

A filmes politikai nevelés (1914–1954)

Amióta a hetedik művészeti ág létezik, vagyis a Lumière fivérek 1895. december 28-i vetítése óta, a film képes volt hatni az érzelmekre. A film szocializációs szerepe is egyidős magával a mozgóképpel. Az első vetítéseket követően a nézőközönséget már nem elégítette ki az egymás utáni képek sorozata, és mesét, történetet kívánt. A történetmesélés iránti szükséglet magával hozta a mozisok versenyét a jó tollú, élénk fantáziával megáldott írók megnyeréséért (filmnovellát írt többek mellett Molnár Ferenc, Karinthy Frigyes és Heltai Jenő is). Ami a 19. század elején-közepén az újságokban közölt folytatásos regény volt, az lett a 20. század eleji nézők számára a film.

A politika, mint mindenben, a film terén is megpróbálta érvényesíteni az érdekeit. Ez nemcsak a mozik nyitva tartásának, a nézőközönség magatartásának stb. szabályozását jelentette, hanem azt is, hogy a politikusok mind nagyobb része fölismerte, hogy a filmvetítésekre járó közönség nem csupán szórakozásra, hanem információkra is vágyik. A filmek előtt lejátszott ún. filmhíradó műfaja igen alkalmas volt arra, hogy a hatalom a számára megfelelő, ellenőrzött híreket juttassa el minél szélesebb közönséghez. Majd az indoktrináció más eszközei is elterjedtek: az I. világháború idején, elsősorban az antant propagandájában, meghatározó szerepet kaptak a játékfilmek.

Ebben az elemzésben, korántsem a teljesség igényével, a filmnek az állampolgári és politikai nevelésben játszott szerepét kívánom bemutatni, kiemelve az 1914-1954 közötti filmtörténetből azokat a

mérföldköveket, amelyek a filmes politikai nevelés máig meghatározó példái. Először az antanthatalmak, valamint a náci, a fasiszta és a szovjet rezsim filmes propagandáját, másodsor a második világháború utáni német demokráciára nevelést vizsgálom.

Az ellenségképzés

A film és a politika kapcsolata soha nem volt mentes a súrlódásoktól és a kétértelműségektől. A mozgóképek még alig született meg, már felhasználták a politikai manipulációra (gondoljunk az 1898-as amerikai–spanyol háború idején készült felvételekre). Az első olyan történelmi esemény, amely alkalmat adott a mozi agitációs és propagandisztikus elemeinek kipróbálására, a „Nagy Háború” volt (amelynek végére egyébként idén emlékeztünk, ezért méltó felidézni, mit adott a film a háborúhoz). Az I. világháború idején az antant és amerikai háborús propaganda mesterien alkalmazta az ellenség démonizálásának eszközét, amelynek célja az volt, hogy a hazai közönséget meggyőzzék a háborúba való belépés szükségességéről. Ennek érdekében a németek bűneit felnagyították, és általános taszító emberi jellemvonásokkal ruházták fel a német katonákat.

Noha az Egyesült Államok 1917-ig hivatalosan semleges maradt, a mozi, hasonlóan a politikusok nagy részéhez, lerakta a maga garasát az antant mellett, tehát Németország és a központi hatalmak ellen. Része volt ebben az antant sikeres propagandájának éppúgy, mint az amerikai értelmiség 19. század végén föltámadt britpártiságának (korábban az egykori anyaországhoz való viszonyt inkább a kölcsönös és őszinte lenézés jellemezte), az angolszász kultúrfölénygondolatnak és a Franciaország iránti történelmi tiszteletnek (ld. La Fayette emléke).

Az amerikai film németiségképét hosszú ideig a német katona I. világháborús ábrázolása határozta meg: a németeket kegyetlenek, kéjvágynak, vandálnak és külsejükben is taszítónak ábrázolták a filmvászonon, sőt nem volt ritka a porosz sisakot viselő, nőrabló gorilla sem a plakátokon. Az amerikai és antantpropaganda valóságos „újbeszél” nyelvet alakított ki, amellyel egyébként példát mutatott a későbbi bolsevik, fasiszta és náci rendszerek propagandája számára: az ellenséget meg kell fosztani a saját nevétől.

