

*Ameryka Łacińska*, 3-4 (113-114) 2021  
ISSN 1506-8900; e-ISSN 2081-1152  
CC-BY-SA

Tadeusz Miłkowski  
Uniwersytet Warszawski  
e-mail: t.milkowski@uw.edu.pl

*Obraz Ameryki Hiszpańskiej  
w kinie frankistowskiej Hiszpanii 1939-1951*

*Colonial Spanish America in Francoist Cinema 1939-1951*

Artykuł nadesłany: 1 kwietnia 2021  
Wersja ostateczna: 19 grudnia 2021  
DOI: 10.7311/20811152.2021.113.114.02

**Streszczenie:** W artykule zanalizowano sześć filmów powstałych w pierwszym okresie dyktatury frankistowskiej w Hiszpanii (dokładniej w latach 1939-1951) przedstawiających odkrycie Ameryki, jej kolonizację i utratę ostatnich kolonii wskutek wojny amerykańsko-hiszpańskiej. Filmy te kreują legitymizującą mitologię aktualnej polityki rządu. Wywyższenie eposu kolonizacji służy wychwalaniu epickich wartości nacjonalistycznej krucjaty.

**Słowa kluczowe:** Hiszpania frankistowska, hiszpańskie filmy fabularne 1939-1951, Ameryka Hiszpańska (Hispanoameryka), Krzysztof Kolumb, wojna hiszpańsko amerykańska 1898.

**Abstract:** Author analyzed six films made in the first period of the Franco regime (1939-1951) depicting the history of Spanish colonial America from Columbus to Spanish American war. These films provide a legitimizing mythology of the government policy of the moment. The exaltation of the epic of colonization serves to extol the epic values of the nationalist crusade.

**Keywords:** Francoist Spain, Spanish Cinema 1939-1951, Spanish colonization of the Americas, Christopher Columbus, Spanish-American War.

## Wstęp

Reżim frankistowski narodził się w czasie wojny domowej jako konglomerat różnych projektów kontrewolucyjnych, których wspólnym celem było zlikwidowanie Republiki. W pierwszym krótkim okresie wyraźnie dominowały wpływy faszyzmu włoskiego, ale z elementami tradycyjnego katolicyzmu. Struk-

tury nowego państwa były wzorowane na modelu włoskim, ale zostały poddane ścisłej kontroli ze strony Franco i wspierającą dyktatora armię.

Po drugiej wonie światowej zaczyna dominować w Hiszpanii Franco ideologia narodowo-katolicka o wyraźnym obliczu antymodernistycznym.

Jeszcze w trakcie wojny domowej reżim frankistowski podjął działania mające na celu użycie kina jako środka indoktrynującego społeczeństwo hiszpańskie. Miało to służyć legitymizacji i utrzymaniu władzy reżimu. Został stworzony system produkcji filmowej, który umożliwiał rozpowszechnianie wartości i idei frankistowskich. System ten opierał się min. na promowaniu kilku specyficznych gatunków filmowych. Na początku nacisk kładziono przede wszystkim na filmy o tematyce militarnej, głównie dotyczące wojny domowej, choć również wcześniejszych wojen w Maroku. Drugim rodzajem filmów były produkcje dotyczące historii Hiszpanii, szczególnie okresu Imperium Hiszpańskiego, od panowania Ferdynanda i Izabeli po wiek XVIII. Z czasem pojawił się trzeci gatunek wspierany przez państwo frankistowskie - filmy religijne. Oczywiście cała kinematografia tego okresu podlegała wytycznym frankistowskich instytucji politycznych i kulturalnych, a wszystkie produkcje zawierały elementy moralizatorskie, a czasem czyisto propagandowe, zgodne z duchem frankizmu (Pérez Núñez, 2018: 54-56).

Jedną z głównych idei reżimu było odtworzenie Państwa Hiszpańskiego takiego, jakim było w czasach panowania Ferdynanda i Izabeli, Karola V i Filipa II. Ujmując to inaczej, chodziło o powrót do wartości zniszczonych przez oświecenie i dziewiętnastowieczny liberalizm. Termin *hispanidad* powstały wcześniej, został rozpropagowany w 1926 roku przez baskijskiego księdza, pracującego w Argentynie – Zacariasa de Vizcarra y Arana jako główne hasło święta obchodzonego dwunastego października upamiętniającego odkrycie Ameryki przez Krzysztofa Kolumba, nazywanego wcześniej Dniem Rasy (Día de la Raza). Jeden z ideologów hiszpańskiej skrajnej prawicy, będący wówczas ambasadorem w Argentynie (są to czasy dyktatury Primo de Rivery w Hiszpanii), Ramiro de Maeztu rozwinął i upowszechnił tę koncepcję. Już w 1934 roku prymas Hiszpanii, Isidro Gomá y Tomás, podczas wizyty w Argentynie nawiązał do tej idei w takim samym sensie, jakie temu określeniu nadał Maeztu. W założeniu Maeztu, *hispanidad* była skierowana przeciwko liberalizmowi oraz ruchom rewolucyjnym, a także ekspansji politycznej i kulturowej Stanów Zjednoczonych. Filozof Manuel Garcia de Morante dalej przekształcał koncepcję *hispanidad* wiążąc ją z buntem wojskowych przeciwko Republice, a szczególnie z osobą generała Franco, którego określił jako *mitad monje, mitad soldado* (Pérez Núñez, 2018: 166). Termin ten zrobił furorę w Hiszpanii frankistowskiej. Dyktator stworzył w roku 1940 Consejo de Hispanidad, w założeniu jako instytut ponadnarodowy, który miał koordynować

relację z Ameryką Łacińską, a także z Filipinami. W 1946 roku Consejo de Hispanidad został przekształcony w Instituto de Cultura Hispánica, zmieniając charakter z falangistowskiego na przede wszystkim katolicki. Idea *hispanidad* w czasach frankistowskich zakładała zastąpienie imperium terytorialnego przez imperium ducha, w odpowiedzi na panamerykanizm Stanów Zjednoczonych, oparty o materializm i liberalizm. Miała to być także odpowiedź na indygenizm i ruchy lewicowe. Jeżeli chodzi o zdobycze terytorialne imperializm Franco był nastawiony na Afrykę. W przypadku Ameryki Hiszpańskiej Franco nie zakładał jakichkolwiek rewindykacji terytorialnych (Delgado Gómez-Escalonilla, 1998).

Ten krótki wstęp miał na celu pokazanie, w jakim kontekście powstawały filmy poświęcone Ameryce Hiszpańskiej w latach 1939-1951.

### **Ameryka w kinie historycznym Hiszpanii frankistowskiej**

W tekście tym analizowanych jest pięć filmów, których akcja dotyczy Ameryki Hiszpańskiej oraz jeden mówiący o Filipinach. Są to wszystkie produkcje z lat 1942-1951 poświęcone Ameryce okresu kolonialnego i wojnom o niepodległość (wliczając wojnę o Kubę i Filipiny). W późniejszym okresie frankizmu (1952-1975) nie kręcono filmów dedykowanych temu okresowi. O dwóch specyficznych wyjątkach wspomniano pod koniec artykułu.

