

ezredvég

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMKRITIKAI FOLYÓIRAT



Mayuli: Templom

HUMBERTO AK'ABAL

Elfogy a szerelem

Nedves a föld,
kemény az ég,
az éj a földdel egyesül,
és mint vércsepp, hull alá a hold.

XIX. ÉVFOLYAM

11

2009. NOVEMBER



Mayuli: Álmok fája

Tisztelt Olvasóink, Előfizetőink!

Folyóiratunk jövőre húszadik évfolyamába lép. Az **EZREDVÉG** jelen van Budapesten, hazánk vidéki városaiban és falvaiban egyaránt.

Szeretnénk még hosszú ideig, egyre gazdagabb tartalommal megjelentetni lapunkat, és ehhez kérjük – mint tettük tizenkilenc éven át nem egyszer – olvasóink, előfizetőink segítségét. Kérjük Önöket, hogy lehetőleg még ebben az esztendőben **fizessék elő folyóiratunkat 2010-re.** (Egész évre 2880 Ft, félévre 1440 Ft.) A nyári összevont számok mellé szerzőink Z-füzeteiből, illetve Z-könyveiből biztosítunk egy-egy példányt előfizetőink számára. Szerkesztőségünk tagjai és segítőink továbbra is társadalmi munkában végzik feladatukat.

Kérjük olvasóink és korábbi előfizetőink megértő támogatását változatlanul szorongató helyzetünkben.

ezredvég

TARTALOM

HUMBERTO AK'ABAL	Elfogy a szerelem / Fedél 1
PROHÁSZKA LÁSZLÓ MÁTÉ	Versek / 3
NEMES LÁSZLÓ	Önzetlenek / 7
LÁZÁR BENCE ANDRÁS	Versek / 13
KÖRÖMI GÁBOR	Versek / 16
ERDŐS OLGA	Versek / 19
TABÁK MIKLÓS PÉTER	Versek / 19
KONCZ KÁROLY	A hajótörött / 20
TARNAI LÁSZLÓ	Versek / 26
LENGYEL GÉZA	Elégia / 28
DRÉGELY ISTVÁN	Versek / 28
MAGÉN ISTVÁN	Sanna / 29
BARANYI FERENC	Versek / 36
BOZÓK FERENC	Versek / 38
ÁGAI ÁGNES	Télvíz / 38
SZARKA ISTVÁN	Versek / 39
GYIMESI LÁSZLÓ	Kláris / 39
M. SZÁNTÓ JUDIT	A fülvédő / 40
BIRTALAN FERENC	Versek / 43
BOTÁR ATTILA	Maga a Dél / 45
NOVÁK VALENTIN	Versek / 46
LÁSZLÓFFY CSABA	A százhusz éve halott Reviczky Gyula ébredtetése / 49
BENE ZOLTÁN	Végkifejlet / 50
TANDORI DEZSŐ	Versek / 55
	GÖRBE TÜKÖR
BALLAI LÁSZLÓ	Telechronia / 59
	ABLAK
HUMBERTO AK'ABAL	Versek / 63
VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ	Versek / 66
	MÉRLEG
LÉNÁRT ANDRÁS	A film mint a legfontosabb művészet Franco tábornoknak / 71
	FILM
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF	Egy tabutörő film / 83
	MÚLTUNK
LŐRIK TÜNDE	A tavaszi, a nyári és az őszi ünnepkör jeles nap- jai a Jászságban / 85
	NAPJAINK
SZALONTAI IMRE	Napszámvilág Magyarországon, avagy: Korrajz a földeken / 95
	FÓKUSZ
SÁNDOR GYÖRGY	A Föld túlnépesedése (Herwig Birg könyve: A világ népessége) / 99

A film mint a legfontosabb művészet Franco tábornok számára

1936. július 18-a Spanyolország történetében vízvázaló dátumként az élet minden területén gyökeres változásokat hozott. A *Francisco Franco* tábornok vezetése alatt álló, fasiszta színezetű lázadó csapatok a fennálló baloldali-balközép koalíció megdöntését tűzték ki célul, és ez nem hagyta érintetlenül az ország gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális sztereit sem. Ami a közelet ez utóbbi szegmensét illeti, valamennyi művészeti ág a polgárháború egyre véresebbé váló történéssorozatának hatása alá került, így az irodalom és más művészeti ágak is „kitermelték” a maguk polgárháborús, traumatikus, esetleg poszttraumatikus vonulatát. Nem volt ez alól kivétel a filmművészet sem, azzal a különbséggel, hogy a filmkészítés nem tudott függetlenedni bizonyos anyagi tényezőktől, mindenekelőtt a létezéséhez szükséges infrastrukturális háttértől. Egy filmkészítő – bármilyen műfajú munkát is készítsen – bizonyos alapvető technikai eszközök híján nem tudja celluloidon reprodukálni gondolatait, benyomásait.

Az 1930-as évek elején, elsősorban a hangosfilm Ibér-félszigetre történt betörése nyomán, már minden réteg számára többé-kevésbé világossá vált, hogy a film több egyszerű populáris, főleg az alsóbb néprétegek számára szórakozást nyújtó, a valóságot csak felszínes módon rögzítő eszköznél, nemzetközi szinten pedig esztétikailag is közeledtek a mozihoz. (*Ricciotto Canudo* már 1911-ben „A hetedik művészet”-ként aposztrofálta a mozgóképet). A II. köztársaság kikiáltását (1931) követő években megszülettek az első, akkori viszonyok közepette modernnek számító filmstúdiók, amelyek hangosfilmek gyártására, illetve korábban elkészült némafilmek utószinkronizálására specializálódtak. Ezek próbálták meg felvenni a versenyt az Egyesült Államok mindenható stúdiórendszerén és leányvállalatain keresztül beáramló amerikai, sok esetben már eleve spanyol nyelven készült *mainstream* filmekkel. Velük együtt megjelentek a szárnyait bontogató spanyol filmművészet első kiemelkedő alakjai is, akik még a némafilmkorszakban kezdték meg tevékenységüket (mint *Florián Rey*, *Benito Perojo*, *Fernando Delgado* és persze, *Luis Buñuel*). Ehhez a tendenciához kapcsolódott a spanyol intellektuális elit egyre hangsúlyozottabb vonzódása a film iránt, ami elsősorban az ekkor terjedő filmklub-hálózatok megalapításában és támogatásában mutatkozott meg.¹ Az éppen felfutóban lévő új művészeti ág kibontakozása azonban megtorpant az 1936-os válság következtében.

