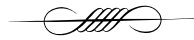


LÉNÁRT ANDRÁS PhD

lenarta@hist.u-szeged.hu
egyetemi adjunktus (SZTE BTK)

Kamerával a spanyol harctéren: a polgárháború filmkészítése és a nemzetközi reakciók



— *With Camera in the Spanish Battlefields: Filmmaking of the Civil War
and the International Reactions* —

ABSTRACT Film as a special form of “weapon” appeared in the First World War, but it made its real debut in the Spanish Civil War. Both the nationalist, insurgent group (the Right) and the followers of the legally elected Republican government (the Left) made use of the “power” of fiction films, documentaries and newsreels. Propaganda, influence, manipulation, biased reports: these keywords were the most important characteristics of the period’s film production, but not exclusively in Spain: some foreign countries, such as the United States of America, the Soviet Union, Germany and Italy, also produced various types of films about this Spanish carnage. Due to this international interest, the Spanish Civil war became the first visually documented armed conflict in the world.

KEYWORDS Spanish Civil War, film propaganda, Francisco Franco, international relations

DOI 10.14232/belv.2016.3.6 <https://doi.org/10.14232/belv.2016.3.6>

Cikkre való hivatkozás / How to cite this article: Lénárt András (2016): Kamerával a spanyol harctéren: a polgárháború filmkészítése és a nemzetközi reakciók. *Belvedere Meridionale* 28. évf. 3. sz. 78–90. pp.

ISSN 1419-0222 (print) ISSN 2064-5929 (online, pdf)

(Creative Commons) Nevezd meg! – Így add tovább! 4.0 (CC BY-SA 4.0)
(Creative Commons) Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

www.belvedere-meridionale.hu

Háború idején és az azt követő időszakban a film nagy jelentőséggel bír a diktatúrák és demokráciák működésében. A propaganda, az uralkodó doktrínához hű személyek összefogása, lelkesedésük fenntartása, valamint az ellenség hitelének és önbizalmának gyengítése tökéletes eszközre talált a filmben. Lenin már klasszikusnak számító kijelentésével („minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”¹) először ismerte fel, hogy a mozgókép könnyen az ideológia szolgálatába állítható, a 20. század számos diktátora (Hitler, Sztálin, Mussolini, Kim Dzsongil) pedig hasonlóan közelített a filmhez. Francisco Franco tábornok is e sorba illeszkedett.

Bár egyes országok már használták a filmet propagandisztikus célokra az első világháborúban, mégis a spanyol polgárháború volt az az első nemzetközi jelentőségű esemény, amikor a harcoló felek tudatosan alkalmazták a mozgóképet, és sajátos „filmháborút” is vívtak egymással. Mindkét oldalra jellemző volt, hogy elsősorban filmhíradókat és rövid dokumentumfilmeket gyártottak, játékfilmeket csak elvétve: ez utóbbiakat inkább importálták, illetve a korábbi években készült műveket vetítették, amennyiben azok tartalmát megfelelőnek ítélték.

Számadatok tekintetében a következő eredményekre jutottak a filmtörténészek: a polgárháború éveiben a köztársasági oldalon 360 film készült (313 dokumentumfilm, 10 filmhíradó és 37 játékfilm; ez utóbbi kategória nagyrészt már korábban elkezdett filmek befejezését jelentette), a felkelők oldalán pedig 93 (80 dokumentumfilm, 5 filmhíradó, 8 játékfilm, utóbbi esetben is mindenekelőtt a végső munkálatok elvégzéséről van szó). Külföldi filmek kapcsán az alábbi adatok állnak rendelkezésre: 66 darab köztársaságiakkal szimpatizáló dokumentumfilm és filmhíradó készült ezekben az években (döntően Nagy-Britannia, Franciaország, a Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok részvételével), a felkelők mellett 43 mű foglalt állást (főleg olasz és német alkotások, a dokumentumfilmek és filmhíradók mellett 7 játékfilm is idesorolható), semleges hangvételű film pedig 29 darab született (szintén brit, francia és amerikai stúdiókban).²

A filmgyártás éppen kialakult infrastrukturális háttere, stúdiói, technikai berendezései és szakemberei szinte kivétel nélkül a köztársasági ellenőrzés alatt álló területekhez kötődtek, a legjelentősebb filmgyártó központ ekkor Barcelona volt. Filmkészítésükről területi okokból most nem szólunk bővebben, mindössze pár jellegzetességet emelünk ki. A polgárháború előtt hatalmon lévő Népfrontot alkotó pártok és szervezetek mind saját filmgyártásba kezdtek, ami elsősorban dokumentumfilmek, híradók rögzítését jelentette. A már létező stúdiók, berendezések, vetítőtermek nagy részét kisajátították, államosították, majd szétszerták a kormányzati, marxista, anarchista és anarchoszindikalista filmkészítők között; ezen belül minden csoport rendelkezett saját propagandaközponttal. Az operatőrök az elkészült anyagot az adott párt vagy szervezet illetékes testülete előtt bemutatták, majd annak engedélyével kerülhetett bel- és külföldi forgalmazásra. A háborús propaganda szempontjából a dokumentumfilmek és híradók forgatása volt elsődleges. Magánkézben lévő produkciós cégek – a kisajátítások miatt – kismértékben járultak csak hozzá a köztársasági filmgyártáshoz.³ A propagandacélú dokumentumfilmek előállításában az anarchista és a kommunista szervezetek filmes szekciói jártak az élen, utóbbiak pedig nagy mennyiségű szovjet játékfilmet is importáltak. Mindezekon felül főleg hollywoodi vígjátékokat láthattak a köztársasági zónában élő nézők. A *Film Popular* (*Népi Film*) nevű kommunista filmgyártó központ már alapításakor is jelezte, milyen célokat tart szem előtt: a hiteles forradalmi filmkészítés termékeit akarja bemutatni nézőinek, a dolgozó és harcoló nép előtt meg akarja nyitni az új művészeti forma kapuit és elhozni Spanyolországba azon antiimperialista és

¹ TAYLOR–CHRISTIE 2002. 53.

