasz és spanyol változatokat. A két nyelven íródott forgatókönyveket és a filmet összeveti: Aronica, Daniela: La génesis de Sin novedad en el Alcázar: estudio comparativo del argumento al guión. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám, 71-95.
66. *AGA*, Cultura, 36/03170-es doboz, 02656-os köteg
67. Genina, Augusto: Por qué he realizado <Sin novedad en el Alcázar>. *Primer Plano*, 1940. november 3.
68. Mivel a *Faj* csak két évvel később készült és vált a rezsim előtérbe helyezett alkotásává, 1940-ben még az Alcázarról készült művet jellemezhette ez a titulus.
69. Mostaza, Bartolomé: El cine como propaganda. *Primer plano*, 1940. december 22.
70. *AGA*, Cultura, 36/03185-ös doboz, 03611-es köteg.
71. Érdekesség, hogy az anarchoszindikalisták ugyanezeket a színeket használták.
72. Ríos Carratalá, Juan Antonio: *El enigma de Carlos Arévalo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. (http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/; 2014. 03. 09.)
73. Gubern, Román: *1936-39: La guerra de España en la pantalla.* Madrid, Filmoteca Española, 1986. 100.
74. Ríos Carratalá, Juan Antonio: *El enigma de Carlos Arévalo*. I. m.
75. A különböző teóriákat foglalja össze: Elena, Alberto: ¿Quién prohibió *Rojo y negro*? *Secuencias*, 1997. október. 61-78.
76. Bár a francói retorika gyakran használta az ellenség megjelölésekor a „judeo" kifejezést, a diktatúrára nem volt jellemző a nyílt antiszemitizmus. Rafael de España a rezsim filmjeit áttekintve kizárólag a Jézus történetét Júdás szemszögéből elmesélő *Júdás csókjá*t (El beso de Judas. Rafael Gil, 1954) értékeli antiszemita elemeket is felsorakoztató alkotásnak, más filmekben csak utalásként, vagy mellékes körülményként jelenik meg a zsidók negatív ábrázolása. Erről lásd España, Rafael de: Antisemitismo en el cine español.: *Film-Historia*, I. évf., 2. szám, 1991. (http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/ArtRdEspana.pdf; 2014. 03. 09.)
77. Egyik ilyen: Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón: Conceptualización de lo queer en ¡A mí la Legión! Relecturas de la filmografía franquista. *Icono 14 – Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, 9. évf., 3. szám, 345-360. (http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/17/64; 2014. 03. 09.)
78. Akkoriban nem volt közbeszéd tárgya az a ma már ismert tény, hogy a film rendezője, egyben a nemzetikatolikus rezsim legtöbbet foglalkoztatott direktora és a dicsőséges hispán múltat a hamarosan tárgyalandó *papírmasé filmek*ben feldolgozó Juan de Orduña is homoszexuális volt. Mivel a diktatúra hivatalosan nem tolerálta a homoszexualitást, ezt az információt nem szellőztethette meg egyetlen sajtóorgánum sem, ugyanis a rezsimnek szüksége volt Orduña művészi tehetségére.
79. Amador Carretero, Pilar: La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Fotocinema*, 1. szám, 2010. 16-19.
80. Luca de Tena, Torcuato: *Embajador en el infierno. Memorias del capitán Palacios: once años de cautiverio en Rusia.* Madrid, 1955. A könyvből máig közel 20 újabb kiadás látott napvilágot Spanyolországban.
81. Soria, Florentino: *José María Forqué*. Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1992. 42-45.
82. Monterde, José Enrique: Un modelo de reapropiación nacional. In *Cine, nación y nacionalidades en España*. Szerk. Berthier, Nancy és Seguin, Jean Claude. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. 90-91.
83. Szerzői megjelölés nélkül: Necesidad de un cine histórico español. *Primer Plano*, 1942. augusztus 9.
84. García Viñolas, Pío: La escasez de asuntos históricos en nuestra pantalla. *Primer Plano*, 1941. február 9.