Polgárháború és celluloid

A polgárháborús évek (1936-39) két Spanyolországot teremtettek: a lázadó, fasiszta orientációkkal szimpatizáló jobboldal (kezdetben az ország földrajzilag

¹ Gubern, Román: *El cine sonoro (1930-1939)*; in: Gubern, Román (et al.): *Historia del Cine Español*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995. 161.

központi területei), valamint a köztársaságpárti bal, balközép erők (perifériális térségek, mint Katalónia, Asztúria és Valencia) által ellenőrzött régiók jól láthatóan elkülönültek egymástól, bár utóbbiakat lépésről lépésre visszaszorította Franco tábornok hadserege. A megosztottság, a két részre szakadás természetesen a filmiparra is jelentős hatással volt.

Mindenekelőtt érdemes kitérni arra a szerepre, melyet a mozgókép háborús időkben, és az azt követő, sok esetben diktatórikus berendezkedésű államok mindennapi működésében tölt be. A propaganda, a saját táborhoz tartozó nép összefogása és lelkesedésének fenntartása, valamint az ellenfél hitelének és önbizalmának gyengítése megfelelő eszközre talált a *Lumière* testvérek által közismertté tett mozgó (ál)valóságábrázolásban. *Lenin* mondta ki először: „Az összes művészetek közül számunkra legfontosabb a film”. Az évek-évtizedek során ugyanerre a következtetésre jutott a 20. század szinte minden önkényuralmi módszerekkel kormányzó államfőfija. Sorukból nem hiányozhatott Franco sem, aki maga is amatőr filmes volt katonai karrierje kezdetén (szemtanúk szerint egy csata kellős közepén, amellet, hogy a harcban is részt vett, kamerájával folyamatosan rögzítette az eseményeket²). Ez a „haza ügye” szolgálatába állított filmháború azonban természetesen különböző karakterű volt a hadban álló Spanyolország két oldalán. Amiben hasonlóság mutatkozott, az az elkészült munkák műfaja: a dokumentumfilm és a filmhíradó került előtérbe, a játékfilmek rováására.

Tanulmányunkban nem térünk ki a köztársasági filmkészítés jellemzőire. De ami fontos: a filmgyártás éppen kialakult infrastrukturális háttere, stúdiói, technikai berendezései és szakemberei szinte kivétel nélkül a köztársasági ellenőrzés alatt álló területekhez kötődtek (a legjelentősebb filmgyártói központ ekkor Barcelona volt). A polgárháború előtt hatalmon levő Népfrontot alkotó pártok, szervezetek mind saját filmgyártásba kezdtek, ami természetesen elsősorban dokumentumfilmek, híradók rögzítését jelentette. Így elkülöníthető – többek között – kormányzati, marxista, anarchista, szakszervezeti filmkészítés is; ezen belül, minden csoport rendelkezett saját propagandaközponttal.

A falangista felkelők uralma alatt álló térség filmkészítése – éppen az említett okok miatt – nem támaszkodhatott a már kimunkált technikai háttérre. Kizárólag néhány magánkézben levő, kisebb szakmai színvonalú stúdió állt Franco és csapata rendelkezésére, hogy a harchoz elengedhetetlen vizuális propagandagépezet beinduljon.

Ez azonban nem sikerülhetett külső támogatás nélkül, és ez a támogatás hasonló politikai színezetű és berendezkedésű országok felől érkezett, és megalapozta az elkövetkezendő évtizedek spanyol mozgókép-gyártását. A két elsőszámú szövetséges a fasiszta Olaszország és a nemzeti szocialista Németország volt.

Partnerek a filmkészítésben (is): Olaszország és Németország

Mussolini és Franco már 1936. november 28-án aláírta azt az egyezményt, amelynek alapján előnyben részesítették egymás országát a szükséges termékek beszerzése terén. Ezeket a szerződéseket a későbbiekben továbbiakkal egészített

²Rebellón Dominguez, Gabriel: *Seis meses en Yebala*. Madrid, 1925. 93.

ték ki, melyekben hol nyíltan (1938 októbere: Spanyol-Olasz Filmművészeti Egyezmény), hol különböző gyűjtőnevek alatt (pl. kereskedelmi, kulturális megállapodások), jelentős tételként szerepeltek a filmes produktumok.³ Mindezek következtében Olaszország a hozzájuk érkezett mozgóképek segítségével tájékozódhatott a francóista sikerekről, míg a faszálódó Spanyolország számára az itáliai propagandafilmek jelentettek útmutatást; ugyanakkor, az olasz (és német) nyersanyagok segíthettek abban, hogy a felkelő spanyol csapatok is készíthessenek dokumentumfilmeket és híradókat. Elsősorban az olaszok által Salamancában létrehozott USP (Ufficio Stampa e Propaganda) végezte a fent említett feladatokat, kiemelve a kommunisták által Spanyolországban elkövetett „rémtetteket”.

