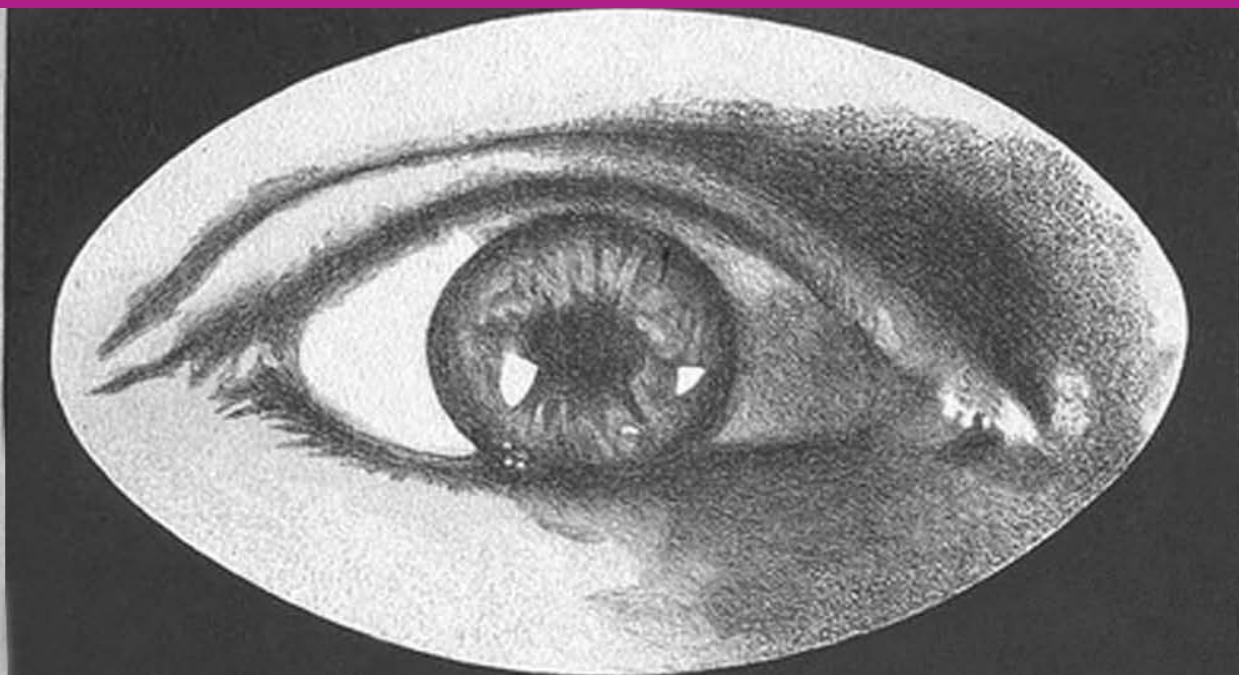


FILMSZEM

2018

Filmtudományi online folyóirat - VIII. évfolyam 3. szám



Identitás kérdése...



FILMSZEM VIII./3.

Identitás kérdése...



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VIII. évfolyam 3. szám - (2018) ŐSZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

- Lénárt András: Carmentől Torrentéig, történelmi kontextusban
- *Identitás és mesterséges nemzettudat-változatok a spanyol filmben* 6-19
- Salát Gergely: Kína Kapitány rendet tesz a nagyvilágban
- *A Harci farkas 2. és az új kínai önkép* 20-41
- Farkas György: A gaijin újra hódít...
- *Amerikai identitás-bekebelezési kísérletek Japánban* 42-61

SERIE ALFA

Biblioteca Films Nacional

FLORIAN REY

CARMEN

La de Triana

Impetio Argentina

RAFAEL RIVELLES
MANUEL LUNA

editorial *alas*

Lénárt András*

Carmentől Torrentéig, történelmi kontextusban ***- Identitás és mesterséges nemzettudat-változatok*** ***a spanyol filmben***

Egy nemzet filmekben, elsősorban a saját filmművészetén keresztül történő önmeghatározása számos ideológiai és esztétikai megközelítési lehetőséget rejt magában, természetesen egyéni szempontok és változó intenzitású ön-reflexió beemelésével. Már a „nemzet” szó definiálása is attól függ, hogy a regnáló politikai hatalom, valamint a véleményformáló értelmiség milyen elemeket kíván figyelembe venni, mely kritériumokat nevezi meg alapvető nemzetalkotó tényezőkként. A nemzettudat alakításában a film korán fontos szerepet vívott ki magának, mivel egy új eszköz állt rendelkezésre ahhoz, hogy az államok irányítói kapcsolatba léphessenek a társadalommal. A Lumière testvérek, Georges Méliès, Segundo de Chomón és kortársaik nemcsak az egyetemes filmtörténet alapjait fektették le, hanem a nemzeti kulturális reprezentáció lehetőségeit is gazdagították. A nemzet szubjektív megközelítésű önábrázolása minden esetben része az általam létpropagandának nevezett jelenségnek, amikor egy nép önmaga létezését jelöli meg legfőbb erényeként, bizonyítékként pedig a minden akadályt leküzdő fennmaradása szolgál. A mindennapi élet apró mozzanataitól a politikai berendezkedés struktúrájáig egy tökéletes, előremutató, a fejlődést és stabilitást előtérbe helyező társadalmat tár elénk ez az eszközrendszer.

A spanyol nemzet nyomában

A mai értelemben véve csak a 16. századtól kezdve létező egységes Spanyolország¹ útkeresése számos történetfilozófiai és politikai vitát eredményezett az országon belül. A „kik vagyunk?” felvetésre az évszázadok során eltérő válaszok születtek, összhangban a társadalmat foglalkoztató főbb problémákkal. Míg korábban főleg dinasztikus témák, nemzetközi viszályok, polgárháborúk és intézményi kérdések foglalták le a spanyolokat, addig a 20. századtól kezdődően már az önmeghatározás is lényeges tényezőnek számított.