² Az adatokat közli: IBÁÑEZ FERRADAS 1996. 31.

³ Minderről lásd részletesen: SALA NOGUER 1993.

antifasiszta műveket, amelyek előállításában a Szovjetunió főszerepet játszik.⁴ A háború alatt külföldre távozó Luis Buñuel is aktívan támogatta a köztársasági filmkészítést.

A nacionalista („nemzeti”) filmkészítés

A felkelők oldalán a Belügyminisztériumban működő *Nemzeti Sajtó- és Propagandaügyi Hivatal* egyik része volt a *Propaganda Főigazgatóság*, ezen belül állt fel a *Filmművészet Nemzeti Szakosztálya*. A nacionalista filmkészítés falangista kézben volt, szegényes infrastruktúráját a Cifesa és a CEA stúdiók e zónában maradt eszközei adták. Filmhíradók és dokumentumfilmjeik a felkelő csapatok előrenyomulását, győzelmeit és Franco beszédeit, valamint a köztársasági csapatok pusztításait örökítették meg. Egy 1937-ben született rendelet⁵ egy-egy cenzori juntát hozott létre Burgosban és Sevillában, amelyek gyakran kerültek konfliktusba egymással, mivel nem léteztek központi meg határozott irányelvek a cenzori intézkedés kapcsán. Ezen felül a burgosi kormány⁶ a *Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetségét*, a *Családfők Konföderációját*, valamint számos más szervezetet hatalmazott fel arra, hogy cenzúrát gyakoroljanak a „nemzeti” zónában vetített filmek felett. Gyakran előfordult, hogy ezek a szervezetek sem értettek egyet az irányelvekben, így számos mű azért nem került bemutatásra, mert valamelyik társaság vétót emelt ellene. 1938 novemberében Franco tábornok sógora, Ramón Serrano Súñer belügyminiszter elrendelte a cenzúra szigorítását, és létrehozta az azt felügyelő *Filmcenzúra Bizottságot* (*Comisión de Censura Cinematográfica*) és a *Filmcenzúra Legfelsőbb Juntáját* (*Junta Superior de Censura Cinematográfica*)⁷. A két testület között megosztották a hatásköröket és a cenzurázandó produkciókat (játékfilm, dokumentumfilm, filmhíradó, elsődleges cenzúra, másodlagos cenzúra stb.). Kizárólag ezek jóváhagyásával lehetett megkezdeni a forgatást, majd bemutatni a kész művet. A belügyminiszter szerint, „figyelembe véve, milyen befolyással rendelkezik a film a gondolatok szabad áramlása és a tömegek nevelése felett”, a Spanyol Államnak minden szükséges intézkedést meg kellett tennie, hogy a potenciális veszélyforrásokat ellenőrzése alá vonja.⁸ A *Radiocinema* folyóirat a háború során kiadott számainak vezércikkeiben minden alkalommal kiemelik, hogy legfőbb céljuk a filmet a burgosi kormány propagandaeszközüvé tenni, a teljes filmművészetet Franco tábornok szolgálatába állítani.

Bár nem léteztek előre lefektetett cenzori elvek, a cenzori jelentések áttekintése révén képet kaphatunk arról, hogy milyen témákat tartottak elfogadhatatlannak a háború idején a felkelők régiójában (ezek jelentős része később a diktatúra idején is megmaradt). A sztrájkokat és tiltakozásokat bemutató jeleneteket, bármilyen utalást a munkásosztályra és az osztályharcra, valamint a szegénység és a munkanélküliség ábrázolását mind a kommunista és a bolsevik propagandával rokonították, az ilyen tartalmú filmek készítése (vagy külföldi mű esetében a terjesztése) szigorúan tilos volt.⁹ Ehhez járultak természetesen olyan, a keresztény erkölcs által tiltott jelenetek, melyek a szexualitásra vagy az extrém erőszakra vonatkoztak.

A filmgyártó vállalatok és filmszínházak kisajátítása sokkal kisebb volumenű volt a na-

⁴ CABEZA RODRÍGUEZ 2002. 142.

⁵ BOE 1937. március 27.

⁶ 1936 júliusában Burgosban állt fel a felkelők kormánya, itt alakult meg a *Nemzetvédelmi Junta*. A polgárháború végéig ez a város volt Franco tábornok és a nacionalista csapatok központja.

⁷ BOE 1938. november 5.

⁸ BOE 1938. november 5.