Idővel azonban Franco számára világossá vált, hogy az együttműködés a spanyol „nemzeti” csapatokra nézve káros lehet, mert az olasz propaganda a harcéri sikereket az itáliai önkéntesek bátorságának és professzionalizmusának tulajdonította. Éppen ezért Spanyolországban a cenzúra elérte az olasz fasiszta propagandafilmeket is, majd az olasz filmhíradókat (LUCE) felváltotta a saját készítésű NO-DO (melyről a későbbiekben lesz szó). A két ország együttműködése a már említett, 1938-as filmművészeti egyezménnyel válik hivatalossá, mely a következő főbb pontokra tér ki: támadó jellegű (offenzív) filmek⁴, koprodukción, olasz filmek Spanyolországban és spanyol filmek Olaszországban történő forgalmazása, vonatkozó törvénykezésről való rendelkezés és a forgatáshoz szükséges nyersanyagellátás.⁵

Hasonló, ha nem nagyobb jelentőségű volt a Franco-tábor filmgyártására a másik szélsőjobboldali kormányzás alatt álló állam, Németország támogatása. A hollywoodi stúdiórendszerrel – mely Európára is kiterjesztette hegemoniáját – a Harmadik Birodalom saját filmkészítéssel próbált szembeszállni, de nem segített a helyzetükön, hogy 1933-ban megtiltották a zsidók filmgyártásban való részvételét (egy részük a későbbiekben éppen Hollywoodban futott be gyümölcsöző karriert). A náci propagandaminiszter, *Goebbels* célul tűzte ki, hogy az ideológiájuk terjesztésének szolgálatába állított német filmipar befolyási övezetbe bevonjon minél több európai, majd latin-amerikai országot. Spanyolország természetes piacnak tűnt. Már a polgárháború előtt is sokrétű kapcsolat állt fenn a két ország között filmgyártás és filmfinanszírozás kapcsán, de a Hispano-Film Produktion 1936-os megalapítása jelöli ki a későbbi német-spanyol filmművészeti együttműködés sarokpontját. Anyagilag a német Propagandaminisztérium, a Nemzetiszocialista Párt és a Spanyol Falange párt tette lehetővé az új produkciós cég megszületését, mely útjára indította a közös, részben Spanyolországban, részben Berlinben forgatott filmek sorozatát. A későbbiekben a cég Spanyolországba teszi át a székhelyét. A módszer ugyanaz volt, mint amit korábban Hollywood alkalmazott a hispán ország filmszínházainak meghódítása érdekében: Spanyolországon kívül, saját filmstúdióikban már eleve spanyol nyelven forgatták a filmet, vagy rögtön készítették hozzá spanyol szinkront

³Diez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003. 103-104.

⁴Az offenzív filmek egy ország olyan alkotásai, melyek egy másik ország múltját, intézményeit, szokásait sértik, sok esetben szélsőségesen támadó jelleggel; ezek célja a gyártó ország másik nemzetével szemben viseltetett hivatalos politikájának alátámasztása.

⁵Diez Puertas: *Historia social...* 109.

is (ugyanazt a taktikát alkalmazta Hollywood a latin-amerikai országok esetében is). Az 1937-ben megalakult DEPP (Állami Sajtó- és Propagandaügyi Hivatal) Nicolás Franco (a tábornok testvére) irányítása alatt foglalkozott a propagandaértékű nemzetközi filmhíradók importálásával és cenzúrázásával, majd tevékenyen részt vett a spanyol filmhíradó létrehozásában, melyhez a híreket és a képanyagot spanyol területen vették fel, de magát a híradót Németországban állították össze. A két ország közötti együttműködést pedig 1940-ben egy, az olaszokkal kötött szerződéshez hasonló megállapodás koronázza.

Németország minden lehetséges eszközzel támogatta a spanyol film fennmaradását, sőt, magukat a spanyol művészeket is: így például, 1938-ban személyesen a Führer kérte magához Florián Rey filmrendezőt és *Imperio Argentina* színésznőt, hogy közölje velük, amíg Spanyolországban nem normalizálódik a helyzet, rendelkezésükre bocsátja a német filmstúdiókat és technikai személyzetét, hogy magas színvonalon folytathassák karrierjüket.⁶

Első lépések a háború alatt és után

A felkelő falangista hadsereg által ellenőrzött területen, az állítólagos egyhangú támogatás ellenére, nem kizárólag olyan műveket forgattak, amelyek 100%-ban elnyerték a vezetés (vagyis Franco) tetszését. Látni kell ugyanis, hogy két, látszólag egybe tartozó, mégis más látásmódú irányzat indult útjára már a polgárháború éveiben is, hogy azután a diktatúra időszakában a közöttük meglévő különbség még inkább szembetűnő legyen. Egyik részről megemlíthető a rezsím „hivatalos” mozija, mely megpróbált igazodni a fennálló társadalmi viszonyokhoz és rezdülésekhez, egyszersmind formálva is azt. Másfelől, már a korai években kialakult egy tendencia a francóista filmgyártáson belül, mely óvatosan, alig érzékelhetően, de eltért a hivatalos irányvonaltól, és különböző műfajok (pl. enyhe kritikát tartalmazó komédiák), valamint a burkolt realizmus és neorealizmus, és a szimbolikus jelentéstartalmú filmek segítségével fejezi ki diszkret társadalom- és rendszerkritikát. Mivel ez utóbbi vonal fenyegetőnek mutatkozott a Spanyol Állam számára, lépéseket tettek a „nemzeti ügy” megvédéséért: megjelent a filmgyártás minden területére kiterjedő központosítás és állami kontroll, valamint a saját gyártású produkciók védelme a külföldiekével szemben.

Legveszélyesebbnek azok a külföldi, mindenekelőtt észak-amerikai filmek bizonyultak, amelyek nyíltan kiálltak a köztársasági Spanyolország mellett, s Franco és csapatai brutalitását hangsúlyozták; e produkciókat Franco át sem engedte az országhatáron, sőt, az ezekben szereplő színészeket nemkívánatos személynek minősítették Spanyolországban. Legnagyobb hangsúlyt azoknak a korabeli hollywoodi hírességeknek a szolidaritási mozgalmak kapott, akik egy emberként álltak ki a spanyol demokrácia és a megdöntött baloldali kormány mellett (és váltak később az USA-ban a McCarthy szenátor által felállított Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság céltáblájává, többek között ezzel a tetteikkel is alátámasztva állítólagos kommunista-szimpátiájukat)⁷. Francónak tehát mindent meg kellett tennie, hogy visszaverje ezt a külső, valamint a még csak nyomokban meglévő belső támadást.