Powstanie jedynego filmu epoki frankistowskiej, dotyczącego odkrycia Ameryki było wynikiem reakcji na brytyjski film *Christopher Columbus* z 1949 r. Scenarzysta tego obrazu, David McDonald, przeciwstawił w filmie dwie postacie. Pełnego ideałów i o otwartym charakterze Krzysztofa Kolumba oraz ponurego, małostkowego i skąpego Ferdynanda Katolickiego. W scenie, która wywołała największe oburzenie hiszpańskich autorytetów (tylko autorytetów, dlatego że film nie został dopuszczony na ekrany hiszpańskich kin), Kolumb przypadkiem trafia na króla próbującego zniewolić damę dworu swojej małżonki, Izabeli Katolickiej. Kolumb staje w jej obronie policzkując Ferdynanda. Król ucieka upokorzony. Nie trzeba chyba komentować, jakie jest prawdopodobieństwo prawdziwości tej sceny oraz wielu innych w tym filmie, ale aragońscy politycy podeszli do sprawy bardzo serio. Warto przypomnieć, że Ferdynand był władcą królestwa Aragonii zanim, razem z Izabelą Katolicką, został władcą zjednoczonej Hiszpanii. Pod koniec 1949 roku władze Aragonii (Diputación Provincial de Zaragoza) przekazały prasie manifest zatytułowany „Król Ferdynand Drugi Aragoński i Piąty Kastylijski został zelżony”<sup>1</sup>. W manifestcie tym żądano odpowiedzi na film, który

---

<sup>1</sup> Wszystkie tłumaczenia z języka hiszpańskiego – TM.

został określony jako szkodliwa błahostka i prawdziwa obelga wobec władcy, który nigdy nie popełnił zarzucanych mu niegodziwości. W dalszej części tekstu pisano, że angielski film jest ostatnim rozdziałem czarnej legendy, opartej na frazesach, komunałach, niemających żadnych podstaw historycznych i naukowych. Zaatakowano także odtwórcę roli Kolumba, Frederica Marcha, który popierał w czasie wojny domowej Republikę Hiszpańską. Zdaniem aragońskich autorów manifestu, obraza króla wymaga jednoznacznej i mocnej odpowiedzi, zgodnej z kodeksem honorowym, aby naprawić dokonane zło. Środki masowego przekazu (prasa, radio) powoływały się na tekst manifestu, oskarżając autorów filmu o fałszowanie historii, w celu zaatakowania Królów Katolickich – fundamentu narodu hiszpańskiego. W odpowiedzi na manifest z Saragossy, nadeszły setki wyrazów poparcia ze strony rad miejskich, organizacji faszystowskich, ale także zwykłych ludzi. W audycjach radiowych znane osoby publiczne, politycy, przedstawiciele kultury, ale i zwykli mieszkańcy wyrażali swoje oburzenie splamieniem honoru króla Ferdynanda. Gustavo Alares López dokładnie analizuje te materiały w swojej pracy *Políticas del pasado en la España franquista* (Alares López, 2017: 115-139).

*Alba de América* miała nie tylko stanowić odpowiedź na film *Christopher Columbus*, lecz przedstawić całą koncepcję *hispanidad*, przede wszystkim samym Hiszpanom i mieszkańcom dawnych posiadłości Hiszpanii. Według założeń frankistowskich ideologów Hiszpania jest osią duchową całego świata hiszpańskiego: *el eje espiritual del mundo hispánico*. Przywództwo duchowe Hiszpanii polega na misji cywilizacyjnej, która dotyczy Półwyspu Iberyjskiego i wszystkich terenów skolonizowanych przez Hiszpanię. Ernesto Giménez Caballero rozwinął tę ideę jeszcze dalej, uważając, że katolicyzm hiszpański ucywilizuje faszyzm i nazizm, tak jak Kościół katolicki ucywilizował barbarzyńskie ludy germańskie, które zajęły ziemie cesarstwa rzymskiego. Ten wątek zniknął jednak z propagandy frankistowskiej po klęsce faszyzmów w Europie (Pérez Núñez, 2018: 33-35).

Ze względu na izolację Hiszpanii, trwającą do lat 1951-1953, film ten był pomyślany przede wszystkim na rynek wewnętrzny. Okres finansowania wielkich produkcji imperialnych zakończył się wraz z końcem marzeń Franco o stworzeniu imperium w Afryce. Nie chodziło tu o odtworzenie imperium hiszpańskiego, lecz o stworzenie nowego imperium szczególnie na północy Afryki, ale też na innych terytoriach, które myślano, że zostaną odebrane Francji. Wraz z klęską Hitlera, z którego pomocą chciał Franco zrealizować ten plan, oczywiście idee te stały się nieaktualne. Blokadę i izolację ze strony państw zachodnich można było przełamać wykorzystując przerodzenie się zimnej wojny w gorącą – wybuch konfliktu koreańskiego w 1950 r. i opierając się na jedynym sojuszniku – Kościele katolickim – przy czym chodziło tu nie tylko o Watykan, ale także o konserwatywnych

biskupów z całego świata, przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych i Irlandii. Po roku 1950 władze finansują filmy religijne. Jest ich więcej niż wcześniejszych produkcji imperialnych, które powoli znikają z kin. Jeszcze raz należy przypomnieć, że działania dyktatury były nakierowane na widza hiszpańskiego, filmy wyprodukowane w Hiszpanii nie miały na celu przekonania obcego widza do treści w nich zawartych; nawet jeśli powstały, tak jak *Alba de América*, w odpowiedzi na produkcje obce. Władze frankistowskie mogły powiedzieć: daliśmy właściwą odpowiedź na kalumnię. To, że Anglicy nic o tej odpowiedzi nie wiedzieli nie miało znaczenia. Chodziło o powiedzenie własnemu społeczeństwu, że broni się dobrego imienia Hiszpanii i co więcej, że tylko reżim frankistowski jest w stanie to dobre imię obronić. Dlatego należy traktować *Alba de América* jako rodzaj alegorii państwa frankistowskiego (Juan-Navarro, 2002).

Nie dysponujemy pełnymi informacjami co do interwencji władz w produkcję tego filmu, jednak wiele wskazuje na to, że decydującą rolę w jego powstaniu odegrał admirał Luis Carrero Blanco, który już wówczas wyrastał na drugą osobę w państwie po samym *caudillo*. W stworzeniu podstaw scenariusza uczestniczył również Alfredo Sánchez Bella, dyrektor Instytutu Kultury Hiszpańskiej. Nie należy tego uważać za coś wyjątkowego. Przecież wcześniej scenariusz filmu *Raza* z 1942 r. został napisany przez samego generała Franco. Uważa się także, że admirał Carrero był ewidentnie zafascynowany postacią innego admirała – Kolumba, czemu wyraz dawał wielokrotnie w swoich tekstach. Postanowiono, że Instytut Kultury Hiszpańskiej ogłosi konkurs na film o odkryciu Ameryki wśród producentów filmów hiszpańskich i iberoamerykańskich. Na czele jury stanęli właśnie Carrero Blanco i Sánchez Bella, a konkurs wygrał walencjański producent filmowy CIFESA, który już wcześniej realizował podobne imperialne projekty. Uważano, że najlepszym reżyserem będzie Juan de Orduña, autor takich dzieł jak *Locura de amor* o Joannie Szalonej, *Agustina de Aragón* o oblężeniu Saragossy, czy *La leona de Castilla* o powstaniu comuneros. Trzeba przyznać, że szczególnie pierwszy z nich, poświęcony Joannie Szalonej cieszył się dużym powodzeniem wśród hiszpańskich widzów. Producent otrzymał olbrzymią sumę 10 mln peset (trzy razy więcej niż inne dotowane filmy) i oznajmił, że zrealizuje dzięki temu prawdziwą superprodukcję (Pérez Núñez, 2018: 249-250).

Scenariusz filmu miał być przeczytany samemu Franco podczas zebrania, w którym uczestniczyli nie tylko admirał Carrero Blanco i Sánchez Bella, ale także najważniejsi przedstawiciele całego reżimu. Nie wszyscy działacze frankistowscy byli jednak zgodni co do wartości filmu po jego powstaniu. Dyrektor generalny kinematografii, José María García Escudero nie przyznał filmowi tytułu *película de interés nacional*. W skomplikowanym systemie dystrybucji tych

czasów, otrzymanie tego zaszczytnego tytułu oznaczało między innymi możliwość sprowadzenia filmów zagranicznych, na których wytwórnice zarabiała o wiele więcej niż na własnych produkcjach. Po tej decyzji Garcíá Escudero został natychmiast zdymisjonowany, do czego mogło się również przyczynić to, że przyznał tytuł *película de interés nacional* filmowi *Surcos* José Nevesa Conde, pierwszemu obrazowi w kinie frankistowskim krytykującemu sytuację społeczną w Hiszpanii tych czasów. W filmie była mowa o ciężkiej doli emigrantów udających się do miast. Natychmiast po dymisji Escudero nowy szef kinematografii hiszpańskiej przyznał zaszczytny tytuł oznaczający duże korzyści finansowe produkcji *Alba de América* (González González, 2009: 113-114).