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékének egyetemi adjunktusa. Főbb kutatási területei a spanyol és latin-amerikai filmtörténet, a hispán világ történelme és politikatörténete, a film és az egyetemes történelem kapcsolata, valamint a propagandatörténet. Email: lenarta@hist.u-szeged.hu

¹ A 15. század végén a Katolikus Királyok (Kasztíliai Izabella és Aragóniai Ferdinánd) házasságával egyesült a két királyság, de csak utódaik uralkodásától kezdve beszélhetünk egységes kormányzásról.

A 19. század elején függetlenné vált a latin-amerikai gyarmatok döntő része, az 1898-as spanyol-amerikai háború következményeként pedig a még meglévő kolóniák (mint Kuba és Puerto Rico) is elszakadtak az anyaországtól. A spanyol társadalmat hatalmába kerítette az ebből fakadó kétségbeesés, a sehová sem tartozás érzése: vajon hogyan tudnának ismét magukra találni, milyen módon lehet megtölteni tartalommal a „nemzet” fogalmát egy ilyen traumatikus eseménysorozat után? Az úgynevezett *98-as nemzedék* tagjai (Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado és sokan mások) és kortárs gondolkodók (mint José Ortega y Gasset) próbáltak keresni valamilyen lehetséges kiutat, sokszor teljesen ellentétes eredményekre jutva és megágyazva a 20. század későbbi évtizedeiben az országot vérbe borító, egymást kizáró eszméknek.

A bizonytalanság és útkeresés időszaka egybeesett a film Ibériai-félszigetre érkezésével. Az első spanyol filmek még nem tudták megragadni azokat az elemeket, rezdüléseket, amelyek a spanyolság sajátosságait adták, így nem is voltak képesek közvetlen kapcsolatot kialakítani a társadalommal. Nem jutottak túl a felszín ábrázolásán. A fejlettebb technikával rendelkező külföldi filmesek pedig, mint a Lumière testvérek megbízásából Spanyolországban tartózkodó Alexander Promio, a spanyol földön rögzített anyagaikkal elsősorban a sztereotip vonásokat erősítették.² A spanyol filmkészítők igyekeztek a külföldi mintákat és műfajokat hozzáigazítani a saját viszonyaikhoz, ezek alapjául irodalmi vagy történelmi hagyományaik szolgáltak. Állandó kapcsolatban álltak más európai országok mozgóképkultúrájával, a félszigeten dolgozó rendezők és technikusok gyakran utaztak külföldre, hogy kollégáiktól tanulják meg az ott használt módszereket. A 20-as évektől kezdődően pedig már az öreg kontinenst is elhagyták, Hollywoodban vettek részt az angol nyelvű amerikai filmek párhuzamosan készülő spanyol változatainak munkálataiban.³

Mint minden nemzet filmgyártásában, úgy Spanyolország esetében is sürgető igény mutatkozott arra, hogy valami egyedit, csak az adott nemzetre jellemzőt adjon a helyi filmművészet. Ez a törekvés meghozta gyümölcsét, bár az eredmény felemásra sikeredett. Az első valóban spanyol próbálkozás az *españolada* filmtípus megszületése, ami a vígjáték és a zenés művek műfaján belül jelenik meg. Az identitás kialakítására azonban nem volt alkalmas, inkább félrevezetőnek bizonyult. A készítők a külföldi filmekből is ismert sztereotípiákra alapozva hozták létre a filmjeiket, elsősorban az *andalusismo* túlhangsúlyozásával, mintha Spanyolország csak az andalúz folklórt jelentené, és minden egyes régió az Andalúziára jellemző jegyeket tükröznék.

² Julio PÉREZ PERUCHA, *Narración de un aciago destino (1896-1930) = Historia del cine español*, szerk. Román GUBERN (és mások), Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 23-25.

³ Erről lásd: LÉNÁRT András, *Hispanic Hollywood. Spanish-Language American Films in the 1920s and 1930s*, Americana. *E-Journal of American Studies in Hungary*, Vol. IX., No. 2. Fall 2013. Elérhető: <http://americanajournal.hu/vol9no2/lenart>

Kiindulópontként külföldi szerzők munkái szolgáltak, mint Alexandre Dumas vagy Victor Hugo munkái, ahol a déli területet szinte kizárólag banditák, cigányok és bikaviadorok népesítik be, a spanyol nép képét csak ők formálják. Prosper Mérimée 1845-ben kiadott *Carmen* című regénye, valamint Georges Bizet ez alapján készült 1875-ös operája adták meg a körvonalait ezeknek a tipikus jegyeknek, meghatározva a nemzeti jelleg egyoldalú ábrázolását. Amikor a filmgyártásban egyre gyakoribbá vált az *españolada*, Carmen alakja számos feldolgozásban megjelent, még olyan produkciókban is, ahol csak mellékszereplő lehetett, esetleg csak *cameo* figura volt. Az *españolada* egészen a Franco-korszak végéig létezett, sokszor együttműködésben készült Olaszországgal, az említett előítéletes látásmódot felhasználva, leginkább az egyértelmű szórakoztatásra és a mondanivaló nélküli művekre koncentrálván. Ez a megközelítési mód később sem tűnt el, beolvadt más típusokba, bizonyos formájában pedig ma is megtalálható, de az andalúz jegyek mellé más régiókra jellemző általánosításokat is belekeverve. Bizonyos szempontból rokoníthatóak a német *Heimat*-filmekkel, amelyek Németország, Ausztria és Svájc kapcsán tipikus vidéki környezetbe helyezték az elmesélendő történetet, kialakítva a hosszú évtizedeken át fennálló sztereotípiákat – a német és a spanyol eset között az is hasonlóságot mutat, hogy politikai-ideológiai szempontból tekintve leginkább a konzervatív jobboldal vonzódott ehhez a „népies” ábrázoláshoz. Spanyolországban népszerűek voltak az *españoladák*, a közönség szerette őket, mivel a spanyol vidéket hozták közelebb a döntően városi körökből érkező nézők számára. Ugyanakkor szinte semmit sem tettek hozzá a spanyol nemzettudat és önazonosság hiteles módon történő megjelenítéséhez. A saját identitás felépítése a hamis képet közvetítő *españoladán* kívül elsősorban klasszikus spanyol irodalmi művek és színdarabok filmre adaptálását jelentette.