⁶ *El Mundo* napilap, 2003/08/24

⁷ A témáról bővebben: Gubern, Román: *La caza de brujas en Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1987

A polgárháború kitörése után nem sokkal a Spanyolországban bemutatásra kerülő, illetve ott készülő filmek a már említett DEPP hatáskörébe kerültek, majd hónapokkal később megalakult a Filmművészeti Cenzúra Legfelsőbb Juntája. Ezen intézmények legfontosabb feladata – a megalapításukról szóló rendeletek szerint – „a háborút megörökítő filmszalagok felügyelete”; ezt a kitévelt nem sokkal ezután Ramón Serrano Suñer belügyminiszter (Franco tábornok sógora) a következőképpen egészítette ki: „figyelembe véve, milyen befolyással rendelkezik a film a gondolatok szabad áramlása és a tömegek nevelése felett”. A Spanyol Állam minden szükséges intézkedést megtesz, hogy a potenciális veszélyforrásokat ellenőrzése alá vonja⁸. A hamarosan megalakult Nemzeti Filmosztály pedig a következő 4 pontban határozta meg irányelveit:

„1. A filmgyártás soha nem tarthat kizárólagosan az Állam tevékenységi körébe. 2. Az Államnak ösztönöznie kell a magánkezdeményezést a nemzeti filmművészet fejlődése céljából. 3. Az Állam gyakorolja a filmek feletti felügyelet és irányítás jogát abból a célból, hogy méltó legyen hazánk szellemi értékeihez. 4. Az Állam minden esetben fenntartja magának a filmhíradók és a propagandisztikus célú dokumentumfilmek gyártásának jogát.”⁹

A spanyol filmművészet a későbbiekben továbbvándorolt egyik intézmény vagy osztály hatásköréből a másikba. Több tényezőnek tudható be, hogy ilyen gyakran és ennyire sokrétűen módosult a filmpolitika irányítása. Mindekelőtt fontos elemként említhető, hogy a polgárháború előtti évtizedekben egyik kormány sem rendelkezett határozott állásponttal, hogyan is kellene hozzáállni a filmhez (többek között a már említett nemzetközi vita miatt a mozgókép létjogosultságáról), kell-e szabályozni, és ha igen, milyen módon a filmkészítést, terjesztést és bemutatást. Másik okként lehetne megjelölni, hogy a Franco-rendszer nem egységes intézmény volt, ahol egy adott testület egyhangúan hozhatott volna meg bármilyen döntést. A Nemzeti Mozgalom mellett a hadsereg és az egyház is tényező volt, fontos szerepet kaptak a döntések meghozatalában: az akkori spanyol berendezkedés gerincét alkotó katonaság érzékenynek mutatkozott minden apró rezdülésre, mely a rendszer stabilitását meggingathatta; a katolikus klérus, a rezsim másik fő támasza, úgy vélte, hogy miszsiójuk a katolikus lelkek védelme minden káros, esetlegesen tévútra terelő hatástól. A film pedig, mint kiderült, az egyik legjelentősebb faktorrá lépett elő, és ezt minden oldalon hamar felismerték.

A tökéletes film: cenzúra és szinkron

A polgárháború idején alakult francóista Filmművészeti Cenzúra Legfelsőbb Juntája morális nézőpontból ügyelt a már elkészült filmek vallási, politikai, erkölcsi mondanivalójára, és e szempontokat figyelembe véve rendelte el vágások beiktatását, egyes jelenetek teljes vagy részleges újraforgatását, párbeszédék újrainrását, vagy a mű betiltását, és ez a testület adta ki a forgatási és forgalmazási engedélyeket is. A harcok befejezte után ez a tevékenységi kör kiegészült a jóváhagyásra előterjesztett forgatókönyvek előzetes cenzúrázájával és a filmek különböző életkori kategóriákba való besorolásával.

A filmgyártásban, ahogyan az akkori Spanyolországban a „szabad” önkife-

⁸Caparrós Lera, José María: *Historia crítica del cine español*. Editorial Ariel, Barcelona, 1999. 67.

⁹Uo. 68.

jezés minden területén (irodalom, sajtó, művészetek), a cenzúra volt az a mindent meghatározó felsőbb hatalom, amely eldöntötte, egy-egy adott mű eljuthat-e szélesebb közönség elé. Gyakorta előfordult, hogy valamely irodalmi mű filmes adaptációja már nyomokban sem hasonlított az alapul szolgáló anyaghoz, hiszen a francóizmus előtt született irodalmat legfeljebb csak betiltani lehetett, de újraírni nem, a filmrevitelenk azonban alkalmazkodnia kellett a fennálló viszonyokhoz. Arra sem volt garancia, hogy az egyszer már elfogadott forgatókönyvből készült film automatikusan megkapja a bemutatási engedélyt is. Így kettős, de akár hármas, négyes stb. cenzúra is sújthatta az elkészült művet, és előfordult, hogy a már többszörösen jóváhagyott film végül elbukott az utolsó megmérettetésén.

