



LÉNÁRT T. ANDRÁS

Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Aetas 41. évf. 2026. 2. szám, 5–21.

ISSN 0237-7934

DOI 10.14232/aetas.2026.2.5-21

www.aetas.hu

Filmpropaganda Francisco Franco Spanyolországában

ABSTRACT. *Film Propaganda in Francisco Franco's Spain.* This article aims to demonstrate how the Spanish Francoist dictatorship (1939–1975) exploited audiovisual media for propaganda purposes, with a particular focus on the NO-DO newsreel and feature films. While international research primarily examines the film policy of the Spanish dictatorship from institutional or historical perspectives, such as censorship, it pays less attention to systematically analysing the ideological motifs that appear in films. This study primarily relies on audiovisual sources and related literature to interpret films as historical sources that reflect the regime's self-image, as well as propaganda products. The analysis explores the cinematic representation of fundamental Francoist ideological elements and highlights how motion pictures contributed to the formation of national identity, the image of the enemy and the cult of the dictator.

Keywords: *Spanish film policy, Audiovisual propaganda, Francoist dictatorship, NO-DO newsreel, feature films*

Tanulmányom¹ a spanyol Franco-rezsim (1939–1975) filmpolitikájának egy szegmensét mutatja be. Vizsgálatom tárgya az, hogy a fennálló eszmerendszer és történelemszemlélet milyen módon állította szolgálatába a mozgóképkultúrát, amely az állami propaganda egyik zászlóvivőjévé vált. Arra keresem a választ, hogy melyek voltak azok a témák és motívumok, amelyeket a hatalom kiemelten támogatott, s az ábrázolásmód miként kapcsolódott a politikai és ideológiai háttérhez. Kutatásaim során kiemelt hangsúlyt kaptak a rezsim filmpolitikájának gyakorlati megnyilvánulásai, legyen szó magukról az alkotásokról, az azokat érintő döntésekről vagy a vonatkozó jogszabályi környezetről. Tanulmányom célkitűzéseimhez igazodva e három vizsgálati szempont közül elsősorban az elsőt, vagyis a filmek propagandában betöltött szerepét emelem ki, a másik két területet csak érintőlegesen tárgyalom. Forrásaim elsősorban maguk az audiovizuális anyagok (korabeli filmhíradók és játékfilmek), amelyeket kiegészítenek a Franco-korszakban megjelent újságcikkek, valamint a témához kapcsolódó, jellemzően spanyol történészek és filmtörténészek által jegyzett szakirodalom.

A Franco-korszak ideológiájának formálódása a spanyol polgárháborúra (1936–1939) és az azt követő évekre esett, csúcspontját pedig az 1940–1950-es évtizedekre éri el. Ekkor születtek meg a filmpolitikát hosszú távon meghatározó döntések is: az 1950-es évek végétől egészen a diktatúra bukásáig nyomon követhető az alapelvek fokozatos átalakulása, illetve

¹ A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiváló-sági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének Digitális Társadalom Kompe-tenciaközpontja támogatta. A szerző a „Diffúzió és globalizáció” kutatócsoport tagja.

időnkénti enyhülése, ami szorosan illeszkedett a politikai rendszer, valamint a bel- és külpolitika folyamatosan változó mechanizmusaihoz. Ennek megfelelően a filmes források esetében is nagyobb hangsúlyt kell kapjon a polgárháborútól az '50-es évek végéig tartó korszak, amikor a témám szempontjából leginkább relevánsnak mondható filmek születtek.

Mindenekelőtt szükséges a Franco-rendszer legfontosabb ideológiai mozgatórugóinak azonosítása annak érdekében, hogy az egyes alkotások tartalma, valamint a hozzájuk kapcsolódó propagandacélok megfelelő értelmezési keretbe kerülhessenek. Ezek az alapelvek egyúttal irányítóként is szolgálnak, segítségükkel a tanulmány további részében következetesen vizsgálhatók a művek tematikus elemei. Elemzésem szempontjából hét olyan ideológiai összetevőt tartok különösen lényegesnek, amelyek nemcsak a rezsim eszmerendszerének alapját képezték, hanem a vizsgált időszak filmalkotásaiban is visszatérő módon megjelentek (a későbbiekben mindegyikre kitérek részletesebben is): a spanyol múlt dicsőségesnek tartott korszakai; a *Hispanidad* ('hispánság tudat') és a hispán „felsőbbrendű faj” eszméje; a kasztíliai spanyol nyelv egveduralma; a katolikus vallás és az egyház; a rendet szavatoló hadsereg; a család szentsége, ezen belül is a nő, az anya eszményképe; az állandó ellenség képe.

Ezek a szempontok érvényesültek a rezsim filmpolitikájának több területén is:² a filmipar intézményi megszervezésében és irányításában; a filmgyártásra vonatkozó törvények meghozatalában; a kötelező szinkron bevezetésében, amelynek eredményeként minden film csak kasztíliai spanyol nyelven szólhatott; a filmes sajtó cikkeiben, a filmek reklámkampányaiban és a szakmai-művészeti díjak odaítélésében; a szigorú cenzúra bevezetésében, ahol a felelős bizottsági tagok – jellemzően politikusok, katonák és egyházi személyek – sokszor logikátlan döntéseket hoztak.

Az 1940-es évek spanyol filmpolitikáját meghatározó kortárs vélemény szerint az új spanyol film feladata „a falangista ideológia terjesztése és egy tántoríthatatlanul hispán gyökerű kultúra létrehozása, fenntartani és fejleszteni gazdag szellemi hagyományát, szilárd katolikus hitét és faji sajátosságait”.³ A propagandaüzeneteket is tartalmazó alkotások kezdetben kifejezetten ezt az ideológiai meggyőződést voltak hivatottak szolgálni, ám ez a szemlélet idővel fokozatosan veszített a súlyából. E propagandafilmek közös jellemzője, hogy – néhány kivételtől eltekintve – valamennyit 1939 és 1959 között forgatták, vagyis a rezsim ideológiai szempontból legszigorúbb ellenőrzés alatt álló időszakában. Az 1960-as évek megváltozott politikai és társadalmi légkörében a filmpolitika prioritásai is átalakultak: az ideológiai üzenetek és a nyílt propagandisztikus hangvétel háttérbe szorult a filmművészeti és a szakmai szempontokkal szemben. A Franco-rendszer teljes időtartama alatt – az olasz és a német diktatúrák gyakorlatához hasonlóan – a kifejezetten propagandisztikus, az állami ideológiát közvetlenül tükröző filmek mennyiségüket tekintve kisebbségben maradtak a semlegesebb hangvételű, elsősorban szórakoztató funkciót betöltő alkotásokhoz képest. Ugyanakkor ez a tény nem csökkenti a jelentőségüket, mert éppen ezek a filmek mutatják a rezsim ideológiai önképét, és hordozzák fontos politikai üzeneteit.

A jobboldali felkelő hadsereg már a polgárháború kezdetén, 1936-ban tisztában volt a mozgókép jelentőségével a meggyőzés terén. Francisco Franco tábornok és környezete, akik jól ismerték a Szovjetunióban, a náci Németországban és a fasiszta Olaszországban a film propagandacélú felhasználását, ezekből a modellekből merítettek ihletet, hogy egy központosított rendszert alakítsanak ki. Az új állam a mozit elsősorban nem szórakoztatásként, hanem manipulációs eszközként fogta fel. E célok megvalósulását a forgatókönyvek előzetes

² Erről lásd átfogóan: Lénárt: *A spanyol film a Franco-diktatúrában*, 103–126.