⁹ 1937. május 4-én számos erre vonatkozó utasítás látott napvilágot. Lásd AGA, Cultura, 21/411.

cionalista irányítás alatt álló térségben, mint a köztársasági zónában. A felkelők hivatalos filmkészítése mellett fennmaradtak magánkézben lévő produkciós cégek és stúdiók, melyek tulajdonosai szimpatizáltak Franco tábornokkal és hadseregével, így biztosra volt vehető, hogy a náluk születő művek nem lesznek „veszélyesek” a felkelőkre nézve. Mindenekelőtt a konzervatív-katolikus Casanova család tulajdonában álló Cifesa stúdió szolgálta ki feltétlen odaadással a nacionalista csoportokat, majd, már a diktatúra idején, egy évtizeden keresztül a legnagyobb költségvetésből készült, legpazarabb kiállítású és egy ideig legnépszerűbbnek számító művek kerültek ki az műterméből.

A háború során készült rövidfilmek és filmhíradók egyik visszatérő témája a *hispánság tudat* (*hispanidad*) eszménye. A Falange által megtestesített *birodalmi akarat* (*voluntad de imperio*) mutatta, hogy bár a latin-amerikai gyarmatok már elszakadtak az anyaországtól, ismét bekövetkezhet az egyesülés spirituális síkon. Véleményük szerint valódi szeparáció igazából nem is történt, mert a hispán faj mindig is egy volt, semmilyen földi hatalom nem szakíthatja szét népeit. Az egykoron nagy és legyőzhetetlen hispán birodalom szellemi téren továbbra is fennáll, a *Nemzeti Mozgalom* hivatott öröködni az egység felett. A közös múlt, a nyelv, a szokások, a kultúra, a vallás és a spanyolokban és latin-amerikaiakban egyaránt csörgedező hispán vér mindörökké összeköti az óceán két oldalán élő népeket. A filmeknek így nem csak az Ibériai-félszigeten élő hispánokat, hanem Latin-Amerika társadalmait is meg kellett szólítaniuk. Ehhez a műveket több változatban készítették el, esetenként külön narrációt kapott az amerikai kontinensre exportált anyag.

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

A Caudillo megjelenése a filmekben előre megtervezett volt, hasonlóan Hitler és Mussolini szerepléséhez. A filmesek kiindulópontja, hogy a népnek szüksége van egy karizmatikus vezérre, valamint örömmel látnak viszont a filmvásznon hősieket, emelkedett hangulatú és vallási eseményeket, amelyek növelik bennük a Haza tiszteletét és szeretetét. A nézőben tudatosítják, hogy ők nem egyének, hanem egy olyan közösség alkotórészei, amely az Új Spanyolország fundamentumát adja.

Az alábbiakban lássunk néhány jelentős dokumentumfilmet.

A *vizcayai front és július 18* (*Frente de Vizcaya y 18 de julio*, Sección Cinematográfica de FET y de las JONS, 1937) című dokumentumfilm a falangista propaganda egyik kiemelkedő darabja, amely az északi fronton történő előrenyomulást, valamint a köztársaságiak által hátrahagyott pusztítást mutatja be sajátos szemszögből. A film jól példázza a tipikus jegyeket, az ellenséget minden esetben szélsőséges jelzővel illetik: moszkovita hordák, vörös szeparatisták stb. A felkelők szemében ugyanis mindenki, aki a köztársaság mellett állt, és a baloldal bármelyik szárnyához tartozott, az kommunista, bolsevik, marxista jelzőt kapott. A film bemutatja Guernica pusztulását is. Ez a baszk város vált a spanyol polgárháború eseményeinek szimbólumává: 1937. április 26-án a felkelőket támogató német *Kondor-légió* és néhány olasz repülőgép lebombázta a települést, becslések szerint 200–300 halottat hagyva maga után, akik főleg a civil lakosság köréből kerültek ki. A falangista propaganda azonban megpróbálta a felelősséget másra hárítani: közleményekben, propagandaanyagokban és filmekben (ahogyan a szóban forgó rövidfilmben is) tudatták a lakossággal és a külvilággal, hogy Guernicát nem ők, hanem a visszavonuló kommunisták gyújtották fel, még mielőtt Franco csapatai megérkeztek volna. Napjainkban, mint már a 40-es években is, számos megdönthetetlen bizonyíték árulkodik arról, hogy valóban légi bombázás történt, és nem gyújtogatás. Érdekes azonban megnézni a bizonyítékokat: a köztársaságiak is készítettek filmfelvételeket, és szinte ugyanazokat a képeket vonultatják fel bizonyítékként, mint a nemzetiek a saját igazuk alátámasztására. Guernica úgy vonult be a történelembe, mint a fasiszta-falangista pusztítás legkegyetlenebb epizódja. Említés szintjén érdemes megjegyezni: napjainkban ismét napirendre került a kérdés, ugyanis egyes köztársasági felvételeken is úgy látszik, mintha a házakat alulról gyújtották volna fel, ami persze ellentmond az általánosan elfogadott nézeteknek. Történészek és filmtörténészek, a baszk történelmet, illetve a polgárháborút kutatók a filmfelvételek kielemezésével igyekeznek a kérdést megvitatni.¹⁰

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

A propaganda egyik kiemelkedő példája a *Hadifoglyok* (*Prisioneros de guerra*, Manuel Augusto García Viñolas, 1938) című rövidfilm. Mivel a köztársasági csapatok állítása szerint Franco és serege a hadifoglyokat embertelen körülmények között tartotta, a felkelők cáfolatként ebben a filmben „játszották el”, milyen humánus bánásmódban részesülnek a foglyul ejtett baloldaliak. Ráadásul a foglyok egy részét meg is tudták téríteni: a köztársasági oldalon harcoló katonákat a fogságban meggyőzték az igazukról, a spanyol nemzeti ügy mellé állították őket. Higiénikus kórházakban ápolták a sebesülteket, valamint munkaterápiát is alkalmaztak: a spa-