Nem beszélhetünk ugyanakkor egységes cenzúráról, a beavatkozásnak nem léteztek központilag meghatározott normatív keretei. Irányadó direktívák híján, minden mű megítélése külön döntést igényelt, „testre szabott” eljárások határozták meg, mi maradhat egy filmben, és mit kell belőle eltávolítani. Ez gyakran a pillanatnyi közhangulattól, a cenzorok szeszélyétől függött, valamint attól, hogy a cenzor személyisége és a rezsimben betöltött pozíciója (katonatiszt, egyházi személy, politikus) szerint az erkölcsiség és a valóságábrázolás mely oldalát domborította ki, mire helyezte a hangsúlyt, amikor a „helyes” fogalmához próbálta igazítani a forgatókönyvben leírtakat vagy a már filmszalagra vett képkockákat. A filmrendezők és kollégáik persze akkor jártak a legjobban, ha már előre számításba vették, a leforgatásra váró anyag mely részletei szűrhatják majd a felsőbb vezetés szemét, így az öncenzúra lehetőségével élve megtekaríthatták maguknak a további kellemetlenségeket, illetve az anyagi és idővesztéseket. A filmbe fektetett, államkasszából vagy esetenként magánszemélytől származó összeg ugyanis csak annak függvényében kerülhetett a filmkészítőhöz, hogy a cenzúra jóváhagyja-e a művet. Ha a film elbukik, az összeg visszavonható, vagy – amennyiben már felhasználták – visszakövetelhető.

Lényeges szerepe volt a művek elfogadásában vagy elutasításában a Propagandisták Nemzeti Katolikus Társaságának (ACN de P). Mint a rezsim legvalóságosabb szekciója meg volt róla győződve, hogy a kommunista fenyegetés és a társadalom szétforgácsolódása nagyon is létező veszély. Számukra kulcskérdés volt, hogy befolyásukat kiterjesszék minden kommunikációs eszközre, legyen az a sajtó, a mozi, a rádió vagy a televízió.¹⁰ A társaság már a polgárháború alatt aktivizálódott (karöltve a Családapák Szövetségével), hogy a médiumok cenzúrázásával kivívhassa a lelkek feletti győzelmet, megkoronázva ezzel a bigotan katolikus Franco által a csatatéren elért sikereket, majd a háború után elérkezett az idő, hogy „a film erejét felhasználják Isten és a Haza szolgálatára”.¹¹ Éppen ezért ők maguk kezdtek filmtervek anyagi támogatásába, mert fennállt a veszélye, hogy „a külföldről országunkat előntő filmáradat sohasem fogja országunk érzéseinek és szokásainak nyelvét beszélni”.¹² Az ACN de P és a Ka-

¹⁰ Ezt a felfogást tükrözi Valtierra, Ángel könyve: *Las fuerzas que forjan la opinión pública*. Prensa. Cine. Radio. Televisión. Central de Publicaciones Canisio, Bogotá, 1964. Bár ez a mű egy világlajtsenésget ír le, tökéletesen illeszkedik a spanyol helyzet semájára is.

¹¹ Montero, Mercedes: *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo*; in: Pelaz, José-Vidal és Rueda, José Carlos (szerk.): *Ver cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 2002. 177-178.

¹² Uo. 180.

tolikus Akció más csoportosulásai ezért filmkészítő tevékenységbe kezdtek, és felismerték, hogy gazdasági haszonra is szert tehetnek. Tehetősebb híveiket arra buzdították: fektessenek be jelentős tőkét, amellyel egy hatalmas, nemzeti, katolikus filmgyártó vállalat létrehozását támogatják. Az 1940-es évek második felében viszont nyilvánvalóvá vált számukra, hogy korántsem egyszerű egy, a gyártástól a terjesztésig minden mozzanatot felölelő cég létrehozása, ezért inkább más vállalatokon keresztül igyekeztek érvényre juttatni befolyásukat.¹³

A cenzúra szükségességét alátámasztandó a hivatalos sajtóorgánumok is kiálltak a beavatkozás kényszere mellett. A korszak jelentős filmművészeti folyóirata is ezt az álláspontot erősítette, többek között olyan cikkek publikálásával,¹⁴ melyek azt taglalták: a film, amennyiben nem tartják kontroll alatt, minden nevelési célzat nélkül, kizárólag a legalantasabb ösztönök kielégítésére szolgál, figyelmen kívül hagyja az emberi értékeket, és erkölcsi romlásba taszíthat. Ehhez igazodtak a külföldi filmekre vonatkozó szabályozások is (szintén szilárd irányelvek nélkül), amelyek attól függően engedték meg egyes munkák spanyol földön történő bemutatását, hogy Spanyolország nemzetközi politikájának éppen használ-e vagy árt a benne kifejtett gondolat és állásfoglalás (így például, az enyhén liberális tematikájú filmek is kényelmetlennek bizonyultak a II. világháború előrehaladtával, és az olasz neorealizmus sem talált éppen lelkes fogadtatásra).

Voltak persze alkotások, amelyek – sokszor meglepő módon – szinte sértetlenül átszúsztak a cenzúra szűrőjén. Jó példa erre *José Antonio Nieves Conde* 1951-es filmje, a *Barázdák* (*Surcos*). A rendező (egyébként hű falangista) művében egy vidékről nagyvárosba költöző népes családot mutat be, amely megpróbál boldogulni az új helyzetében. A történet során a família minden egyes tagja csalódik, megalázó helyzetbe kerül (pl. csempészet, prostitúció), és nem marad más választásuk, mint hogy visszatérjenek vidékre, a teljes reménytelenségbe. Szembetűnő a városiakok negatív ábrázolása: értékesített, csak a napi fennmaradásért küzdő, vegetáló lények ők, akik aljas módszerekkel, sokszor csak a fekete piac segítségével képesek túlélésüket biztosítani. Éppen e miatt a negatív városi társadalmi kép miatt meglepő, hogy a filmet bemutathatták. Bár elszenvetett bizonyos módosításokat, de a megmaradt anyag is vádiratként szolgál a Franco-uralom alatt élő emberek helyzete ellen. Az viszont nem meglepő, hogy a filmművészeti főigazgató, *García Escudero* azonnali hatállyal eltávolításra került székéből, miután engedélyezte a *Barázdák* bemutatását, ugyanakkor nem hagyta jóvá, hogy *nemzeti érdek* besorolást kapjon Franco egyik személyes kedvence, az *Amerika hajnala* (*Alba de América*; Juan de Orduña, 1951). Nyilvánvaló olasz neorealista hatások is kimutathatóak a filmben (társadalmi karakter bemutatása hű valóságábrázolással), s ez csak tovább ronthatta volna a mű helyzetét, ha alapos vizsgálatnak vetik alá a döntéshozók.