Sam film nie cieszył się wielkim powodzeniem w kinach hiszpańskich, w odróżnieniu od wcześniejszych produkcji Orduńi. Niektórzy krytycy filmowi już w czasach frankistowskich wskazali przyczyny tego chłodnego przyjęcia filmu przez publiczność. Bohaterowie filmu mieli być jak figury woskowe, bowiem nie było najmniejszych prób stworzenia ich portretów psychologicznych. Brakowało historii miłosnej, tak ważnej w trzech pozostałych filmach Orduńi. Ewidentnie uznano, że związek Beatriz z Krzysztofem Kolumbem nie może być wyeksponowany, bo nie spodoba się Kościołowi katolickiemu. W późniejszych krytykach i historiach filmu hiszpańskiego zwracano przede wszystkim uwagę na zdecydowanie nadmierną perswazję o charakterze edukacyjnym reżimu frankistowskiego poprzez przedstawienie wydarzeń z 1492 roku przez pryzmat idei *hispanidad* (Alares López, 2017: 121-130).

Wyprawa Kolumba i wsparcie ze strony Izabeli Katolickiej jest pokazane jako przedsięwzięcie duchowe nie mające konotacji ekonomicznych. Można wręcz mówić o koncepcji opatrnościowej roli Hiszpanii jako narodu wybranego do głoszenia Ewangelii w Nowym Świecie. Podkreśla to nawet muzyka. Muzycznym motywem przewodnim filmu jest hymn religijny *Gloria in excelsis deo* pojawiający się we wszystkich kulminacyjnych scenach. Jak ta idea Hiszpanii jako ręki bożej ma się do postaci obcego – Kolumba? Autorzy filmu poradzili sobie uwy puklając postać Martína Alonso Pinzóna. To on wspiera Kolumba podczas rebelii na statkach i to on organizuje samą wyprawę. Jak to ujął Santiago Juan-Navarro, Kolumbowi pozostał statut profety, reinkarnacji świętego Krzysztofa (Juan-Navarro, 2002). W filmie tym, jest on przedstawiony bardziej jako mistyk niż żeglarz. Rolę żeglarza odgrywa rodzina Pinzonów, zwłaszcza Martín. Wracając do postaci Beatriz, gdy Kolumb ją poznaje, ich pierwsza „miłosna” rozmowa dotyczy projektu wyprawy genueńczyka. Beatriz ma być wsparciem moralnym dla odkrywcy, sama tak siebie określa; jednak ukochana Kolumba nie pojawia się w długiej scenie pożegnania wyprawy. Pojawiają się za to zakonnicy. Juan Pérez

i Antonio de Marchena oraz starszy syn Kolumba, Diego. O drugim synu, ze związku z Beatriz nie ma w ogóle w całym filmie mowy. Widz, jak chcieli autorzy filmu, miał się interesować dyskursem ideologicznym, a nie intrygami miłosnymi. Głównym celem i powodem nakręcenia filmu było tłumaczenie i legitymizacja reżimu frankistowskiego. Monologi i rozmowy bohaterów filmu, brzmią jak ideologiczne frazesy lub kazania. Autorzy prac o dziele Orduńi skonfrontowali te monologi postaci filmowych z oficjalnymi wypowiedziami frankistowskich urzędników i ideologów. Wydają się one być kalką tego oficjalnego dyskursu. Wśród wielu takich kalek jest na przykład ta, że hiszpańskim władcom ma nie zależeć na zdobyciu bogactw. Widzi się to jako zaletę, a nie wadę: „tylko biedne narody dokonywały wielkich rzeczy”. Jest to oczywiste nawiązanie w filmie do podobnych wypowiedzi frankistowskich funkcjonariuszy w okresie najcięższej sytuacji w kraju w drugiej połowie lat czterdziestych XX wieku (Juan-Navarro, 2002).

W filmie *Alba de América* pojawiają się dwie postaci negatywne; jest to Francuz Gaston i hiszpański żyd Isaac. Obaj spiskują, aby wykorzystać plany i zamierzenia Kolumba dla swoich własnych celów. Francuz doprowadza do napadu na Kolumba, żeby zdobyć tajny dokument, a potem stara się namówić przyszłego odkrywcę Ameryki do wstąpienia w służbę króla Francji. Gaston kończy marnie. Zginie z rąk brata Beatriz, Pedro de la Arana, w pojedynku na plaży w Palos de la Frontera, po tym jak obraził obelgami Królów Katolickich. Isaac, który myśli tylko o zyskach z wyprawy chce ją przekształcić w przedsięwzięcie żydowskich bankierów i szantażuje Kolumba żądając zwrotu pożyczki udzielonej mu przez żydowskich bankierów z Genui. Gdy to nie przynosi skutku Isaac, zagniewany na Kolumba, próbuje namówić marynarzy z Palos do porzucenia udziału w wyprawie. Zostaje jednak aresztowany, gdy wychodzi na jaw, że pożyczył pieniądze muzułmanom podczas oblężenia Granady. Zdecydowanie pozytywnymi bohaterami filmu są zakonnicy, których pomoc okazuje się decydująca w momentach najbardziej krytycznych dla realizacji planów Kolumba. Dzięki franciszkanom Kolumb może przedstawić swoje plany Królewskiej Parze. Po zdobyciu Granady wstawiają się powtórnie za genuńczykiem. Także oni kontaktują Kolumba z Pinzonem, aby mógł zebrać załogę na wyprawę. W ten sposób ojciec Juan zapobiegnie planom Francuzów przejęcia projektu Kolumba i jednocześnie umożliwi zrealizowanie planu ewangelizacji całego świata. Jeżeli chodzi o samą fabułę filmu to, to co dla widzów naszych czasów wydaje się być najciekawsze – spotkanie dwóch światów, w filmie Orduńi zostało potraktowane marginesowo. Prawie tego spotkania nie ma. Jest to bardzo krótki fragment zdominowany przez pieśni religijne i modlitwy. Kolumb ląduje w Nowym Świecie. Oświadcza, że te ziemie należą do Hiszpanii. Potem następuje krótka rozmowa Kolumba z Pinzonem. I to

już koniec sekwencji spotkania dwóch światów. O wiele dłużej trwa ostatnia scena filmu pomyślana jako jego podsumowanie. Przedstawia powitanie przez Królów Katolickich Kolumba i Indian, których przywiózł. Zaczyna się od wejścia Ferdynanda i Izabeli do katedry w Barcelonie, a najważniejszym momentem jest chrzest Indian. Jeden z nich otrzymuje na chrzcie imię króla – Ferdynand i odmawia po hiszpańsku modlitwę „Ojcie nasz”. Królowa Izabela jest pod tak mocnym wrażeniem tego wydarzenia, że wpada w stan bliski ekstazy religijnej i w monologu wewnętrznym mówi: „Wniosimy hojną krew, aby oświecić szlachetną rodzinę Hiszpanii, a nad morzem i czasem zawsze będziemy związani jedną wiarą w jednym języku. Będzie to najpiękniejszy cud wszystkich wieków” (*Alba de América*, 1951)

Indianie idący do chrztu w katedrze w Barcelonie wydają się być bardzo zadowoleni z tego, co ich spotkało. Wcześniej, w krótkiej scenie prezentującej moment lądowania Kolumba w Ameryce, widzieliśmy Indian, którzy na widok karaweli Kolumba uciekają do lasu, przy czym zachowują się i wydają krzyki jak zwierzęta.