85. Romero-Marchent, Joaquín: Cinema nacional. Comentarios al margen. *Radiocinema*, 1940. január 15. 7.
86. Például: Sainz y Díaz, José: Hacia un cinema nacional. La misión de la pantalla: distraer y educar. *Radiocinema*, 1940. április 15; Casares, Francisco: El cine en función de la historia *Primer Plano*, 1942. február 18.
87. Például: *Jud Süss* (Veit Harlan, 1940), *Krüger apó* (Ohm Krüger. Hans Steinhoff, 1941), *Ez az Anglia* (This England. David MacDonald, 1941), *Az ifjú Mr. Pitt* (The Young Mr. Pitt. Carol Reed, 1942).
88. Monterde, José Enrique: Un modelo de reapropiación nacional. In *Cine, nación y nacionalidades en España*. Szerk. Berthier, Nancy és Seguin, Jean Claude. I. m. 92-93.
89. Gómez, María Asunción: Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y *Juana la Loca* de Vicente Aranda. *FilmHistoria Online*. XVI. évf., 2006. 1-2. szám (http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/Ensayo_MujerNacionDeseo%20_1.ht 2014. 03. 09.)
90. Juan-Navarro, Santiago: La Madre Patria enajenada: Locura de amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional. *Hispania,* 88.1. 2005. 206-213.
91. Seguin, Jean-Claude: Locura de amor. In *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Szerk. Pérez Perucha, Julio. Madrid, Ediciones Cátedra – Filmoteca Española. 1997. 230-232.
92. Uo.
93. Gubern, Román – Font, Doménec: *Un cine para el cadalso*. Barcelona, Editorial Euros, 1975. 57-58.
94. A filmhez kapcsolódó cenzori jelentések valóban nem tartalmaznak semmilyen lényeges módosítási javaslatot. *AGA*, Cultura, 36/03331-es doboz, 08318-as köteg és 36/03336-os doboz, 08451-es köteg.
95. Montero, Mercedes: Cine para la cohesión social durante el primer franquismo. In *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Szerk. Pelaz, José-Vidal és Rueda, José Carlos. Madrid, Ediciones Rialp, 2002. 177-178.
96. Uo. 180.
97. Heredero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993. 78-82.
98. Ma *Valladolidi Nemzetközi Filmhét* (*Semana Internacional de Cine de Valladolid – SEMINCI*) néven működik nagy sikerrel.
99. Losada, Matt: The Rebranding of Francoism's Originary Violence in José Antonio Nieves Conde's Balarrasa. *Romance Notes*, 51. évf., 2. szám, 2011. 247-265.
100. A változó filmpolitikáról, valamint az ellenzéki filmesek tevékenységéről magyar nyelven lásd az alábbi három tanulmányomat: Lénárt András: A hóhér. Filmművészeti rendszerkritika a spanyol Franco-korszakban. *Ezredvég*, 2011/5. 116-123.; A rezsim (ön)kritikája: rendszerellenes spanyol filmek a Franco-korszakban. *Mediterrán Világ*, 17. sz., 2011. 73-84.; Politika és útkeresés a 70-es évek spanyol filmművészetében. *Mediterrán Világ,* 12. sz., 2009. 91-104.

Irodalomjegyzék

Archivo General de la Administración (Kormányzati Főlevéltár, Madrid), Cultura szekció

- 36/03170-es doboz, 02656-os köteg
- 36/03185-ös doboz, 03611-es köteg
- 36/03331-es doboz, 08318-as köteg

- 36/03336-os doboz, 08451-es köteg
- 36/03379-es doboz, 09689-es köteg
- 36/03437-es doboz, 11370-es köteg
- 36/03475-ös doboz, 12359-es köteg
- 36/03489-es doboz, 12723-as köteg
- 36/03500-ás doboz, 13015-ös köteg
- 36/03535-ös doboz, 13868-as köteg
- 30/03648-as doboz, 17635-ös köteg
- 36/03835-ös doboz, 22650-es köteg
- 36/04539-es doboz, jelzet nélküli köteg