¹⁰ A kérdésről bővebben: PABLO 2006. A szerző a könyvben részletesen bemutat minden játék- és dokumentumfilmet, amely a polgárháború baszk vonatkozásairól szól, Guernica ellentmondásaival is több helyen foglalkozik.

nyol hadifogoly annál boldogabb, minél több utat és hidat építhet az eljövendő új Spanyolország lakói számára.¹¹ A belföld és a külföld is láthatta ezt.

A nemzetközi visszhang

A „nemzeti” oldal filmgyártásának nemzetközi kapcsolatai közül négy ország feltétlenül említésre méltó. Míg Portugália szerepe technikai-gazdasági szempontból értékelődött fel, addig Olaszország és Németország esete alapvető jelentőséggel bírt, mivel a polgárháború kitörésekor a felkelők filmgyártása lényegében tőlük függött, és ezekre az alapokra építkezhetett később az új Spanyolország filmipara. Mindennek már megágyazott a burgosi kormány 1936. október 20-án hozott rendelete, amely értelmében az elfoglalt területeken szabadon terjeszthették a német, olasz és portugál sajtótermékeket.¹² A Filmszakosztálynak átlagosan évente négy dokumentumfilm és két filmhíradó elkészítésére volt anyagi lehetősége, és a személyi feltételek sem voltak a legideálisabbak: mindössze néhány forgatócsoportot tudott csak kiállítani, akik a harci cselekményeket követték Spanyolország egész területén, a felszerelés pedig olyan nehéz volt, hogy lemaradtak a legfontosabb eseményekről. Természetesen mindent, ami az intézmény szárnyai alól került ki, kötelező volt bemutatni a mozikban és vetítőhelyiségekben. A munkák általában ugyanazokat a témákat járták körbe: a felkelő csapatok hősiei küzdelme, a náci mintát imitáló tömegrendezvények lefilmezése és egyes városok bevétele, elfoglalása.

Mussolini már a spanyol katonai felkelés első pillanataitól kezdve segítette a lázadókat felszerelésekkel és technikai szakemberekkel, majd a támogatás még nagyobb méreteket öltött.¹³ A későbbiekben hol nyíltan (1938. októbere: *Spanyol-Olasz Filmművészeti Egyezmény*), hol különböző gyűjtőnevek alatt (pl. kereskedelmi, kulturális megállapodások) jelentős tételként szerepeltek a filmes produktumok.¹⁴ Mindezek következtében Olaszország a hozzájuk érkezett mozgóképek segítségével tájékozódhatott a felkelők sikereiről, míg Spanyolország az itáliai propagandafilmeket terjesztette; ugyanakkor, az olasz (és német) nyersanyagok segíthettek abban, hogy Franco csapatai is készíthessenek dokumentumfilmeket és híradókat. Elsősorban a Salamancában létrehozott olasz USP (*Ufficio Stampa e Propaganda*) végezte a fent említett feladatokat, kiemelve a kommunisták spanyolországi „rémtetteit”, az ország területén bekövetkezett rombolást, valamint kifejezték teljes támogatásukat és szimpátiájukat Franco és hadserege iránt. A LUCE filmhíradóinak számos darabja a spanyol polgárháborúra koncentrált, dokumentumfilmjei közül kiemelkedik a Falange történetét megfilmesítő, azt Spanyolország megmentőjeként bemutató *Arriba España* (1937), valamint a köztársaságiakat pusztítóként, a felkelőket pedig nemzetmentőként ábrázoló *Spanyolország egy, nagy, szabad! (¡España una, grande, libre!*, Giorgio Ferroni – LUCE, 1939), melynek alcíme is összefoglalja álláspontját: *A vörös barbárságtól a fasiszta civilizáció győzelméig (Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista)*.¹⁵

Idővel azonban a Caudillo számára világossá vált, hogy az együttműködés a csapataira nézve káros lehet, mert az olasz propaganda a harctéri sikereket részben az itáliai önkéntesek bátorságának és professzionalizmusának tulajdonította. Így Spanyolországban a cenzúra elérte

¹¹ CRUSELLS 2000. 83.

¹² AMAE 20/10/1936.

¹³ Erről lásd KATONA 2007. 13–20.

¹⁴ Díez PUERTAS 2003. 103–104.

