



LÉNÁRT T. ANDRÁS

Hatalom és film

Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe

Minden kormányzó erő, amely hatalma fenntartására törekszik, befolyása alatt kell, hogy tartsa a kommunikáció főbb csatornáit. A kommunikáció és az információ feletti teljes vagy részleges kontroll teszi lehetővé, hogy a vezető réteg ideológiája, a társadalom és a külvilág felé vetített kép megfeleljen az azt kialakító személyek elvárásainak, és még azelőtt kiküszöböljék a lehetséges anomáliákat, mielőtt a nemkívánatos információknak egyáltalán esélyük lenne eljutni a célszemélyekhez.¹

A 20. század társadalmát alapvetően megváltoztatta a film megszületése és gyors népszerűvé válása. Újszerűsége abban rejlett, hogy olyan érzéseket, gondolatokat fejezett ki a képek, a zene, a párbeszéd és a hangeffektusok segítségével, melyekre semmilyen más médium, művészeti ág vagy nyelv sem volt képes. Ez a tulajdonsága tette a történelem során a mozgóképet a propaganda és a diktátorok egyik legfontosabb eszközévé. A film bizonyos mértékben már az első világháború idején fontos szerepet játszott a hadviselő felek tömegtájékoztató és befolyásoló tevékenységében, de igazi jelentőségre először az 1930-as években a Szovjetunióban és a spanyol polgárháborúban tett szert, majd a második világháborúban már kulcsfontosságú propagandaeszközként tekintettek rá.

A diktatúrák és demokráciák filmpolitikájának kutatása a nyugat-európai és amerikai történetírásban népszerű tudományterületté vált, Magyarországon azonban még kevesen foglalkoznak e témával. Egy adott nemzet filmjei a történészek számára értékes forrásokat jelenthetnek, mivel rajtuk keresztül az országgal, társadalommal, politikai berendezkedéssel kapcsolatban új információkra tehetnek szert, és eddig nem vizsgált összefüggéseket fedezhetnek fel.²

Az alábbiakban rövid elméleti bevezető után a hatalom és a film(politika) viszonyát kívánom bemutatni három ország, három különböző ideológiai és politikai formáció – a demokrácia és a tekintélyelvű rendszerek – példáján keresztül. A mozgóképet a diktatúrák kiemelt helyen kezelték a múltban, a bel- és külföld irányában folytatott politikájuk lényeges elemeként tekintettek a filmpolitikához kapcsolódó törvénykezésre, intézményi háttérre, valamint a konkrét alkotásokban megjelenő propaganda-üzenetekre és a cenzúrára. A demokrácia pedig, ahogyan látni fogjuk, gyakran folyamodik hasonló, kevésbé demokratikus-

¹ A 21. századi tömegkommunikációs eszközök világában egy ilyen szándék egyre kevésbé garantálja a sikert, elsősorban az internetnek köszönhetően. A hatalom és a társadalom viszonyát elemző művek száma igen nagy. Három alapvető kötet: Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago, 1958.; Castells, Manuel: *Comunicación y poder*. Madrid, 2009.; Zaller, John: *The Nature and Origins of Mass Opinion*. Cambridge, 1992.

² Erről lásd részletesen: Lénárt András: *A film mint történeti forrás*. Aetas, 25. évf. (2010) 3. sz. 159–171. E tanulmányomban historiográfiai betekintést is nyújtok a film és a történelem területét összehangba hozó, interdiszciplináris szemléletű kutatások eddigi főbb eredményeiről.

nak tűnő eszközökhöz szándékai érvényesítése érdekében. Célom az, hogy általános képet alkossak arról, milyen módon viszonyult a filmpolitikához az ideológiai paletta két ellentétes oldalán álló huszadik századi autoriter rendszer (Magyarország és Spanyolország), valamint milyen hasonlóságokat fedezhetünk fel az előbbiekkal egy demokrácia (az Amerikai Egyesült Államok) mozgókép-politikájában. A két diktatúra esetén azt a korszakot vizsgálom, amelyben a vonatkozó filmpolitikák főbb vonalai formálódtak és megjelentek a gyakorlatban is: Spanyolország esetében ez a periódus a spanyol polgárháború (1936–1939) és az azt követő két évtized, amikor Francisco Franco tábornok és a körülötte kialakult szélsőjobboldali csoportosulás megszilárdította hatalmát, míg Magyarország kapcsán a második világháborútól az 1960-as évek végéig tart a vizsgált periódus. Mindkét ország történelmében az említett időszakok azok, amelyekben még valódi autoriter rendszerről beszélhetünk, ahol a „puhulás” még csak nyomokban és esetlegesen jelenik meg, és alapvetően a tekintélyelvű döntéshozatal a jellemző. E két országot komparatív szempontból (is) vizsgálom, bemutatva, hogy milyen azonosságok fedezhetők fel a diktatúrák filmpolitikájában, bizonyos esetekben függetlenül azok ideológiai meggyőződésétől. A különbségeket pedig éppen a politikai eltérések indokolják. Harmadik példaként áll szemünk előtt a demokratikus filmpolitika, melyhez illusztrációként a világ legjelentősebb filmnagyhatalmát, az Amerikai Egyesült Államokat választottam. Az USA e szempontból történő vizsgálata jelzi, hogy a filmpropagandára és a cenzúrára vonatkozó döntések egy demokráciában is felmutathatnak autoriter vonásokat, amennyiben azok a bel- és külpolitika érdekeinek alávetve születnek.³

Bevezető gondolatok: a propaganda és a cenzúra

Ahhoz, hogy egy hatalmon lévő csoport eredményesen tudja befolyásolni az uralma alatt álló népet, szükséges a saját nézőpont kizárólagossá, egyeduralmódóvá tétele, valamint az ellentétes vélemények elhallgattatása. Diktatúrákban és demokráciákban mindkét tevékenység központi szerepet játszik, az előbbivel a propaganda, az utóbbival az ahhoz szorosan kapcsolódó cenzúra foglalkozik, de a kettő át is fedi egymást.⁴

A propaganda, a saját táborhoz tartozó nép összefogása és lelkesedésének fenntartása, valamint az ellenfél hitelének és önbizalmának gyengítése már az ókori társadalmakban is kiemelkedő szerephez jutott az állam életében. A befolyásolásnak különböző, az évtizedek és évszázadok előrehaladtával egyre modernebb és hatékonyabb eszközei alakultak ki; a szóbeli és írásbeli meggyőzéstől egészen a vizuális ráhatásig terjed a propagandisztikus eszközök tárháza. Mindegyik módszerben közös, hogy a célcsoportot kiskorú lények gyűlekezetének tekinti, mely önmagától képtelen helyes döntést hozni. A népnek – vélik a propaganda mindenkori létrehozói és „üzemeltetői” – szüksége van arra, hogy valaki irányítsa,

³ A három tárgyalt ország filmpolitikájával, filmpropagandájával és filmcenzúrájával kapcsolatban mindenekelőtt az adott nemzetek nyelvén születtek monográfiák, az általam ismert és használt, a témához illeszkedő műveket a további hivatkozásokban tüntetem fel. Komparatív elemzések azonban még nem kerültek publikálásra spanyol–magyar viszonylatban, és az Egyesült Államok demokratikus filmpolitikáját sem hasonlították még össze érdemben a különböző diktatúrákéval.

⁴ Néhány fontosabb, a történelemtudományban alapvető szakirodalomként kezelt példa a propaganda és az ahhoz kapcsolódó cenzúra témájában: Domenach, Jean-Marie: *La propagande politique*. Párizs, 1950.; Thomson, Oliver: *Mass Persuasion in History: a Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*. Edinburgh, 1977.; Lasswell, Harold D. – Lerner, Daniel – Speirer, Hans (eds.): *Propaganda and Communication in World History, Vols. 1–3*. Honolulu, 1979–1980.; Jowett, Garth – O'Donnell, Victoria: *Propaganda and Persuasion*. London, 1986.

megmondja neki, mi a követendő irány. A sikeres propagandista eléri, hogy a befogadó akár önmaga elveinek ellentmondva viselkedjen, még azt is megtegye, ami hátrányára szolgál.

A művészeti alkotások az állami propaganda egyik legfontosabb eszközei, ezeken keresztül az állam közvetett kapcsolatba lép a társadalom tagjaival. Az ideológia szellemében született munkák és a politikai vezetéssel közösséget vállaló művészek támogatása, azok állami és művészeti díjakkal történő kitüntetése domináns kultúra kialakítását célozzák, ez a kultúra pedig természetesen a domináns politikai hatalom eszméit közvetíti a társadalom felé.

Az audiovizuális eszközökkel operáló propaganda abból a tényből indul ki, hogy a képek és hangok együttese elementáris hatást gyakorol a befogadó személyre. A néző szeme előtt pergő események valódinak tűnnek, amit a híradókban, dokumentumfilmekben és játékfilmekben lát a közönség, reálisnak értékeli. Számára az így kapott információ párosul az újdonság varázsával és a szórakozással, a film játékkideje alatt átkerül a mozgó (ál)valóságba. A propaganda professzionális művelői könnyen elérhetik a kívánt hatást.