Boletín Oficial del Estado (Állami Közlöny)

5-XI-1938; 21-X-1939; 25-II-1940; 23-VI-1944; 11-X-1947; 24-II-1976; 12-IV-1977

Könyvek és monográfiák

- Aldgate, Anthony – Richards, Jeffrey: *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*. Edinburgh University Press, 1994.
- Amo García, Alfonso del (szerk.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996.
- Andrade, Jaime de: *Raza. Anecdotario para el guión de una película*. Madrid, Ediciones Numancia, 1942.
- Bardem, Juan Antonio: *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B, 2002.
- Buñuel, Luis: *Utolsó leheletem*. Ford. Xantus Judit. Budapest, L'Harmattan, 2006.
- Caparrós Lera, José María: *Historia crítica del cine español*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Castro de Paz, José Luis: *El destino se diculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011.
- Cerón Gómez, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia – Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.
- Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Editorial Ariel, 2000.
- García Rodrigo, Jesús – Rodríguez Martínez, Fran: *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- Gubern, Román: *1936-39: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977.
- Gubern, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* . Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- Gubern, Román: *Raza: un ensueño del general Franco*. Madrid, Ediciones 99, 1977.
- Gubern, Román – Font, Doménec: *Un cine para el cadalso*. Barcelona, Editorial Euros, 1975.
- Heredero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961.* Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993.

- Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, 2001.
- Lénárt András: *Ideológia és propaganda a Franco-korszak filmpolitikájában*. Doktori értekezés. Szeged, 2013. (megjelenés könyv alakban: 2014)
- Luca de Tena, Torcuato: *Embajador en el infierno. Memorias del capitán Palacios: once años de cautiverio en Rusia.* Madrid, 1955.
- Martínez-Bretón, Juan Antonio: *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española*. Madrid, Editorial Fragua, 2000.
- Ormos Mária - Harsányi Iván: *Mussolini - Franco*. Budapest, Pannonica Kiadó, 2001.
- Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.
- Reig Tapia, Alberto: La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio. *Archivos de la Filmoteca*, No. 43-44. 2002-2003.
- Ricci, Steven: *Cinema and Facism. Italian Film and Society, 1922-1943*. University of California, 2008.
- Salvador Marañón, Alicia: *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo.* Pozuelo de Alarcón, Egeda, 2006.
- Sánchez-Biosca, Vicente: *España en armas: El cine de la Guerra Civil Española*. Diputación de Valencia, 2007.
- Soria, Florentino: *José María Forqué*. Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1992.
- Taibo I, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*. Madrid, Oberon, 2002.
- Vizcaíno Casas, Fernando – Jordán, Ángel A.: *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona, Editorial Planeta, 1988.

Könyvfejezetek, tanulmányok, folyóirat- és újságcikkek

- Alberich, Ferran: El rechazo del pasado. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám
- Amador Carretero, Pilar: La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Fotocinema*, 2010. 1. szám
- Aprea, Gustavo: ¿Existe un cine totalitario? *Cine y totalitarismo*. Szerk. Lisa Block de Behar – Eduardo Rinesi. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2007.
- Aronica, Daniela: La génesis de Sin novedad en el Alcázar: estudio comparativo del argumento al guión. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám
- Caparrós Lera, José María: Camuflaje ideológico del franquismo: *Raza* (1941-1950), manipulación de un film de propaganda política. In: Caparrós Lera, José María: *Estudios sobre el cine español del franquismo*. (1941-1964). Valladolid, Fancy Ediciones, 2000.
- Casares, Francisco: El cine en función de la historia. *Primer Plano*, 1942. február 18.
- Constenla, Tereixa: Pío XII, espectador secreto de 'Raza'. *El País*, 2011. augusztus 21. (http://elpais.com/diario/2011/08/21/revistaverano/1313877602_850215.html; 2013. 08. 03.)
- Elena, Alberto: ¿Quién prohibió *Rojo y negro*? *Secuencias*, 1997. október, 7. szám.
- España, Rafael de: Antisemitismo en el cine español. *Film-Historia*, I. évf., 2. szám, 1991. (http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/ArtRdEspana.pdf; 2013. 08. 03.)
- García Seguí, Alfonso: Cifesa, la antorcha de los éxitos. *Archivos de la Filmoteca*, 1989-1990. 4.