¹⁵ A LUCE spanyol polgárháborúhoz kötődő filmhíradóiról és dokumentumfilmjeiről lásd: MAZZOCOLI 1976.

az olasz fasiszta propagandafilmeket is, majd a LUCE filmhíradóit felváltották a saját riportok. A két ország együttműködése a már említett 1938-as filmművészeti egyezményrel vált hivatalossá, ez pedig a következő főbb pontokra tért ki: offenzív filmek¹⁶, koprodukciók, olasz filmek Spanyolországban és spanyol filmek Olaszországban történő forgalmazása, vonatkozó törvénykezésről szóló rendelkezések és a forgatásokhoz szükséges nyersanyagellátás.¹⁷

Hasonló jelentőséggel bírt a Franco-tábor filmgyártására a másik szélsőjobboldali kormányzás alatt álló állam, Németország támogatása. Spanyolország természetes piacnak tűnt a nemzetiszocialista filmipar számára, már a polgárháború előtt is többretegű kapcsolat állt fenn a két ország között filmgyártás és filmfinanszírozás terén. A Goebbels ösztönzésére létrejött *Hispano Film Produktion (HFP)* 1936-os megalapítása jelölte ki a későbbi német-spanyol filmművészeti együttműködés sarokpontjait. Anyagilag a német Propagandaminisztérium, a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt és a spanyol Falange tette lehetővé az új produkciós cég megszületését, amely útjára indította a közös, részben Spanyolországban, részben Berlinben forgatott filmek sorozatát. Szorosan együttműködött a Cifesa stúdióval, ez utóbbi biztosította a HFP filmjeihez az infrastrukturális hátteret és az alkotások terjesztését.¹⁸ A módszer ugyanaz volt, mint amit korábban Hollywood alkalmazott a dupla változatokkal a hispán országok film-színházainak meghódítása érdekében: Spanyolországon kívül, saját filmstúdióikban, már eleve spanyol nyelven forgatták a filmeket, vagy rögtön készítették hozzájuk spanyol szinkront is. A HFP Spanyolországban készült filmjeinek munkálataiban német szakemberek is részt vettek, akik közül sokan a munka végeztével Madridban maradtak, és betagozódtak a szakemberhiánnyal küszködő spanyol filmiparba. A két ország közötti együttműködést 1940-ben az olaszokkal kötött szerződéshez hasonló megállapodás koronázta meg.¹⁹ A polgárháborús években Németország minden lehetséges eszközzel támogatta a spanyol film fennmaradását és külön a spanyol művészeket is. Miután a Spanyolországban kiemelkedő karriert maga mögött tudó Florián Rey filmrendező 1936-ban politikai és művészeti kérdésekben összekülönbözött köztársasági politikusokkal, hazájából külföldre távozott. Őt és feleségét, Imperio Argentina színésznőt egy több országot érintő körút után Németország szívélyesen fogadta, Hitler személyesen közölte velük, hogy amíg Spanyolországban nem normalizálódik a helyzet, rendelkezésükre bocsátja a német filmstúdiókat és a technikai személyzetet, így magas színvonalon folytathatják munkájukat. Goebbels is támogatásáról biztosította a spanyol filmeseket. Később a felkelők ügyét támogató, de otthon a háborús körülmények miatt munkáját folytatni nem tudó több filmes is csatlakozott hozzájuk.²⁰ A két filmes náci vezetőkkel történt találkozásáról, valamint a további tervekről egy Spanyolországba küldött, emelkedett hangú jelentés is részletesen beszámol.²¹

Az egyik legnagyobb visszhangot kiváltó és legszélesebb körben ismertté vált dokumentumfilm a Németországban készült *Hősi Spanyolország (España heroica)*, Joaquín Reig Gonzálbes, (1938). Reig saját bevallása szerint azért kezdett a film megírásába, hogy megmutassa, milyen kaotikus állapotok uralkodtak Spanyolországban a felkelést megelőző időszakban, és miért vált

¹⁶ Az offenzív filmek egy ország olyan alkotásai, amelyek egy másik ország múltját, intézményeit, szokásait sértik, sok esetben szélsőségesen támadó jelleggel; ezek célja a gyártó ország másik nemzettel szemben viseltetett hivatalos politikájának alátámasztása. Az offenzív filmek definícióját az offenzív koprodukciók kapcsán megfogalmazza: Díez PUERTAS 1999. 167–168.

¹⁷ Díez PUERTAS 2003. 109.

¹⁸ Díez PUERTAS 2003. 117–119; 121.

¹⁹ Díez PUERTAS 2003. 122–131.

²⁰ YRAOLA 1999.

²¹ AGA, Presidencia, 51/20891.

szükségessé, hogy a haza védelmében a nemzeti erők megtegyék a megfelelő lépéseket. Legfőbb célja az volt, hogy a köztársaságiak (vagy ahogyan ő nevezi, a „vörösök”) külföldön terjesztett propagandáit ellensúlyozza.²² A film alapját filmhíradókból és dokumentumfilmekből kivágott és összeollózott felvételek adják, amelyek egy részét éppen a köztársaságiak készítették, hogy saját propagandájukat erősítsék vele. Ezeket a felvételeket azonban, sok más baloldali anyaggal együtt, a nemzeti csapatok elkobozták, lefoglalták, vagy éppen ellopták, amikor fokozatosan átvették az uralmat a korábban köztársasági kézen lévő területeken. A már bevált módszert folytatták: új narrációs szöveget igazítottak a régi felvételekhez, így megváltozott a propaganda ideológiai töltete. Reig kivágott jeleneteket a polgárháborút megelőző évek játékfilmjeiből, valamint az amerikai filmhíradók bizonyos kiadásából is, és ezeket egészítette ki a saját felvételeivel. Mindezek kombinációjából született meg az egyik leghatásosabb francóista propaganda-film, amely valójában Berlinben, német filmes szakemberek és társrendezők segítségével állt össze.²³ A film bizonyos tekintetben különbözik az előzőektől: bár továbbra is jelen van a „vörösök”, „marxisták” elnevezés, az elsőszámú célpontok már a Nemzetközi Brigádok csapatai.²⁴ Mindannyiukat kommunistának titulálta a nacionalista propaganda, holott ezek az önkéntesek széles spektrumú politikai meggyőződéssel rendelkeztek. A filmben minden borzalmas tettet nekik és a spanyol kommunistáknak tulajdonítanak. Egy másik újdonság is felfedezhető a filmben: bár a kommentár továbbra sem hagy kétséget afelől, hogy a nézőnek mit kell(ene) látnia a filmkockákon, a narrátor most kevésbé hangsúlyos, inkább csak orientál: professzionális filmes tudásról árulkodik az a módszer, ahogyan a felvételeket összevágták, egymáshoz illesztették, így tulajdonképpen a képek már önmagukért beszélnek. A spanyol polgárháború teljes addigi történetének nacionalista interpretációját nyújtja a legfontosabb személyek és csaták szubjektív bemutatásával és értelmezésével.