Ideologia frankistowska zakładała powrót do czasów Królów Katolickich. Nowe państwo frankistowskie miało nie być niczym innym niż państwem Izabeli i Ferdynanda. Mit imperialny tworzony na potrzeby wewnętrzne pozwalał stworzyć fałszywą autopercepcję wybranego narodu. Nie chodziło wcale o oddziaływanie na Amerykę Łacińską czy odpowiedź na „kalumnie” ze strony zachodnich demokracji (Juan-Navarro, 2002). Jak to ujął najwybitniejszy znawca tej tematyki, Lorenzo Delgado, Hiszpania Franco nie miała żadnych możliwości ekonomicznych, aby zrealizować idee imperialne. Dotyczyło to także imperializmu kulturalnego (Delgado, 1988).

*Alba de América*, film powstały w 1951 roku, omówiony został jako pierwszy ze względu na ładunek ideologiczny oraz na fakt, że dotyczył odkrycia Ameryki. Pojawił się na ekranach hiszpańskich kin już w czasach, kiedy rezygnowano z poparcia tego rodzaju produkcji, nazwijmy je imperialnymi. Pierwszym chronologicznie z filmów czasów frankizmu, którego akcja dotyczy Ameryki Hiszpańskiej był *Correo de Indias* Edgara Neville’a z 1942 r. Film ten najlepiej, z omawianych w tym artykule, przetrwał próbę czasu. Jest to sprawnie zrealizowany melodramat, wywołujący u współczesnego widza porównania do wielkiego przeboju *Titanic*. Film wyreżyserował Edward Neville, jeden z najwybitniejszych reżyserów tych czasów. Prawdę powiedziawszy, w niewielkim stopniu dzieło to pasuje do filmów, które omawiane są w niniejszym esej, ale produkcji filmowych dotyczących Ameryki było tak niewiele, że warto zamieścić krótki opis dzieła Neville’a. Początek filmu to scena prawie jak ze wspomnianego wcześniej

*Titanica*. Zostaje znaleziony wrak statku ze zwłokami złączonej w uścisku pary. Film opowiada o rejsie, który zakończył się zderzeniem z górą lodową. Statek wypłynął z Kadyksu w 1803 roku, a jego celem było Peru. Podczas rejsu dochodzi do romansu kapitana statku z wicekrólową Peru płynącą do męża. Widzimy także innych pasażerów, zgodnie z tradycją takich filmów, pochodzących z różnych klas społecznych i z różnych regionów Hiszpanii. Kapitan w czasie rejsu wielokrotnie pomaga wicekrólowej w różnych sytuacjach i w końcu dochodzi do wzajemnej fascynacji, zakończonej wyznaniem miłości tuż przed dopłynięciem statku do Callao. Wicekrólowa jest gotowa porzucić męża i związać się z kapitanem, lecz po przybyciu do Limy okazuje się, że wicekról jest ciężko chory i małżonka nie czuje się na siłach, żeby go w takiej sytuacji opuścić. Zdesperowany kapitan szuka ukochanej w pałacu i spotyka jej małżonka, z którym prowadzi rozmowę. Ten fragment jest niewątpliwie ustępstwem Neville'a na rzecz propagandy frankistowskiej. Miał on już kłopoty z cenzurą po zrealizowaniu pierwszego filmu, jaki nakręcił w Hiszpanii frankistowskiej. Oto fragment, który doskonale wyraża ideę *hispanidad* propagowaną przez reżim:

Cała ta ziemia jest opłacana wysiłkiem, hiszpańskim heroizmem, a także bogactwem duchowym, które już zaczyna kiełkować. Tutaj przynieśliśmy naszą kulturę. Tutaj zakładane są uniwersytety i szkoły, podczas gdy pozostali osadnicy z innych ziem zakładają tylko fabryki. Tutaj przynieśliśmy religię Chrystusa zamiast alkoholu. W dniu wyjazdu wszystko to, co jest dobre, my zostawimy. Ale inne kraje, te, które sprzedają urządzenia (...) przyjdą drogami, które my zrobiliśmy. (...) Są to dwa różne przeznaczenia; Oni sprzedają maszyny, my dajemy geniusz. (*Correo de Indias*, 1942)<sup>2</sup>

Aby nie pozostawiać czytelnika tego tekstu w niepewności, warto zaprezentować zakończenie fabuły filmu. Małżonkowie (wicekról i wicekrólowa Peru) postanawiają wrócić do Hiszpanii, lecz podczas rejsu wicekról umiera. Statek wbija się w górę lodową, a załoga i pasażerowie opuszczają go w łodziach. Kapitan i wicekrólowa pozostają na statku i przez długi czas szczęśliwie wykorzystują pozostawione zapasy, aby w końcu umrzeć z wycieńczenia. Przedstawienie i co więcej, zaakceptowanie zdrady małżeńskiej w filmie w okresie reżimu frankistowskiego było rzeczywiście pełnym ewenementem.

Rejs statku płynącego do Ameryki Hiszpańskiej został przedstawiony również w produkcji *La nao capitana* z 1947 roku. Film z jednej strony miał przypominać kolonizację Ameryki, a z drugiej w sposób jednoznaczny nawiązywał do sytuacji Hiszpanii lat czterdziestych XX wieku. Scenariusz był oparty na

---

<sup>2</sup> Całą rozmowę można wysłuchać i obejrzeć na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=DQ6jTO8i8aU>

powieści Ricarda Baroja, wielkiego sukcesu wydawniczego sprzed wybuchu wojny domowej. Akcja toczy się w 1640 roku i przedstawia rejs statku płynącego do Ameryki z hiszpańskimi kolonistami. Podróżują, tak jak w filmie *Coreo de Indias*, przedstawiciele wszystkich klas: chłopci, rzemieślnicy, hodowcy, ale także artysta i chirurg, nie brakuje również rodziny arystokratów. Wśród pasażerów znajdują się oczywiście zakonnicy (franciszkanie). Pasażerowie statku wywodzą się ze wszystkich regionów Hiszpanii. Kapitan jest Baskiem, sternik Galisyjczykiem, pasażerowie Aragończykami, Kastylijczykami, mieszkańcami Andaluzji i Katalończykami. Rafael de España uważa, że tytuł filmu nie jest przypadkowy – zamiast nazwy *barco* lub *nave* – użyto archaicznego terminu *nao*. A w dodatku *capitana* czyli dowódczyni (czyli *fuhrerin*, jak dowcipnie zauważa Rafael de España). Tytuł filmu brzmi tak, żeby nasuwało się porównanie: *nao captiana* – *España patria*. Statek ma swojego *caudilla*, kapitana Don Diego, którego rozkazów nikt nie próbuje kwestionować. Ma on ojcowski stosunek do swojej załogi i pasażerów, lecz gotowy jest też nakładać najsurowsze kary, gdy nie wykonuje się jego rozkazów. Jego doradcą jest oczywiście zakonnik. W rozmowie z nim kapitan wypowiada zdanie, które warto jest przytoczenia, gdyż najlepiej oddaje idee filmu:

Na moim statku płynie cała różnorodność hiszpańskich królestw. Zgłosili się Baskowie, Kastylijczycy, Galisyjczycy, Aragończycy, Andaluzjczycy, Lewantyńczycy. Opuszczam port statkiem zamienionym w Wieżę Babel. Ponieważ jest to długa podróż, każdy powoli porzuca swoją ojczystą mowę, a kiedy przybędą do Indii, dominować będzie kastylijski (...) Języki i uczucia złączą się i pozostaną już tylko Hiszpanie. (*La nao capitana*, 1947)

Jeszcze dobitniej podkreśla tę ideę jeden z fragmentów filmu: dla świętowania przekroczenia równika zostaje zorganizowana wielka fiesta z tańcami i pieśniami, z regionów Hiszpanii, z których wywodzą się pasażerowie. Widzimy i słyszymy sardanę, jotę, Galisyjczycy grają na kobzie. Panuje duży rozgardiasz do momentu, kiedy młoda Kastylijka zaczyna śpiewać, wtedy wszyscy milkną i słuchają dziewczyny, tak jakby to było kazanie. Kapitan komentuje: „Spójrz na Kastylię w swoim własnym sosie. Jak widać, jej ludzie urodzili się, by rządzić. Kiedy mówi, inne regiony jej słuchają. Zobacz, jak głos tej dziewczyny dokonał cudu narodowej jedności na moim statku” (*La nao capitana* 1947).