szám.
- García Viñolas, Pío: La escasez de asuntos históricos en nuestra pantalla. *Primer Plano*, 1941. február 9.
- Geli, Carles: Sesión de tarde con Franco. *El País*, 2011. augusztus 21.(http://elpais.com/diario/2011/08/21/revistaverano/1313877601_850215.html; 2013. 08. 03.)
- Genina, Augusto: Por qué he realizado <Sin novedad en el Alcázar>. *Primer Plano*, 1940. november 3.
- Gómez, María Asunción: Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y Juana la Loca de Vicente Aranda. *FilmHistoria Online*. XVI. évf., 1-2. szám, 2006. (http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/Ensayo_MujerNacionD ; 2013. 08. 03.)
- Gubern, Román: A Madrid 682: un proyecto de 1939. *Archivos de la Filmoteca*, 2000. 35. szám.
- Hahner Péter: Rick háborúba megy. *Filmvilág*, 2012/09. 10-11.
- Ibáñez Ferradas, María Luisa: Un inconexo retablo de luz y sombra. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Szerk. Alfonso Amo García. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996.
- Juan-Navarro, Santiago: La Madre Patria enajenada: Locura de amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional. *Hispania*, 88.1. 2005.
- Lénárt András: A diktátor és a film. Bevezetés a XX. század történelmét meghatározó diktátorok filmpolitikájába. *Bölcsészműhely 2008*, Szeged, 2009.
- Lénárt András: A hóhér. Filmművészeti rendszerkritika a spanyol Franco-korszakban. *Ezredvég* , 2011/5.
- Lénárt András: A rezsim (ön)kritikája: rendszerellenes spanyol filmek a Franco-korszakban. *Mediterrán Világ*, 17. sz., 2011.
- Lénárt András: A spanyol nemzetfelfogás és önazonosság változatai a filmvásznon. *Mediterrán Világ*, 21. sz., 2012.
- Lénárt András: Hollywood és a spanyol fasizmus. *Amerikanisztika és vizualitás. Metszéspontok az információs társadalom horizontján*. Szerk. Tóth Zsófia Anna és Vajda Zoltán. Szeged, Americana eBooks, 2012. (http://ebooks.americanaejournal.hu/books/amerikanisztika-es-vizualitas/; 2013. 08. 03.)
- Lénárt András: Politika és útkeresés a 70-es évek spanyol filmművészetében. *Mediterrán Világ*, 12. sz., 2009.
- Lénárt András: Spanyol Hollywood. Samuel Bronston tündöklése és bukása. *Filmvilág*, 2012/05.
- Losada, Matt: The Rebranding of Francoism's Originary Violence in José Antonio Nieves Conde's Balarrasa. *Romance Notes*, 51. évf., 2. szám, 2011.
- Monterde, José Enrique: Un modelo de reapropiación nacional. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Szerk. Berthier, Nancy és Seguin, Jean Claude. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- Montero, Mercedes: Cine para la cohesión social durante el primer franquismo. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Szerk. Pelaz, José-Vidal és Rueda, José Carlos. Madrid, Ediciones Rialp, 2002.
- Mostaza, Bartolomé: El cine como propaganda. *Primer plano*, 1940. december 22.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón: Conceptualización de lo queer en ¡A mí la Legión! Relecturas de la filmografía franquista. *Icono 14 – Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, 9. évf., 3. szám (http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/17/64; 2013. 08. 03.)