Miguel Primo de Rivera jobboldali diktatúrája idején (1923-1930) az egységes nemzet képét továbbra sem sikerült filmes eszközökkel megrajzolni, de a filmgyártás egyik feladatává már a múlt értelmezését és ábrázolását tették. José Buchs rendező nyolc év alatt közel húsz olyan filmet készített, amelyek témája a spanyol történelem egy kiemelkedő eseménye vagy személye. A *Május másodika* (*El dos de mayo*, 1927: 1808-ban a madridiak ezen a napon lázadtak fel a megszálló franciák ellen), *A csodák lovagja* (*El conde de Maravillas*, 1927: Dumas *D'Harmental lovag* című művének spanyol viszonyokra adaptálása), vagy a *Prim* (*Prim*, 1931: a 19. század egyik legjelentősebb politikusának életét dolgozza fel) képei a spanyol nemzeti összefogás fontosságát hangsúlyozzák, ezek nélkül nem lehet megvédeni az országot a külföld befolyásától. A művekben ábrázolt spanyol hazafiak erkölcsi mintát és követendő példát állítanak a korabeli közönség tagjai elé. Buchs azonban nem tudott visszanyúlni korábban alkalmazott ábrázolásmódokhoz, a nemzeti jelleg vizuális megjelenítéséhez nem találhatott filmes elődöket,

így a múltba helyezett történetekben is ugyanaz az előítéletes karakterizáció jelenik meg, mint ami korábban az *españoladát* is életre hívta.

A filmkészítés intézményi keretei is kivették részüket a nemzetformálásból. A 20-as évek egyik meghatározó spanyol filmgyártó vállalata, a konzervatív-katolikus Atlántida alapításakor hazafias szólamokat hangoztatott, hitvallásában a nemzet filmes eszközökkel történő ábrázolását tűzte ki célul. Az anyagi haszon mellett népnevelői missziót is meghirdetett, hogy népét szellemi téren a lehető legmagasabb szintre emelje, felhasználva azokat a kiemelkedő erényeket, amelyek a spanyol nemzetet a legkiválóbbá tették.⁴ Az Atlántida szintén a folklór elemeit kívánta hangsúlyossá tenni ebben a küldetésben.

Az 1931-től felállt Második Köztársaság az államformáját, politikai rendszerét és társadalompolitikáját tekintve alapvető különbségeket mutatott az előző évtizedekhez képest, de a nemzetfelfogáshoz kötődő bizonytalanságokat ekkor sem sikerült kezelni. A köztársasági mozik célja volt, hogy a nézőt elvonatkoztassák a valóságtól, kikapcsolódást nyújtsanak, de nem rendelkeztek tudatosan megtervezett filmpolitikával. Megelégedtek a már ismert elemek és a klasszikus spanyol irodalmi alkotások újrahasznosításával, elzárva a lehetőséget az újító szándékú filmesek előtt. Kiemelkedő munka *A galamb ünnepe* (*La verbena de la Paloma*, Benito Perojo, 1935), egy tíz évvel korábban José Buchs által leforgatott film új feldolgozása; az azonos című *zarzuelita* (egy felvonásból álló *zarzuela*) adaptációja ez, ahol a spanyolságot a zene és tánc jelentik. Hiába azonban a spanyol közeghez illeszkedő témák, a hazai filmek nem tudtak versenyezni a hollywoodi alkotások és filmcsillagok vonzerejével. Megjelent az igény, hogy az anyaország és a volt gyarmatok között élénk nemzetközi kapcsolatokat alakítsanak ki, és mindezt a filmekre is vonatkoztassák. Ennek egyik első lépése volt az 1931-ben Madridban megrendezett *Hispán-Amerikai Filmművészeti Kongresszus*. Itt az összefogás oka elsősorban a hangosfilm megszületése után egyre gyorsabban terjeszkedő észak-amerikai filmek benyomulása volt a közép- és dél-amerikai országokba, valamint a már említett, spanyol nyelven forgatott hollywoodi filmek egyre erőszakosabb bevezetése Latin-Amerikába. A pánhiszán jellegű, a spanyol nyelven beszélő művek népszerűsítését és az ehhez szükséges politikai-gazdasági előfeltételek megteremtését célzó tudományos összejövétel nem hozott számottevő eredményt, nem jött létre lényegi együttműködés a szóban forgó országok között.⁵

⁴ Joaquín T. CÁNOVAS BELCHI, *La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte* = *Los estudios cinematográficos españoles*, szerk. Jesús GARCÍA DE DUEÑAS – Jorge GOROSTIZA, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, 29.

⁵ Román GUBERN, *El cine sonoro (1930-1939)* = GUBERN, *i. m.*, 130-131.

A diktatúra nemzetfelfogása

A Spanyolországot két részre szakító és közeli családtagokat is egymás ellen fordító polgárháború (1936-1939) filmkészítése kettősséget mutatott, produkcióikon keresztül mindkét tábor a saját igazát kívánta alátámasztani. Francisco Franco tábornok felkelő nacionalista csapatai eleinte nehézségekbe ütköztek, mert a háború kitörésekor a kiváló infrastruktúrával rendelkező filmgyártás elsősorban a legitim köztársasági kormány által ellenőrzött területekre koncentrálódott; a felkelőknek Hitler és Mussolini segítségére volt szüksége ahhoz, hogy a polgárháború utolsó harmadában és a második világháború alatt felemelkedhessen az általuk hazafias filmgyártásnak nevezett tevékenység. A hivatalos francói ideológiához idomuló, az általa legfontosabbnak vélt értékeket képviselő filmek fő célja volt, hogy definiálják és bemutassák a spanyol nemzetet, a hispán fajt, annak dicső múltjával és példaértékű jelenével.