A diktatúrák keletkezésével és működésével foglalkozó Hannah Arendt⁵ szerint a totalitárius propaganda egy fikciós világot épít fel a társadalom köré, amely önmagába foglal minden később születő direktívát is. Az irányítási hierarchia és a centralizált döntéshozás áll a középpontban. Amikor a totalitárius eszközökkel irányító csoport hatalma teljessé válik, elveszíti a kapcsolatot a realitással, és kizárólag az általa konstruált fiktív világot tekinti valódinak, a benne létező egyetemes törvények legitimálják az adott mozgalom későbbi rendelkezéseit, esetleges pozícióváltásait is. A propaganda feladata az, hogy a tömegek számára ezt a fiktív világot igazinak és egységesnek mutassa, ugyanakkor ne látszódjon a fennálló rend teljesen stabilnak és megbonthatatatlannak, mert csak így lehet igazolni, hogy a továbbiakban is szükség van a hatalmat gyakorló párt vagy csoport egyeduralmára. A társadalom számára olyannak kell tűnjön ez a világ, mint amelyet egyértelmű, józan ésszel is felfogható döntések irányítanak, minden szándék építő jellegű (oktatás, építkezések, kultúra egységesítése), az ellenség pedig mindezeket le akarja rombolni. Arendt ebben a mechanizmusban jelentős szerepet tulajdonít a filmnek.

A propaganda csak akkor érheti el célját, ha olyan elemeket is beépít a rendszerbe, amelyek meggátolják a hatalommal ellentétes nézetek népszerűsítését. A cenzúra intézménye, amennyiben hatékonyan működik, a propaganda-mechanizmus nélkülözhetetlen alkotó-elemévé válik.

A cenzúra egyidős az írásbeliség kialakulásával. A különböző történelmi korokban hatalmon lévő politikai és társadalmi csoportok, valamint a hozzájuk eleinte szorosan kötődő, később tőlük elváló egyházak egyik elsődleges célja volt, hogy kontroll alatt tartsák a társadalmat. Nem szükséges előfeltétel, hogy mindez diktatórikus berendezkedésen belül történjen, a demokráciákban is megfigyelhető ugyanez. A propagandát szükségszerűen mindig kiegészítette a cenzúra. Az információ szabad áramlásának megakadályozása, a napvilágra kerülő adatok szelektálása, a fő irányelveknek és az ideológiának ellentmondó eszmék külvilágtól történő elzárása mind a propagandisztikus manipuláció egyik fő eszközének számítanak. A cenzúra akadályoz, formál, generál, megszabja, milyen információ milyen formában jut el a befogadóhoz.

⁵ Ezt összefoglalja: Aprea, Gustavo: *¿Existe un cine totalitario?* In: Block de Behar, Lisa – Rinesi, Eduardo (eds.): *Cine y totalitarismo*. Buenos Aires, 2007. 93–94.

A cenzori beavatkozás során szövegeket vagy bármely más, egyéni kreatív folyamat kapcsán létrejövő végterméket vizsgálat alá vonnak, majd eltávolítanak, módosítanak benne részeket, esetleg teljes egészében be is tiltják azt.

Héctor Borrat cenzúra-szakértő négy kategóriába sorolja a politikai hatalom által gyakorolt cenzúrát, és ezeken belül összesen nyolc fajtát különböztet meg: 1. a hatalom által alkalmazott módszer alapján közvetlen és közvetett cenzúra; 2. a beavatkozás időbeni elhelyezkedését illetően előzetes és utólagos cenzúra; 3. a cenzúrázott üzenet tartalma alapján információ- és véleménycenzúra; 4. a cenzúrázott médium alapján egyénre szabott és általános cenzúra.⁶

Mindezek a hatalom közvetlen beavatkozása révén jelennek meg a gyakorlatban. Az ön-cenzúra során viszont maga az alkotó igyekszik eltávolítani munkájából minden olyan elemet, amelyről gyanítja, hogy a cenzori hatóság nem fogja majd engedélyezni a közzétételét.

A filmcenzúrát két részre bonthatjuk. Az egyik a bírálóbizottságok által szükségesnek tartott cenzúra, amelyet a kiskorúak védelmében alkalmaznak, illetve az olyan személyeket akarják megóvni bizonyos tartalmaktól, akik bántónak érezhetik a látottakat. Ezzel szemben áll a „fentről” megszabott, kötelező érvényű cenzúra, amikor egy hatóság által megkövetelt cenzori aktusban egy ideológiai elhatározás ölt testet. A felsőbb hatalom (állam, stúdió, producer, bizonyos országokban az egyház) úgy dönt, nem fogja megengedni, hogy a kérdéses jelenettel szembesüljön a néző, mert az esetleg ellentmond a politikai hatalom által meghatározott hegemon ideológiának, sértheti a nemzeti büszkeséget, más országok állampolgárait, valami olyat ábrázolna, ami összezavarná, esetleg kritikai gondolkodásra készítetné a nézőt. Vagy egyszerűen csak kérdések vetődnének fel benne az aktuális állapotokra vonatkozóan.⁷

Diktatúra és filmpolitika: Spanyolország és Magyarország

Az alábbiakban az autokratikus berendezkedésű Spanyolország⁸ és Magyarország filmpolitikájának főbb jellemzőit mutatom be azokban az években, amikor az adott rezsim az ország mozgóképes életére lényeges hatással bírt, mivel ez utóbbinak az egyeduraltat megvalósító hatalmi csoport intézkedéseit kellett hatékonyabbá tennie. A két ország közötti alapvető ideológiai – politikai különbség természetesen közvetlen hatást gyakorolt filmpolitikájuk alakítására.

Az 1939-ben lezárult spanyol polgárháború után a lázadó jobboldali csoportok győzelmet arattak a köztársasági bal, balközép kormányerők felett. A felkelők uralma alatt álló térség filmkészítése eleinte nem támaszkodhatott a már létező és magas színvonalon működő technikai háttérre és a filmszakmához értő személyekre, mert a stúdiók és a szakemberek döntően a kezdetben köztársasági ellenőrzés alatt álló területekhez kötődtek, a legitim kormánnyal szimpatizáltak. Kizárólag néhány magánkézben lévő stúdió állt Franco és csapata rendelkezésére, hogy a harchoz elengedhetetlen vizuális propagandagépezet beinduljon (mint például a Casanova dinasztia tulajdonában álló Cifesa stúdió). Ez azonban

⁶ Borrat, Héctor: *Los múltiples recursos del poder para implantar censuras*. In: Bezunarten, D. – Canga Laregui, J. (eds.): *Los límites de la información política*. San Sebastián, 1989. 159.

⁷ A nemzetközi filmtörténetet a cenzúra szempontjából vizsgálja egy friss tanulmánykötet: Biltereyst, Daniel – Vande Winkel, Roel: *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*. New York, 2013.

⁸ A spanyol Franco-diktatúra filmpolitikáját mutatja be a jelen sorok írójának monográfiája: Lénárt András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*. Szeged, 2014.

nem sikerülhetett külső támogatás nélkül, mely hasonló politikai színezetű és berendezkedésű országokból érkezett, és megalapozta az elkövetkezendő évtizedek spanyol mozgóképgyártását.⁹ A két elsőszámú szövetséges – ahogyan más téren is – Olaszország és Németország volt. Franco mindkét országgal filmművészeti egyezményeket kötött még a polgárháború alatt, hogy a külföldi nyersanyag segítségével készíthessék el saját játékfilmjeiket és propagandaértékű dokumentumfilmjeiket.¹⁰ A filmgyártás minden területe ettől kezdve a Nemzeti Mozgalom (a Franco köré csoportosuló jobboldali pártok együttes politikai irányító intézménye) hatáskörébe tartozott. A diktatúra első évtizedének egyeduralmát a totális kontroll és a (külső és belső) ellenség elleni állandósult harc jellemezte. Az új rezsimmel szembenálló filmesek egy része (mint Luis Buñuel) az emigrációt választotta, mások hazájukban maradtak, alkalmazkodni próbáltak az új erőviszonyokhoz annak érdekében, hogy idővel a hivatalos irányelvek szabta keretek között forgatott filmjeiken keresztül próbáljanak meg rendszerkritikát gyakorolni (e kategóriába tartoznak a spanyol filmtörténet legnagyobb alakjai, mint Juan Antonio Bardem és Luis García Berlanga).

A filmpolitika erőteljes ideológiai szempontú átformálása Kelet-Közép-Európa egyes országaira is jellemző volt. Magyarország a második világháború után a szovjet befolyási övezet részévé vált. 1945-től a már létező, filmgyártásra szakosodott intézmények (Hunnia Filmgyár és Magyar Filmiroda) és maga a filmkészítés is nehéz helyzetbe került. A filmes szakemberek egy része – a spanyol esethez hasonlóan – ideológiailag megbízhatatlannak bizonyult, rendszerellenesnek bélyegezték őket. Ennek ellensúlyozására már az első években megtörtént az új, megbízható személyek bevonása. A filmgyártás megindítását elősegítendő, a négy nagy politikai párt (Magyar Kommunista Párt, Szociáldemokrata Párt, Független Kisgazdapárt, Nemzeti Parasztpárt) saját filmgyártó vállalatot alapított, hogy világnézetüknek megfelelő tematikájú, szándékuk szerint színvonalas és közérthető filmeket készítsenek. A nyersanyagellátást a háború előtti időkből megmaradt készletekből, magánbefektetők külföldi behozatalából és – kisebb részben – állami forrásból fedezték.¹¹ Amikor viszont a különböző pártok kezében lévő filmvállalatok a teljes anyagi csőd közelébe kerültek, a spanyolhoz hasonló központosítás indult meg, ami elvezetett az 1948-as államosításhoz.