1938-tól már forgalmazásra került a hivatalos *Spanyol Filmhíradó* (*Noticario Español*) is, amely nacionalista szemszögből adott hírt a háború kimeneteléről. Legfőbb célja nem a hazai lakosság, hanem a külföld tájékoztatása volt: meg akarták nyerni ügyüknek a be nem avatkozás politikáját folytató országokat, megmutatni nekik, hogy a felkelők a jó ügyért harcolnak. Háborús időkben azonban gyakran felmerül egy probléma, mely a *Spanyol Filmhíradót* is elérte: a nehezen hozzáférhető nyersanyag, valamint a már említett nehézkes forgatási körülmények miatt a hírek már elavultnak számítottak, mire összeálltak egy egységes híradóvá. Összesen 32 számot ért meg, helyét a német *UFA Aktualitások*, vagy a Francóval szimpatizáló amerikai *Fox Movietone* filmhíradói vették át, hogy aztán 1942-ben megszülessen a teljes mértékben spanyol állami ellenőrzés alatt álló *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales – Filmhíradók és Dokumentumfilmek*), amely később a diktatúra szimbólumává válik.

Az amerikai (*Fox*, *Paramount*, *Universal*, *Hearst Metrotone News*), a brit (*Pathé Gazette*, *Universal Talking News*) és a francia (*Pathé Journal*, *Actualités Movietone Fox*, *Gaumont Actualités*) filmhíradók forgatócsoportjai folyamatosan dolgoztak a háborús zóna mindkét térfelén, és az általuk készített felvételekből, valamint spanyol operatőröktől vásárolt (vagy más módon megszerzett) anyagokból állították össze a külföldi közönségnek szánt tudósításokat. Semleges álláspontot tükröző értelmezésük szerint itt nem a Jó és a Rossz küzdelméről volt

²² AGA, Cultura, 21/165.

²³ CRUSELLS 2000. 80.

²⁴ A Nemzetközi Brigádok a világ számos országából érkeztek spanyol földre, hogy a köztársasági erőket segítsék. Filmgyártásban való megjelenésükről ír: CRUSELLS 2002; a könyv a magyar Pavel Lukacs (Zalka Máté) részvételét is bemutatja a filmhíradókon keresztül az alábbi oldalakon: 216-218.

szó, egyszerűen csak két csoport konfliktusáról. Filmhíradók tekintetében kiemelkednek az amerikai *Fox Movietone* munkái, ugyanakkor a felvételekhez fűzött kommentárokon időnként mégis érződik a készítők Franco-szimpatíája. Egyértelműen csak a német (*UFA-Tonwoche*, *Bavaria-Tonwoche*, *Deutsche Monatsschau*), az olasz (*Cinegiornale Luce*) és a szovjet (*K sovitiyam v Ispanii*) filmhíradók foglaltak állást: előbbi kettő a felkelők, utóbbi a köztársaságiak oldalán.²⁵ A szovjet filmesek a felvett anyagot nem csak saját országukban terjesztették, de üzletemberek és kommunista-szimpatizáns befolyásos személyek révén az Amerikai Egyesült Államokba is eljutottak; a spanyol polgárháború eseményeiről az amerikai filmhíradók után a szovjet munkák voltak jelen legnagyobb számban az amerikai társasági eseményeken és magánvetítéseken.²⁶

Az amerikai stúdiók többé-kevésbé betartották a semlegességre törekvő irányelveket, ezt támasztja alá a Paramount stúdió egyik 1938-ban Spanyolországban és az Egyesült Államokban is leközlött fizetett hirdetése, amelyben a stúdió vezetői kinyilvánítják, hogy a barcelonai központjukban dolgozó kollégák köztársasági szimpátiájában nem osztoznak, az ilyen véleménynyilvánításoktól egyértelműen és végérvényesen elhatárolódnak.²⁷ A hollywoodi stúdiókhoz kapcsolódó filmesek azonban, ellentétben az intézményekkel, igyekeztek hallatni hangjukat. Jótékonsági gálákat és estélyeket szerveztek, mentőautókat vásároltak és próbáltak meg eljuttatni a köztársasági térfélre, politikai gyűléseken szólaltak fel a spanyol demokrácia védelmében, és ezekhez kapcsolódó szervezeteket alapítottak, vagy csatlakoztak a már létezőkhöz.²⁸ Ez utóbbi esetekben már feltűnő volt, hogy a markánsan baloldali retorika túlsúlyba került, nem véletlen tehát, hogy az említett eseményeken résztvevő filmek később az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság céltábláivá váltak.