A filmekben éppúgy, mint a plakátokon vagy a szónoklatokban, az ellenséges katonát következetesen nem németnek, hanem „hun”-nak nevezték, építve az Attila kegyetlen hunjairól szóló mesékre. Hiszen Attila hunjai éppúgy a klasszikus nyugati civilizáció lerombolóiként voltak beállítva, ahogyan az angol, francia és amerikai közszereplők a [vilmosi Németországot a civilizáció ellenségeként bélyegezték meg](#) (a német propagandából sem hiányzott a karaktergyilkosság eszköze, ld. a dekadens francia kultúra és az angol kalmárszellem ostromozására, a francia hadsereg „elnégeresedéséről”, a nőrabló francia-afrikai katonákról szóló rémmesékre, ám a német propaganda messze nem volt olyan sikeres pl. az Egyesült Államokban, mint az angol vagy a francia).

A *Kis amerikai* című 1917-es alkotás tekinthető a tipikus példának: a főszereplő lány szelídsége, ártatlansága és törékeny alkata, amelyet a színésznő, Mary Pickford sztereotip angolszász külseje sugallt (angyali arc, fehér bőr, fodros szőke haj), éles ellentétben áll az őt kivallató német tiszték poroszos pedantériájával és kegyetlen, durva arcvonásaival. [Mary Pickford](#) kelta külsejével a korabeli mesekönyvek képeinek ír tündéreit idézte, és a filmrendezők maximálisan

kihasználta Pickford azon képességét, hogy fodros szőke hajával, nagy kék szemével bármilyen hamvas nőalakot el tud játszani. Zseniális választásnak bizonyult a „férfias” (katonai) erőszak és brutalitás áldozatának szerepére. Aki ezt a filmet látta, aligha született meg benne bármiféle pozitív érzés a vilmosi Németország iránt. Ki szeretne volna a német tisztet, aki bajszos, kövér és brutális, és megkínozz egy ártatlan teremtést?!

Személyesen a háborúért – tévesen – egyszemélyes felelősnek tekintett II. Vilmos német császárt is démonizálták. Rá osztották az első számú „főgonosz” az antant propagandájában (a szövetséges Ferenc Józsefet viszont kevésbé bántották, inkább valami anakronizmusként utaltak a kortárs uralkodók doyenjére). Már a filmek címe is sokatmondó: *A császár, Berlin szörnyetege, Pokolba a császárral*. Az I. világháborúig megy vissza az amerikaiak azon tulajdonsága, hogy filmjeikben előszeretettel mutatják be magukat agresszió áldozataként. Ennek a tematikának első jeles darabja a *Patria* című I. világháborús film, amelyben Mexikó és Japán megtámadja az Államokat, és a végpontja a világűr-fenyegetést megidéző *Függetlenség Napja*.

A diktatúrák szintén sokat tanultak az antant propagandájából: miként lehet akár nyílt propagandafilmeikkel, akár filmhíradókkal, akár játékfilmekkel mozgósítani a lakosságot. Lenin mondását, miszerint „az összes művészetek közül számunkra legfontosabb a film”, Mussolini és Hitler is osztotta. Nem véletlen, hogy mindhárom diktatúrában a filmgyártás magas szintet ért el (a profizmus persze nem menti a filmek ideológiai tartalmát), és a film fontos szerepet kapott az ellenségképzésben, a lakosság jelentős részének gyűlöletre nevelésében a kijelölt ellenséggel, elpusztítandó csoporttal szemben.

Békésebb oldalról megközelítve a kérdést, nyilvánvaló, hogy a film területén voltak pozitívumok is. 1937-ben a Duce felavatta a *Cinecittà* filmstúdiót, amely máig működik, és jogosan tekinthető Mussolini legnépszerűbb örökségének. A hitleri és sztálini rezsim filmművészetét pedig – és ez esetben a művészet valóban nem túlzás! – egyik oldalon Leni Riefenstahl, a másik oldalon Szergej Ejzenstein és Grigorij Alekszandrov neve fémjelzi. Az ellenségképzés technikájában a bolsevikok és a nácik bátran tanultak az I. világháborús játékfilmes propagandából. A szovjet filmgyártás ugyanúgy gátlástalanul élt az „osztályellenség”, az ellenforradalmár dehumanizálásának eszközeivel, mint ahogyan ezt tette a náci rezsim filmművészete a zsidóság esetében.