Mindkét ország vezető politikusai számára nyilvánvaló volt, hogy a néphez közvetlenül elérő film a leghatásosabb eszköz, amely tudatformáló, gondolkodást befolyásoló erővel rendelkezik. Mind a spanyol Nemzeti Mozgalom, mind a magyar pártok, elsősorban az MKP, később pedig az MDP és az MSZMP számára prioritást élvezett a filmgyártás fenntartása és teljes befolyásolása. Még akkor is, amikor már egyértelművé vált, hogy a kizárólag belföldi terjesztésre gyártott filmek veszteségesek lesznek. Az irányítók a gazdasági szempontokat háttérbe szorították, így elsősorban a mondanivalóra, a „helyes” értékek propagálására koncentráltak,¹² ami mindkét ország esetében egyenesen következett az állam hivatalos kultúrpolitikájából.

⁹ A polgárháború alatt a felkelő csapatok filmkészítéséről ír: Álvarez Berciano, Rosa – Sala Noguer, Ramón: *El cine en la zona nacional (1936–1939)*. Bilbao, 2000. Ugyanebben az időben a köztársasági erők filmgyártásáról lásd: Sala Noguer, Ramón: *El cine en la España republicana, 1936–39*. Bilbao, 1993.

¹⁰ Diez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Madrid, 2003. 103–104.

¹¹ Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest, 2004. 69.

¹² Diez Puertas: *Historia social del cine en España*, 114.; Kovács András: *Adalékok a magyar film drámájához*. In: Gombár József et. al (szerk.): *A magyar film három évtizede*. Budapest, 1978. 25.

Spanyolországban a kultúra legfontosabb feladata a *Hispanidad*, vagyis a hispániség tudat, a spanyol nagyság igazolása volt. Ez összekapcsolódott a legfőbb hispán értékek magasztalásával: bátorság, hazafiság, kereszténység és katonai életforma. A néphez eljuttatott üzeneteknek, így a kultúra termékeinek is, ezeket a fő princípiumokat kellett tükrözniük. A katolikus egyház és a hadsereg alkotta a rezsim két alappillérét. Franco maga alakította ki a legfőbb értékek rendszerét,¹³ és részben személyesen, részben sógora, Ramón Serrano Sùñer (1938-ban belügyminiszter, utána két éven keresztül külügyminiszter) segítségével örködött is a kialakult dogmák felett. Ez minden területen, így a filmpolitikában is megmutatkozott. Sùñer 1938-ban a következőképpen fogalmazta meg a film szerepét a korabeli spanyol társadalomban: „...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 vonja.¹⁴ Konkrét irányelvek ekkor még nem születtek, és éppen ez volt a szabályozás egyik legfőbb hibája. A spanyol filmművészet egyik intézmény hatásköréből a másikba vándorolt. 1939-ben került sor a Kereskedelmi és Ipari Minisztérium szárnyai alá tartozó Filmigazgatási Albizottság létrehozására, majd 1941-ben a Spanyol Falange és a Nemzeti-Szindikalista Offenzíva Juntaíhoz (Franco Nemzeti Mozgalmát alkotó pártok) tartozó, Oktatási Minisztériumon belül megalakuló Népoktatási Altitkárság veszi gondjaiba a filmpolitikát.¹⁵ A következő jelentősebb változásra 1951-ig, az Informatikai és Turisztikai Minisztérium felállításáig kell várni, ezen belül különböző titkárságok és altitkárságok foglalkoztak a film ügyével. Ami mind-egyikben közös volt: a személyek politikai megbízhatóságuk és nem filmművészeti szak-képzettségük alapján kerültek a testületekbe.

A spanyol filmpolitika gyakori és sokrétű módosulása több tényezőnek is volt köszönhető. Mindenekelőtt fontos elemként említhető, hogy a polgárháború előtti évtizedekben egyik kormány sem rendelkezett határozott állásponttal azzal kapcsolatban, hogyan is kellene kezelni a filmgyártást (többek között a 20. század első évtizedeiben kibontakozó nemzetközi vita is érezte hatását a mozgókép létjogosultságáról¹⁶), kell-e szabályozni – és ha igen, milyen módon – a filmkészítést, -terjesztést és -bemutatást. Másrészt a Franco-rendszer nem egy egységes intézmény volt, ahol egy adott testület egyhangúan hozhatott volna bármilyen döntést. A Nemzeti Mozgalom mellett a hadsereg és az egyház is olyan tényezőt jelentett, mely alapvető szerepet kapott a döntéshozatalban, tagjaik jelen voltak minden fontosabb testületben és bizottságban.¹⁷

¹³ Franco ilyen irányú nézeteiről, a spanyol nagyságról alkotott véleményéről lásd: Vázquez Montalbán, Manuel: *Los demonios familiares de Franco*. Barcelona, 2004. Magyar nyelven az alábbi könyv ad részletes és világos leírást arról, hogy a különböző csoportok milyen elvek köré gyűltek a polgárháború alatt és a diktatúra első éveiben, melyek voltak a közös és az eltérő pontok: Harsányi Iván: *A Franco-diktatúra születése*. Budapest, 1988. 151–175.

¹⁴ Caparrós Lera, José María: *Historia crítica del cine español*. Barcelona, 1999. 67.

¹⁵ Hueso, Ángel Luis: *El cine y el siglo XX*. Barcelona, 1998. 150.

¹⁶ A mozgókép megszületését követő évtizedekben a különböző társadalmi csoportok eltérően viszonyultak a filmhez. Míg a szegényebb rétegek számára pusztán szórakozásként funkcionáltak a vetítések, az értelmiség két részre szakadt: egyesek szerint a film kizárólag az alsóbb rétegek legalapvetőbb ösztöneit elégítette ki, míg mások úgy vélekedtek, hogy új művészeti ág jött létre. Ricciotto Canudo már 1911-ben „hetedik művészetként” aposztrofálta a filmet, az építészet, a szobrászat, a festészet, a zene, a tánc és a költészet összeolvadásaként létrejött művészeti formaként. Erről lásd: Canudo, Ricciotto: *A hetedik művészet esztétikája*. Budapest, 1961.

¹⁷ Az alábbi, a Franco-korszakot tárgyaló monográfia fejezetei részletesen ismertetik a hadsereg és az egyház szerepét a diktatúrában. Preston, Paul: *El ejército*, García de Cortázar, Fernando: *La*

A cenzúrát is ehhez igazították. Nem beszélhetünk egységes cenzúráról, a beavatkozásnak nem léteztek központilag meghatározott keretei. Minden mű megítélése külön döntést igényelt, „testre szabott” eljárások határozták meg, mi maradhat egy filmben, és mit kell belőle eltávolítani. Ez sok esetben a pillanatnyi közhangulattól, a cenzorok személyétől és szeszélyétől függött.¹⁸ A forgatókönyveket is előzetes cenzúrának vetették alá, majd az elkészült filmet egy másik bizottság is megvizsgálta. A rendezők, hogy ne vesszen kárba a munkájuk, igyekeztek élni az öncenzúra eszközével: a forgatókönyvekből már előre kivágták azt, amit a bizottság valószínűleg úgysem hagyott volna jóvá.

A spanyol modellel szemben a magyar kultúrpolitika – a történelmi folyamatoknak megfelelően – a szocialista útmutatást követte. Lenin úgy vélekedett, hogy a társadalmi forradalom sikerének záloga a kulturális forradalom azzal párhuzamos megvalósítása, mely az osztályharc stratégiáját szolgálja, és létrehoz egy új értelmiséget is. A film ezen belül különösen jelentős pozíciót foglalt el, Lenin megfogalmazása szerint „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”.¹⁹ A művészetpolitika a kultúrpolitika önálló ágazatává vált, ahol a szocialista realizmus lett a követendő irány, mely tematikájában a szocializmusban élő nép mindennapi hősiességét ábrázolja.²⁰ Ennek alapelve az egyszerűség és közérthetőség, valamint a szocializmus melletti elkötelezettség. A szovjet kultúrpolitika megalkotása Andrej Alekszandrovics Zsdanov nevéhez fűződik, ennek lesz egyik leghűségesebb folytatója az 1948 utáni Magyarországon Révai József (hivatalosan csak 1949-től töltötte be a Népművelési Minisztérium vezető tisztségét). Ahogyan Révai fogalmazott: „Mit jelent a kultúrforradalom? [...] Jelenti azt, hogy népünk szocialista átnevelésének szolgálatába kell állítanunk minden eszközt: az iskolát, az agitációt, és a propagandát, a művészetet, a filmet, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját.”²¹ Révai kezdettől fogva a filmművészetnek szentelte a legnagyobb figyelmet az összes művészeti ág közül, s úgy vélte, abban minden körülmények között a párt és a nép iránti szolidaritásnak és szimpátiának kell megmutatkoznia. Ennek érdekében minden egyes, valamilyen szempontból jelentősnek ígérkező film gyártási folyamatát végigkísérte a forgatókönyvek megszületésétől egészen a végső vágás befejezéséig.²²

A szabályozás azonban a magyar esetben is bonyolult volt. Már 1945-ben rendeletet hoztak a Magyar Filmügyek Országos Bizottságának felállításáról, mely a forgatókönyvek előzetes cenzúrázásával, gyártási költségek odaítélésével és a tervek engedélyeztetésével foglalkozott, a szakértelem azonban – a spanyol helyzethez hasonlóan – itt sem volt követelmény: a különböző csoportok (pártok és minisztériumok) összesen húsz főt delegáltak a bizottságba, míg a filmszakemberek mindössze négy fővel képviseltethették magukat. A bizottság neve rövid időn belül többször is megváltozott (végül Országos Filmhivatal lett, ezen belül később létrejött a Filmipari Igazgatóság), de szakértelem tekintetében nem történt lényegesebb változás. Az államosítás évében viszont már tisztázódtak a hatáskörök:

Iglesia. In: Carr, Raymond (y otros): *La época de Franco. 1939/1975*. Madrid, 2007. 409–495., 499–557.