Az 50-es években a legjelentősebb rendezők, mindenekeelőtt a nyíltan kommunista *Juan Antonio Bardem* és a független szellemiségű *Luis García Berlanga* munkáit sújtotta a cenzori hatalom (Luis Buñuel a polgárháború óta már nem tartózkodott Spanyolországban), de továbbra is érezhető volt, hogy nem egységesek a kritériumok; a fent említett két rendező például, változtatásokkal, de

¹³ Heredero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Ediciones Documentos 5. Filmoteca, Madrid, 1993. 78-82.

¹⁴ lásd például: *Primer Plano* folyóirat, 1942/12/20

szinte minden filmjét elkészíthette és bemutathatta. Enyhülés jelei majd csak a 60-as években mutatkoznak.

Nem felejthetjük el persze, hogy a filmek cenzúrázása nem spanyol, de még csak nem is diktatórikus találmány. A „Hollywoodi Álomgyár”-nak fénykorában, az 1930-as években szintén megvoltak a maga normái, igaz, rögzített formában. Ez volt a hírhedté vált *Hays Kódex*, mely – a helyi katolikus egyház által is támogatottan – megszabta, milyen tartalmak tekinthetők morálisan elfogadhatónak és melyek kerülendőnek. A benne foglaltakat nem az állam határozta meg, hanem egy erre kijelölt testület, de a mindenható producerek nem mertek ellentmondani a kódexben foglaltaknak, mivel a szabályokat szentírásként tisztelő állami és egyházi vezetők az adott film, de akár az egész stúdió eleni bojkottra is felszólíthatták az amerikai népet.

Az idegen nyelvű filmek kötelező szinkronizálása jelentette az egyik legfontosabb, még a cenzúránál is nagyobb hatalommal rendelkező erőt. Ennek alapját az a Franco-féle politika szolgáltatta, hogy a spanyol nyelv (konkrétan a castellano, a kasztíliai spanyol nyelv) az állam nyelve. Ettől eltérő nyelveket (például a különböző régiók anyanyelveit) nem tolerált sem a közéletben, sem a magánéletben. Ez a helyzet odáig fajult, hogy a családtagok sem beszélhettek egymás között a kasztíliai spanyoltól eltérő nyelven, mert amennyiben ez kitűdött, súlyos következményekkel járt. A más nyelven forgatott filmeket is hasonló megfontolás alapján spanyolosították: csak olyan film kerülhetett bemutatásra, amely kasztíliai nyelven szólt közönségéhez. A spanyol szinkront egy 1941-es rendelet tette kötelezővé, és megszabta még a munkálatok körülményeit is: a szinkronizálást spanyol tulajdonban levő, spanyol területen fekvő stúdiókban kellett végezni, és a munkálatokban részt vevő személyzet is kizárólag spanyol lehetett. Ezen kívül rendelkezett a szinkronizálási engedélyről, arról az összegről, melyet a film külföldi gyártója részére kellett kifizetni, hogy ne legyen nemzetközi törvénybe ütköző a nyelvváltoztatás.¹⁵

A kötelezően spanyol nyelven beszélő filmeknek volt még egy velejárójuk, ami nagymértékben károsította az ország filmgyártását, rövid és hosszú távon egyaránt. Erre már 1949-ben egy Franco rendszerhez hű történész is figyelmeztetett, aki szerint hatalmas hibát követtek el a külföldi filmek szinkronizálásával, ezzel ugyanis nyomorba döntötték a nemzeti filmgyártást, nagyjából minden lehetőséget megvonva tőle, hogy sikeres legyen saját hazájában.¹⁶ Miről is van szó? Arról, hogy megfosztották a spanyol nemzeti filmipart attól az egyetlen előnytől, amivel felülkerekedhetett volna a külföldi filmdömpingen: anyanyelven szólt a néphez (ahogyan *Vizcaino Casas* történetíró fogalmazott: „Valószínűleg a kötelező szinkron volt a spanyol filmgyártásra mért halálos ütés”¹⁷.) A spanyol szinkronnal ellátott idegen nyelvű produkciók így hasonló vonzerővel bírtak, mint az otthoniak, sőt, ahogyan az szinte minden országban lenni szokott, felül is kerekedtek rajtuk. Nyilvánvaló tehát, hogy nem a filmgyártásban érdekelt, de még csak nem is az ahhoz értő szakemberek hozták ezt a döntést, hanem a minden körülmények között nyelvi azonosságot erőltető vezetői kar.

¹⁵ Monterde, José Enrique: *El cine de la autarquía*; Gubern (et al.): *Historia del cine español*. 192.

¹⁶ Cabero, Juan Antonio: *Historia de la Cinematografía Española*. Madrid, 1949. 661-662.

¹⁷ Vizcaino Casas, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Madrid, 1976. 86.

(A kötelező szinkronról szóló törvényt 1947-ben vissza is vonták, miután felismerték negatív oldalait, de gyakorlati alkalmazása megmaradt). Az viszont bizonyos, hogy az egységes nyelvhasználatra való törekvés mellett a szinkron hatékony cenzúrázó eszköznek is bizonyult, hiszen a spanyol szinkronban önkényesen megváltoztathatták az eredeti szövegben elhangzott, a spanyol fülekre szerintük ártalmas dialógusokat.