A nácik nem elégedtek meg azzal, hogy a jelenben kitalálják a zsidóságot a német nemzetből – megtették ezt visszafelé, a múltat illetően is, elhallgatva a zsidóság hozzájárulását a német történelemhez, irodalomhoz, természettudományokhoz, filozófiához és zenéhez. Az 1940-ben forgatott, mélyen antiszemita alkotás, a *Jud Süss* igaz történetből veszi tárgyát, ám teljesen kiforgatva tálalja a 18. században élt pénzember és miniszter [Süss Oppenheimer](#) életét, felemelkedését és bukását. Hasonlóan démonizálták a Rotschildokat a híres német bankárdinasztiáról készült [A Rotschildok című filmben](#) (1940).

Az eddigieket összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a film, miként minden alkotás, fölhasználható az ellenségképzés és karaktergyilkosság céljaira, legyen szó akár belső ellenségről (a náci filmekben a zsidók, az amerikaiakban a kommunisták, a szovjetekben az „osztályellenség”), akár külsőről (az I. világháborús amerikai filmekben a németek).

A demokráciaépítés

Bár a diktatúrák és a demokráciák egyaránt sokat tanultak az I. világháborús antant és amerikai propagandától, természetesen azok a demokrata politikusok is felismerték a mozgókép jelentőségét, akiknek nem a konfliktus(szítás), hanem a konszolidáció és békés építőmunka állt érdekében. Magyarországon például Károlyi Mihály, az 1919 januárjában kinevezett köztársasági elnök így fogalmazta meg a film feladatát: „A filmet a legerősebb népies agitációs fegyvernek tartom” ([ahogyan Fekete Bálint történész idézi](#)), és megjósolta e téren a film szerepének növekedését. A demokráciák válságai és botladozó lépései idején a filmművészet fellendült, és meghatározó szerepet játszott az állampolgárok habitusának formálásában. Franklin D. Roosevelt volt az első elnök, aki mesterien alkalmazta nemcsak a médiát, hanem a filmet is az amerikaiak lelkesedésének és önbizalmának felébresztésére. Az amerikai New Deal filmek elsődleges feladata a válság idején elkeseredett amerikai társadalom jövőbe vetett hitének megerősítése volt. A II. világháború idején a kampány iránya megváltozott: az új „gonosz” a tengely lett. A *Miért harcolunk?* című, 6 részből álló sorozat (1942–45) feladata az volt, hogy az amerikai népet megnyerje a tengelyhatalmak elleni háború ügyének.

Először csak a katonáknak vetítették az egyes filmeket, majd bemutatták azokat a mozikban is. Az amerikai népet megcélzó antináci és antifasiszta, hazafias propaganda különböző műfajokat használt fel: rajz- és dzsungelfilmeket, családi drámákat, krimiket. Bátran a patrióta nevelés szolgálatába állítottak olyan népszerű figurákat, akik példaképek voltak az amerikai közönségben. Tarzan

ekkor a dzsungelbe merészkedő német katonákat fenekelt el, Sherlock Holmes német kémek után nyomozott.

A rajzfilm sem tartotta távol magát ettől a törekvéstől: [Donald kacsát is bevetették a hitlerizmus kigúnyolására](#): *A Führer arca* című rajzfilmben Donald a Harmadik Birodalomban ébred, és szigorú militarizált körülmények között kell dolgoznia egy gyárban. Donald végül verejtékezve felébred a rémálomból, és boldogan konstatálja, hogy az amerikai zászlóba van csavarodva, majd magához öleli a Szabadság-szobor kicsinyített mását, a film végén pedig egy paradicsom repül Hitler arcába. Ez a sajátos politikai nevelés mintát szolgáltató ma is, gondoljunk olyan hősök aktualizálására, mint [Superman](#) vagy [Wonder Woman](#).