¹⁸ Hueso: *El cine y el siglo XX*, 151.

¹⁹ Számos munka idézi ezt a klasszikussá vált kijelentést. Magyarul lásd például: Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest, 2007. 148.

²⁰ Drabancz M. Róbert – Fónai Mihály: *A magyar kultúrpolitika története*. Debrecen, 2005. 122–123., 127.

²¹ Idézi: Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest, 1998. 16.

²² Bolvári-Takács: *Filmművészet*, 16.

minden olyan filmiparral és filmművészettel foglalkozó ügyosztályt és szekciót a Filmipari Igazgatóság intézkedési körébe utaltak, melyek korábban különböző minisztériumokhoz, hatósági vállalatokhoz, állami vagy magánintézményekhez tartoztak.²³ 1948-ban ugyanakkor ez a hatóság is megszűnt, és létrejött az Országos Filmhivatal. A korai Kádár-korszakban is fennmaradt a szigorú kézi vezérlés a filmpolitikában.

Mindkét ország konszolidációs filmgyártására jellemző volt a sematizmus elleni harc, amely végül magába a sematizmusba torkollott. Hogy a lehető leglényegretörőbben és legközérthetőbben „jöjjön át” a filmek üzenete, Franco, Rákosi és Kádár (korai) állama is a filmek azonos szerkezetét részesítette előnyben, bár a megfilmesített történetnek mindig változatosnak és szórakoztatónak kellett lennie. Ugyanakkor, ha megvizsgáljuk a tárgyalt korszakok hivatalosan is támogatott spanyol és magyar filmjeit, leegyszerűsített cselekményszerkezet és karakterizáció jellemzi őket, valamint az elvont tartalmak és jelentések mellőzése. Éppen a sematizmust eredményező sematizmus-ellenesség okozta a legtöbb kárt a nemzeti filmgyártásnak. Bár készültek filmművészeti szempontból igencsak értékes alkotások, ezeket a hatalom ritkán becsülte meg, majd a diktatúrák „puhulásakor” kerülnek felszínre ismét a filmesztétikailag is nagyra értékelhető művek.²⁴

A fennálló politikai rendszerhez való hűség és a mindennapok negatívumainak elhallgatása a filmek általánosan jellemző eleme volt. A katolicizmus megítélését tekintve a két filmpolitika jól láthatóan ütköztethető: a mindent átható buzgó vallásosság (úgynevezett nemzetikatolicizmus) a legtöbb korabeli spanyol műben megjelenik, míg az egyházi és vallási téma a magyar szocializmus filmjeiben tabunak számított: Szóts István *Ének a búzamezőkről* (1947) című alkotásának vetítéséről például Rákosi tüntetőleg kivonult, amikor a kamera egy imádkozó körmenetet mutatott; a filmet azonnal be is tiltották, mert túlzottan klerikálisnak és „reakciós”-nak ítéltetett.²⁵ Ha a rendszer egészének ellentmondásait vitték vászonra az alkotók, akkor biztosra vehették a mű betiltását. Ez leginkább a magyar esetre volt igaz. Várkonyi Zoltán *Keserű igazság* (1956) című filmje például a szocialista társadalom építésének és a sztahanovista munkamodell negatív oldalait mutatta be, a forgatás után néhány hónappal bekövetkező forradalom pedig igazolta az aggályokat. Várkonyi művét betiltották, harminc évvel később láthatta csak a közönség; nem volt mit kívágni belőle, mert az egész film a rendszer ellen szólt, ezért magát az alkotást kellett elrejtetni a közönség elől.²⁶ Spanyolországban inkább a vágóasztalon távolították el a filmekből a problémás részeket, a diktatúra egészét kritizáló művek az 1950-es évek végéig nem születtek.

Ugyanakkor mindkét országban létezett bizonyos belső ellenállás, amely megpróbálta kijátszani a hatalom éberségét. Spanyolországban az alkotóknak számos alkalommal sikerült keresztülvinniük eredeti terveiket, mivel rájöttek: a cenzorok – egy-két kivételtől eltekintve – nem állnak olyan intellektuális színvonalon, hogy az egyértelmű jeleneteken átlás-

²³ Szilágyi Gábor: *A szocialista magyar filmgyártás kialakulása és megteremtése a felszabadulás után*. In: Gombár József et. al (szerk.): *A magyar film három évtizede*. Budapest, 1978. 13–20.

²⁴ A magyar esetről általános áttekintést nyújt: Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Budapest, 1992. A spanyol esetről lásd: Gubern, Román (y otros): *Historia del cine español*. Madrid, 2009. 181–294.

²⁵ Szekfű András: *Interjú Szóts Istvánnal*. Filmtudományi Szemle, 5. évf. (1976) 6. sz. 9.

²⁶ Ennek hátteréről lásd: Kelecsényi László: *Keserű igazság*.

In: <http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/keseru-igazsag-1956-filmtortenet-elemzes.html> (letöltés ideje: 2014. február 21.)

sanak, és észrevegyék a mögöttes tartalmakat²⁷ (ezeket az alkotásokat külföldön díjakkal halmozták el, így a spanyol cenzorok sokszor csak későn vették észre, hogy valami „átsúszott” a kezeik között²⁸). Magyarországon a hatásköri tisztázatlanságok segítették a filmek szabadabb önkifejezését. Bár a filmgyártás az Országos Filmhivatal körébe tartozott, ideológiailag a „Párt” örködött a készülő művek felett, annak is a Filmpolitikai Bizottsága. Ez a két hivatal pedig sok esetben egymásnak ellentmondó döntéseket hozott, ugyanazt a véleményt két ellentétes módon indokolták, a felelősség kérdése elsikkadt az állami és a pártirányítás közös terében. Mindehhez hozzájárult, hogy a Filmhivatal és a Bizottság tagjai között is kevés filmes szakember képviseltette magát.²⁹

A filmek témáját tekintve hasonlóság mutatkozott a múlt megítélése kapcsán. Mindkét országban úgy vélték, hogy az ideális téma egy olyan kor középpontba helyezése, amely vagy az éppen fennálló ideológia morális igazolását nyújtja, vagy ideológiailag inkább semleges, de mindenképpen az adott nemzet kiemelkedő voltát hangsúlyozza. Az önmagukat „nemzeti érzelmű”-nek nevező spanyol forgatókönyvírók olyan múltbeli témákhoz nyúltak, mint a 16. századi dicsőséges Spanyolország, illetve a latin-amerikai függetlenségi háborúk és a spanyol polgárháború egyes fázisai, olyan nézőpontból megvilágítva a spanyol nagyságot, hogy az akkoriban fontosnak vélt értékek összeegyeztethetők legyenek a francói hitvallással. Megtörtént események után kutattak, amelyek példaként szolgálhattak a moziba járó közönség számára.³⁰ Mindenekelőtt a polgárháborús témájú *Keresztes Hadjárat filmek*,³¹ a fegyveres erőket heroizáló eposzok,³² a történelmi *papírmásé* filmnek nevezett, a Spanyol Birodalom és a napóleoni hódítás időszakába visszanyúló alkotások³³ és a katolicizmus jegyében született művek³⁴ kerültek középpontba. Mindegyik a *hazafias film* kategóriájába tartozik. Megkülönböztetett figyelmet érdemel a Franco tábornok által saját kezűleg, de álnéven írt, önéletrajzi ihletésű filmregényén alapuló *Faj (Raza, 1942, rend.: José Luis Sáenz de Heredia)*, amely minden szempontból a francói filmpolitika legfontosabb

²⁷ Vallés Copeiro del Villar, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia, 1992. 50.

²⁸ Juan Antonio Bardem és Luis García Berlanga, valamint az önmagukat „disszidens” (Spanyolországban maradt, de a rendszerrel szembenálló) filmeknek nevező rendezők több ilyen alkotást is készítettek. Bardem két nemzetközi tekintetben is kiemelkedő filmje is ezek közé tartozott: az *Egy kerékpáros halála (Muerte de un ciclista, 1955)* és a *Fő utca (Calle Mayor, 1956)*.

²⁹ Szilágyi: *Tűzkeresztség*, 64–65.

³⁰ Galán, Diego: *El cine político español*. In: Galán, Diego: *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia, 1975. 91–95.