Jedynym wrogiem Hiszpanii wśród obecnych jest pasażer na gapę, który jest moryskiem nienawidzącym chrześcijan. Jak się okazuje szuka on swojej dawnej ukochanej, którą okazuje się żona arystokraty. Gdy małżonek nakrywa ich na rozmowie, zostaje zaszytetylowany przez moryska, któremu udaje się przedstawić cały incydent jako nieszczęśliwy wypadek – arystokrata miał przez nieuwagę

wypaść za burtę statku. Jego nienawiść do Hiszpanii wychodzi na jaw, gdy dochodzi do ataku piratów; ich narodowość nie została dokładnie określona – mówi się, bez precyzowania, o Francuzach, Anglikach, Wenecjanach. Rafael de España twierdzi, że ze względu na rok premiery filmu (rok 1947, czas największej izolacji Hiszpanii: zamknięcie granicy przez Francję i opuszczenie kraju przez ambasadorów Stanów Zjednoczonych i innych państw zachodnich) specjalnie przedstawiono piratów jako reprezentantów różnych wrogich nacji. Jego zdaniem wymienia się tyle różnych krajów pochodzenia piratów, żeby przekazać, że prawie cały świat, uosabiany przez ONZ jest przeciwko Hiszpanii (de España, 1995: 199-201). A powracając do fabuły, morysek próbuje przekonać więźniów skazanych na galery (*galeotes*), aby opanowali statek i przystali do piratów, jednak tylko kilku z nich ulega tym namowom. Bunt zostaje uśmierzony, a jego uczestnicy skazani na śmierć. Większość więźniów mężnie walczy z piratami, za co zostają wynagrodzeni po dopłynięciu do portu – uzyskują wolność. Podczas procesu buntowników morysek wyjawia kim jest (oczywiście widzowie wiedzieli to wcześniej) i oświadcza, że nie można go skazać za zdradę, bo nie jest Hiszpanem. W ostatnim życzeniu chce się pożegnać z ukochaną, jednak okazuje się, że zginęła ona podczas ataku piratów. Wstrząśnięty, przedstawia się jako potomek królów Granady i rzuca klątwę na Hiszpanów. Przyznaje się także do zabójstwa arystokraty. Zwracając się do jego córki tłumaczy, że zabił, dlatego że jej ojciec ukraść mu ukochaną, która była takiej samej rasy i wyznania, co on. Czyli była moryską. Zdaniem krytyków filmowych, jest to jedyny wielowymiarowy bohater filmu, w przeciwieństwie do jednoznacznie pozytywnych pozostałych jego bohaterów. Może właśnie z tego powodu, pod koniec wspomnianej sceny dochodzi do zdarzenia absurdalnego, ale odpowiadającego moralizatorskiemu tonowi i funkcji filmu. Franciszkański zakonnik przekonuje moryską, że jego ukochana szczerze przyjęła wiarę chrześcijańską i czeka na niego w niebie (rzecz jasna, w niebie chrześcijańskim). Informacja ta doprowadza moryską do przyjęcia wiary Chrystusa tuż przed wykonaniem na nim wyroku śmierci. Krytycy pominęli ten mało wiarygodny wątek i skrytykowali twórców przede wszystkim za to, że w całym filmie w ogóle nie widać morza, choć akcja toczy się na statku (de España, 1995: 217-218).

Warto zwrócić uwagę, że dotychczas omówione filmy dotyczyły odkrycia Ameryki oraz wieku XVII i początku wieku XIX, a zatem okresu jeszcze przed wybuchem wojen niepodległościowych w Ameryce. W całym okresie frankistowskim (1939-1975) wojnom o niepodległość poświęcono dwa filmy, w tym biografię Bolívara, wielką superprodukcję z 1968 roku, w której uczestniczyła Wenezuela, Włochy i Hiszpania. Film ten był wyświetlany w polskich kinach w czasach PRL, może dlatego że zdobył nagrodę na festiwalu w Moskwie. Jest to jednak

typowa superprodukcja, z Maksymilianem Schellem jako Boliwarem, a film powstał w okresie, który już chronologicznie nie dotyczy niniejszego artykułu. Sukces *Los últimos de Filipinas* (o którym poniżej) był zachętą do nakręcenia, dziewięć lat później, filmu o oblężeniu Callao w czasie wojny o niepodległość Peru – *Las últimas banderas*, w reżyserii Luisa Marquina. Powstał on w 1954 roku i był wyjątkiem, gdyż w tych latach filmów o podobnej, imperialnej tematyce już nie kręcono.

Utracie ostatnich kolonii Hiszpanii w wyniku powstań na Kubie i Filipinach oraz przegranej wojny ze Stanami Zjednoczonymi poświęcone są dwie produkcje z lat czterdziestych XX wieku.

O wojnie na Kubie opowiada film *Héroes del 95*, Raula Alfonso z 1946 roku. Co ciekawe, reżyser tego filmu był Kubańczykiem zamieszkałym w Hiszpanii. Na początku jego dzieła pojawia się napis mówiący, że zawsze w dziejach pojawiali się bohaterowie, którzy cierpieli i umierali za Hiszpanię. Autorzy scenariusza ewidentnie starali się zachować neutralność wobec konfliktu na Kubie, przedstawiając rację obu stron. Wśród postaci występujących w filmie mamy zarówno właściciela ziemskiego, przeciwnika niepodległości, jak i jego syna współpracującego z powstańcami. Zarówno hiszpańscy wojskowi, jak i rebelianci przedstawiają swoje racje. Najważniejsza scena dotycząca tych sporów, ukazuje zgromadzenie kubańskich przywódców, na którym ścierają się dwie postawy. Część jest za rebelią i całkowitą niepodległością i w efekcie odrzuca propozycje rządu w Madrycie. O tych propozycjach autonomii mówi się, że zostały przedstawione przez członków rządu i parlamentu hiszpańskiego, którzy są karierowiczami nie dbającymi o interesy nawet samej Hiszpanii, a co dopiero kolonii. Tego rodzaju oceny były zgodne z dyskursem dyktatury frankistowskiej dotyczącym państwa liberalnego XIX i początków XX wieku, w którym oskarżano system parlamentarny i polityków hiszpańskich o utratę ostatnich kolonii. W filmie zrealizowanym na podstawie scenariusza samego Franco, *Raza*, padają podobne słowa oskarżeń względem parlamentarzystów przedstawionych jako masoni winni utraty Filipin i Kuby.

Przeciwnicy całkowitej niepodległości Kuby, tacy jak właściciel ziemski argumentują, że Kubańczycy i Hiszpanie są tej samej krwi, religii i języka. Kuriozum w filmie jest całkowite pominięcie roli Stanów Zjednoczonych w konflikcie. Wy tłumaczyć to chyba można tylko sytuacją międzynarodową w momencie powstania produkcji, czyli obawą przed reakcją Stanów Zjednoczonych. Jako reprezentant obcej interwencji pojawia się za to meksykański (sic!) generał, jeden z głównych podżegaczy do rebelii. Jesús Pérez Núñez, analizując ten film, posunął się nawet do stwierdzenia, że postać ta jest zemstą reżimu za wsparcie przez

Meksyk Republiki Hiszpańskiej. Meksyk przywrócił stosunki dyplomatyczne z Hiszpanią dopiero po śmierci Franco (Pérez Núñez, 2018: 159-160).