A Franco-korszak ideológiája számos elemből tevődött össze: a dicső spanyol múlt (azon belül is a Katolikus Királyok időszaka), a nemzetikatolicizmus, a család szentsége, a rendet szavatoló hadsereg dicsőítése, az antikommunizmus és a *Hispanidad* (hispánság tudat) eszméje. A felülről kidolgozott és a társadalomra erőltetett nemzettudat és identitásképzés szempontjából az utolsó elem a leginkább releváns, valamint részben a másik öt elvet is összesíti. Spanyolországot és az elveszített latin-amerikai gyarmatokat szellemi síkon igyekeztek összekapcsolni. Az utókor által *elképzelt közösségnek* nevezett formáció létrehozása volt a cél, résztvevőit nem feltétlenül köti össze közvetlen hatalom, a kapocs a múltban és a jelenben egyaránt keresendő.⁶ Franco tábornok és az uralkodó eszmerendszert létrehozó gondolkodók (mint Ramiro de Maeztu) úgy vélték, hogy a közös múlt, a nyelv, a szokások, a kultúra, a vallás és a spanyolokban és a latin-amerikaiakban egyaránt csörgedező hispán vér mindörökké összekapcsolja az óceán két oldalán élő népeket. Többek között a régiók autonomista törekvései, az ország megbonthatatlan egységének esetleges feltörése tette szükségessé a nacionalista oldal szemében az 1936-os felkelést, így már a fegyveres konfliktus első pillanatától hangsúlyt kapott az összetartozás. A Franco-diktatúra egy centralista hispán nacionalizmust állított nemzeti politikája középpontjába, amelyből kizárt mindent, ami nem az általuk vallott, a régi kasztíliai hagyományokhoz visszanyúló egységet hirdette, így a kisnemzetek önállósodási szándékai is nemkívánatosokká váltak. Meglátásuk szerint Spanyolországot, mint a hispán világ spirituális tengelyét, történelmi okoknál fogva megilleti a Latin-Amerika feletti őröködés joga, a spanyol technika és a kultúra segítségével szellemi síkon vissza kell hódítani a régi területeket.

⁶ Benedict Anderson fejti ki az elképzelt közösségek elméletét a történelem különböző korszakaiban kialakuló és fenntartható nacionalizmusok egyik alapfeltételeként. Az erről szóló monográfia magyar fordítása: Benedict ANDERSON, (ford. SONKOLY Gábor), *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Értelmezésük szerint a Hispanidad megmentése egyet jelent a katolicizmus (a civilizáció alapeszményének tekintett kereszténység egyetlen letéteményeként) és a spanyol nyelv védelmével, a vallási komponens egyúttal a kommunizmus elleni harcban is elengedhetetlen. A felsőbbrendűnek vélt hispán faj kivételességét egyéb szélsőséges érvekkel is magyarázták, erre azonban most nincs lehetőségünk kitérni.⁷ Az eszmerendszer védelmezői szerint a 17. századi értékeknek kellett visszatérniük: a miszticizmus, a lovagiasság, a becsület kultusza, a bátorság, a józanság, az anyagi javak megvetése, a szemérem, az őszinteség, a szenvedélyes elkötelezettség és a büszkeség értékrendszerének együttese szavatolhatja, hogy a hispán faj ismét naggyá váljon. A kulturális életet is új alapokra kellett helyezni, a vallás és a hazafias érzés adta az új nemzet fundamentumait. Mindennek megteremtését csak egy autokratikus berendezkedésű állam keretein belül vélték lehetségesnek.⁸

A fentiekben felvázolt elméleti alapokat igyekeztek átültetni a filmművészet területére is, a Hispanidad erényeit visszatükröző új filmkultúra kialakítása kulcsszerepet kapott a nemzet újjáteremtésében. A nyelv és az összetartozás-ézés alapján ugyanis – az uralkodó ideológia szerint – Latin-Amerika közönsége is kizárólag a Hispanidad szellemében fogant mesterműveket fogja fogyasztani, ezeket pedig Spanyolországban kell létrehozni.⁹ A 40-es és 50-es évek folyamán a rezsimhez hű filmes szaklapok cikkei, tudósításai és filmkritikái folytatták ezt a vonalat, újabb érveket felhozva a hispán nagyság filmekben történő megjelenítése mellett. Hogy kihangsúlyozzák e távoli országok szoros kötődését az Ibériai-félszigethez, a 40-es évektől a legtöbb filmművészeti folyóiratban az addig megszokott *cine latino* (latin film) elnevezés helyett a *cine ibérico* (ibér film) használatát szorgalmazták.¹⁰

A spanyol nemzetfelfogás francóista megközelítését mutatta a *Faj (Raza)*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941 – forgatókönyvét Franco tábornok írta álneven) című film, amely egyfajta opportunista nacionalizmus mintája, ahol a nemzet alkotóelemei – összhangban az uralkodó politikával – a katolicizmus, a hadsereg és a család. A Hispanidad Tanácsa által támogatott film egy hős felmenőkkel büszkélkedő família tagjait mutatja be az 1898-as függetlenségi háború és az 1936-ban kirobbant polgárháború közötti időszakban, és különleges hangsúlyt kap benne a hazafiság, valamint a katonai életforma. 1950-ben a filmet újravágták és újraszinkronizálták, hogy minden részletében naprakész legyen a népnek szánt üzenete.

Ebben a rendkívül tágran értelmezhető kategorizálásban minden alkotó a saját meggyőződése szerint interpretálhatta a nemzet és a film kapcsolatát.

⁷ Mindezekről lásd bővebben: LÉNÁRT András, *A „felsőbbrendű” hispán faj és a konstruált ellenségkép viszonya a Franco-diktatúrában = Egyén és politikai gyakorlat*, szerk. Gözsy Zoltán – VITÁRI Zsolt, Pécs, 2013, 241-254.

⁸ Enrique GONZÁLEZ DURO, *El miedo en la posguerra*, Madrid, Oberon, 2003, 50-53.