³¹ Például: *Repülőrak (Escuadrilla, 1941, rend.: Antonio Román)*, *Vörös és fekete (Rojo y negro, 1942, rend.: Carlos Arévalo)*, *A Szentély nem adja meg magát (El Santuario no se rinde, 1949, rend.: Arturo Ruiz Castillo)*

³² *Harka! (¡Harka!, 1941, rend.: Carlos Arévalo)*, *Légió, hozzám! (¡A mí la Legión!, 1942, rend.: Juan de Orduña)*, *A Fülöp-szigetek utolsó harcosai (Los últimos de Filipinas, 1945, rend.: Antonio Román)*

³³ *Szent királyné (Reina Santa, 1947, rend.: Rafael Gil)*, *Szerelmi örület (Locura de amor, 1948, rend.: Juan de Orduña)*, *Aragóniai Agostina (Agustina de Aragón, 1950, rend.: Juan de Orduña)*, *Amerika hajnala (Alba de América, 1951, rend.: Juan de Orduña)*

³⁴ *Félnótás (Balarrasa, 1950, rend.: José Antonio Nieves Conde)*, *Fátima asszonya (La Señora de Fátima, 1951, rend.: Rafael Gil)*, *Marcelino, kenyér és bor (Marcelino pan y vino, 1955, rend.: Ladislao Vajda)*

terméke: az elmesélt történet a Franco-korszak ideológiai kollázsának, egyben a *Hispanidad* eszméjének hű képviselője.³⁵

Szintén említésre méltók azok a kommunista-ellenes spanyol filmek, amelyek Magyarországot választották témául, bemutatva, hogy a szovjet elnyomás alatt álló országban az élet elviselhetetlen, aki csak tud, elmenekül. A *Mielőtt a kakas szól* (*El canto del gallo*, 1955, rend.: Rafael Gil) egy magyar pap és egy szovjet tiszt párharcát mutatja be, filmnyelvi eszközeivel és nyomasztó légkörével az amerikai *film noirokat* idézi meg. A *Vérrapszódia* (*Rapsodia de sangre*, 1957, rend.: Antonio Isasi-Isasmendi) az 1956-os magyar forradalom idején játszódik, egy magyar zongorista történetét és szökését örökíti meg. Mindkét film sztereotíp és sablonos karaktereket felvonultató antikommunista propaganda, ahol Magyarországot sötét, az ott élő emberek számára elviselhetetlen diktatúra képét nyújtja. A magyarok többsége azonban belenyugszik a helyzetbe, vagy együtt is működik a rendszerrel; kivételt képez a főszereplő, aki a maga eszközeivel folytatja a kommunisták elleni harcot. A Spanyolországba menekült Kubala László futballista Magyarországról való szökését mutatja be *Az ászok békére törekszenek* (*Los ases buscan la paz*, 1954, rend.: Arturo Ruiz-Castillo) című spanyol kalandfilm, amely megtörtént eseményeket vegyít fiktív történetekkel, szintén az antikommunista propaganda zsánerén belül. Kubala és családja önmagát alakítja a filmben.³⁶

Magyarországon a '60-as években készült történelmi filmek³⁷ is hasonló célt szolgáltak: a múlt társadalmi típusai, az elnyomó és az elnyomott rétegek ellentéte, vagyis a kezdettől fogva létező osztályharc megjelenítése tudatosíthatta a nézőben, hogy a jelenkor a múlt konzekvens folytatása, azzal a különbséggel, hogy a dolgozó osztály a jelenben felülkerekedett.³⁸ A Rákosi-korszakban, valamint az 1956-os forradalom „napjaiban” készült filmek³⁹ igyekeztek az ideológiát szórakoztató köntösbe csomagolni, ezek központi történetvonalai a korabeli politikai helyzetbe ágyazva nyerték el fő mondanivalójukat. A Kádár-korszak markáns politikai állásfoglalásokat tartalmazó filmjei pedig már alkalmat nyújtottak arra, hogy az ideológiai alapvetéseket a szereplők megtárgyalják a vásznon, akár úgy is, hogy lelkiismereti konfliktusba kerülnek önmagukkal vagy a rendszerrel. Ezek a filmek különbséget tettek a „rég” (Rákosi-korszak) és az „új” (Kádár-korszak) Magyarország között, és nem rejtették el az ellentmondásokat sem.⁴⁰

³⁵ Ez a filmregény nyomtatásban is megjelent a filmbemutató évében: Andrade, Jaime de: *Raza. Anecdotario para el guión de una película*. Madrid, 1942.

³⁶ A szerző jelenleg a magyar–spanyol filmkapcsolatok témájában végez kutatásokat, ahol a magyar kommunizmust és az 1956-os eseményeket tárgyaló spanyol filmek is kiemelkedő szerepet kapnak. Az eddigi eredmények ismertetése magyar nyelven: Lénárt András: *A Budapest-Barcelona tengely. Spanyol hungarikum - magyar témák a spanyol filmekben*. Filmvilág, 57. évf. (2014) 6. sz. 26–29.

³⁷ Mindenekelőtt Várkonyi Zoltán filmjei: *A kőszívű ember fiai* (1964), *Egy magyar nábob* (1966), *Kárpáthy Zoltán* (1966), *Egri csillagok* (1968).

³⁸ Szilágyi: *Tűzkeresztség*, 144–145.

³⁹ Például: *Dalolva szép az élet* (1950, rend.: Keleti Márton), *Állami áruház* (1952, rend.: Gertler Viktor), *Hannibál tanár úr* (1956, rend.: Fábri Zoltán). Az Állami áruház kapcsán az alábbi írás szemlélteti a korabeli „párthű” közönségfilmben fellelhető abszurdításokat: Huber Zoltán: *Teambuilding a diktatúrában*. Filmvilág, 56. évf. (2013) 6. sz. 22–24.

⁴⁰ Például: *Megszállottak* (1961, rend.: Makk Károly), *Hús óra* (1965, rend.: Fábri Zoltán), *Tízezer nap* (1967, rend.: Kósa Ferenc), *Falak* (1968, rend.: Kovács András), valamint Jancsó Miklós hatvanas években készült filmjei.

A „mai” témákat alapvetően mindkét országban veszélyesnek ítélték: ha a közönség saját korát látja viszont, elkerülhetetlen, hogy szembesüljön az ellentmondásokkal, önmaga kiszolgáltatott helyzetével. Az alacsonyabb gyártási költségek miatt azonban mégis próbáltak jelenkori témákat is taglalni a filmekben, törekedve azok szigorú felügyeletére (nem mindig sikerrel, ahogyan azt a korábbiakban már láthattuk). Ugyanakkor ezek az alkotások egyfajta „szelepként” is funkcionáltak: a jelenkori társadalom főbb problémáit ábrázolták, majd azokra a filmekben valamilyen megoldást nyújtottak, így a nézők saját életükre is kivetíthették a látottakat. Spanyol filmekben általában *happy end*del zárult az ilyen történet, a magyar filmek esetében a szereplők egy részénél megmaradt az egzisztenciális bizonytalanság.⁴¹

A konszolidáció időszaka különböző ideig tartott a tárgyalt országokban: Spanyolországban az 1960-as évek elején, amikor az ország már nyitottabb volt a külvilág felé, a művészek megengedhettek maguknak bizonyos fokú liberalizációt, a filmvászonon már a jelenkor problémái is megjelenhettek, igaz, nem direkt módon (José María García Escudero filmművészeti főigazgató működése érdemel kiemelés az 1960-as évek elején, aki – kortárs politikusok szerint – túlságosan is engedékeny volt). Magyarországon a desztalinizációs folyamat következményeként mozdult el a filmpolitika irányítása engedékenyebb irányba. Az Aczél György nevével fémjelzett időszakban pedig kiemelt pénzügyi támogatásban is részesültek a filmek, s a cenzori felügyelet már enyhébbnek mutatkozott. A Magyarországra jellemző *3T-elv* (*Támogat, Tűr, Tilt*) a Franco-korszak kultúrpolitikájában is beazonosítható. Egyik ország esetében sem beszélhetünk „totális kontroll”-ről; bár szigorú szabályozást vezettek be a kultúra területén, nem léteztek áthatolhatatlan korlátok. A rendszerek egyik ellentmondása, hogy nem tudták megvalósítani a hegemon, egyeduralgó kultúrát. Spanyolországban 1959-ben irányelvként fogalmazták meg, hogy a spanyol állam külpolitikáját is elsősorban kulturális alapokra kell helyezni, mivel erő, pénz és presztízs hiányában csak így lehet esély a hangsúlyos jelenletre nemzetközi szinten.⁴² Magyarországon pedig az 1958-ban elfogadott „Művelődéspolitikai irányelvek” legitimálták a kultúra sokszínűségét.⁴³

Az 1960-as és 1970-es évek spanyol és magyar filmművészete nemzetközi téren is elismerések sorát kapta, például fesztiváldíjak formájában, s világszínvonalú filmrendezők forgatták jelentős munkáikat, nem egyszer koprodukcióban.⁴⁴ Mindkét országban készült egy-egy film, amely a fennálló rendszer (ön)ellentmondásait szatirikus módon viszi vászorra, görbe tükröt állítva nem csak a politikai döntéshozók, de a társadalom elé is: míg Spanyolországban *A hóhér* (*El verdugo*, 1963, rend.: Luis García Berlanga) egyszerre támadja a halálbüntetést, a túlbujánzó bürokráciát és a teljesen életképtelen Franco-rendszer szinte minden elemét, addig Magyarországon *A tanú* (1969, bemutató éve 1979, rend.: Bacsó

⁴¹ A kapcsolódó magyar filmekre jó példák az előző lábjegyzetben felsorolt alkotások. A spanyol filmgyártásban megemlíthető az *Az a boldog pár* (*Esa pareja feliz*, 1953, rend.: Juan Antonio Bardem és Luis García Berlanga), *A bérlő* (*El inquilino*, 1957, José Antonio Nieves Conde) vagy *A lakásocska* (*El pisito*, 1959, Marco Ferreri).

⁴² Spanyol Külügyminisztériumi Levéltár (a továbbiakban: AMAE), R-10208/66 iratköteg; „Funciones políticas de la Dirección General de Relaciones Culturales”, 2/II/1959.

⁴³ A Kádár-korszak ideológiája és művelődéspolitikája kapcsolatáról részletesen ír: Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest, 1998.

⁴⁴ Magyarországon elsősorban Bacsó Péter, Fábri Zoltán, Gaál István, Gazdag Gyula, Herskó János, Jancsó Miklós, Kósa Ferenc, Kovács András, Makk Károly, Sára Sándor és Szabó István neve említhető. Spanyolországban Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Mario Camus, Basilio Martín Patino és Carlos Saura tartoznak ide.

Péter) a szocializmus paradoxonjait és az áldozattá váló kisember hányattatásait hozza felszínre maró gúnnyal és színvonalas humorral. A szóban forgó rendszerek, egyben az adott országok örökérvényű és időtálló klasszikusai ezek az alkotások.