Az idők változását mutatta, hogy míg az 1940-es években Superman a náciakat, [később a Ku-Klux-Klánt ütötte a képregényekben](#). Superman egyszerre volt a hétköznapi amerikai megtestesítője és kozmikus eredetű szuperhős, így bármely amerikai alsó-középosztálybeli azonosulhatott vele, miközben karakterének egyik oldala nagyon is univerzális és emberfölötti volt. A sok tekintetben átlagos amerikai családban nevelkedett, de vájt fülű olvasó/néző szemében jézusi attribútumokkal is rendelkező (távolról érkezett, valódi apját nem ismerő, csodás erővel felruházott stb.) Superman iránti amerikai rajongás alkalmas volt arra, hogy a képregényfigura különböző társadalmi és politikai jó célok propagálója legyen.

A demokráciaépítés terén az amerikaiak rendelkeztek tapasztalattal az 1930-as évekből, amikor a filmrendezők jelentős része a roosevelti New Deal társadalmi reformpolitikájának szolgálatába állt. [Cecil B. DeMille *Acélkaravánja*](#) és [John Ford *Hatosfogata*](#) (1939) az amerikai

nemzet szövetét alkotó társadalmi csoportok együttműködésének és kohéziójának dicshimnusz.

A két western egyaránt az optimizmust sugallta: ahogyan a nemzet a Nyugat meghódítása során legyűrte a természeti és külső ember által előidézett akadályokat (az *Acélkaravánban* a vasút megépítése, a *Hatosfogatban* a támadó indiánok visszaverése), úgy az amerikai nemzet képes lesz megbirkózni a jelenkori gazdasági válsággal és társadalmi nehézségekkel.

Ezt a filmes demokráciaépítő tapasztalatot az amerikaiak exportálták, egyenesen Németországba, amely a háború után az amerikai mintájú demokráciára nevelés (amerikai szóhasználatban *re-education*) terepe és sok tekintetben kísérleti állomása lett. Ez volt az első alkalom, hogy az amerikai adminisztráció egy ország népének demokratikus átnevelését tűzte ki célul, és erre mozgósította a társadalomtudományokat, az oktatást és a művészeteket. Nincs mód ebben a rövid tanulmányban részletesen kitérni az amerikai kormányzat motivációira, illetve a motivációk menet közben történt változásainak bemutatására, ezért meg kell elégednünk néhány alapvető elemével. Nyilvánvaló, hogy az amerikai megszálló hatóságokat nem csupán az idealizmus vezette, hanem a fölismerés is: a náci birodalom bukásával még nem semmisültek meg a német militarizmus hagyományai, és amíg ezek léteznek, Németország potenciális fenyegetést jelent a szomszédjaira.

Az amerikaiak levonhatták a kudarcot saját I. világháború utáni politikájukból, amikor a szűklátókörű izolacionista politikát követve kivonultak a kontinensről, és távol tartották magukat Európa ügyeitől. Ezt még egyszer nem engedhették meg, és fölismerték, hogy aktív

szerepük van Európa sorsának alakításában. Emellett az Egyesült Államok és a Szovjetunió, vagyis két nem európai (a Szovjetunió esetében földrajzilag csak félig európai) ország döntötte el a világháborút az antifasiszta-antináci koalíció oldalára. Az összes európai nagyhatalom kivért, elveszítette presztízsét vagy gazdasági szerepét a világban. Ilyen helyzetben, amikor Európa romokban hevert, és mind Nagy-Britanniát, mind Franciaországot részben az újjáépítés, részben gyarmatbirodalmuk egyben tartásának gondjai kötötték le, az Egyesült Államokra hárult a szerep, hogy a demokráciák védőbástyája legyen a sztálini Szovjetunióval szemben.

Európa sorsa Németországban dőlhetett el, ezért Washington saját és szövetségesei jól fölfogott érdekében is céljának tekintette a németek demokráciára nevelését, amely nemcsak a nácizmus visszatérésének, hanem a kommunista előretörésnek is gátat vethet. Végül nem zárható ki az sem, hogy az Egyesült Államok a demokráciára nevelést alkalmazni kívánta a későbbiekben más, befolyása alá került övezetekben is, s a módszereknek Németország lehetett a laboratóriuma (bár a demokráciára nevelésnek voltak határai: olyan mélyre, mint a fegyverrel levert Németországban és Japánban, az Egyesült Államok sehol másutt nem merészkedett az emberek értékrendjének alakításában, sőt harmadik világbeli szövetségeseit nem igyekezett még formálisan sem demokráciára ösztökélni).