⁹ Félix CENTENO, *El cine español en América, Primer Plano*, 1942. szeptember 27., 4.

¹⁰ Ezt egy cikkben alapozták meg, a szerző feltüntetése nélkül: *A propósito de un cine latino, Primer Plano*, 1941. április 13., 3.

Míg a konzervatív Florián Rey filmrendező szerint a „fajra” jellemző tulajdonságokat, a folklórt, a tradicionális zenét és a legősibb szokásokat kellett bemutatniuk (illeszkedve így a 19. századi konzervatív nacionalizmushoz), addig a baloldali Juan Antonio Bardem sokkal elvontabban nyúlt a kérdéshez, inkább a különböző emberi jogok gyakorlását lehetővé tevő politikai közösséget tekintette nemzetalkotónak, így a nemzeti film bármi lehet, ami a *comunidad* által jön létre.¹¹ A Franco korszakban a filmiparhoz kötődő jelentősebb személyek mind rendelkeztek világos koncepcióval arról, hogy milyen szerepet tölt be a filmművészet a nemzeti identitás kialakításában. A diktatúra évtizedeiben legfontosabbnak számító filmművészeti folyóirat, a *Primer Plano* alapítója, Manuel Augusto García Viñolas szerint a spanyol filmet ugyanúgy meg kellett újítani, mint Spanyolországot, mivel minden nemzet a mozgóképkultúráján keresztül tudja kifejezni önmagát a legegységesebb módon. Rafael Gil filmrendező hozzátette, hogy „a film egy olyan kollektív művészet, amelyet az egész nép együttesen művel”, a gyártás színvonalának javításához pedig az szükséges, hogy az egész nemzet egy magasabb intellektuális szintre lépjen. A rezsim egyik gyakran foglalkoztatott rendezője, José Luis Sáenz de Heredia szintén összekötötte egy nemzet kulturális fejlettségét saját filmgyártásának állapotával, és azt is megjegyezte, hogy a filmeket nem csak a konkrét filmek készítik, hanem az egész ország, még az is, aki nem jár moziba, mert a nemzeti filmművészetet a kollektív nemzeti öntudat formálja.¹² Az 50-es évek közepén a volt (és a 60-as években ismét kulcspozícióba kerülő) filmművészeti főigazgató, José María García Escudero úgy vélte, hogy 1939-ig, vagyis a diktatúra kezdőpontjáig anyagi, szellemi és technikai értelemben véve nem létezett spanyol film. Leginkább egy olyan gyermekhez hasonlította, aki 1929 és 1934 között tette meg az első lépéseit, csak 1939 után kezdett el önállóan járni, de még akkor sem sikerült saját filmipart kialakítania. Szerinte mesterkélten alkotások és hiteltelen vallási művek árasztották el a vásznakat.¹³ García Escudero minden filmes témájú tanulmányában és könyvében visszatérő és egyre erősödő gondolat, hogy a filmekre a legnagyobb veszélyt nem a cenzúra és a politika jelentik, hanem maga a közönség: a közönség ugyanis alapvetően rossz (*el mal público*, ahogyan ő nevezi), hozzá nem értő, nem tudja, mire kell figyelnie, mit kell látnia, éreznie; a nézők kiművelése, megnevelése ezért a mindenkori filmpolitika egyik fő feladata, ennek pedig nem ideológiai, hanem intellektuális alapon kell történnie. A fent idézett filmkészítők és értelmiségiek tehát a nemzeti tudat formálásában főszerepet szántak a filmeknek, de nem kizárólag maguknak az alkotásoknak, hanem a teljes filmes közegnek, beleértve a kritikát és a közönséget is.

¹¹ Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia – Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, 63-64.

¹² Az ismertetett véleményeket összegyűjtötte: José María GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 35-36.

¹³ José María GARCÍA ESCUDERO, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU, 1954. 11-12.

Florián Rey filmrendező egy 40-es években adott interjújában megfogalmazta, mi a spanyol folklórfilmek egyik fő kulturális feladata – igazolásként pedig a magyar filmművészetet hozta fel: „A spanyol filmnek kötelessége Amerika felé irányítani a közönségét és costumbrista folklórfilmeket készítenie. Ebben leginkább Spanyolország érdekelt; és ha bennük, a külföldiekben él egy legenda Spanyolországról, akkor azt fenn is kell tartani. Igen, uram; barna nők és spanyol zene. Ha Ön megnéz egy magyar filmet, és abban nem lát cigányokat, átverve érzi magát”.¹⁴ Bár törekedtek a rendszer által elképzelt spanyol nemzeti tudatot államilag ösztönzött filmekben keresztül megteremteni, visszatekintve azt mondhatjuk, hogy a közönség körében továbbra is rendkívül népszerű folklórfilmek, a *costumbrismót*¹⁵ közvetítő españoladák maradtak a spanyolság-tudat fő képviselői.

A Cifesa filmstúdió égisze alatt készült, nagy költségvetésű „papírmásé”¹⁶ filmek a korszak által dicsőségesnek tartott múltat idézték meg, amelyek örökké példaként kell álljanak a spanyol nemzet formálása során: Amerika felfedezése, a Habsburgok, a függetlenedni vágyó kolóniák elleni spanyol harc és a polgárháború. Ez utóbbi harcot érdekesen közelítették meg a győztesek: kereszties hadjáratnak tekintették a Sátán szolgálatában álló kommunizmus-bolsevizmus, vagyis a köztársasági csapatok ellen, a spanyol haza és nemzet üdvéért, Isten nevében. Értelmezésük szerint a nemzetbe csak azok tartoztak bele, akik vallották ezeket az elveket. Néhány cím ebben a tematikában: *Kövesd a légiót! (¡A mí la legión!, Juan de Orduña, 1942)*, *A szentély nem adja meg magát (El santuario no se rinde, Arturo Ruiz Castillo, 1949)*, *Szerelmi örület (Locura de amor, Juan de Orduña, 1950)*, *Amerika hajnala (Alba de América, Juan de Orduña, 1951)*, *Az őrző (La patrulla, Pedro Lazaga, 1954)*.