Demokrácia és filmpolitika: az Amerikai Egyesült Államok

A mozgóképes művészet demokráciákban is bírhat az általában diktatúrákra jellemző, propagandisztikus jelentőséggel. Korábban csak legendák szóltak róla, később azonban már bizonyítást is nyert, hogy Winston Churchill is brit filmek, mindenekeelőtt a magyar származású Korda Sándor (Alexander Korda) segítségével próbált közvetlen kapcsolatot kialakítani az állampolgáraival, kedvező képet festve önmagáról, valamint bel- és külpolitikájáról.⁴⁵ A legfrissebb filmtörténeti kutatások szerint a *Lady Hamilton (That Hamilton Woman, 1941)* című Korda-filmben a Lord Nelson szájából elhangzó németellenes mondatokat valójában Churchill írta és küldte el a forgatókönyvíróknak, hogy illessze be azokat a párbeszédbe; nem véletlen, hogy a brit miniszterelnöknek, saját bevallása szerint, ez volt a kedvenc filmje.⁴⁶

Az Amerikai Egyesült Államok szolgálhat talán a demokratikus filmpolitika legtökéletesebb példajaként, miközben itt is megfigyelhetők antidemokratikus államokra jellemző döntések. Carmen Martín Gaité spanyol író szerint „filmvetítőjén keresztül az Egyesült Államok rendelkezik a világ leghatalmasabb szellemi birodalmával”.⁴⁷ Hollywood mindig azonnal reagált a világpolitika eseményeire. A spanyol polgárháború időszakában az amerikai filmek nagy szerepet játszottak abban, hogy nemzetközi szolidaritási mozgalom indult meg a spanyol köztársaságok mellett, Franco ellen, míg maguk a filmek csak ritkán érintették a konkrét háború témáját. A második világháború idején mindez fokozódott: hős amerikaiak lepték el a vásznakat, akik senkit és semmit nem kímélve harcoltak a tengelyhatalmak ellen a demokrácia védelmében; Roosevelt elnök tudatosan használta fel Hollywoodot propaganda célból. A *Miért harcolunk (Why We Fight, 1942–1945, rend.: Frank Capra)* című, hét részből álló propaganda-dokumentumfilm az egyik legjobb példája az ilyen műfajú alkotásoknak: az amerikai kormány megbízásából, George C. Marshall vezérkari főnök közvetlen utasítására készített sorozat feladata volt, hogy a Pearl Harbort ért támadás után filmnyelvi eszközökkel mutassa be az amerikai hadsereg tagjainak, hogy miért is kell az USA-nak részt vennie a második világháborúban. A filmeket hamarosan már nem csak katonák, hanem civilek előtt is vetítették, Frank Capra sorozata a propagandafilmekek történetének egyik leghatásosabb és legfontosabb darabjává vált.⁴⁸ A közönséget szabadidejében is hazafiasságra nevelték, a világháborús amerikai filmpropaganda máig az egyik legjelentősebb audiovizuális propagandának számít, amelyet hol egymással együtt-

⁴⁵ Paris, Mike: *La industria británica de cine y el problema de la descolonización*. In: Montero, Julio – Rodríguez, Araceli (eds.): *El cine cambia la historia*. Madrid, 2005. 50.

⁴⁶ *Lady Hamilton*. Imágenes de Actualidad, Vol. 23. (2008) No. 12. 23.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos en la posguerra española*. Barcelona, 1987. 30.

⁴⁸ Leni Riefenstahl *Az akarat diadala (Triumph des Willens, 1935)* című, szintén klasszikussá vált német propagandafilme bevalottan nagy hatással volt Frank Caprára. A *Miért harcolunkról*, születésének okairól és hatásáról számos elemzés készült, lásd például: Weiss, Shannon: *Frank Capra & Why We Fight*. In: <http://frankcaprawhywefight.wordpress.com/> (letöltés ideje: 2014. február 21.)

működve, hol külön stratégiát követve fejtettek ki a kormány megbízásából tevékenykedő filmesek és a magánfilmstúdiók.⁴⁹

Az ezt követő hidegháború különleges helyzetet teremtett. A nagypolitika szüntelenül napirenden tartotta a kommunista veszélyt és a szovjet fenyegetést, az amerikaiak rettegtek egy lehetséges támadástól. Megszülettek az úgynevezett *paranoia filmek*. Ezek egyik fajtája a konkrét kémkedéssel, szovjet ügynökökkel operáló munkák.⁵⁰ Több amerikai film más országokban mutatja be a szovjetek tetteit, így tudunk a magyar 1956-os forradalom utáni időszakba helyezett antikommunista kalandfilmről is.⁵¹ A másik csoportba tartoznak a közel száz darabot számláló inváziós filmek, amelyek áttételes szovjetellenes propagandát képviseltek: földönkívüliek, testrablók, szörnyek és óriáspolipok „rohamozták meg” a vásznakat, de az első látásra csak alacsony színvonalú horrornak és fantasztikus filmnek elkönyvelt, valójában propagandisztikus céllal készült művek megszületését is az idegen erőttől, többnyire a Szovjetuniótól való félelem motiválta. A szörnyeket könnyen be lehetett helyettesíteni a megszálló kommunista ügynökökkel.⁵² Hollywood ugyanígy reagált a későbbiekben kirobbanó tényleges háborúkra is: Korea, Vietnam, Öböl-háború, Irak, Afganisztán. Ezek a filmek azonban általában nem magáról a háborúról szólnak, hanem olyan történeteket mesélnek el, amelyek az amerikai hazafias érzést táplálják. A konkrét háborúról készülő filmek többnyire háborúellenes nyílt vagy áttételes propaganda művek, ahol a traumát és az elhibázott döntéseket hangsúlyozzák,⁵³ időnként pedig a humor eszközt használják a háború traumájának érzékeltetésére.⁵⁴ A Szovjetunió összeomlása után Hollywood szerint az USA egyedül maradt mint a világ képét meghatározó nagyhatalom és a demokrácia védelmének egyetlen letéteményese. A több évszázada formálódó, mítoszt teremtő és azt fenntartó amerikai lépropaganda huszadik és huszonegyedik századi elemévé vált a demokratikus filmpropaganda, az ellenség pedig általában nem amerikai, vagy ha mégis az, akkor tetteit külföldi szálak mozgatják annak megfelelően, hogy éppen mely nemzet teste-síti meg a fő ellenfelet.

⁴⁹ Az amerikai politika és filmpropaganda témájáról általános elemzést ad: Combs, James E. – Combs, Sara T.: *Film Propaganda and American Politics*. New York, 1994. A második világháborús filmpropagandáról lásd többek között: Koppes, Clayton R. – Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley – Los Angeles, 1990.

⁵⁰ Néhány emblemikus alkotás: *A vasfüggöny* (*The Iron Curtain*, 1948, rend.: William A. Wellman), *A vörös Duna* (*The Red Danube*, 1949, rend.: George Sidney), a *Pekingi expressz* (*Peking Express*, 1951, rend.: William Dieterle) vagy *A fiam, John* (*My Son John*, 1952, rend.: Leo McCarey).

⁵¹ *A budapesti rém* (*The Beast of Budapest*, 1958, rend.: Harmon Jones)

⁵² Ilyenek például: *Földönkívüli jövevények* (*It Came from Outer Space*, 1953, rend.: Jack Arnold), *Hódítók a Marsról* (*Invaders from Mars*, 1953, rend.: William Cameron Menzies), vagy *A testrablók támadása* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, rend.: Don Siegel). A számtalan sci-fi mellett a kultikus *Star Trek – Űrszekerek* (*Star Trek*, 1966–1969) című televíziós sorozat is egyik vezérfonalként használta a szovjet–amerikai szembenállást, de a világűrbe helyezve, emberek és idegen fajok háborújaként ábrázolva azt, majd a '80-as évek második felében indult *Star Trek: Az új nemzedék* (*Star Trek: The Next Generation*, 1987–1994) már a békés egymás mellett élésre való törekvés szellemében készült.

⁵³ Például: *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, 1979, rend.: Francis Ford Coppola), *A szakasz* (*Platoon*, 1986, rend.: Oliver Stone), *A háború áldozatai* (*Casualties of War*, 1989, rend.: Brian DePalma), *Született július 4-én* (*Born on the Fourth of July*, 1989, rend.: Oliver Stone).

⁵⁴ Mint a koreai háború közegébe helyezett *M.A.S.H.* (*MASH*, 1970, rend.: Robert Altman), illetve az ez alapján készült, kultikussá vált televíziós vígjátéksorozat, a *M.A.S.H.* (*M*A*S*H**, 1972–1983).