³ Idézi: García Seguí: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, 17.

ellenőrzése és az intézményesített cenzúra szavatolta, biztosítva ezzel az egységes és ellentmondásoktól mentes hivatalos narratíva fennmaradását.⁴ A rezsím számára létfontosságú volt, hogy a polgárháború és annak pusztító következményei után a rend, az állandóság és az erkölcsi felsőbbrendűség képét sugározza. A mozgóképek különösen alkalmas eszközt kínált annak az illúzióknak a megteremtésére, hogy a társadalmi és gazdasági fejlődés folyamata helyreállt. Az elszegényedett és nemzetközileg elszigetelt Spanyolországban a mozi a továbbiakban egy eszményi, a Caudillo vezetése alatt megváltást nyert nemzet képét tárta a nézők elé, megerősítve a vezető atyai alakját mint a közös sors és a jövő zálogát.

A NO-DO filmhíradó

A *Filmhíradók és Dokumentumfilmek* (*Noticiarios y Documentales*, a mindennapokban használt rövidítéssel: NO-DO) 1942-es létrejötte egy új korszak nyitányát jelentette, amelyben az audiovizualitás szigorú ideológiai felügyelet alá került. A filmhíradóval szemben elvárás volt, hogy a nézők számára legitimálja a rezsím létezését: központi szerepet kapott a hatalom és a vezető magasztalása, valamint a nemzetikatolicizmus⁵ eszmerendszerének közvetítése. A NO-DO rövid időn belül a diktatúra legmeghatározóbb audiovizuális eszközévé vált.⁶ 1943-tól vetítése kötelező jelleggel előzte meg a mozielőadásokat, így üzenetei eljutottak a társadalom minden rétegéhez: anyagi lehetőségeik függvényében a tehetősebbek az elegáns filmszínházakban, a szegényebbek az olcsó, kezdetleges vetítőtermekben láthatták azokat. A filmhíradóban bemutatott politikai, társadalmi és vallási események a győzelmi retorikát tükrözték, a rezsím narratíváját támasztották alá az indoktrináció egyik legfontosabb csatornájaként. A fennkölt hangvételű narráció és a tudatosan szerkesztett montázs olyan világképet közvetített, amelyben Franco a nemzet sorsát irányító központi figuraként jelent meg. Az állami rendezvények, ünnepélyes avatások és díszszemlék a rend és a katolikus hit természetes megnyilvánulásait mutatták. Ennek eredményeként a valóság gondosan megszerkesztett propagandisztikus koreográfiává egyszerűsödött, amelyből hiányoztak a társadalmi feszültségek, a gazdasági nehézségek vagy bármiféle utalás politikai ellenzékre. A képi világ elhallgatta a konfliktusokat, és egy látszólag harmonikus, zárt egységet teremtett, amelyben a rezsím uralma megkérdőjelezhetetlennek tűnt.

Az 1940-es években a demokratikus országok elszigetelték Spanyolországot, az utolsó fasiszta diktatúráként kezelték.⁷ Emiatt az ország önállóságra rendezkedett be, ami közel egy

⁴ Erről lásd részletesen: Ález Berciano–Sala Noguera: *El cine en la zona nacional*, i. m.

⁵ A diktatúra nemzetikatolicizmusa egy hagyományokra épülő egységes állam eszményét hirdette, amelyben a nemzeti identitás elválaszthatatlan a katolikus hittől. Az állam központi szerepet biztosított a katolikus egyháznak az oktatásban, az erkölcs alakításában és a társadalmi életben, míg a katolicizmus politikai legitimációt nyújtott a rendszer számára, a polgárháborút „keresztes hadjárat”-ként értelmezte, Francót pedig a vallás és a nemzet védelmezőjeként mutatta be a liberalizmussal, a kommunizmussal és az ateizmussal szemben.

⁶ Elemzésem fő forrásai maguk a filmhíradók, amelyek online elérhetőek: *Archivo Histórico del NO-DO*. A NO-DO történetéről született bőséges szakirodalomból az általam használtak: Tranche–Sánchez-Biosca: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, valamint a *FilmHistoria Online* spanyol filmtörténeti szakfolyóirat több mint ötszázoldalas, húsz tanulmányból álló tematikus száma, amely a filmhíradó születésének nyolcvanadik évfordulójára jelent meg: Rosich Algerich (coord.): *80º Aniversario del noticiario del NO-DO (1943–2023)*, i. m.

⁷ Gyakori vita a történészek között, hogy Francisco Franco rendszerét mennyiben lehet fasisztának tekinteni. E sorok írója – összhangban több spanyol és brit történésszel – úgy véli, hogy a második világháború utolsó éveitől a spanyol rezsím már távolodott a fasisztától, a fasiszta Falange párt

évtizednyi szegénységet és nélkülözést okozott. A társadalom azonban még ilyen körülmények között is azt kellett érezze, hogy a győztesek oldalán áll: a *NO-DO* hangsúlyozta a nemzeti újjáépítést, a gazdasági önellátás sikerét és a hagyományok védelmét. A nemzetközi elszigeteltség idején a filmhíradó hősie, ellenálló és erkölcsileg felsőbbrendű Spanyolország képét sugározta a külföldi beavatkozással és elnyomással szemben. Később, amikor az 1950-es években politikai és gazdasági téren is nyitás kezdődött azon demokratikus országok felé, amelyek – elsősorban a hidegháború miatt – elkezdtek partnerként tekinteni Spanyolországra, a *NO-DO* a fejlődésre, a biztonságra és a nemzetközi együttműködésre fókuszált. Franco alakja természetesen továbbra is megkérdőjelezhetetlen maradt.

A *NO-DO* egyik fő jelentősége abban rejlett, hogy képes volt az egységes nemzet vízióját közvetíteni. Az audiovizuális propaganda nemcsak politikai jelszavakat sulykolt, hanem közös képzeletvilágot is felépített. Ebben a világban, amelyet a *Hispanidad* ('hispanág tudat') eszmeiségével jellemezhetünk, minden hispán nemzet (tehát a spanyolok és a spanyol-amerikaiak egyaránt) egységes szellemi közösségként jelent meg, amelyet a hit, a történelem, a hagyományok, a nyelv és az áldozatvállalás egyesített. A regionális sokszínűség és a társadalmi feszültségek eltűntek e narratívából. A filmhíradó kamerája homogén, vallásos és engedelmes Spanyolországot mutatott, ahol a különbségek feloldódtak. A *NO-DO*-n keresztül a bel- és a társadalompolitika mellett a rezsim külpolitikája is alátámasztást kapott, a közönség a filmhíradó segítségével értesülhetett a világ más részein történt eseményekről, természetesen a megfelelő értelmezési keretben.⁸



1. kép

FRANCO DWIGHT D. EISENHOWER ELNÖKÖT FOGADJA 1959 DECEMBERÉBEN
A MADRIDI EL PARDO PALOTÁBAN

Forrás: NO-DO 885B, 1959. december 21.

Francisco Franco alakját a *NO-DO* által használt filmnyelv következetesen kettős karakterrel ruházta fel: egyszerre jelent meg tekintélyt sugárzó, mégis bizonyos távolságot tartó vezetőként, valamint a néphez közeli, emberi vonásokkal rendelkező figuraként. Nyilvános

csak egy alkotóelemét adta a diktatúrát működtető Nemzeti Mozgalomnak. Erről lásd: Lénárt: *A fasizmus változatai Spanyolországban*, i. m.