A spanyol film története eddig a pontig, ha a nemzeti kérdést vizsgáljuk, valójában irracionális utat járt be: egy olyan filmgyártásból, amely szinte egyáltalán nem foglalkozott a nemzetfelfogással, most egy olyan hivatalos filmpolitikát próbáltak kialakítani, amelyik csak azzal törődik. A közönség ezt a művészi látásmódot egy ideig valóban magáévá tette, de hamarosan belefáradt. Természetesen nem beszélhetünk kizárólagosságról: ahogyan más diktatúrákban, úgy Spanyolországban is a rezsim hivatalos ideológiáját tükröző, propaganda értékkel bíró filmek mellett többségben voltak a könnyed szórakozást biztosító művek, szem előtt tartva azt az alapfeltételt, hogy ezek nem kritizálhatják a fennálló rendszert és annak eszméit.

¹⁴ Az idézet több helyen is megtalálható, többek között: Antón CASTRO, *Recuerdo de Florián Rey*. Elérhető: <http://antoncastro.blogia.com/2005/050601-recuerdo-de-florian-rey-.php>

¹⁵ A *costumbrismo* a mindennapok és a szokások fontos elemeit ábrázolja különböző műalkotásokon keresztül.

¹⁶ A „papírmásé” filmek a díszletként szolgáló építőanyagokról kapták a nevüket. A művekben látható, a történetek helyszínéként szolgáló kastélyok és paloták nagy részét a Cifesa stúdióiban építették fel kartonpapírból és papírmáséból, ezek felhúzása ugyanis jóval olcsóbb és a forgatás során könnyebben kezelhetőek, mozdíthatóak, mintha valódi kövekből készültek volna.

Ahhoz is jól értettek, hogy a kikapcsolódást szolgáló darabokban is elrejtsek az állami ideológia üzeneteit; erre kiváló példa a Kubala László életén alapuló, ám azt kommunista-ellenes propagandává változtató *Az ászok békére törnek* (*Los ases buscan la paz*, Arturo Ruiz Castillo, 1955), főszerepben az önmagát alakító, Spanyolországba emigrált magyar focistával.¹⁷ Az 50-es évektől, bár még létezett a nacionalista tematika, ugyanakkor egyre inkább a kevésbé fajsúlyos munkákat részesítették előnyben, illetve azokat, amelyek az egyház-hadsereg-család szentháromság témáját érintették. És ekkor már megjelentek az ellenzéki filmesek is (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga), akik igyekeztek manőverezni az átláthatatlan cenzúra útvesztőiben. Valamint visszatért – bár igazán soha nem tűnt el – az *españolada*, a *costumbrismo*, a folklór, a flamenco: ha valami tipikusan spanyolt akartak előállítani, akkor ezeket az elemeket sorakoztatták fel egymás mellé, és a köztük lévő hézagokat kitöltő cselekmény kevés figyelmet kapott. A populáris kultúra vált a filmkultúra zászlóvivőjévé.

A nemzeti kérdés a demokratikus spanyol filmben

A 70-es évektől napjainkig terjedő időszakban mindössze két olyan filmtípus (de nem műfaj) alakult ki, amelyekre azt mondhatnánk, hogy tipikusan spanyol, bár a nemzet ábrázolásában elég speciális utat választott: a *destape* (szabad fordításban, de a lényegét kiemelve: vetkőzéses film) és az úgynevezett hispán horror. 1975-ben zárult le a diktatúra, de az egyre szabadabbá váló légkör miatt az azt megelőző néhány évben is megjelentek az első ilyen művek. Mindkettő közös jellemzője, hogy hangsúlyossá, esetenként egyeduralkodóvá és túlzóvá tette a művekben az eddig tiltott témákat és jeleneteket: amit korábban nem volt szabad megmutatni, azt most kendőzetlenül a nézők elé tárták. Népszerűvé váltak a filmvásznakat előntő erotikus filmek, és talán az ekkor beinduló folyamatot lehetne megjelölni eredendő okaként annak a napjainkban is jelenlévő általános (és hamis) vélekedésnek, hogy a spanyol filmek legjellemzőbb vonása a kendőzetlen erotika és a leplezetlen szexualitás. Szintén ebben az évtizedben indult el a vérrel és meztelen női és férfi testekkel gazdagon telített horrorok és thrillerek sorozata, amelyek közül több darabban nem csak spanyol, de nemzetközi sztárok (mint Christopher Lee, Tony Curtis, Telly Savalas, Mel Ferrer, Peter Cushing és Klaus Kinski) is részt vettek. A vámpírok, farkasemberek, élőhalottak történetei, valamint a *softcore* pornográfia kategóriába tartozó művek felváltva kerültek a közönség

¹⁷ A Franco-korszak magyar tematikájú filmjeiről lásd: LÉNÁRT András, A Budapest-Barcelona tengely. Magyar témák a spanyol filmekben, *Filmvilág*, 2014/06, 26-29; Uő, *Memoria histórica húngara en el cine del franquismo = Memoria histórica y cine documental*, szerk. José María CAPARRÓS LERA – Magí CRUSELLS – Francesc SÁNCHEZ BARBA, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, 932-946.

elé, a két kategória gyakran egymással is keveredett (Jesús Franco filmrendezőnek ezek vegyítése vált a specialitásává, 200-nál több alkotás fűződik a nevéhez).