Erre engednek következtetni az adott korszakokban készült akciófilmek, thrillerek, kalandfilmek és tévésorozatok is. A 20. század közepétől az amerikai filmekben a „főgonosz” általában abból az országból vagy térségből került ki, amely az adott időszakban kevésbé baráti vagy éppen ellenséges viszonyban állt az Egyesült Államokkal. Eleinte náci vagy náci-szimpatizáns, később kommunista vagy kommunista-szimpatizáns ellenfelek lepték el a vásznakat,⁵⁵ majd az 1990-es évektől a közel-keleti térségből érkeztek az USA ellenfelei. Az 1980-as és 1990-es években nagy népszerűségnek örvendő amerikai akciófilmek⁵⁶ antagónista-változásain jól nyomon követhető ez a folyamat, majd a 21. századba lépve, a 2001. szeptember 11-i események után a veszély már egyértelműen az arab régió felől leselkedik az amerikai társadalomra.⁵⁷

Az amerikai filmpolitika demokratikus irányítására az elmúlt évszázad folyamán többször is árny vetődött. Az 1930-as évektől kezdődően Hollywood már rendelkezett azokkal a normákkal, amelyeket kívánatos volt betartani a filmkészítés során. A politikai és üzleti körökben nagy befolyással bíró katolikus körök olyan szabálygyűjtemény összeállítását szorgalmazták, amely az erkölcs, valamint a családi és az amerikai nemzeti értékek védelmében megszabja, hogy a filmesek milyen témákat és milyen módon vihetnek filmvászonra, valamint mi az, ami teljes mértékben elfogadhatatlannak számít. 1930-ban született meg az *Amerikai Filmproducerek és Filmterjesztőkhöz (Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA)* kötődő *Produkción Kódex* (ismertebb nevén a *Hays Kódex* – a Szövetség elnöke, Will H. Hays nevét viselve). Az eredetileg újságíróként dolgozó, katolikus körökben nagyra becsült és befolyásos Joseph I. Breen örködött a Kódex betartatása felett, minden bemutatásra kerülő filmnek rendelkeznie kellett az illetékes bizottság engedélyével.⁵⁸ A szabályozás számos tiltást megfogalmazott, elfogadhatatlan volt többek között a szexualitásra utaló jelenet vagy párbeszéd, vulgáris kifejezések használata, faji keveredésre való utalás, az egyház negatív színben való feltüntetése és más nemzetek állampolgárainak megsértése, de további huszonhat pontban ajánlásokat is megfogalmazott, köztük a kiskorúakra, a fegyverek használatára, a bűnözés ábrázolására és a házastársi kapcsolatokra vonatkozóan.⁵⁹ Az MPPDA és a Hays Kódex nem függött az államtól vagy a mindenkori kormánytól, ajánlásai azonban a legfelsőbb körökből érkező kívánalmak voltak, mivel e testület, és a hozzá kötődő Kódex, teljhatalommal bírt a filmirányítás terén.

A spanyol esetben már szoltunk az előzetes cenzúra fogalmáról, ehhez hasonlót az USA-ban is találhatunk. Az elkészült forgatókönyvet véleményeztették az illetékes cenzori bizottsággal, a forgatás során jelen volt a cenzori hatóság által delegált személy, majd a premier-

⁵⁵ Lásd a korábbiakban felsorolt filmeket, valamint a népszerű kémfilm műfajának korabeli darabjait.

⁵⁶ Ezekben az évtizedekben a legnépszerűbb akciófilmsztárok a fennálló politikai helyzetnek megfelelően kaptak ellenfelet a filmjeikben, így két évtized alatt alkalmuk volt megküzdeni több nemzet bűnözőivel és terroristáival is. A könnyedebb hangvételű televíziós kalandfilm- és krimisorozatokba is gyakran ezekből az országokból érkezett az egyes epizódok negatív karaktere. Például: *Mission: Impossible* (1966–1973) és folytatása (1988–1990) vagy az *Én, a kém (I Spy)*, 1965–1968).

⁵⁷ A *24* (2001–2010) című tévésorozat, illeszkedve a legújabb korok kihívásaihoz, az évadok során szinte minden korábbi és jelenlegi ellenséges országból felvonultatott Amerika-ellenes személyeket, és ezt a vonalat követi a *Homeland: A belső ellenség (Homeland)*, 2011-től folyamatosan is. Mindkettőnek közös vonása, hogy a történet szerint a külső ellenfél szövetségesre talán az USA-n belül is.

⁵⁸ Black, Gregory D.: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*. Cambridge, 1996. 36–38., 42–43.

⁵⁹ Byrd, Cathy – Richmond, Susan (eds.): *Potentially Harmful: The Art of American Censorship*. Athens, 2006. 45–49.

re bocsátás előtt még egyszer megtekintette a filmet a bizottság. A katolikus és protestáns üzletemberekből és politikusokból álló *Tisztesség Nemzeti Ligája* (*National Legion of Decency*) az MPPDA felkérésére minden filmet kategorizált; a kompetens szervezeteknek ellentmondani nem lehetett, amennyiben egy stúdió mégis megtette ezt, súlyos szankciókra számíthatott.⁶⁰ Bár az évtizedek során a Kódex és a mögötte álló mogulok befolyása egyre csökkent, még az 1960-as években is tényezőnek számítottak.

A politika beavatkozása Hollywood életébe az 1940-es évektől minden korábbinál hangsúlyosabbá vált. Ennek gyökerei évtizedekkel korábbra nyúltak vissza. Az 1917-es szovjet forradalom hírére az USA-ban eluralkodott a „Vörös félelem” (*Red scare*); attól tartottak, hogy az országba érkező európai bevándorlók kommunista eszméket hoznak magukkal, és ezzel „megfertőzik” új hazájukat is. Az 1918-ban megalakuló, szovjet anyagi támogatással működő *Amerikai Egyesült Államok Kommunista Pártja* (CPUSA) népszerűvé vált a nehéz gazdasági körülmények között élő amerikaiak szemében.⁶¹ Az 1938-ban felálló *Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság* (HUAC) fő feladata kezdetben a szélső-jobboldali, náci és rasszista szervezetek felügyelete volt,⁶² de a kormányzat még ugyanebben az évben új megbízást adott számukra: az amerikai művészeti életben, elsősorban a filmgyártásban vizsgálja meg a résztvevők kommunista-szimpatíáját. A második világháború alatt a HUAC tevékenysége ismét a fasiszta-szimpatizánsokra irányul, mivel a Szovjetunió ekkor szövetségese az USA-nak, a harcok után, a hidegháború kezdetével azonban újfent a kommunista-szimpatizánsok kerülnek a középpontba.⁶³ Hollywood két részre szakadt: a konzervatív, önmagukat „igaz amerikaiak”-nak nevező filmesekre (mint John Wayne, Walt Disney, Gary Cooper és a – többek között – általuk létrehozott *Amerika Eszményeit Őrző Filmszövetség* (*Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*), vagy a későbbi elnök, Ronald Reagan, aki az FBI informátoraként is kémkedett filmes kollégái után a *Filmszínészek Szakszervezete* elnökeként), valamint a gyanúba keveredett művészekre és mellettük tanúskodó kollégáikra.⁶⁴ A tanúk padjára idézett filmesek alapvetően ebbe a két csoportba tartoztak. A célkeresztbe került személyek elleni egyik fő vád az volt, hogy támogatták a spanyol baloldali köztársasági kormányt, vagy egyszerűen

⁶⁰ Byrd – Richmond: *Potentially Harmful*, 54–57.; Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine*. Madrid, 2005. 377–378.

⁶¹ A CPUSA történetét a kezdetektől az 1950-es évekig kimerítően tárgyalja: Foster, William Z.: *Az Egyesült Államok Kommunista Pártjának története*. Budapest, 1953.

⁶² Ugyanakkor a legfrissebb kutatási eredmények szerint az 1930-as években a hollywoodi stúdiók kapcsolatban álltak Németországgal, és esetenként Hitler véleményét is kikérték egy-egy film kapcsán. A filmstúdiók ugyanis nem akartak, nem mertek szembeszállni egy olyan rendszerrel, amely – sejtésük szerint – hamarosan jelentős európai hatalmi centrummá fog válni. Ügyeltek arra, hogy ne állítsák be negatív színben a Führert. Mindenekelőtt a Metro Goldwyn Mayer stúdió állt szorosabb kapcsolatban a náci Németországgal. Erről lásd: Urwand, Ben: *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Belknap Press, 2013.

⁶³ Bőséges szakirodalom áll rendelkezésre a hollywoodi „boszorkányüldözés” témájában. Ezek közül az általam használt források: Freedland, Michael: *Hollywood on trial: McCarthyism's War Against the Movies*. London, 2007.; Gubern, Román: *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, 1987. A HUAC az amerikai színházi világban folytatott tevékenységéről (számos kitekintéssel a filmszakmára) ír magyar nyelven: Lengyel György: *Kísértet járja be – Amerikát*. In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, 2011. 129–177. Lásd még az alábbi rövid ismertetést: Dániel Ferenc: *Csillagos-sávós paranoia. McCarthy és kora*. Filmvilág, 47. évf. (2004) 3. sz. 12–15.

⁶⁴ Neve, Brian: *HUAC, the Blacklist, and the Decline of Social Cinema*. In: Lev, Peter: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959*. Berkeley – Los Angeles, 2003. 65–68., 144–145.

csak antifasisztának vallották magukat; a HUAC által beidézett filmesek szinte mindegyike megtalálható volt Franco tábornok tiltólistáin is, amelyekre azok a személyek kerültek, akik nem szerepelhettek a spanyol mozivásznakon és a sajtóban, mert valamilyen módon (filmekben vagy jótékonyági, esetleg politikai szervezeteken keresztül) nyilvánították a spanyol Második Köztársaság iránti szimpátiájukat.⁶⁵

A HUAC által beidézett személyek közül feketelistára kerültek azok, akik nem voltak hajlandók együttműködni a bizottsággal, illetve bizonyítást nyert, hogy szimpatizálnak a kommunizmus eszméjével; meghatározott ideig nem foglalkoztathatták őket az amerikai szórakoztatóiparban. Közülük többen arra kényszerültek, hogy mások nevét „vegység bérbe”, vagyis más személyazonosság alatt dolgozzanak, így mégis a filmszakma közelében maradhattak.⁶⁶ A társaik ellen valló filmeseket viszont idővel a szakma kiközösítette.⁶⁷ A *Hollywoodi Tízek* néven elhíresült vádlottak (forgatókönyvírók és rendezők, többek között Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Dalton Trumbo és Alvah Bessie) börtönbe is kerültek, rajtuk kívül pedig közel háromszáz filmiparban dolgozót lehetetlenítettek el azzal az indokkal, hogy az illetékes bizottságok feltételezése szerint szimpatizáltak a kommunista eszmékkel.⁶⁸ A HUAC tevékenységével párhuzamosan megkezdődött a kommunizmus-ellenes, a szovjet kémtevékenységgel foglalkozó, propaganda-célzatú filmek gyártása.⁶⁹ Az 1950-es évek közepére az amerikai társadalom és a média a HUAC ellen fordult, tevékenységét korlátozta a Kongresszus. A feketelistákon szereplő személyek⁷⁰ közül azonban sokan azok hivatalos eltörlése után is megbélyegzettek maradtak.