Ugyanakkor a szinkron egy másik, társadalmi célú szerepet is betöltött. A spanyol nyelven beszélő filmek vetítése volt ugyanis az egyetlen módja annak, hogy a jelentős számú analfabéta tömegekhez eljusson a mozgóképek által nyújtott élmény, kiküszöbölve ezzel az idegen nyelv okozta nehézségeket.

Állami propagandagépezet (NO-DO) és protekcionizmus

A spanyol népet a polgárháború alatt és közvetlenül utána a német UFA, az olasz LUCE, és az észak-amerikai Fox-Movietone stúdiók által készített filmhíradók tájékoztatták a háború eseményeiről, utóéletéről és a spanyolok nemzetközi megítéléséről. Mindhárom stúdió termékeiben közös volt, hogy szimpatizáltak Francóval, így aztán híradóik minden esetben csak egy bizonyos szűrőn keresztül engedték láttatni az eseményeket.

1942-ben azonban a Spanyol Állam megelégedte, hogy a tömegtájékoztatás eme formájában más országoktól függjön, és mindent megtett annak érdekében, hogy saját készítésű filmhíradót juttasson el népéhez. Így született meg a NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos – Filmhíradók és Dokumentumfilmek). 1943 elejétől minden olyan, e témában forgatott anyagot betiltottak Spanyolországban és a fennhatósága alatt álló területeken, melyek nem tartoztak a NO-DO égisze alá. Sőt, azt is megszabta az alapításról szóló rendelet, hogy kizárólag a NO-DO-hoz tartozó, vagy az engedélyével rendelkező operatőrök és filmesek juthatnak hozzá már elkészült dokumentum-felvételekhez, és előírta, hogy minden egyes spanyol területen működő moziban és filmszínházban kötelező az előadásokat a NO-DO éppen aktuális darabjával kezdeni. Az így bemutatásra kerülő filmhíradók segítségével a nézők szembesülhettek a francóista Spanyolország vívmányaival, melyek bemutatták, miért is jó ebben az országban, ebben a rendszerben élni: kórházak, oktatási intézmények, autóutak ünnepélyes átadása (az átadó természetesen minden esetben maga Francisco Franco tábornok), emelkedett hangulatú felvonulások átszemelmenten mosolygó emberekkel stb. A NO-DO alapvetően a német UFA Spanyolországban létrehozott infrastrukturális hálózatára támaszkodott, de a nemzetközi jelleg más területen is fennmaradt: a spanyolok szerződéseket írtak alá Németországgal és az Egyesült Államokkal, amelyek értelmében a különböző nemzetiiségű filmhíradók anyagait egymással megoszthatták (ilyen jellegű paktumból az olasz LUCE nem kért, a spanyol-olasz együttműködés így propaganda téren ebből a szempontból megszűnt). A NO-DO kötelező és kizárólagos jellege 1976-ig fennmaradt, de mint filmhíradó még 1981 elején is szerepelt, amikor is véglegesen eltörölték, többek között, a múltban a nevével összefüggésbe hozott negatívumok miatt.¹⁸

Eltelkintve a filmhíradók készítésétől, a spanyol filmgyártás nehéz helyzetbe

¹⁸ A NO-DO-ról írt legrészletesebb monográfia: Sánchez-Biosca, Vicente – Tranche, Rafael R.: *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Editorial Cátedra, 2006.

került a 40-es évekre. A már említett kötelező szinkronizáltatásból eredő problémák miatt elveszítette a nemzeti filmgyártás a külföldi produkciókkal szembeni versenyképességét, a nyersanyaghiány pedig – a nemzetközi szerződések ellenére is – szembeötlő volt a filmet forgatni vágyók számára. 1941-42 környékére az állami vezetés is belátta, hogy gondok vannak. Olyan intézkedések jelentek meg ezekben az években, amelyek a nemzeti filmgyártás támogatását tűzték ki célul. A NO-DO megszületése is ennek a folyamatnak a része, de még ennél is fontosabb volt az IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas – Filmművészeti Kutatóintézet) felállítását, – ahol a kor legkiemelkedőbb filmesei (pl. Berlanga, Bardem) tanulhatták meg a filmkészítés fortélyait –, valamint a Filmrendezői Kamara megalapítása. Ehhez kapcsolódtak még olyan, a 40-es évek közepén és második felében hozott döntések, melyek a bemutatási kvótáról, a *nemzeti érdek* titulus odaítéléséről, az állami kiténtetésekről, a szakszervezeti hitelekről, a külföldi filmek behozatalát érintő jogszabályokról rendelkeztek (minden terület kezelésével külön szakosztályt bíztak meg), de törvénybe iktatták azt is, hogy minden filmművészeti és filmipari tevékenységet végző vállalat megalapítása hazai tőkebefektetésen kell hogy alapuljon, míg a külföldi anyagi hozzájárulás kizárólag a filmek terjesztését és bemutatását végző társaságok esetén megengedett¹⁹ (ez utóbbi tevékenységeket a spanyol vállalatok nem is tudták volna egyedül végezni, mivel sem anyagilag, sem szakmailag nem álltak olyan szinten, hogy ebben a tekintetben is megengedjék maguknak az „önellátás luxusát”, annál is inkább, mert a filmkészítés ez utóbbi két fázisa már jelentős mértékben függött a külföldi piacokkal történő kapcsolatfelvétel lehetőségeitől).

Nagyban hozzájárult a spanyol filmművészet nemzetközi szinten történő elfogadásához a San Sebastiánban először 1953-ban megrendezett Nemzetközi Filmhét, mely csakhamar hivatalosan is „A” kategóriás, Nemzetközi Filmfesztivállá nőtte ki magát. És feltétlenül meg kell említenünk a legbefolyásosabb filmgyártóval, az Egyesült Államokkal kirajzolódó egyre szorosabb kapcsolatot. Politikai téren az 50-es évek elején születtek szerződések, de részleges együttműködések már korábban is megfigyelhetőek a két ország között. Ennek a kapcsolatnak különösen érdekes motívuma a filmkészítés: Franco antikommunizmusa és az ehhez kapcsolódó, a spanyol filmtermést is átható ideológia kiváló partnerre talált az amerikai McCarthy-féle kommunistaüldözésben, amely mélyen érintette a hollywoodi berkeket is. A két ország közötti, a filmes export-importra vonatkozó kapcsolatot, akárcsak az olaszok és a németek esetében, itt is szerződésben rögzítették, de nem sikerült ezt oly módon megtenni, hogy a spanyol film elégséges módon tudjon védekezni az amerikaival szemben.