Najciekawszym wątkiem filmu jest przedstawienie postaci historycznej – Eloya Gonzalo. Stał się on bohaterem po tym jak, według relacji kolegów żołnierzy, podczas oblężenia Cascorro (1896) zgłosił się do samobójczej misji zniszczenia stanowiska wroga. Poprosił, aby przywiązano go do liny na wypadek pewnej śmierci po to, by towarzysze broni mogli ściągnąć ciało. Misja udała się podwójnie – Eloy Gonzalo nie zginął. Zmarł rok później w szpitalu na skutek komplikacji żołądkowych, wynikających z fatalnego wyżywienia hiszpańskich żołnierzy. Większość strat hiszpańskich podczas wojny na Kubie wynikała z braku leków i fatalnej aprowizacji. Eloy Gonzalo był idealną postacią na wykreowanie ludowego bohatera tej, niepopularnej wśród ludu hiszpańskiego, wojny.

Podrzucony jako niemowlę, wychowany przez zakonnice, od jedenastego roku życia utrzymujący się z własnej pracy, gdy osiągnął pełnoletność wstąpił do wojska. Osoby przekształcające realną postać w mit usunęły informację o karze więzienia podczas służby wojskowej tak skutecznie, że nie wiemy za co został skazany na dwanaście lat odosobnienia. Dwa miesiące po wyroku wstąpił do armii ponownie; było to możliwe, jako że dekret królewski umożliwiał takie sytuacje ze względu na brak chętnych do udziału w walkach na Kubie. Postać Gonzalo świetnie nadawała się do roli propagandowej. Trzeba było tylko niezbyt jasno przedstawić okoliczności jego śmierci, aby wyglądało, że zginął w Cascorro. Rząd Hiszpanii i władze Madrytu postanowiły upamiętnić tę postać nazywając ulicę jego imieniem (istnieje do dziś, podobnie jak w wielu innych hiszpańskich miastach) i stawiając mu pomnik w dzielnicy Rastro w Madrycie (1902 rok), w której prawdopodobnie się urodził. Mieszkańcy Madrytu nazywali osobę przedstawianą na pomniku Cascorro (taki napis widnieje na pomniku), utożsamiając Gonzalo z bitwą, w której zyskał sławę. Doszło nawet do tego, że nie wszyscy Hiszpanie, a nawet Madrytczycy wiedzą, że Gonzalo i Cascorro to ta sama osoba. Władze Madrytu musiały także zmienić nazwę placu – z placu Salmerona (prezydenta pierwszej Republiki) na Plac Cascorro. Postać Gonzalo została przedstawiona w kinie już w 1929 roku (Pando Despierto, 1998: 49-58).

*Héroes de 95* zawiera długą sekwencję poświęconą Eloyowi Gonzalo. Sam film kończy się zwycięską dla Hiszpanów bitwą, po której następuje dekoracja bohaterów, zarówno tych autentycznych, jak Gonzalo czy generał Vara del Rey, jak i fikcyjnych postaci filmowych. Nie wspomina się w ogóle, że wojna skończyła się klęską Hiszpanów. Pomimo popularności postaci Eloya Gonzalo (Cascorro) film nie cieszył się zbyt dużą popularnością wśród widzów.

Zupełnie inaczej został przyjęty nakręcony dwa lata wcześniej przez Antonia Romana *Los últimos de Filipinas*, przedstawiający inny epizod wojny amerykańsko-hispańskiej 1898 roku. Odnosił on nie tylko duży sukces kasowy, ale stał się jedynym z całego okresu wczesnego frankizmu filmem, który możemy określić jako kultowy. Świadczy o tym chociażby *remake* nakręcony w 2016 roku. Warto napisać o tym filmie chociaż parę słów, aby spróbować ustalić przyczyny braku powodzenia wśród widzów omówionych wcześniej filmów dotyczących Ameryki Hiszpańskiej w porównaniu z olbrzym sukcesem filmu Romana. Podobnie jak *Héroes de 95*, film Antonio Romana przedstawia autentyczne wydarzenia: oblężenie miejscowości Baler na wyspie Luzon na Filipinach przez powstańców filipińskich. W ufortyfikowanej osadzie znajdowali się nie tylko żołnierze, lecz także hiszpańscy duchowni. Obrona trwała prawie rok, pomimo podpisania pokoju ze Stanami Zjednoczonymi i zakończenia wojny. obrońcy bowiem nie przyjmowali do wiadomości tych informacji, uważając, że są one sfabrykowane przez Filipińczyków i to pomimo wysyłania do nich hiszpańskich emisariuszy. Po upadku Manili władze hiszpańskie wydały powstańcom rozkaz poddania się, ale podobnie jak dwóm franciszkańskim jeńcom, przysłanym przez Filipińczyków, nie udało się przekonać obrońców do tego, aby zakończyli obronę osady. Byli oni przekonani, że wszystkie te działania są oszustwami i wojna trwa nadal. Obrona Baler trwała jedenaście miesięcy z czego dziesięć już po klęsce Hiszpanii (sierpień 1898 – poddanie Manili), a pięć miesięcy po zawarciu w lutym 1899 roku porozumienia kończącego formalnie wojnę. W kwietniu 1899 roku amerykańscy *marines* na prośbę rządu Hiszpanii próbowali oswobodzić Baler, atak został jednak odparty przez Filipińczyków. Kolejne hiszpańskie próby przekonania oblężonych nie dawały żadnego skutku i dopiero przypadkowo znaleziona przez jednego z żołnierzy informacja z dostarczanych im hiszpańskich gazet, która nie mogła być wymyślona i wydrukowana przez Filipińczyków, przekonała hiszpańskich obrońców do poddania się po 337 dniach oblężenia. Władze Filipin przyznały obrońcom honorowe warunki kapitulacji. Żołnierzy z Baler nie traktowano jako jeńców, owacyjnie przywitano ich w Manili, a prezydent Aguinaldo wydał dekret chwalcący ich męstwo i uznający obrońców Baler za przyjaciół Filipin, a nie wrogów (Leiva: 2016). Nie ulega wątpliwości, że wydarzenia te miały charakter utworów nazywanych w Polsce „działami ku pokrzepieniu serc”, ale o sukcesie filmu zdecydowały również dobry scenariusz, reżyseria, gra aktorów, a może najbardziej chwytliwa muzyka. Utwór *Yo te diré* jest popularny do dzisiaj i uchodzi za klasyczną habanerę. Ciekawe, że został skomponowany przez mieszkającego w Hiszpanii Węgry, Jorge Halperina. W filmie *Los últimos de Filipinas* nie brakuje nawiązania do idei *hispanidad*. Gdy lekarz chwali pracę misyjną ojca

Candido ten odpowiada, że najważniejszym dziełem Hiszpanii jest właśnie dzieło misyjne, dzięki któremu po tym jak już Hiszpanie opuszczają zajmowane terytoria, pozostaną wierzenia i język, które przynieśli (*Los últimos de Filipinas* 1945).

Klęska faszystowskich sojuszników oznaczała mniejsze wsparcie dla filmów o imperialnym przesłaniu i militarnych bojach. Zastępowały je filmy religijne, przede wszystkim poświęcone misjonarzom. Walka z izolacją polityczną opierała się na idei *hispanidad* ale jeszcze w większym stopniu na *catolicidad*, czyli poparciu Watykanu i katolików z krajów zachodnich, przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych. Klęska planów imperialnych Franco oznaczała również, że imperium, które chciał stworzyć na nowo musiało być imperium ducha, a nie opartym o zdobycze terytorialne. Służyć miała temu nie tylko idea *hispanidad*, ale także idea misji Hiszpanii jako narodu wybranego do szerzenia na całym świecie katolicyzmu. W sferze zmian wewnątrz reżimu oznaczało to przejęcie ważnych stanowisk w państwie przez ludzi związanych z Kościołem katolickim. Były to osoby wywodzące się z różnych ugrupowań katolickich, przede wszystkim z Opus Dei (Pérez Núñez, 2018).