Az Amerikai Egyesült Államok volt az egyik első demokratikus állam, amely 1953-tól hivatalos szerződéseket kötött a spanyol Franco-diktatúrával, a HUAC egyik albizottságát irányító Joseph McCarthy szenátor pedig részt vett a volt spanyol külügyminiszter, José Félix de Lequerica által kialakított, az USA-t megcélzó spanyolbarát lobbiban.⁷¹ 1940–1941-től, megelőzve több más területet, az USA és Spanyolország küldöttségei folyamatosan írták alá a megállapodásokat filmimportról és nyersanyagvásárlásról. Hollywood előtt megnyíltak Spanyolország kapui: szuperprodukciók forgatását helyezték át a nemzetikatolikus államba, Franco tábornok különösen Samuel Bronston (eredeti nevén Bronstein, Lev Troc-

⁶⁵ A lista megtalálható: AMAE, R-1724/126. Néhány ismertebb hollywoodi név a spanyol tiltólistákon: Charles Chaplin, Joan Crawford, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Spencer Tracy, Bette Davis, Bing Crosby, Fredric March, Henry Fonda, Douglas Fairbanks Jr, James Cagney, William Dieterle, Lewis Milestone, Claude Rains, Fritz Lang és John Ford.

⁶⁶ Több amerikai film is hitelesen mutatja be az 1950-es és 1960-as években feketelistára került alkotók helyzetét. Néhány példa: *A jónevű senki, avagy a stróman* (*The Front*, 1976, rend.: Martin Ritt), *Feketelistán* (*Guilty by Suspicion*, 1991, rend.: Irwin Winkler), *Egy elhibázott élet* (*Citizen Cohn*, 1992, rend.: Frank Pierson), *A Hollywoodi Tízek egyike* (*One of the Hollywood Ten*, 2000, rend.: Karl Francis).

⁶⁷ A legemlékezetesebb a színész-rendező-forgatókönyvíró Elia Kazan esete, aki kollégáira tett terhelő vallomást, emiatt haláláig ellentmondásosan viszonyult hozzá Hollywood. A Kazannal történetet magyar nyelven összefoglalja: Takács Ferenc: *Az árulás szelleme. Kazan és démonai*. Filmvilág. 47. évf. (2003) 3. sz. 4–8.

⁶⁸ Gubern: *La caza de brujas en Hollywood*, 21–85.

⁶⁹ Lásd az 50–52. számú jegyzeteket.

⁷⁰ A feketelistára került filmesekről teljes áttekintést ad: Wagner, Dave – Buhle, Paul: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*. New York, 2003.

⁷¹ Gil Pecharromán, Julio: *La política exterior del franquismo (1939–1975)*. Barcelona, 2008. 177.

kij unokaöccse) orosz származású amerikai producerrel alakított ki jó viszonyt, így született meg néhány, azóta már klasszikussá vált alkotás.⁷²

A film erejében rejlő lehetőségekre az elmúlt évszázadban Franco tábornok mellett Sztálin, Hitler, Mussolini és Kim Jong Il is kiemelt figyelmet fordított, de bizonyos demokráciákban is megfigyelhető volt a 20. század folyamán (és még a 21. században is), hogy az állam nem kizárólag művészi megnyilatkozásként tekint a filmekre. A fentiekben felvázolt, három eltérő politikai rendszerre jellemző filmpolitika mutatja, hogy a mozgókép erejét a legtöbb hatalom megpróbálja felhasználni érdekei és céljai alátámasztása érdekében.

Spanyolország és Magyarország a tárgyalt korszakban, bár ideológiájukban messzebb nem is állhattak volna egymástól, kultúrpolitikájukat tekintve azonos irányvonalat követtek, sok esetben azonban éppen ellenkező előjellel, igazodva a fennálló rezsim hitvallásához. Tekintve a művészetek között leginkább privilegizált területet, a filmgyártást, az azonnosságok és különbségek feltárása megmutathatja, milyen általános irányvonalat követtek az autokratikus vezetés alatt álló társadalmak. Mindkét országban alapvetően két típusú film kerülhetett közönség elé: anyagi és politikai támogatást is nyújtottak a rezsim ideológiájával összhangban álló filmeknek, valamint megtúrták azokat az alkotásokat, amelyekre inkább a semleges hangvétel volt jellemző. A diktatúra későbbi időszakában az enyhébb, majd a hangsúlyosabb kritikát tartalmazó művek is moziba kerülhettek, de a rendszerellenes, az állam alapelveit és működését megkérdőjelező filmek a spanyol és a magyar esetben is tiltólistára kerültek, vagy a jelenetek és a párbeszédnek nagymértékű csonkítás (cenzúra) áldozataivá váltak. A filmkészítést folyamatosan felügyelték: a forgatókönyv előzetes cenzori vizsgálata után a fontosabb, esetleg veszélyesebbnek tűnő filmek forgatását állandó kontroll alatt tartották, majd a cenzori bizottság utasítására módosításokat kellett beiktatni. Ezek szinte minden esetben politikai indítatásból történtek (a hivatalos indoklás más okokat is tartalmazhatott, például erkölcsi indokból vagy a gyermekek védelmében hozott intézkedéseknek nevezték őket), így nem meglepő, hogy a bizottságokban kis létszámban képviseltették magukat a filmművészethez értő szakemberek. A legfőbb különbségek a két rezsim ideológiai eltéréseiből fakadtak, így a indoklások és a filmek tartalma is más volt: míg Spanyolországban a nemzetikatolicizmus és a hispán faj védelmében léptek fel, addig Magyarországon a szocializmus építését akarták óvni a korlátozásokkal. A vallás kiemelkedő elem: míg Franco rendszere a katolicizmusra épült, és e hit szellemében kellett eljárni minden téren, addig Rákosi és Kádár a vallástalanított társadalmat tartotta ideálisnak. A konkrét cél tehát különbözött, de az oda vezető út és az eszközök gyakran nagy hasonlóságokat mutattak.

Az Amerikai Egyesült Államok megalakulása óta a demokrácia védelmének egyik fő bástyájaként definiálja önmagát, bel- és külpolitikájában is e missziójára hivatkozva jár el. Az alkalmazott eszközök azonban sokszor egy kevésbé demokratikus ország módszereire emlékeztetnek, mindezek megfigyelhetők a filmpolitika bizonyos korszakaiban is. Az erkölcs, a vallás és a mások (nők, gyermekek, más nemzetiségek) védelmében hozott intézkedések, valamint a külpolitikai érdekek változásai az autoriter vezetésű államokból ismerős propaganda- és cenzúragépezeteket indítottak be, ahol csak a felülről (illetékes hatóság, stúdió, különböző szervezetek stb.) jóváhagyott témák kerülhettek vászonra. Ezek a testüle-

⁷² Például: *El Cid* (*El Cid*, 1961, rend.: Anthony Mann), *A Római Birodalom bukása* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964, rend.: Anthony Mann), a *Királyok Királya* (*King of Kings*, 1961, rend.: Nicholas Ray), az *55 nap Pekingben* (*55 Days at Peking*, 1963, rend.: Nicholas Ray) és *A cirkusz világa* (*Circus World*, 1964, rend.: Henry Hathaway).

tek hivatalosan nem álltak állami ellenőrzés alatt, működésüket azonban nagymértékben befolyásolták a kormányzatban és az irányelvekben beálló változások. A világpolitika alakulása, a világháborúk és a hidegháború újabb szintre emelték a beavatkozás gyakorlatát, ami autoriter és elnyomó hollywoodi rendszerbe torkollott a 20. század közepére. Az ezt követő évtizedek és a terrorizmus elleni harc végérvényesen az amerikai értékek és érdekek képviselőjévé tették az Egyesült Államok filmjeit, ahol az audiovizuális propaganda a produkciók egyik szerves, állandó, szinte már észrevehetetlen részévé vált.

ANDRÁS LÉNÁRT T.

Power and film. An introduction to the film policies of dictatorships and democracies

The aim of this paper is to outline, through three case studies, the main features of the relations between cinema and politics in the 20th century. Film was one of the most important inventions of the 20th century, no wonder that societies became highly attracted to this new form of entertainment. Political leaders, especially dictators, soon realized that motion pictures provided them with a new and almost perfect channel to reach and manipulate their citizens. However, democracies also made use of the power of films. Official national cinema usually reflects the ideology of the ruling power, assisting the basic principles of the domestic and foreign policy. This paper focuses on film policies from various aspects (institutions, propaganda, censorship) in relation to three countries of the past decades: two authoritarian regimes (communist-socialist Hungary and francoist Spain) and one democracy (the United States). By laying stress on the similarities and differences, we can delineate the basic principles of film policies. The dictatorial Hungarian and Spanish cases are examined in a comparative way, while with reference to the USA we focus on the democratic film policy's pseudo-democratic measures, introduced by basically not state-controlled associations.