Bár mindkét típus nagy népszerűsége tett szert az országban, természetesen egyikről sem lehet elmondani, hogy a spanyol nemzethez, nemzetfelfogáshoz szervesen kapcsolódna. Legalábbis akkor nem, ha a hagyományos keretek között tekintünk erre a kérdésre. Azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy egy harminchat éven keresztül fennálló szélsőjobbaldali diktatúrából ébredező országban újra ki kellett találni, mit is jelent a társadalom számára a nemzet. Mivel a korábbi rezsim úgy vélte, hogy csak a győztesek csoportja tartozik a spanyol nemzetbe, mindenki más pedig idegenszívű hazaáruló, a demokrácia visszatérte után keresztül kellett menni egy hosszabb – bizonyos szempontból még ma sem lezárult – megbékélési folyamaton. Ehhez különböző eszközökhöz folyamodott az irodalom, a színház¹⁸ és a filmművészet is, utóbbi esetben pedig az önkifejezés részévé vált, hogy a spanyol nép (köztük a filmművész) végre megmutathatja azt is, amit eddig nem tehetett lehetővé a rendszer béklyói. Ismét azzal szembesülhetünk tehát, hogy a közönség körében kedvelt műfajok kevés, a spanyol népre valóban jellemző tulajdonságot hordoztak magukban, de ebben az esetben nem a hanyagság jelölhető meg fő indokként, hanem a nemzet felszabadultság-érzése. Filmművészeti szempontból kiemelkedőbb, szélesebb körben elfogadhatóbbnak bizonyult a múlttal való szembenézést hirdető filmek sorozata. A 60-as évek második felétől (tehát már egy évtizeddel a diktátor 1975-ös halálát megelőzően is, alkalmazkodva a politikai nyitás vonulatához) egyre hangsúlyosabbá vált a polgárháború szörnyűségeinek ábrázolása, de a hangvétel többé nem apologetikus, mint a diktatúra filmkészítésében, és mentessé válik a nacionalista felhangoktól. Értelmetlen, a nemzetet szétszakító brutális testvérgyilkos háborút láthatunk ezekben a művekben, a káosz pedig az azt követő időszakra is rányomta bélyegét, és egészen máig feloldatlan feszültségeket eredményezett. *A vadászattól (La caza, Carlos Saura, 1966)* *A kerékpárok nyárra valókon (Las bicicletas son para el verano, Jaime Chávarri, 1984)* át *A trombita szomorú balladájaig (Balada triste de trompeta, Álex de la Iglesia, 2010)*, a polgárháború traumája és az annak pusztításai nyomán kialakult Franco-rendszer kiapadhatatlan forrása a filmeseknek, és továbbra is úgy tűnik, hogy ez az egyetlen téma, amely a spanyol nemzetet annak teljességében, a – paradox módon – széttöredezettségén alapuló egységében képes ábrázolni.

A hagyományos értelemben vett egységes nemzeti kép továbbra sincs jelen, ez azonban nem feltétlenül probléma vagy hiányosság. A demokratikus átmenettől kezdődően megerősödött az autonóm közösségek filmgyártása,

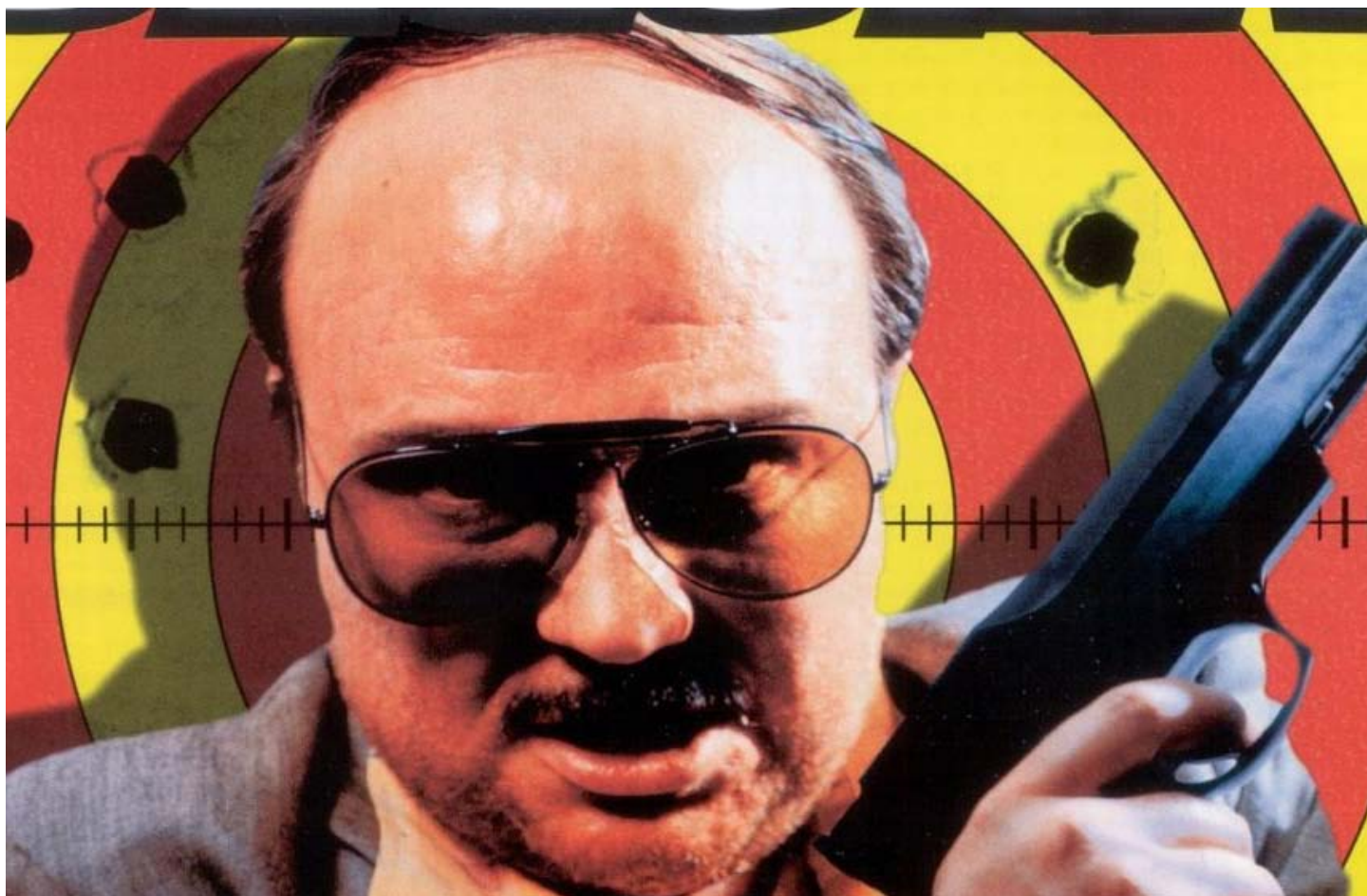
¹⁸ Ezekről magyar nyelvű összefoglalás: Csikós Zsuzsanna, *A kortárs spanyol regény, Tiszatáj*, 2016/3, 5-22; KATONA Eszter, *Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez, Tiszatáj*, 2016/3, 53-86.