A propaganda egyik sajátos válfajaként említhető meg a *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941) című film, melynek forgatókönyvírója – *Jaime de Andrade* álnév alatt – maga Franco volt. A film egy család tagjait mutatja be az 1898-as függetlenségi háborúk és az 1936-os polgárháború közötti időszakban, és különleges hangsúlyt kap benne a hazafiság, valamint a katonai életforma, mely nemcsak foglalkozás, de hitvallás és eleve elrendeltség (összhangban a Franco-

¹⁹Pérez Bastías, Luis-Alonso Barahona, Fernando: *Las mentiras sobre el cine español*. Royal Books, Barcelona, 1995. 46.

rezsim felfogásával, mely szerint a hadsereg alkotja az állam biztosítékát a rend és nyugalom biztosítására). 1950-ben a filmet újravágták és újraszinkronizálták, hogy minden részletében „naprakészebb” legyen a népek szánt üzenete.

Filmek és filmszínházak az 1940-es és 1950-es években

A Franco-rendszer első tizenöt évét bemutató áttekintés után érdemes mérleget vonni. Nagyjából hány darab, és milyen műfajba tartozó filmet mutattak be ezekben az években, és mennyi vetítőterem állt akkoriban a moziba járó közönség rendelkezésére?

Az 1950-ben kiadott hivatalos *Spanyol Filmévkönyv*²⁰ adatait alapul véve – melynek megbízhatósága igencsak kérdéses, ám mégis ez áll legközelebb az igazsághoz, és a spanyol filmtörténészek is rendszerint forrásként hivatkoznak rá – az 1939-1950 közötti időszakban évente átlagosan 36,83 spanyol film került bemutatásra, ez összesen 442 db mű. A két szélsőség a polgárháború utolsó éve, 1939 (tíz bemutatás) és 1942 (ötvenkét bemutatás); ez utóbbi jelzi azt a tendenciát, hogy a megnyert polgárháború után a fakangista vezetés minden lehetséges eszközt megragadott, hogy a tömegekhez eljuttassa üzenetét, és ezek között a film előkelő helyen szerepelt. A vizsgált időszakban a termelés minden évben 30 és 50 film között mozgott. Egy másik statisztika²¹ szerint az 1940 és 1945 között összesen 1189 film jutott el a nézőkhöz, melyek közül 223 volt hazai alkotás, a többi import (476 észak-amerikai, 165 német, 109 angol, 97 olasz, 61 francia, 30 mexikói és 28 argentin).

A 40-es években a spanyol filmgyárakból elsősorban komédiák kerültek ki (1939 és 1950 között 168 darab), ezt követték a bűnügyi történetek (31 db) és a történelmi filmek (kb. 20 db)²²; ezek az arányok a későbbiekben sem módosultak jelentősen. Az utóbbi műfaj kiemelkedő jelentőségű az állam számára. A polgárháború utáni spanyol történelmi filmek legfőbb feladatává a jobboldali győzelem és a fennálló ideológia létjogosultságának morális igazolása lett. Ennek érdekében a filmesek múltbeli témákhoz nyúltak, mint a 16. századi Spanyolország, a függetlenségi háborúk és a polgárháború egyes fázisai, olyan nézőpontból megvilágítva a spanyol nagyságot (egyszersmind a *hispanidadot*, a spanyolság tudatot), hogy az akkoriban fontosnak vélt értékek összeegyeztethetőek legyenek a francóista hitvallással. Olyan megtörtént események után kutattak, melyek példaként szolgálhattak a moziba járó közönség számára. Természetesen, a többi zsánernek is vissza kellett tükröznie a hivatalos álláspontot, de a műfaji korlátoknak megfelelően nagyobb szabadságot élveztek. Mindezek mellett fontos elem volt a spanyolság hangsúlyozása, mely megkülönböztette a saját gyártású produkciókat (főképp a komédiákat) más nemzetek hasonló műfajú alkotásaitól, ehhez pedig a spanyol folklór rendkívül gazdag és szerteágazó elemeihez kellett nyúlniuk.

Mozitermek tekintetében Spanyolorzágnak nem kellett szégyenkeznie a világháborút követő években. Barcelonában 111 mozi volt (még csupán 16 színház), Madridban pedig 83, Valenciában 36, Sevilleben 18 és Zaragozában 12. A

²⁰ *Anuario de la Cinematografía Española*. Madrid, 1950, statisztikai adatok

²¹ közli: Sánchez Vidal, Agustín: *Cine; in: Amorós, Andrés – Diez Borque, José María (szerk.): Historia de los espectáculos en España*. Editorial Castalia, Madrid, 1999. 551.

²² Monterde: *El cine de la autarquía*. 230.

40-es évek végére összesen kb. 3500 mozi működött, az 50-es évek közepére ez a szám elérte a 4200-at.²³

A 60-as évek hozta meg az ország számára a nyitás lehetőségét mind társadalmi-politikai, mind kulturális téren. Bár ez a bizonyos mértékű liberalizáció valamennyire lazított a kereteken, a korábbi évtizedekben kialakított filmpolitikai irányelvek hatásától egészen a politikai átmenet végéig, az 1980-as évekbeli fordulatig nem sikerült megszabadulnia Spanyolország filmgyártásának.



²³Sánchez Vidal: *Cine*. 552.