⁸ A magyar vonatkozás miatt kiemelendő az 1956-os magyar forradalom ábrázolása a *NO-DO*-ban, amely illeszkedett a rezsim antikommunista retorikájához. Erről lásd bővebben: Patkós: *En la Hungría esclavizada*, i. m.

szereplései gondosan megtervezett jelenetek formájában kerültek a vászonra. Az állami és egyházi ünnepségeken, avatásokon és államfői látogatásokon, kiemelt külföldi vendégek fogadásán (1. kép) rendszerint egyenruhában látható, katonai és vallási szimbólumokkal körülvéve, miközben a tömegek hódolatát fogadta, s ezzel a hatalom és a rend képzetét erősítette. A magánélet pillanatait bemutató felvételeken viszont civil öltözetben, családja körében jelent meg, olyan környezetben, amelyben alig különbözött egy átlagos, szerető családapától. Ez a kettősség lehetővé tette, hogy a vezető egyszerre testesítse meg a nemzet egészének atyai védelmezőjét és saját szűkebb családjának gondoskodó apafiguráját.⁹ Ennek révén a rezsím olyan politikai mítoszt épített, amelyben a magánember és az államfő képe szervesen összekapcsolódott, tovább erősítve Franco személyét. A Caudillo a filmhíradókban állandó referenciapontként szolgált, aki köré a társadalmi rend, a politikai lojalitás és az erkölcsi normák szerveződtek. Az atyai szerepkör hangsúlyozása a paternalista állameszme vizuális leképezéseként működött, ahol az állam gondoskodó, ugyanakkor fegyelmező erőként lépett fel, és az engedelmség a biztonság ígéretével párosult.

Az audiovizuális propaganda célja túlmutatott a beleegyezés vagy politikai támogatás megszerzésén: alapvető törekvése az érzelmi azonosulás kialakítása volt. A filmhíradó ebben a folyamatban kiemelt szerepet játszott, mivel közvetlenül az érzelmekre és az ösztönös reakciókra hatott, megkerülve a kritikai gondolkodás racionális mechanizmusait. A rezsím felismerte, hogy a vizuális élmény ereje sok esetben felülírja az érvelésen alapuló meggyőzést, és hatékonyabban képes formálni a befogadók attitűdjét. Ennek megfelelően a *NO-DO*-ban elegendőnek bizonyult ugyanazon képi motívumok következetes és ismétlődő alkalmazása – a katonai és polgári felvonulások, misék, avatások vagy a virágot nyújtó gyermekek jelenetei – ahhoz, hogy pozitív, harmonikus vízió épüljön ki. Ezek a képek nem konkrét politikai üzeneteket közvetítettek, hanem érzelmi mintázatokat, amelyek a rend, a biztonság és az egység érzetét társították a rezsimhez. Az ismétlés révén e vizuális elemek természetessé váltak, és fokozatosan beépültek a társadalom tudatába, hozzájárulva a hatalom tartós legitimitációjához.¹⁰

Bár a propagandisztikus diskurzus a diktatúra bel- és külpolitikai céljaihoz igazodva folyamatosan átalakuláson ment keresztül, alapvető szerkezete és működési logikája változatlan maradt. Az elszigetelődés időszakában az üzenetek középpontjában az erkölcsi megújulás eszméje és a hősies önfenntartás narratívája állt, majd az 1950–60-as években mindezt fokozatosan felváltotta a gazdasági nyitás, valamint a Francóhoz kötött modernizáció. E változó hangsúlyok ellenére az audiovizuális propaganda minden korszakban a rezsím alkalmazkodóképességének eszközeként működött, miközben autoriter alapvonásait érintetlenül hagyta. A turizmust népszerűsítő kampányfilmek, a dalfesztiválokat bemutató híradások vagy a városi növekedést és fejlődést ábrázoló képsorok mögött továbbra is szilárdan fennmaradt az ideológiai ellenőrzés. Az 1960-as években valóban végbement „spanyol gazdasági csoda” a filmhíradók számára ideális díszletként szolgált, a rezsím látványosan tehette közszemlére az eredményeit, és ezzel igazolhatta hatalmát.

A legközvetlenebb propagandát a rezsím a mozikban kötelező jelleggel bemutatandó *NO-DO*-n keresztül fejtette ki, mégis a játékfilmek kaptak nagyobb hangsúlyt, mert a közönség érdeklődésére igazán ez a műfaj tarthatott számot. Az alábbiakban először a francói filmgyártás propaganda szempontjából legfontosabb alkotását mutatom be, majd kitérek további lényeges témákra is, minden esetben jellemző példákat is említve.

⁹ Crusells: *Franco, ¿protagonista del No-Do?*, i. m.

¹⁰ Van-Zummeren-Moreno – Haro: *No-Do en la construcción de imagen marca país en el primer franquismo (1943–1951)*, i. m.

A rezsím filmje: a Faj

A Franco-rendszer filmpropagandájában kiemelkedik a *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1942), amelyet a későbbiekben ismertetett egyik alkategóriába sem lehet besorolni, mert mindegyikhez szervesen kapcsolódik. A filmben kibontakozó történet a Franco-korszak ideológiai világának sajátos szintéziseként értelmezhető, amely egyúttal a *Hispanidad* eszméjének is következetes megjelenítése. A cselekmény középpontjában olyan szereplők állnak, akik megtestesítik a francói ideális családmódellemelét: a hős apa, aki életét és sorsát a hazáért, valamint rendíthetetlen elveiért áldozza fel; az anya, aki a család erkölcsi és érzelmi egységét biztosítja, és akit szentként tisztelnek a gyermekei; valamint a fiatalok, akik személyes ambícióikat a katonai, politikai és egyházi hivatás szolgálatába állítják. A Franco tábornok által írt eredeti filmregény¹¹ sajátossága, hogy az események leírása háttérbe szorul, a hangsúly a párbeszédre van, amelyek az ideológiai üzeneteket közvetítik. A kötet 1942-ben, a film bemutatásával egy időben látott napvilágot nyomtatásban *Anekdota gyűjtemény egy film forgatókönyvéhez* alcímmel, Jaime de Andrade szerzői név alatt.¹² A sajtóban már ekkoriban megjelent azonban utalás arra, hogy a mű szerzője Franco lehet, de ez csak 1964-ben nyert megerősítést, amikor a tábornok Jaime de Andrade néven kérte felvételét a Spanyol Szerzők Társaságába.¹³

A *Faj* egyfajta eszményített önéletrajzként is olvasható és nézhető, amelyben Franco saját múltjának, családi hátterének és politikai meggyőződésének elemei szervesen épülnek be a cselekménybe. Az Andrade álnév sem véletlen választás: a tábornok egyik felmenőjének nevét kölcsönözte, tovább erősítve ezzel a személyes kötődést.¹⁴ A történet meghatározó mozzanatai szoros kapcsolatban állnak a diktátor életútjával és ideológiai elköteleződésével. A szereplők szájába adott mondatok gyakran nyíltan propagandisztikus jellegűek: erőteljes hazafias pátoz, a spanyol nemzet és a „hispan faj” dicsőítése, a katolicizmus felsőbbrendűségének hangsúlyozása, valamint az ellenség következetes lejáratása árad belőlük. Az írott mű valójában dramatizált politikai pamfletként értelmezhető, amelynek filmes adaptációja annak vizuális formába öntött megfelelője. A propaganda filmek kategóriájában vizsgálva megkockáztatható az az állítás, hogy a kitűzött ideológiai célok megvalósulása szempontjából a diktatúrák propaganda-játékfilmjei közül Sáenz de Heredia alkotása az egyik legkidolgozottabb és leghatékonyabb példának tekinthető, hiszen a Franco-rezsím ideológiai önmeghatározásának valamennyi alapvető eleme felismerhető benne.

A főhős, José Churrua (2. kép) megfeleltethető Francisco Francónak: a nacionalista oldalhoz rendíthetetlenül hű katonatiszt, aki pályafutása során olyan katonai rendfokozatokat kap, amelyeket korábban maga a Caudillo is elért. Ugyanakkor a fiktív karakter sikereinek egy része Franco számára csupán beteljesületlen vágyak maradtak. A szerepet megformáló Alfredo Mayo a korszak háborús filmjeiben gyakorlatilag Franco filmes alteregójaként szolgált, alakja szorosan összefonódott a hősies, példamutató katonatiszt figurájával. José egy több évszázados múltra visszatekintő galíciai család fia, aki személyisége és tettei révén a család központi alakjává válik. Két fiútestvére és egy lánytestvére van: a baloldali-köztestársaságpárti (tehát árulóként kezelt) Pedro – aki egyértelműen megfeleltethető a kezdetben

¹¹ A szöveg leginkább filmregényként határozható meg: egyértelmű, hogy filmes adaptáció szándékával készült, de hiányoznak belőle azok az elemek, amelyek alapján technikai forgatókönyvnek vagy akár szkriptnek lehetne tekinteni. A tábornok tehát olyan filmregényt alkotott, amely egy forgatókönyv kiindulópontjául szolgált.