A Produkciós Kódex irányelvei ellenére a polgárháború idején több olyan amerikai film is készült, amely a köztársaságiak pártján állva mutatta be a konfliktust. A második világháború végéig összesen 43 amerikai játékfilmben említették valamilyen módon a spanyol polgárháborút, 1946 és 1977 között pedig további 16 filmben történt hivatkozás a háborúra vagy a Franco-diktatúrára.²⁹

Franco a filmpolitika terén egy Hitlertől kölcsönzött módszert is bevezetett: nem csak azokat az amerikai filmeket tiltotta be Spanyolországban, amelyek a polgárháborúval foglalkoztak és szerinte a köztársaságiakkal szimpatizáltak, hanem minden olyan régebbi vagy kortárs művet is, amelyhez bármi köze volt a kérdéses offenzív filmekben részt vevő személyeknek; rendezők, forgatókönyvírók, színészek kerültek így tiltólistára. Már nevük említését is kerülni kellett nyilvános fórumokon. A lista változó, gyarapodó, lekerülni nehéz volt róla, felkerülni rá annál könnyebb. Olyan nevekkal találkozhatunk ezeken a spanyol feketelistákon, mint Charlie Chaplin, Joan Crawford, Bette Davis, Bing Crosby, Fredric March, Henry Fonda, Douglas Fairbanks Jr, James Cagney, William Dieterle vagy Lewis Milestone. Szintén felkerült a listákra számos regény- és novellaíró, akik tevékenyen közreműködtek Franco-ellenes dokumentumfilmek forgatásában, akár a helyszínen is; Ernest Hemingway, Upton Sinclair, John Dos Passos neve többször is felmerül. Rajtuk kívül azok is nemkívánatosnak bizonyultak a spanyol sajtóban és

²⁵ A már idézett katalógus tanulmányai az említett filmhíradókra az alábbi oldalakon térnek ki: AMO GARCÍA 1996. 29–115. Felsorolás szintjén szól róluk: CRUSELLS 2002. 163 és CRUSELLS 2000. 85–86.

²⁶ Erről részletesen: GARCÍA LÓPEZ 2009. 78–95.

²⁷ LANGA NUÑO 2002. 168.

²⁸ Például: *Motion Picture Artists Committee to Aid Republican Spain*, *North American Committee to Aid Spanish Democracy*, *American Friends of the Spanish Democracy*, *Emergency Ambulance Committee* stb.

²⁹ A listát közli: COMA 2002. 208–220.

kulturális életben, akik az USA-ban alapítói vagy tagjai voltak antifasiszta, a spanyol köztársaság megsegítésére létrejövő segélyszervezeteknek, így például Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Spencer Tracy, Claude Rains, Fritz Lang és John Ford. Szintén a spanyol nemzet ellenségévé vált a spanyol köztársasággal nyíltan közösséget vállaló Albert Einstein, Dashiell Hammett, Theodore Dreiser, Thomas Mann és Dorothy Parker is.³⁰ Az irántuk érzett gyűlöletet egy spanyol tudósító is megfogalmazta egy argentin napilapba írt cikkében. Szerinte „Spanyolország sok mindent megbocsát, de azt soha nem fogja elfelejteni, hogy ezek a zömében zsidó hollywoodiak minden eszközzel a vörös kormányt segítették, meghosszabbítva ezzel annak agóniáját és elodázva a felszabadító csapatok munkájának sikerét”.³¹

Az ilyen informatív, híradós eszközökkel készített közlések mellett jelentősek voltak a köztársaságiakkal szolidaritást vállaló, jellemzően az antifasiszta dokumentumfilmeket gyártó amerikai Frontier Films művei.³² Legfontosabb darabjait az utókor is értékes forrásként kezeli, többet közülük a különböző emberi jogi filmfesztiválokon ma is vetítenek: a *Spanyolország szíve* (*Heart of Spain*, Herbert Kline, Charles Korvin, 1937), a *Visszatérés az életbe* (*Return to Life*, Henri Cartier-Bresson, 1938), valamint az Ernest Hemingway és John Dos Passos aktív részvételével készített, mára emblematiszt darabbá vált *A spanyol föld* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937)³³ című propaganda-film.³⁴ Szintén kiemelkedő munkaként tartjuk számon a háború alatt készített, eredeti képeket felhasználó *A reményt* (*Sierra de Teruel – L'espoir*, André Malraux, 1945). Mindezek közös jellemzője, hogy az operatőr a harcok alatt, saját életét is kockára téve, az összecsapások helyszínén rögzítette kamerájával az eseményeket, valamint feltérképezte a harcok utóhatását, és látéleletet adott a társadalomról.