Az amerikaiak a demokráciára nevelésben a filmnek is meghatározó szerepet szántak. Ahogyan [Frank Tibor írta](#): „A világháború után megkezdődött az amerikai film erőteljes térhódítása Németországban. Mit reméltek filmjeik bemutatásától az amerikaiak? A filmek szerepe

egyfajta eszképzizmus volt: elterelték a figyelmet a háborús katasztrófáról és következményeiről, és információkkal is szolgáltak a német vereség elkerülhetetlenségéről. Dokumentálták a demokráciák életének vonzerejét, segítettek új attitűdök elsajátításában. Inspiráló történeteket kínáltak az »amerikai úttörőkről«, Alaszka felépítéséről, az utolsó évek ezernyi tudományos felfedezéséről, a tudatlanság elleni harcról [...]» (32.o.) A filmeknek tehát három alapvető szerepük volt: a *figyelem elterelése a háború utáni gondokról* (ez illeszkedett a kommunista propaganda ellensúlyozásának szándékához), a *tájékoztatás* (az amerikai politikai rendszerről, társadalomról, az amerikai hétköznapokról, a nácizmus elleni küzdelem szükségességéről stb.) és az *amerikai társadalom, életforma megkedveltetése*.

Az amerikaiak helyzetét megkönnyítette, hogy a nyugatnémet lakosság, amely a háború éveiben el volt zárva az amerikai filmekről, igencsak várta egy-egy film bemutatását. A mozikban a német civilek szabadon gyülekezhettek, így a mozik a társasági élet kiemelt színterei is lettek a német városokban. A háború alatt kultúrára kiéhezett lakosság valósággal megrohamozta a mozikat, a német társas élet jóformán egyetlen színterét. A szövetségesek ellenőrizték a teljes német filmgyártást. Az 1945/46-os filmkínálatból (108 film) mindössze három olyan akadt, amely nem amerikai, brit vagy francia gyártású volt.

Természetesen az amerikai hatóságok nagyon vigyáztak arra, milyen alkotásokat mutatnak be a német közönségnek. A Katonai Kormányzat polgári ügyekkel foglalkozó részlege választotta ki a bemutatásra szánt filmeket. A szervezet munkatársai kizárólag egy listáról választhattak, amelyet a Mozgóképelexport Szövetség állított

össze. E lista összeállításának szempontja a politikai, ideológiai megbízhatóság és az optimista tartalom volt: nem szerepelhettek rajta sem olyan művek, amelyek a tengelyhatalmakat jó színben tüntették fel, sem kommunista/kommunistabarát mondanivalójú alkotások, sem pesszimizmust sugalló művek.

Utóbbi esetben a krimikkel, amelyek megőrizték népszerűségüket, kivételt tettek, mivel ezek az erkölcsi világrend szükségszerű helyreállítását sugallták. Konkrét címekkel illusztrálva a tilalmakat: Hitchcocktól a *Manderlay-ház asszonyát* vagy *A gyanú árnyékában*-t a mozik vetíthették, de tilalom alá esett például [Stanley Kubrick filmje, *A dicsőség ösvényei, mert az amerikai jobboldal hazafiatlannak ítélte a filmet*](#). A volt náci filmtermést természetesen dobozba rakták, beleértve az antiszemitizmussal nem foglalkozó történelmi életrajzi filmeket is (Bismarckról, Schillerről, Robert Koch-ról és a dél-afrikai búrok hősről készült *Ohm Krüger* című filmet). A hidegháború kezdetén az amerikaiak már balra is ütöttek, nehogy a még jórészt mindig éhező, romok között élő nyugatnémet lakosság most a vilmosi és náci múlttal való nagy leszámolásban a ló másik oldalára essen.

A nyugati megszállók bírálata a nagyon hazafias szólamú nyugatnémet kommunisták mellett a német szociáldemokraták részéről is volt igény (ne feledjük, Marx, Engels és Lassalle német hazafiak is voltak!). John Steinbeck regényei és a belőle készült filmek indexre tétettek túlzott baloldaliságuk miatt. A német gyártású filmeket is szigorúan ellenőrizték. Heinrich Mann regényéből 1951-ben forgatott filmet, *Az alattvalót* csak hat éves hercehurca után, megvágva engedték bemutatni.