¹² Andrade: *Anekdota para el guión de una película*, i. m.

¹³ Crusells: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, 205.

¹⁴ Gubern: *Raza: un ensueño del general Franco*, 12.

a legitim kormánnyal szimpatizáló Ramón Francónak, a Caudillo testvérének –, a Tengerészeti Akadémia elvégzését követően az egyház szolgálatába lépő Jaime, valamint Isabel, aki egy katonatiszthez megy feleségül. A családfő, az idősebb Pedro az 1898-as spanyol–amerikai háborúban esik el, megtestesítve a hazájáért életét áldozó apa ideáltípusát. Harsányi Iván szavaival élve: „Franco faragott magának egy ízlés szerinti apát.”¹⁵ Az édesanya, Isabel a mintaanya és a példás feleség, aki erkölcsi tartásával és feltétlen hűségével tartja össze a családot.

A polgárháborúban José a köztársaságiak fogságába kerül, halálra ítélik és kivélik, ám csodával határos módon mégis életben marad. Ez az epizód párhuzamba állítható a valósággal, hiszen a későbbi Caudillo is felépült egy végzetesnek hitt sebesülésből. Ezután életét a nemzeti ügy szolgálatába állítja. A harcok során a köztársaságiak a film egyik művészeleg legkidolgozottabb és legmeggrázóbb jelenetében agyonlövik a papként szolgáló Jaimét, ami a történet ideológiai és érzelmi csúcspontjának is tekinthető. A baloldali testvér, Pedro is „jó útra tér”: a hispán faj magasztalásáról szóló, emelkedett hangvételű monológja során válik nyilvánvalóvá erkölcsi megtisztulása. A film 1939-ben, a Győzelmi Felvonulás képsoraival zárul, amelyen a Caudillo személyesen is megjelenik, megerősítve a mű ideológiai üzenetét.



2. kép

JOSÉ CHURRUCA (ALFREDO MAYO)
részlet a *Faj* című játékfilmből

Franco tábornok és az önmagát fasisztaként meghatározó, a polgárháborúban kulcsszerepet játszott Falange párt alapítója, a hősként és mártírként tisztelt José Antonio Primo de Rivera alakja mindvégig jelen van a történetben. Valós idézetek, portrék és képek révén nemcsak jelképesen, hanem vizuálisan és narratív szinten is folyamatosan emlékeztetik a nézőt mindkét „hős” ideológiai súlyára és történelmi jelentőségére. Ez a megoldás túlmutat az egyszerű tiszteletadáson: a szerző saját személyét és politikai örökségét is beemeli a műbe, önmagát a cselekmény eszmei hátterének elválaszthatatlan részeként pozicionálva. A film így önreflektív módon is megerősíti a Franco-rezsim kulcsfiguráinak kultuszát és legitimációját.

A *Faj* szinte valamennyi dialógusa és monológja propagandisztikus célt szolgál, következetesen visszhangozva a rendszer ideológiai alappilléreit. Az ellenfél brutális, embertelen, a nemzet pusztulására törő erőként, míg a katolicizmus és az egyház intézménye az emberi lélek tisztaságának, az erkölcsi jónak és a rendnek legfőbb védelmezőjeként jelenik meg. A katonaság nemcsak hivatásként, hanem a létezés legtökéletesebb és legnemesebb formá-

¹⁵ Ormos–Harsányi: *Mussolini – Franco*, 272.

jaként mutatkozik, amelyben az egyéni sors alárendelődik a közösség és a haza érdekeinek. A család a legszentebb kötelék, amelynek egysége és erkölcsi ereje a nemzet fennmaradásának záloga. A Kuba, Puerto Rico és a Fülöp-szigetek elvesztéséhez, egyben a spanyol gyarmatbirodalom végleges felbomlásához vezető spanyol–amerikai háború a nemzeti történelem egyik nagy tragédiájaként tárul a szemünk elé, ahol a spanyolok oldalán harcolók mind mártírokká nemesülnek. A spanyol polgárháború pedig nem egyszerűen politikai és társadalmi ellentétek következménye, hanem a hősiessé hazafiak és a hazaárulók végzetes összecsapása.

Spanyolország mindenekfelett álló eszményként uralja a cselekményt. Ennek egyik emblemikus példája az a jelenet, amelyben José sógora dezertálni készül, hogy visszatérjen védelemre szoruló családjához. A főszereplő azonban szenvedélyes, hazafias beszéddel eltéríti ettől a szándékától, egyértelművé téve, hogy az egyéni és családi kötelezettségeket is a nemzeti ügynek alá kell rendelni. A film minden cselekményszála a becsület, a hűség, a köteleesség és a büszkeség eszméi köré szerveződik, amelyeket a katolicizmus foglal egységes keretbe. A család múltat idéző monológjai a dicsőséges Spanyolország képét rajzolják fel, és mindezt megkoronázza José kijelentése, amely a mű ideológiai lényegét sűríti egyetlen mondatba: „Isten a spanyol nemzetet szereti legjobban.” A cím értelmezésekor – figyelembe véve, hogy a „faj” és a „hispan faj” kifejezések milyen gyakran jelentek meg a rezsim retorikájában – világossá válik, hogy az ebben az esetben az Új Spanyolország és a hispan nép átfogó megnevezéseként működik. Gyűjtőfogalom, amely magába sűríti azokat az elemeket, amelyek a győztes oldal ideológiai rendszerében a „valódi” hispan öntudat lényegét adják: a történelmi küldetéstudatot, a vallásos elköteleződést, a katonai eredményeket és a nemzeti egység eszményét.

A *Faj* szorosan kapcsolódik a rezsim, valamint a kulturális kapcsolattartás és a Latin-Amerika felé irányuló nemzeti katolikus propaganda fő felelőssévé tett Hispanidad Tanácsa azon törekvésehez, hogy létrehozzák a hazafias filmek mintadarabját, egy olyan prototípust, amely nemcsak esztétikai és narratív értelemben szolgál példaként, hanem ideológiai szinten is legitimálja az 1936-os felkelést. A *Faj* mint a Tanács által támogatott első fontos film elkészítéséről és bemutatásáról hivatalosan is szóltak a főbb feladatokat kijelölő állásfoglalásban 1940-ben.¹⁶ A mű így a magát nemzetinek nevező oldal önigazolásának és történelmi narratívájának mozgóképes megerősítését szolgálta.

1950-ben mutatták be az *Egy faj szelleme* (*Espíritu de una Raza*, José Luis Sáenz de Heredia) című alkotást, amely nem önálló film, hanem a *Faj* átdolgozott, újravágott és újraszinkronizált változata.¹⁷ A módosítási munkálatokból a rendezőt kizárták, az új verzió elkészítését a *NO-DO* stábjá végezte, az átalakítások elsősorban politikai és ideológiai megfontolások mentén zajlottak. A cenzori jelentésben is megtalálható hivatalos indoklás szerint a változtatásokra „a párbeszédek és a hanghatások technikai újraszinkronizálása” érdekében volt szükség, ám a beavatkozások túlmutattak a tisztán technikai jellegű korrekciókon. Az egyik legjelentősebb változtatás az új szinkron elkészítése volt: az eredeti színészek hangját lecserélték, és az amerikai Metro Goldwyn Mayer stúdió spanyol szinkronszínészei szólaltatták meg a szereplőket – ugyanez a stáb dolgozott ekkor az *Elfújta a szél* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) éppen készülő spanyol nyelvű hangsváján is. A szinkronrendező ké-

¹⁶ Delgado Gómez-Escalonilla: *Imperio de papel*, 299. Bár itt nem nevezik meg a film címét, a mű forgatásának körülményei és az előkészítési fázis pontos ismeretében egyértelmű, hogy Sáenz de Heredia filmjére utalnak.