Od początku lat pięćdziesiątych skierowano fundusze na produkcje filmów o charakterze religijnym i przestano produkować filmy poświęcone imperium hiszpańskiemu. Jedną z zapowiedzi tych zmian była produkcja *La manigua sin Dios* z 1947 roku wyreżyserowana przez Artura Ruiza Castillo. Akcja filmu toczy się w XVIII wieku w paragwajskim Chaco. Bohaterami są jezuici. Zakonowi jezuitów poświęcono w okresie frankizmu co najmniej jeszcze trzy inne filmy, w tym dedykowany założycielowi zakonu *El capitán de Loyola* z 1948 roku. Można mówić o celowym wsparciu zakonu, zdelegalizowanego w czasach Drugiej Republiki, a jeszcze wcześniej kilkakrotnie rozwiązywanego w Hiszpanii XVIII wieku, a następnie w początkach XIX wieku. Frankiści uważali, że działania przeciwko Towarzystwu Jezusowemu są skierowane nie tylko przeciwko Kościołowi katolickiemu, ale przeciwko całej Hiszpanii, gdyż ich zdaniem był to najbardziej hiszpański z zakonów. Jego likwidacja miała być nie tylko aktem antykatolickim, ale także antyhiszpańskim. Tak dokładnie zostało to ujęte w dekreście, w którym na nowo pozwolono funkcjonować w Hiszpanii zakonowi jezuitów. Stało się to jeszcze w czasie wojny domowej, w maju 1938 roku (BOE, 7.05.1938). Fabuła filmu opowiada o przybyciu w połowie XVIII wieku misjonarzy jezuitów na tereny zamieszkałe przez Indian Chiquitos na obszarze tak zwanego Gran Chaco. Ekspedycja złożona z duchownych i hiszpańskich kolonistów

zakłada misję Santa María de Los Llanos. Jak głoszą filmowi jezuici, dzięki niej nowi ludzie nauczą się mówić po kastylijsku<sup>3</sup>.

Misja jezuitów przedstawiona w filmie szybko okazuje się sukcesem. Indiańskie dzieci śpiewają hiszpańskie piosenki religijne. Pojawiają się jednak łowcy niewolników, z którymi trzeba walczyć. Nie zostaną oni określani co do narodowości, podobnie jak to było z piratami w innym z omówionych tutaj filmów. Jedynymi łowcami niewolników w tym regionie mogli być Portugalczycy, a z Portugalią Salazara Hiszpania miała bardzo dobre stosunki. Jednym z głównych wątków filmu jest miłość, jaka rodzi się pomiędzy hiszpańskim kowalem Javierem i Indianką Penambi. Para bierze ślub, a na weselu śpiewa się hiszpańskie madrygały i indiańskie pieśni. Ojciec Arce zezwala nawet na indiańskie tańce. Kacyk Yacapasu zainteresowany wcześniej Penambi zgadza się ustąpić miejsca Hiszpanowi i sam w końcu również przyjmuje chrzest. Dziecko młodego małżeństwa zostaje ochrzczone przez ojca Arce, który mówi, że reprezentuje nową rasę chrześcijan, która rodzi się w tych lasach. Drugim wątkiem filmu są problemy innego jezuitę, brata Archanda, który przeżywa załamanie duchowe: znajduje się pod wpływem czarownika (kryzys religijny) i jego pięknej córki (kryzys celibatu). Wyjdzie jednak z tych kryzysów powołania zwycięsko. Końcówka filmu dotyczy rozkazu Karola III z 1767 roku likwidującego zakon jezuitów w Ameryce i nakazującego opuszczenie misjonarzom terytorium, na którym działali. Okoliczności tych wydarzeń nie są w żaden sposób wytłumaczone. Jedyne komentarze to słowa nowo przybyłego misjonarza, który oświadcza, że król wydał ten rozkaz pod wpływem bezbożnych idei zagranicznych. Ojciec Arce nakazuje wykonać rozkaz królewski pomimo oporu zakonników i kolonów. Komentarz z *offu* podsumowuje film: pomimo tego błędu misje dadzą owoc w postaci nowych narodów, mówiących po hiszpańsku i wyznających katolicką wiarę (*La manigua sin Dios*, 1947).

### Zakończenie

Przedstawienie filmów ukazujących historię Ameryki hiszpańskiej w okresie frankistowskim nie może obyć się bez uwag dotyczących propagandy reżimu (o czym była mowa na wstępie) ale także bez ukazania stanu hiszpańs-

---

<sup>3</sup> W rzeczywistości było zupełnie inaczej. Poznanie języków używanych przez Indian było początkiem każdej jezuickiej misji. Szukano Indian znających przynajmniej podstawy języka używanego przez mieszkańców regionu, do którego mieli się udać misjonarze. Po założeniu osad misyjnych zachowanie bariery językowej miało zapobiec negatywnym skutkom kontaktów z kolonistami. (Tadeusz Miłkowski *Indianie i zakonnicy. Studia z historii Kościoła w kolonialnej Ameryce Hiszpańskiej*, CESLA – Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999).

kiego przemysłu filmowego w latach 1939-53. Materiały filmowe i sprzęt uzyskiwano w tych latach od nazistowskich Niemiec i faszystowskich Włoch. W studiach Berlina kręcono filmy jeszcze podczas wojny domowej i do początków drugiej wojny światowej. Dotkliwe braki, przede wszystkim taśmy filmowej, dały się odczuć nie tylko w drugiej fazie drugiej wojny światowej, ale faktycznie występowały do początków lat pięćdziesiątych. Jak to podsumował Rafael de España: kiedy władze reżimowe chciały tworzyć kino imperialne było to niemożliwe ze względów materiałowych. Kiedy można to było robić, po zakończeniu izolacji w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, już nie wypadało kręcić tego rodzaju filmów. Inny autor określa produkcje historyczne tych lat jako *cartón piedra*, dlatego że scenografię do nich wykonywano z tektury. Kartony imitował kamienne mury (González, 2009: 236). Filmy z tego okresu, szczególnie te historyczne, oceniane są bardzo krytycznie. Mówi się wręcz o katastrofie artystycznej. Ich poziom nie przeszkadzał jednak powodzeniu niektórych z nich wśród widzów. Statystyczny mieszkaniec Madrytu chodził w tym okresie 45 razy w roku do kina. Wytwórnice zarabiała na przyznawanych licencjach zakupu (formalnie licencjach dotyczących obowiązkowego dubbingu filmów z Hollywood i Europy). Były one przyznawane nie za jakość artystyczną czy liczbę widzów na hiszpańskich filmach, tylko według ich walorów ideologicznych (formalnie oczywiście też artystycznych) ocenianych przez różne komisje. Hiszpańskich producentów nie interesowała frekwencja, bo i tak zarabiali na filmach importowanych. Kina musiały wyświetlać przez jeden tydzień film hiszpański, aby móc prezentować zagraniczne przez sześć (później pięć) tygodni. Widzowie hiszpańscy w różny sposób oceniali rodzime produkcje. Nie dysponujemy dokładnymi danymi co do liczby widzów w latach czterdziestych XX wieku. Filmy w reżyserii Juana de Orduñi zajęły trzy pierwsze miejsca w tym okresie, jeśli chodzi o liczbę tygodni wyświetlania hiszpańskich filmów w kinach Madrytu. Z tych trzech filmów dwa były filmami historycznymi – o Joannie Szalonej i Agustinie de Aragon (oblężenie Saragossy). Lecz *Alba de América* poniosła pod tym względem klęskę. Również, jeśli chodzi o filmy misyjne, inne produkcje np. *Misión blanca* Juana de Orduñi, o misjonarzach hiszpańskich w Gwinei, zostało o wiele lepiej przyjęte przez widzów niż *La manigua sin Dios*. Z filmów, które zostały przedstawione jedynie *Los últimos de Filipinas* znalazł się w pierwszej trzydziestce hiszpańskich przebojów filmowych lat 1939-51. Dodajmy do tego fakt, że filmów o wojnie w Maroku (wojnie, w której największe starcia miały miejsce pomiędzy 1909 a 1926 rokiem) powstało więcej niż filmów o Ameryce. Również, jeśli chodzi o filmy misyjne, akcja większości z nich toczyła się poza Ameryką – w Afryce, Indiach, na Filipinach.