A *Magyar Világhíradó* is készített polgárháborús összeállítást, *A vérző Spanyolország* (1937) című dokumentumfilm a felkelés első hónapjairól ad képet, és kiemeli, hogy a spanyol nép a felkelő csapatok oldalán áll, míg a köztársasági zónában káosz uralkodik. A Világhíradó a németektől és olaszoktól átvett felvételeket használta fel összefoglalóihoz.³⁵

1939-ben véget ért a spanyol polgárháború, és kezdetét vette Francisco Franco tábornok diktatúrája. Az 1975-ig fennálló rezsim egészen az 50-es évekig kiemelkedő művészeti ágként és kommunikációs (ebben az esetben befolyásoló, manipulációs és propagandisztikus) eszközként kezelte a filmet, majd a 60-as évektől, az úgynevezett „puha diktatúra” és a „nyitás” periódusában, elsősorban az akkori filmművészeti főigazgatónak köszönhetően, előtérbe kerültek az esztétikai, minőségi, tehát valóban művészeti szempontok. *

FELHASZNÁLT FORRÁSOK

AGA: *Archivo General de la Administración* (Kormányzati Főlevéltár)

- Cultura, 21/411-es doboz, 1937. május 4.
- Cultura, 21/165-ös doboz. „El film de la España nacional”. Interjú Reiggel, dátum megjelölése nélkül.
- Presidencia, 51/20891-es doboz, „Misión Española” jelzetű jelentés

³⁰ AMAE, R-1724/126.

³¹ Idézi: Álvarez Berciano, Rosa – Sala Noguer, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936-39*. Bilbao, Mensajero, 2000. 46.

³² A műveket bemutatja: GARCÍA LÓPEZ 2008.

³³ *A spanyol földet* az Amerikai Egyesült Államok *Contemporary Historians* nevet viselő csoportja támogatta, amelyet a köztársasággal szimpatizáló amerikai írók és hollywoodi körök hoztak létre. Egy korábbi változatban Orson Welles, a későbbi, szélesebb körben ismertté váltban Ernest Hemingway volt a narrátor.

³⁴ Az Amerikai Egyesült Államok filmgyártása és a spanyol polgárháború kapcsolatáról részletesebben lásd: LÉNÁRT 2012.

³⁵ PABLO 2006. 254; 266–267.

- AMAE: *Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Külgyminisztriumi Levéltár)*
- R-592, „Gabinete Diplomático de Prensa y Propaganda. Informe de la Oficina de Prensa del Cuartel General de Burgos a la Secretaría de Relaciones Exteriores”, 20/10/1936.
- R-1724/126-os köteg

BOE: *Boletín Oficial del Estado (Állami Közlöny)*

- 1937. március 27.
- 1938. november 5.

ÁLVAREZ BERCIANO, ROSA – SALA NOGUER, RAMÓN (2000): *El cine en la zona nacional, 1936-39*. Bilbao, Mensajero.

AMO GARCÍA, ALFONSO DEL (szerk.) (1996): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española.

CABEZA RODRÍGUEZ, JOSÉ (2002): Madrid en guerra: un público para la revolución. In: José-Vidal Pelaz – José Carlos Rueda (szerk.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Rialp.

COMA, JAVIER (2002): *La Brigada Hollywood*. Barcelona, Flor del Viento Ediciones.

CRUSELLS, MAGÍ (2000): *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Editorial Ariel.

CRUSELLS, MAGÍ (2002): *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Universidad de Castilla La Mancha.

DÍEZ PUERTAS, EMETERIO (1999): Las coproducciones ofensivas. In: *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.* Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

DÍEZ PUERTAS, EMETERIO (2003): *Historia social del cine en España*. Madrid, Editorial Fundamentos.

GARCÍA LÓPEZ, SONIA (2008): El cine de *Cultural Front* y la guerra civil española: Las películas de Frontier Films. In: Santos Juliá (szerk.): *Actas del congreso internacional: La guerra civil española, 1936-1939*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

http://www.uv.es/imagenc/articulos/el_cine_del_cultural_front.pdf Hozzáférés: 2016. 01. 28.

GARCÍA LÓPEZ, SONIA (2009): Bolcheviques en América: circulación y migración de imágenes soviéticas de la guerra civil española en Estados Unidos. In: *Archivos de la Filmoteca* no. 61.

IBÁÑEZ FERRADAS, MARÍA LUISA (1996): Un inconexo retablo de luz y sombra. In: Alfonso del Amo García (szerk.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española.

KATONA ESZTER (2007): *Olasz-spanyol kapcsolatok a második világháború éveiben*. Szeged.

LANGA NUÑO, CONCHA (2002): Propaganda y evasión: Sevilla, retaguardia de la zona nacional. In: José-Vidal Pelaz – José Carlos Rueda (szerk.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Rialp.

LÉNÁRT ANDRÁS (2012): Hollywood és a spanyol fasizmus. In: Tóth Zsófia Anna – Vajda Zoltán (szerk.): *Amerikanisztika és vizualitás. Metszéspontok az információs társadalom horizontján*. Szeged, Americana eBooks. <http://ebooks.americanaejournal.hu/books/amerikanisztika-es-vizualitas/> Hozzáférés: 2016. 01. 28.

MAZZOCCOLI, FRANCO (1976): *Film Luce e guerra di Spagna*. Torino – Venezia, L'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza – La Biennale di Venezia.

PABLO, SANTIAGO DE (2006): *Tierra Sin Paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid, Biblioteca Nueva.

SALA NOGUER, RAMÓN (1993): *El cine en la España republicana, 1936-39*. Bilbao, Mensajero.

TAYLOR, RICHARD – CHRISTIE, IAN (szerk.) (2002): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. New York, Routledge.

YRAOLA, AITOR (1999): Misión españolista: Los camaradas Florián e Imperio con Hitler y el Dr. Goebbels. *Film-Historia* vol. 9. no. 3. 286–291.

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/art.yraola.pdf> Hozzáférés: 2016. 01. 28.