¹⁷ A filmről készült cenzori jelentésben is jelzik, hogy nem önálló műről, hanem a már létező *Faj* „technikai indíttatású javított változatáról” van szó. A vonatkozó levéltári anyag: AGA C 36/03379-es doboz, 09689-es köteg.

sőbbi magyarázata szerint a beavatkozásokat az indokolta, hogy „a tábornok soha nem volt elégedett az első változattal”.¹⁸ Teljesen új párbeszéddek is kerültek az új változatba, de nem fordítottak hozzájuk új jeleneteket, emiatt több jelenetben jól érzékelhető az eltérés a szereplők szájmozgása és az elhangzó szöveg között. Az *Egy faj szelleme* már megváltozott nemzetközi környezethez, a hidegháború viszonyaihoz igazodott: eltűnt belőle minden olyan elem, amely nyíltan a fasizmusra vagy a szélsőjobbboldali Falange pártra utalt, kikerültek a karlendítések, a tömeges felvonulások, a szélsőjobbboldali eszméket dicsőítő párbeszéddek, valamint az Amerika-ellenes megjegyzések és újságcímek is. Minden korábbi ideológiai ellenfél helyébe a kommunizmus lépett, igazodva ezzel a hidegháborús elvárásokhoz, amelyek keretében Franco kormánya egyre inkább a nyugati demokráciák, kiemelten az Egyesült Államok szövetségésévé vált a Szovjetunió ellen vívott ideológiai küzdelemben.

A *Faj* valójában egy hosszabb, hasonló tematikájú filmfolyam nyitódarabjának készülhetett, de később nem születtek további, kifejezetten ezen az úton haladó, teljes egészében a *Hispanidad* és a „hispán faj” dicsőítésének szellemében fogant alkotások. Ennek okai csupán feltételezhetők: elképzelhető például, hogy a filmes alkotók nem mertek már ehhez a témához nyúlni, hiszen a *Fajjal* gyakorlatilag lehetetlen volt versenyezni, minden további próbálkozás rosszabb minőségű utánzatnak hatott volna. A propaganda azonban jelen volt több más alkotásban is.

A propaganda filmek főbb témái

Noha a diktatórikus rendszerek kiemelten fontosnak tekintik az ideológiai elkötelezést, propagandisztikus célokat szolgáló filmeket, a mozi elsődleges funkciója ezekben a berendezkedésekben is a szórakoztatás marad. A film alapvető feladata a nézők átmeneti kiszakítása a mindennapi valóságból a játékidő erejéig. Ennek következtében a kizárólag ideológiai alapon álló, közvetlen politikai tartalmakat hordozó alkotások száma minden diktatúrában viszonylag alacsony. Mindazonáltal ezek az egyértelmű propagandisztikus szándékkal rendelkező filmek váltak a diktatórikus kormányok legerőteljesebb üzenetközvetítőivé: ezek részesültek a legnagyobb állami támogatásban, és ezek mögött állt hangsúlyos népszerűsítő kampány is. Az alábbiakban a Franco-rezsim vonatkozó műveit a központi témájuk alapján csoportosítom, és adom meg főbb jellemzőiket, minden esetben felsorolva néhány példát.

A polgárháború

Francó és a katolikus egyház értelmezésében a polgárháború nemcsak politikai vagy katonai konfliktus volt, hanem a kommunizmus ellen Isten nevében vívott keresztes hadjárat is. A diktatúra retorikája szerint az 1936-ban demokratikus úton megválasztott baloldali köztársasági kormány a bolsevizmus eszközévé vált, és ezzel Spanyolországban egyszerre került veszélybe a kereszténység, a nemzeti egység és a haza. E narratíva alapján az 1936-os felkelés szükségszerű és elkerülhetetlen lépésként jelent meg, amely a nemzet megmentését szolgálta. Az úgynevezett Keresztes Hadjárat-filmek ennek az ideológiai értelmezésnek a mozgóképes megerősítésére vállalkoztak, a mozivászonon is igazolni kívánva a felkelés erkölcsi és történelmi legitimitását.

¹⁸ A második változat létrejöttének körülményeiről részletesen tájékoztat a 2002-ben a Spanyol Filmarchívum gondozásában megjelent *Faj* DVD-kiadás. 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: *Estudios sobre el cine español del franquismo*, 15–31.

Ezekben az alkotásokban a spanyol hősök szinte kivétel nélkül a felkelő, nemzetinek nevezett katonák soraiból kerülnek ki, akik a hit, a haza és a rend védelmezői. Visszatérő elem a Falange párt jelenléte, legyen szó jelképekről, szereplőkről vagy a mozgalom eszmeiségéről. Rendszeresen felcsendül a *Cara al sol* című falangista induló, a filmek érzelmi és ideológiai csúcspontjain a kollektív azonosulás eszközeként. A narratívát áthatják a hazafias, emelkedett hangvételű monológok, amelyeket a katonák mellett papok, nők és gyermekek szájából is hallhatunk, ezzel is kiemelve a nézők számára, hogy ez a keresztes hadjárat az egész nemzet közös ügye.

Az 1950-es évek végétől – amikor a hidegháborús szövetségkötés miatt Spanyolország már demokratikusabbnak kívánt mutatkozni – az ilyen típusú filmek egy részében fokozatosan megjelenik a nemzeti megbékélés igénye. Ennek megfelelően időnként már árnyaltabb ábrázolásmód is érzékelhető: az ellenség soraiban harcoló katonákat – vagyis a köztársaságokat – nem feltétlenül elvetemült gonosztevézőként jelenítik meg, hanem érző, erkölcsi dilemmákkal küzdő emberekként. A „rossz oldal” támogatása az esetükben nem szükségszerűen a meggyőződésükből vagy romlottságukból fakad, hanem a külföldi erők befolyásának és megtévesztésnek az eredménye, ami óvatos, de jól érzékelhető elmozdulást jelez a korábbi, mereven elutasító dualisztikus szemlélethez képest.

A legfontosabb példák, amelyek az állami propagandát fejtették ki e témában: *Madridi front* (*Frente de Madrid*, Edgar Neville, 1939), *Az Alcázarban a helyzet változatlan* (*Sin novedad en el Alcázar*, Augusto Genina, 1940), *Vörös és fekete* (*Rojo y negro*, Carlos Arévalo, 1942) és *A Szentély nem adja meg magát* (*El Santuario no se rinde*, Arturo Ruiz Castillo, 1949).

Az ellenség: a kommunizmus

A francóizmus ideológiai rendszerében az egyik leggyakrabban visszatérő motívum a lesben álló, az Új Spanyolországra állandó fenyegetést jelentő kommunisták és egyéb felforgató erők jelenléte. A rezsim értelmezése szerint a nemzet védelme érdekében elengedhetetlen volt e veszélyforrások folyamatos szemmel tartása. A kommunizmus, az anarchizmus, az ateizmus és a szabadkőművesség a Franco-korszak eszmerendszerében lényegében egymás szinonimáiként jelentek meg, így minden olyan film ebbe a tematikus körbe tartozik, amely az ellenség leplezésével foglalkozik. Sok esetben átfedés figyelhető meg a polgárháborús témájú alkotásokkal, mivel ezek közül több nem zárja le a történetét 1939-ben, hanem tovább kíséri szereplőinek sorsát az ezt követő években vagy évtizedekben. Egyes filmek akár mindkét kategóriába is besorolhatók, mert a polgárháború ábrázolása elválaszthatatlanul összekapcsolódik az ellenség megjelenítésével. A kommunizmusellenes hangvétel így nemcsak a kifejezetten erre épülő narratívákban tűnik fel, hanem valamennyi polgárháborús, egyházi témájú, illetve a hadsereg főszereplő alkotásban is, az idegengyűlölet különféle formáival együtt.