- Necesidad de un cine histórico español. *Primer Plano*, 1942. augusztus 9.
- Paris, Mike: La industria británica de cine y el problema de la descolonización. *El cine cambia la historia*. Szerk. Julio Montero – Araceli Rodríguez. Madrid, Ediciones Rialp, 2005.
- *Primer Plano*, 1942. január 11. (interjúgyűjtemény)
- *Radiocinema*, 1942. január 30. (interjúgyűjtemény)
- Raza. *Primer Plano*, 1942. június 7.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio: *El enigma de Carlos Arévalo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. (http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/; 2013. 08. 03.)
- Romero-Marchent, Joaquín: Cinema nacional. Comentarios al margen. *Radiocinema*, 1940. január 15. 7.
- Sainz y Díaz, José: Hacia un cinema nacional. La misión de la pantalla: distraer y educar. *Radiocinema*, 1940. április 15.
- Santos, Mateo: Resurrección de Don Quijote. *Film Popular*, 1932. március 10.
- Seguin, Jean-Claude: Locura de amor. *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Szerk. Pérez Perucha, Julio. Madrid, Ediciones Cátedra – Filmoteca Española. 1997.
- Zalán Vince: Kisvárosi víkendek. Ivan Passer másfél cseh filmje – 1. rész. *Filmvilág*, 2010/10.

Filmográfia

- *A bosszú* (La venganza. Juan Antonio Bardem, 1957)
- *A palást* (The Robe. Henry Koster, 1953)
- *A vizcayai front és július 18* (Frente de Vizcaya y 18 de julio. Sección Cinematográfica de FET y de las JONS, 1937)
- *Az akarat diadala* (Triumph des Willens. Leni Riefenstahl, 1935)
- *Az Alcázarban a helyzet változatlan / Az Alcazár ostroma* (Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell' Alcazar. Augusto Genina, 1940)
- *Az ifjú Mr. Pitt* (The Young Mr. Pitt. Carol Reed, 1942)
- *Barázdák* (Surcos. José Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Casablanca* (Casablanca. Michael Curtiz, 1942)
- *Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931)
- *Drakula* (Drácula. George Melford, 1931)
- *Drakula gróf* (El conde Drácula. Jesús Franco, 1970)
- *Egy amerikai Párizsban* (An American in Paris. Vincente Minnelli, 1951)
- *Egy Faj szelleme* (Espíritu de una Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1950)
- *Elfújta a szél* (Gone with the Wind. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939)

- *Ez az Anglia* (This England. David MacDonald, 1941)
- *Faj* (Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1942)
- *Faustina* (Faustina. José Luis Sáenz de Heredia, 1957)
- *Félnótás* (Balarrasa. José Antonio Nieves Conde, 1950)
- *Harka!* (¡Harka! Carlos Arévalo, 1941)
- *Júdás csókja* (El beso de Judas. Rafael Gil, 1954)
- *Jud Süss* (Veit Harlan, 1940)
- *Kellemes húsvétot* (Felices Pascuas. Juan Antonio Bardem, 1954)
- *Krüger apó* (Ohm Krüger. Hans Steinhoff, 1941)
- *Légió, hozzám!* (¡A mí la Legión! Juan de Orduña, 1942)
- *Madridi front* (Frente de Madrid. Edgar Neville, 1939)
- *Mogambo* (Mogambo. John Ford, 1953)
- *Nagykövetek a pokolban* (Embajadores en el infierno. José María Forqué, 1956)
- *Patyomkin páncélos* ([redacted] Szergej Mihajlovics Eizenstein, 1925)
- *Rómeó és Júlia* (Romeo and Juliet. Renato Castellani, 1954)
- *Szerelmi őrület* (Locura de amor. Juan de Orduña, 1948)
- *Viridiana* (Viridiana. Luis Buñuel, 1961)
- *Vörös és fekete* (Rojo y negro. Carlos Arévalo, 1942)

© Apertúra, 2014. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/tavasz/lenart-cenzura-propaganda-es-jatekfilmek-a-spanyol-diktaturaban/