W latach 1939-1951 nakręcono w Hiszpanii 494 filmy, z których 46 uzyskało potężne wsparcie finansowe ze strony władz. Ameryka Hiszpańska była tematem pięciu filmów, które przedstawiono, czyli stanowiła temat 1% wszystkich produkcji. Dotacje reżimu uzyskał tylko jeden z tych filmów (*Alba de América*). Nagrodę pieniężną otrzymał także omówiony w niniejszym eseju film o wojnie 1898 roku *Los últimos de Filipinas* (Pérez Núñez, 2018).

Sposób traktowania Nowego Świata i jego mieszkańców w filmach hiszpańskich okresu frankistowskiego może dziwić, ale z założenia filmy te nie były skierowane do widzów w krajach Ameryki Łacińskiej. Filmy te nie spełniały również swojej roli propagandowej w samej Hiszpanii, co udało się innym produkcjom historycznym. Były nie do zaakceptowania dla Latynoamerykanów, a jednocześnie zbyt nudne i „nadęte” dla hiszpańskiego widza. Zadowoleni byli tylko ich inicjatorzy – Franco i Carrero Blanco. Można to podsumować znaną wypowiedzią Franco po pierwszej projekcji filmu *Raza* zrealizowanego na podstawie scenariusza samego caudilla. Podszedł do młodego reżysera (José Luisa Sáenz de Heredii) i zadowolony powiedział: „Wykonałeś rozkaz!”.

Idea *hispanidad* eksponowana w tych produkcjach miała przede wszystkim jednoczyć wszystkie nurty polityczne reżimu. Zarówno falangiści jak i nieznoścy ich karliści, a także katolicy wszystkich politycznych odcieni podzielali wartości propagowane w przedstawionych filmach.

## Bibliografía

- Alares López, Gustavo (2017). *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964). Historia, nacionalismo y dictadura*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Benet, V. J. (2015). *El cine español. Una historia cultural*. (3ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1992). *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: CSIC.
- España, Rafael de (2002). *Las sombras del encuentro. España y América: 500 años de Historia a través del Cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- España, Rafael de (1995). El camino de las Indias. Una perspectiva franquista (*La Nao Capitana* de Florián Rey). *Film Historia*, II (3), ss. 189-219.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.

- Fusi, J. P. (1999). *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- González González, Luis Mariano (2009). *Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Historia de nuestro cine: Presentación filmu *Correo de Indias* w TVE. Pobrano ze strony <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-correo-indias-presentacion/4540778/>
- Juan-Navarro, Santiago (2002). El cine como alegoría nacional: La construcción de Estado franquista en Alba de América, de Juan de Orduña. *Film-Historia*, XII (1-2). Pobrano ze strony <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/AlbadeAmerica.htm>
- Leiva, Miguel; López de la Asunción, Miguel Ángel (2016). *Los últimos de Filipinas. Mito y realidad del sitio de Baler*. Madrid: Editorial Actas.
- Monterde, J. E. (2009). El cine de la autarquía (1939-1950) (ss. 181-238). W: R. Gubern (coord.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Montero. Julio Paz, María Antonina (2009). *La larga sombra de Hitler: El cine nazi en España (1933-1945)*. Madrid: Cátedra.
- Pando Despierto, Juan (1998). Cascorro, “hombre” y estatua. *Anales del Museo de América* (6), ss. 49-58.
- Pérez Núñez, Jesús (2018). *Los rastros del imperio. El ideario del Régimen en las películas de ficción del primer Franquismo*. Vitoria – Gasteiz: Libros del Jata.
- Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Yarza, Alejandro (2017). *Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth* Edinburgh University Press.

## **Filmografia**

*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951. Scenariusz: José Rodolfo Boeta i Juan de Orduña. Fotografia: Alfredo Fraile. Muzyka: Juan Quintero. Scenografia: Sigfrido Burmann. Montaż: Petra de Nieva. Obsada: António Vilar (Colón), Amparo Rivelles (Reina Isabel), José Suárez (Rey Fernando), Manuel Luna (Isaac), Eduardo Fajardo (Gastón), María Martín (Beatriz de Arana), Luis S. Torrecilla (Luis de Santángel), Virgilio Teixeira (Pedro de Arana), Vicente Soler (Quintanilla), Jacinto San Emeterio (Gonzalo de Córdoba), Jesús Tordesillas (Fray Juan Pérez), Juan Espantaleón (Villamarín), Antonio Casas (Juan de la Cosa), Arturo Marín (P. Vázquez), Ana María Custodio (Beatriz de Bobadilla), Faustino Breñaño (Prieto), Alfonso de Córdoba (Vicente Yáñez). Produkcja: CIFESA. Czarno-biały: 108 min.

*Correo de Indias*, Edgar Neville, 1942. Scenariusz: Edgar Neville. Zdjęcia: Ted Pahle. Muzyka: José Muñoz Molleda. Obsada: Conchita Montes, Julio Peña, Armando Calvo, Juan Calvo, Julia Lajos, Joaquina Maroto, Carmen Cabañas, Margarita Alexandre, Carmen Alfaro, Francisco Alonso, Antonio Casas, Luciano Diaz, Fernando Fresno. Produkcja: Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A. (CEPI-CSA). Czarno-biały: 1 godz. 50 min.

*Héroes del 95*, Raúl Alfonso, 1947. Scenariusz: Raúl Alfonso, Ramón Vaccaro. Historia: Raúl Alfonso, Ramón Vaccaro. Zdjęcia: Cecilio Paniagua. Obsada: Alfredo Mayo, Maria Eugenia, Rafael Calvo, Eduardo Fajardo, José Jaspe, Jorge Mistral, Fernando Sancho, José Telmo, Rufino Inglés, Casimiro Hurtado, Félix Fernández, Fernando Fresno, Emilio Ruiz de Córdoba. Produkcja: Faro Producciones Cinematográficas. Czarno-biały: 85 min.

*Los últimos de Filipinas*, Antonio Román 1945. Scenariusz: Pedro de Juan, Antonio Román. Enrique Alfonso Barcones, Rafael Sánchez Campoy, Enrique Llovet. Zdjęcia: Heinrich Gärtner. Muzyka: Jorge Halpern, Manuel Parada. Obsada: Armando Calvo, José Nieto, Fernando Rey, Nani Fernandez, Guillermo Martin, Tony Leblanc. Produkcja: Alhambra-CEA. Czarno biały: 99 min.

*La manigua sin Dios*. Arturo Ruiz-Castillo 1947. Scenariusz: Arturo Ruiz Castillo. Zdjęcia: Manuel Berenguer. Muzyka: Jesús García Leoz. Obsada: Nani Fernández, Mari Paz Molinero, Luis Prendes, Jorge Mistral, Antonio Casas, Arturo Marín, Nicolás Perchicot, Manuel Requena, Félix Fernández, Rufino Inglés, Ángel Terrón, Manuel Aguilera, Francisco Alonso. Produkcja Taurus Films

*La nao capitana*. Florián Rey, España, 1947 Scenariusz: Manuel Tamayo (na podstawie powieści Ricardo Baroja). Zdjęcia: Manuel Berenguer. Muzyka: Conrado del Campo, Guadalupe Martínez del Castillo. Obsada: Paola Barbara, Manuel Luna, José Nieto, Raquel Rodrigo, Jorge Mistral, Rafael Calvo, Fernando Fernández de Cordoba, Manuel Dicenta Produkcja: Suevia Films. Czarno-biały: 91 min.

## Nota o Autorze

Dr hab. Tadeusz Miłkowski – historyk, iberysta, adiunkt w Instytucie Studiów Iberyjskich UW. Pracę magisterską poświęcił redukcjom jezuickim w Paragwaju (UW), doktorską – działalności misyjnej franciszkanów w szesnastowiecznym Meksyku (IH PAN), a habilitacyjną – Kościołowi w społeczeństwie hiszpańskim XIX i XX wieku (UJ). W swojej pracy naukowej zajmuje się także migracjami, hiszpańską kulturą popularną, zimną wojną i historią transportu.