A célzottan kommunistaellenes tematikájú filmek, valamint a társadalomba beszivárgó bolsevik ügynökökről szóló történetek a hidegháború kiéleződésével az Amerikai Egyesült Államokban is gyakori almfajjává váltak. Spanyolországban azonban nem alakult ki az idegen megszállást tudományos-fantasztikus metaforákon keresztül ábrázoló hagyomány: itt a filmvásznon a spanyol hazafiak valóban kommunista ügynökökkel és kémekkel kerültek szembe. Az ellenség személyisége nem minden esetben tűnik helyrehozhatatlanul romlottnak, olykor felcsillan a megtérés lehetősége is, amennyiben a spanyol hazafiaknak sikerül őket a helyes útra terelniük. A „pokol” kifejezés több olyan film címében is visszatér, amely cselekményét a Szovjetunióba vagy valamely más kommunista országba helyezi. Akár a Hitler megsegítésére küldött Kék Hadosztály történetéről, akár a spanyol társadalomba be-

épülő, a „Sátánt” szolgáló kommunista ügynökökről esik szó, mindig megjelennek azok a sötét erők és csoportok, amelyek az Új Spanyolország pusztulását kívánják, és akikkel szemben a nemzetnek folyamatosan védekeznie kell.

A legfontosabb munkák ebben a kategóriában *Az őrzőpatrulla* (*La patrulla*, Pedro Lazaga, 1954), a *Nagykövetek a pokolban* (*Embajadores en el infierno*, José María Forqué, 1956) és *A hű gyalogság* (*La fiel infantería*, Carlos Arévalo, 1959). Külön alkategóriaként kezelhetjük azokat a játékfilmeket, amelyek magyar vonatkozásúak, a kommunizmus pusztító hatását Magyarországon vagy magyar szereplők sorsán keresztül mutatják be, ezzel is alátámasztva a Franco-rezsim évtizedek óta tartó harcát a Szovjetunióból indult eszmék térhódítása ellen. Ilyen a Kubala László labdarúgó főszereplésével készült *Az ászok békére törnek* (*Los ases buscan la paz*, Arturo Ruiz-Castillo, 1954), az egy magyar pap és egy szovjet tiszt párharcat bemutató *Mielőtt a kakas szól* (*El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955) és az 1956-os forradalmat feldolgozó *Vérrapszódia* (*Rapsodia de sangre*, Antonio Isasi-Isasmendi, 1957, 3. kép). Mindhárom filmben Barcelona „alakította” Budapestet és más magyar városokat, a forgatáson tanácsadóként és statisztaként is közreműködtek Spanyolországban élő magyarok.¹⁹



3. kép

AZ 1956-OS MAGYAR FORRADALOM
részlet a *Vérrapszódia* című játékfilmből

A dicsőséges múlt

José Enrique Monterde spanyol filmtörténész adatai szerint 1939 és 1950 között megközelítőleg 437 film készült Spanyolországban, amelyek közül legfeljebb húszra alkalmazható az „ideologizált történelmi film” megnevezés.²⁰ Ezeket az alkotásokat összefoglaló néven „papírmásé filmeknek” nevezték, utalva a nagyszabású, de mesterségesnek ható díszletek építőanyagára. E kategóriába elsősorban a Cifesa stúdió produkciói sorolhatók, amelyek a korszak hivatalos filmgyártásának meghatározó darabjai voltak.

A legfontosabb spanyol filmművészeti folyóirat, a *Primer Plano* 1942-es, szerző nélküli vezércikke hangsúlyozta, hogy egy önmagát hazafinak, nemzetinek tartó kormány számára

¹⁹ A magyar vonatkozású filmekről lásd bővebben: Lénárt: *Spanyol hungarikum*, i. m.

²⁰ Monterde: *Un modelo de reapropiación nacional*, 90–91.

a történelmi film műfaja kell legyen a legfontosabb, mert az döntő szerepet játszik a nemzeti szellem formálásában. A lap érvelése szerint a nemzeti értékek képviselője elsődleges Spanyolország számára, ezért a producereknek és rendezőknek kötelességük bemutatni a bel- és a külföldi közönségnek is azt a dicsőséges történelmi utat, amelyet az ország bejárt.²¹ Egy évvel korábban ugyanebben a folyóiratban egy szerző a spanyol filmművészet egyik legnagyobb hiányosságának nevezte, hogy nem születnek kellő számban a nemzeti történelmet hazafias megközelítésből feldolgozó alkotások.²² Hasonló gondolatokat fogalmazott meg a *Radiocinema* folyóirat főszerkesztője is, aki szerint „faji filmet” kell alkotni: olyat, amely bemutatja a hispán nép szépségét, vallásos, hősi és kissé kalandvágyó szellemét. Írásában sorra vette azokat a legendás spanyolokat, akik szerint filmre kíváncsnak: felfedezők, hódítók, szentek, El Cid, Kasztíliai Izabella királynő, Cisneros bíboros, Cervantes, Lope de Vega – csak néhányan azok közül, akiknek méltó helyet kellene kialakítani a spanyol nemzet film-történeti panteonjában is. Az írás azt is hangsúlyozta, hogy a film valódi nemzeti fegyverré formálható, amelynek segítségével a világ megismerheti a spanyolok nagyságát, példaként szolgálva más nemzetek számára is.²³

A részben eredeti forgatókönyvekre, részben pedig az Aranykorban²⁴ vagy későbbi korszakokban született irodalmi műveken alapuló történelmi filmek készítése nem kizárólag Franco Spanyolországát jellemezte. Hasonló törekvések figyelhetők meg Mussolini Olaszországában és Hitler Németországában is, ahol e műfaj szintén kiemelt szerephez jutott. Ezek a diktatórikus rendszerek a történelem tudatos és szelektív újraértelmezésével szimbolikus jelentőséggel ruházták fel a múltat, amelyet saját ideológiai céljaik szolgálatába állítottak. A film médiumát különösen alkalmasnak találták arra, hogy ezt az újraértelmezett történelmi narratívát széles tömegekhez juttassák el. A kiemelkedő, kanonizált irodalmi alkotások filmre adaptálása révén a mozgóképet művészi rangra emelték. Ez a stratégia lehetővé tette, hogy a filmművészet propagandisztikus felhasználása ne csak politikai eszközként, hanem kulturális szempontból is értékes művészeti teljesítményként jelenjen meg, elfedve vagy éppen igazolva annak ideológiai feladatát.

Monterde már említett tanulmányában²⁵ nyolc alapvető jellemzőt azonosít a Franco-korszakban készült történelmi témájú filmek kapcsán. Ezek közül az alábbiakban azt az általam legjelentősebbnek tartott öt kategóriát emelem ki, amelyek propagandisztikus jelleggel is bírtak. Ezek a szempontok jól érzékeltetik azt az ideológiai és narratív keretet, amelyben a diktatúra történelmi filmjei születtek.

A történetek középpontjába egy olyan hős kerül, aki nemcsak a cselekmény, hanem tággabb értelemben a spanyol történelem egyik mozgatórugója is. Ez a figura mindenki más fölé emelkedik, személyisége mentes az ellentmondásoktól, és bármilyen áldozatot meghoz Isteneért és a Hazáért. Ezek a hősök Franco eszméi elődeiként értelmezhetők, akik történelmi legitimitációt biztosítanak a tábornok számára.

A Haza egységének megteremtése kizárólag központosított, kasztíliai hagyományokra építve képzelhető el, ezért minden olyan tényezőt fel kell számolni, amely ezt az egységesítést veszélyeztetheti. A fenyegetések közé tartozik az osztályharc gondolata, a katolicizmustól el-

²¹ *Necesidad de un cine histórico español*, i. m.