mindenekelőtt a baszk és katalán filmkészítés. A 80-as és 90-es években az ezekben felvonultatott szereplők, élethelyzetek és társadalmi problémák az adott kisnemzetek sajátjai voltak, akár a jelenkorral, akár a múlttal foglalkoztak. A jellemző témák beemelésével a lokális problémákat is országos szinten érthetővé tették a filmjeik segítségével, míg a mindenkit sújtó gondokat saját szemszögből próbálták meg értelmezni (lásd például az ETA terrorszervezet kérdését a baszk filmrendezők műveiben). Mind közül a katalán filmgyártás ért el a többenél is színvonalasabb eredményeket, a polgárháborús témát egy gyermek szemszögéből feldolgozó *Fekete lelkek* (*Pa Negre*, Agustí Villaronga, 2010) például számos elismerést kapott a spanyol filmes díjátadókon. Ugyanakkor napjainkban nem jelenthetjük ki, hogy a régiók filmgyártása egyben a saját identitásuk megjelenési formáját adná. Bár a katalán filmek egy része katalán nyelven készül (a többi pedig spanyol vagy francia nyelven), katalán helyszíneken és stábbal forgatják, de az alkotások többsége nem tükrözi vissza Katalónia identitását. Gyakran felmerülő kritika, hogy a katalán (vagy éppen baszk) filmek többsége Spanyolország bármely részén készülhetett volna, ami nem jár messze az igazságtól. Annak érdekében, hogy ismertté és elfogadottá váljanak a spanyol vagy nemzetközi filmes fősodorban, általában egyetemesebb témákhoz nyúlnak. Vannak persze kivételek: a játékfilmek és dokumentumfilmek eszköztárát vegyítő *A katalán álom* (*El somni català*, Josep María Forn, 2015) a régió elmúlt százöt évét öleli fel, egyértelműen állást foglalva a napjainkban felélénkült függetlenedési törekvések mellett.

Összspanyol szinten a spanyol nemzetet talán Pedro Almodóvar és követői jelenítik meg legjobban. Mindezt oly módon, hogy továbbra sem adnak egységes képet. Almodóvar korai, stílussteremtő alkotásaitól – a mai filmrendezők műveit is szemlélve – általános tendencia, hogy a spanyol nép, a spanyol ember egy változó létállapotú, kirakósdarabkákból összeálló montázs, legfőbb ismertető jegye, hogy nem lehet egyértelműen jellemezni. Míg egyes népeket szokás állandó jelzőkkel illetni filmgyártásuk alapján, persze egyoldalú módon, addig a spanyol emberek – a spanyol filmek alapján – rendkívül színes palettát mutatnak. A legkonzervatívabb doktrínákat vallóktól az újító szelleműeken át a szubkultúrákig, a spanyol nemzet mindent magába foglal. Míg bizonyos társadalmi osztályok és korcsoportok megpróbálják fenntartani a látszatát annak, hogy ők egy szociális értelemben vett kiemelkedő réteget alkotnak, addig más közösségek éppen azzal különböztetik meg magukat a többiektől, hogy még önmagukat sem tudják, és nem is akarják definiálni. Ha sztereotípiát keresünk, elég a Spanyolországban és azon kívül is nagy népszerűségnek örvendő, eddig öt filmből álló *Torrente*-sorozatot (Santiago Segura, 1998-2014) megtekinteni. Ez alapján egy hamis, torz (de sokak számára igen szórakoztató) képet kaphatunk a spanyolokról. Ha az általánosítás csapdájába esünk, ahogyan azt többen is megteszik Segura sorozata alapján, elég messze kerülünk a teljes kép kialakításától;

nem véletlen, hogy sok spanyol szerint ez a sorozat okozta a legtöbb kárt a spanyol országimáznak. Ez persze csak a külföldre vonatkozik, más nemzetek ítélik meg tévesen a spanyolokat e filmek alapján.

Az évszázadokon keresztül merev szabályok által korlátozott, bigottan konzervatív Spanyolország az elmúlt harminc évben hatalmas változásokon ment keresztül, a nemzet fogalma pedig még homályosabb, mint valaha. Tekintve a 2017 őszétől Katalóniában zajló folyamatokat, valamint a kétpártiból négypártivá bővült politikai paletta egyre feszültebb légkörét, egyetértés ebben sem lesz. Nincs egy központi vonás, inkább sok-sok periféria, amely nem áll össze egy egészé, hanem ezek együtt, egymást kiegészítve léteznek. Egy olyan puzzle, amiről tudható, hogy végeredményben összeilleszthető, de ez mégsem történik meg, mert ettől lesz igazán egyedi és izgalmas. Ettől lesz spanyol.





Antonio
VILAR

en

PERIS
TRAGO



ALBA de AMERICA

con

MERY MARTIN · VIRGILIO TEIXEIRA · MANUEL LUNA
EDUARDO FAJARDO · JOSE SUAREZ · JESUS TORDESILLAS
MARCO DAVÓ. *con la colaboracion especial de*

AMPARO RIVELLES

Director: **JUAN J. ORDUÑO**

Guión: JOSE RODOLFO BOETA Cámara: ALFREDO FRAILE
Decorados: SIGFREDO BURMAN Estudios: SEVILLA FILMS

SUPERPRODUCCION
CIFESA PRODUCCION

PRINTED IN SPAIN

*GRÁFICAS VICENT P. VILLALBA