Akadtak a nagy lelkesedés közepette melléfogások is: Brémában a nézők nagy része tüntetően kivonult *Az akció az észak-atlanti térségben* című film vetítéséről, mert az hatásvadász módon túlhangsúlyozta egy német tengeralattjáró-parancsnok brutalitását.

A film 1943-ban, a háború csúcspontján készült, és ebben a kontextusban amerikai közönségnek szánták; a német lakosság rokonszenvének megnyeréséhez árnyaltabb ábrázolásra lett volna szükség. Maga az amerikai hatóság is hibának nevezte a vetítést, amely szükségtelen konfrontációt idézett elő. Az eset jelzi, mennyire berzenkedtek a németek az iránt közvetlenül a háború után, hogy katonáikat ne hősnek lássák, vereség ide, hitlerizmus oda. Még mindig sokan nem értették meg, hogy nem önmagában Hitler volt bűnös, nem is csak a náci párt, hanem bűnös volt a vilmosi korból származó autoriter állampolgári (pontosabban alattvalói) nevelés. A pszichés gátakat csak lassan lehetett feltörni.

Sokkal sikeresebbek voltak azok a filmek, amelyeknek nem volt közük a háború témájához. A legnépszerűbb filmműfajnak a krimi mellett a zenés-táncos vígjáték bizonyult. A német közönség tetszését elnyerte *A város* című film, amely egy átlagos amerikai kisváros mindennapjait mutatta be. Ezt a filmet éppen azért vetítették, hogy eloszlassák a németek fejében élő sztereotip Amerika-képet, miszerint Amerika a hangyabolyként nyüzsgő, kultúra nélküli tömeg, a lélektelen felhőkarcolók és a pénzhajsza országa, amely nem ismeri sem a művészet szépségét, sem a moralitást (a náci filmek leginkább ilyen Amerika-képet közvetítettek). *A város* átlagos amerikai polgárai ugyanolyan barátságos, szelíd emberek voltak, mint az európaiak, ráadásul európai házakban laktak, szokásaik, erkölcsük is európaiak voltak, egyszóval: az átlagos német azonosulhatott velük.

A háború után felnőtt német fiatal filmes generáció tagjainak persze elég hamar eleget lett a sablonfilmekből, mind az amerikai, mind az engedélyezett hazai gyártású nyugatnémet alkotásokból, és a társadalomkritika felé fordultak, művészileg pedig visszatértek a weimari köztársaság kísérletező kedvű filmes kultúrájához. Habár ezeknek a filmeknek a mondanivalója sokszor ideológiailag szembement az amerikaiak érdekeivel, mivel túl baloldalinak titulálták őket, de a megszállók még ezt is előnyükre fordíthatták: hiszen a náci Németország minden egyéni művészi törekvést elfojtott, és a társadalomkritika nem jelenhetett volna meg a náciizmus eltörlése nélkül. A hazatért német rendezők gyakran romos műtermekben forgattak, innen származik a romfilm név, amellyel ezeket az alkotásokat illették.

Ezek jelentették a német filmes újramezdés alapját. Közben a fiatalos kultúra is megérkezett az Egyesült Államokból. A német ifjúság tombolva fogadta *A vad* című 1954-es alkotást, amely az új életérzést, a fiatalság forradalmát hirdette. „Huliganizmus”, cikkeztek a német lapok az új járványt, amely a nyárspolgári életmódot fenyegette. Felnőtt egy generáció, amelynek már Elvis Presley zenéje és a beatnemzedék jelentette az origót.

Összességében azt mondhatjuk, hogy a demokráciára nevelés terén az amerikai film hasznos szerepet játszott. Nyilván naivitás lenne csak a filmeknek betudni a háború utáni Németország konszolidálását. De a közérzet lassú megváltozásában, abban, hogy a német lakosság egyre nagyobb része jó véleménnyel lett az amerikaiakról, a filmeknek komoly szerepe volt. A mozgóképek betöltötték szerepüket, persze a Marshall-segéllyel és a szociális piacgazdaság kiépítésével együtt.