²² García Viñolas: *La escasez de asuntos históricos en nuestra pantalla*, i. m.

²³ Romero-Marchent: *Cinema nacional. Comentarios al margen*, 7.

²⁴ Spanyolországban kultúrtörténeti szempontból Aranykornak nevezik a 16. századot és a 17. század első felét, amikor az irodalom és a művészetek legkiválóbbnak tartott alkotásai születtek.

²⁵ Monterde: *Un modelo de reapropiación nacional*, 92–93.

térő vallási irányzatok jelenléte, valamint a regionalista törekvések, amelyek a nemzeti egység bomlasztóiként jelennek meg.

A „másik” demonizálása alapvető alkotóelem, ami jól körülhatárolható ellenségkép megteremtését szolgálja. Ez az ellenség lehet belső – például szeparatisták vagy demokraták formájában –, illetve külső is, mint a kommunisták, ateisták vagy szabadkőművesek. Ennél a pontnál is megfigyelhető az átfedés a szigorúan vett történelmi témájú filmek és a közelmúlt eseményeit feldolgozó alkotások között.

A múlt szelektív bemutatása szintén meghatározó. A rezsim által dicsőségesnek tartott korszakok és történelmi személyiségek kerülnek előtérbe, míg a szégyellnivalónak gondolt időszakok vagy teljesen kimaradnak, vagy torz, meghamisított formában jelennek meg. A filmekben egyértelműen pozitív megítélést kap a *reconquista*²⁶ időszaka, a „katolikus királyok” egységesítő politikája, Amerika felfedezése, meghódítása és a kereszténység terjesztése, valamint II. Fülöp kora, amikor a spanyol birodalom elérte történetének csúcspontját (de elmaradnak az utalások a zsidók, a muzulmánok és az amerikai őslakosok ellen elkövetett atrocitásokra). Ugyancsak idealizáltan jelenik meg a Napóleon ellen vívott spanyol függetlenségi háború és a latin-amerikai gyarmatok elvesztése, az utóbbi a végsőig harcoló spanyol hazafiak megközelítéséből.

A filmkészítők a történelmi tényeket és eseményeket a narrátor segítségével a rezsim szándékai szerint értelmezhették újra. Ennek során gyakran került sor az igazság elferdítésére vagy meghamisítására, ami tovább erősítette a filmek ideológiai és propagandisztikus jellegét.

Fontosabb alkotások ebben a kategóriában: *Szent királyné* (*Reina Santa*, Rafael Gil, 1947), *Ursino hercegnője* (*La princesa de Ursinos*, Luis Lucia, 1947), *Szerelmi örület* (*Locura de amor*, Juan de Orduña, 1948), *Aragóniai Agustina* (*Agustina de Aragón*, Juan de Orduña, 1950), *Kasztília bátor asszonya* (*La leona de Castilla*, Juan de Orduña, 1951), *Amerika hajnala* (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951, 4. kép).



4. kép

A „KATOLIKUS KIRÁLYOK” TÁMOGATJÁK KOLUMBUSZ ÚTJÁT
részlet az *Amerika hajnala* című játékfilmből

²⁶ A spanyol *reconquista* a középkorban zajló, több évszázadon át tartó folyamat volt, amelynek során a keresztény királyságok fokozatosan visszahódították a muzulmánoktól az Ibériai-félsziget területeit. Hivatalosan 1492-ben zárult le, amikor a „katolikus királyok” visszafoglalták Granadát is.

A katolicizmus

A Spanyolország életében meghatározó szerepet betöltő katolikus egyház az 1940-es évek végéig elutasító álláspontot képviselt a filmművészettel szemben. A mozi a Sátán eszközeinek tekintette, amelyet az erkölcsi romlás egyik fő forrásaként azonosított. Püspökök és papok rendszeresen jelentettek meg szenvedélyes hangvételű újságcikkeket, valamint a szószékről is éles támadásokat intéztek a filmgyártók és a filmterjesztők ellen. Ezek a megszólalások akár a mozitermek elleni fellépésre, agresszív cselekedetekre is buzdítottak. Az 1950-es évekre azonban az egyház számára is nyilvánvalóvá vált, hogy a film médiumát nem lehetséges sem megkerülni, sem felszámolni. A mozi népszerűsége folyamatosan növekedett minden társadalmi csoportban, ez kikényszerítette az eredeti álláspont felülvizsgálatát. Emiatt az egyház stratégiát váltott: a nyílt elutasítás helyett a befolyásolás és az irányítás eszközei felé fordult. A cél ekkor már nem a filmek létezésének megkérdőjelezése volt, hanem a nézői ízlés és gondolkodás irányítása, annak meghatározása, hogy mely alkotások tekinthetők erkölcsileg elfogadhatónak.²⁷ Ez a szemléletváltás lehetővé tette, hogy a mozi – megfelelő keretek között – fokozatosan a katolikus egyház értékrendjét is közvetíthesse.

Az 1908-ban alakult Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége (*Asociación Católica Nacional de Propagandistas – ACN de P*) a rezsim leginkább elkötelezett, vallási irányultságú szekcióját alkotta, amely kormányzati szinten is fontos befolyással bírt. Megingathatatlan volt abban a meggyőződésben is, hogy a kommunista fenyegetés, valamint a társadalom erkölcsi és közösségi értelemben vett széthullása valós veszélyt jelent. Befolyását valamennyi kommunikációs csatornára kiterjesztette, így kiemelt szerepet kapott a nyomtatott sajtó, a film, a rádió és később a televízió területén is. A társaság már a polgárháború idején intenzív tevékenységet fejtett ki annak érdekében, hogy a média feletti ellenőrzés és cenzúra révén „a lelkek feletti győzelmet” is kivívja, és ezzel ideológiai téren is megkoronázza Franco katonai sikereit. A háborút követően pedig elérkezettnek látták az időt arra, hogy „a film erejét Isten és a Haza szolgálatába állítsák”.²⁸ Ennek szellemében az *ACN de P* tagjai maguk is részt vállaltak filmtervek anyagi támogatásában, mivel attól tartottak, hogy „a külföldről országunkat elárasztó filmáradat sohasem fogja országunk érzéseinek és szokásainak nyelvét beszélni”.²⁹

Az *ACN de P* és más katolikus szervezetek fokozatosan filmkészítő tevékenységbe kezdtek, és viszonylag hamar felismerték azt is, hogy az ideológiai mellett ez anyagi haszonnal is járhat. Tehetősebb híveiket arra ösztönözték, hogy befektetőként támogassák egy nagyszabású, nemzeti katolikus szellemiségű filmgyártó vállalat létrehozását. Az 1940-es évek második felére azonban nyilvánvalóvá vált, hogy komoly nehézségekbe ütközik egy olyan cég felépítése, amely a filmkészítés teljes spektrumát – a gyártástól a forgalmazásig – képes lenne ellenőrizni. Ezért stratégiát váltottak, és inkább már működő vállalatokon keresztül igyekeztek érvényesíteni befolyásukat.³⁰ A vallási témájú filmek láthatóságát erősítette az 1956-ban alapított Valladolidi Vallási Filmhét is, amelyen keresztül a szakma és a szélesebb közönség is megismerhette a hazai és a nemzetközi filmgyártás vallási tárgyú alkotásait.³¹ Ez is jelzi, hogy a katolikus egyház és a hozzá kötődő szervezetek a filmet idővel nem ellen-

²⁷ Erről lásd részletesen: Moral Roncal – Colmenero Martínez (coords.): *Iglesia y primer franquismo a través del cine*, i. m.

²⁸ Montero: *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo*, 177–178.

²⁹ Montero: *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo*, 180.

³⁰ Heredero: *Las huellas del tiempo*, 78–82.

³¹ Ma Valladolidi Nemzetközi Filmhét (SEMINCI) néven működik nagy sikerrel.

ségeként, hanem hatékony eszközként kezelték ideológiai és kulturális céljaik érvényesítésében.

A katolicizmus szellemében készült filmek egyik csoportja a szentek és apostolok életútját állítja a középpontba, példázatszerűen bemutatva hitük erejét, erkölcsi tisztaságukat és önfeláldozásukat. Ezek az alkotások a vallásos hagyomány megerősítését szolgálják, miközben történelmi és erkölcsi példaképeket kínálnak a nézők számára. A művek másik jelentős csoportja olyan hétköznapi emberek történetét meséli el, akiket a vallás és az egyház vezet vissza a „helyes útra”, hangsúlyozva a megtérés, a bűnbánat és az erkölcsi megújulás lehetőségét. E filmekben a katolikus hit mindenhatósága és erkölcsi felsőbbrendűsége kerül előtérbe, mint az egyetlen valódi megoldás az egyéni, közösségi és nemzeti válságokra. Jellemző sajátosságuk továbbá, hogy gyakran gyermekeket állítanak a narratíva középpontjába, akik ártatlanságuk és tisztaságuk révén különösen alkalmasak a vallási üzenetek közvetítésére.

Néhány jellemző példa: *Félnótás* (*Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1950), *Fátima asszonya* (*La Señora de Fátima*, Rafael Gil, 1951), *Isten háborúja* (*La guerra de Dios*, Rafael Gil, 1953) és a Vajda László által készített *Marcelino, kenyér és bor* (*Marcelino pan y vino*, 1955), amely a magyar rendezőt az egyik legfontosabb filmkészítővé tette új hazájában, ma is a spanyol filmtörténet kiemelkedő alkotójaként tartják számon.³²

A nyílt propagandaüzeneteket hordozó filmek népszerűsége az 1950-es évek közepétől hanyatlásnak indult, mivel a közönség egyre kevésbé találta vonzónak az ilyen jellegű történeteket. A Cifesa filmstúdió, amely korábban a történelmi témájú alkotások legjelentősebb gyártója volt, ekkorra már komoly anyagi veszteségeket halmozott fel. A polgárháborút feldolgozó filmekben pedig – ahogyan arra korábban is utaltam – fokozatosan megjelent a nemzeti megbékélés gondolata: felszínre került az a felismerés, hogy a konfliktus véres testvérháborúként is értelmezhető, amelyben spanyol állt szemben spanyollal. Az 1960-as években a Színház- és Filmművészeti Igazgatóság élére kinevezett José María García Escudero, összhangban Manuel Fraga Iribarne tájékoztatási és turisztikai miniszter nyitási politikájával, átmenetileg sikeresen érvényesítette a minőségi és művészeti szempontokat a spanyol filmgyártásban. Világosan megfogalmazott szabályozásain, valamint a filmkészítőkkel kialakított közvetlen és baráti kapcsolatain keresztül elérte, hogy az ideológiai elvárások – legalábbis átmenetileg – háttérbe szoruljanak a filmművészeti értékekkel szemben. Ugyanakkor a rezsिम azon csoportjai, amelyek ezt a folyamatot túlzott liberalizációnak tekintették, folyamatos nyomás alatt tartották a főigazgatót és a filmszakma egészét. Ennek eredményeként időről időre kísérletet tettek arra, hogy visszacsempésszék a filmkészítésbe az 1940-es évek ideológiai tematikáját, ám ezek az erőfeszítések csupán részleges sikert hoztak.³³

Az 1940–1950-es évek Spanyolországának filmjeit vizsgálva egyértelműen igazolható, hogy a diktatúra a filmpolitikát ideológiájának megjelenítésére és terjesztésére szolgáló egyik elsődleges csatornaként használta. E filmek ezért a spanyol történelmet kutatók számára nem kizárólag propagandatermékek, hanem olyan értékes források is, amelyek betekintést nyújtanak a rezsिम önképébe, eszmerendszerébe és kultúrpolitikai stratégiájába.

³² Vajda László (külföldön Ladislao Vajda néven) Magyarország után Mussolini Olaszországában és Franco Spanyolországában folytatta karrierjét, ez utóbbi lett végül szakmai életének legfontosabb állomása. Életéről és munkásságáról lásd: Lénárt: *Egy magyar Madridban – Vajda László-portré*, i. m.

³³ Lénárt: *Un hombre de la apertura franquista*. García Escudero, i. m.

BIBLIOGRÁFIA

Levéltári források és archívum

Archivo General de la Administración, Cultura, 36/03379-es doboz, 09689-es köteg (AGA C)

Archivo Histórico del NO-DO <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/> (Letöltés: 2025. december 25.)

Nyomtatott források

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

García Viñolas, Pío: *La escasez de asuntos históricos en nuestra pantalla*. Primer Plano, no. 17. (1941)

Necesidad de un cine histórico español. Primer Plano, no. 95. (1942)

Romero-Marchent, Joaquín: *Cinema nacional. Comentarios al margen*. Radiocinema, no. 44. (1940) 7.

Szakirodalom

Álvarez Berciano, Rosa – Sala Noguer, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936–39*. Bilbao: Mensajero, 2000.

Caparrós Lera, José María: *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941–1964)*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2000.

Crusells, Magí: *Franco, ¿protagonista del No-Do?* In: Caparrós Lera, José María – Crusells, Magí – Sánchez-Barba, Francesc (eds.): *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015. 91–118.

Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000.

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo: *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: CSIC, 1992.

García Seguí, Alfonso: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Archivos de la Filmoteca, vol. 1. (1989–1990) No. 4. 12–52.

Gubern, Román: *Raza: un ensueño del general Franco*. Madrid: Ediciones 99, 1977.

Herdero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*. Valencia–Madrid: Filmoteca Valenciana–Filmoteca Española, 1993.

Lénárt András: *Un hombre de la apertura franquista*. García Escudero. Acta Scientiarum Socialium, no 30. (2009) 37–48.

Lénárt András: *Spanyol hungarikum. A Budapest-Barcelona tengely (magyar témák a spanyol filmekben)*. Filmvilág, 57. évf. (2014) 6. sz. 26–29.

Lénárt András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2018.

Lénárt András: *A fasizmus változatai Spanyolországban*. Világtörténet, 9. (41.) évf. (2019) 4. sz. 585–598.

Lénárt András: *Egy magyar Madridban – Vajda László-portré*. Filmtett, 2025. augusztus. 17. <https://filmtett.ro/cikk/egy-magyar-madridban-vajda-laszlo-portre> (Letöltés: 2025. december 25.)

Monterde, José Enrique: *Un modelo de reappropriación nacional. El cine histórico*. In: Berthier, Nancy – Seguin, Jean Claude (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 89–98.

Montero, Mercedes: *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo*. In: Pelaz, José-Vidal – Rueda, José Carlos (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002. 175–189.

Moral Roncal, Antonio Manuel – Colmenero Martínez, Ricardo (coords.): *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939–1959)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015.

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

Patkós Bence Gergő: *En la Hungría esclavizada. Los reportajes del NO-DO acerca de la Revolución de Hungría de 1956*. FilmHistoria Online, vol. 33. (2023) No. 2. 181–204. <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.2.181-204>

- Rosich Algerich, Ricard (coord.): *80º Aniversario del noticiario del NO-DO (1943-2023)*. FilmHistoria Online, vol. 33. (2023) No. 2. 7–543. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/2948> (Letöltés: 2025. december 25.)
- Tranche, Rafael R – Sánchez-Biosca, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Ediciones Cátedra–Filmoteca Española, 2006.
- Van-Zummeren-Moreno, Guillermo – Haro, Rosario: *No-Do en la construcción de imagen marca país en el primer franquismo (1943–1951)*. Revista Internacional de Relaciones Públicas, vol. 9. (2019) No. 18. 29–52. <https://doi.org/10.5783/revrrpp.v9i18.610>