

Mediterrán Világ

Társadalomtudományi folyóirat

50.

Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány
2021

Támogató
Four Gates Hungary Kft., Veszprém

Szakmai együttműködő partnerek
MTA-VEAB Gazdaság-, Jog- és Társadalomtudomány Szakbizottság
MTA-VEAB Történettudományi Szakbizottság
Veszprémi Magyarságtudományi Kutatások Műhely

Főszerkesztő
Szilágyi István

Felelős szerkesztő
Garaczi Imre

Szerkesztő bizottság
Fischer Ferenc, Carlos Flores Juberias (Valencia), Kalmár Zoltán (elnök), Luís Filipe Castro Mendez (Lisszabon), Rostoványi Zsolt, Manuel Alcantára Sáez (Salamanca), Szilágyi Ágnes Judit

Felelős kiadó
Garaczi Imre

ISSN 1787-7350

A szerkesztőség postacíme
Mediterrán Világ Szerkesztősége
8200 Veszprém, Viola u. 2.

E-mail
garaczi.imre@gmail.com

The studies are supervised by professional lecturers.

Folyóiratunk MTA besorolása:
II. FTO / Történettudományi Bizottság: A
IXGJO / Politikatudományi Bizottság: B

Nyomdai munka
OOK-PRESS Nyomda, Veszprém

Tartalom

Előszó – Siposné Kecskeméthy Klára.....	3
Szilágyi István: Egy modernizációs kísérlet tapasztalatai Brazíliában. João Goulart kormányzásának három éve	5
J. Nagy László: „Tavaszi” Algériában? A hirak mozgalom	36
Ferwagner Péter Ákos: A perzsa–oszmán határvidék, mint első világháborús konfliktuszóna.....	42
Prantner Zoltán – Abdallah Abdel-Ati Al-Naggar: Titkos izraeli beavatkozás a jemeni polgárháborúban 1964–1966 között	64
Remek Éva: EBESZ-Mediterrán Partnerek: régi-új párbeszéd	79
Szigetvári Tamás: Tunézia politikai és gazdasági kihívásai.....	93
Lénárt András: Demokratikus átmenet és filmpolitika	108
Szántó Ákos: Kína és Latin-Amerika gazdasági kapcsolatai a 21. században, különös tekintettel a kínai befektetésekre	123
Faust Anita: Legitimáció a világrendben – fogalmi szintézis	137
Nagy Georgina: Az Észak-Algériai kabil lázadás	156
Kornéli Beáta: Nagy-Britannia katonai céljai Arábiában az első világháború alatt	166
Varga Tímea: Stratégiai jelentőség és etnikai problémák: a ciprusi alkotmányreform nehézségei, 1955–56	182
Seyedin Szilvia: Mohammad Reza Pahlavi iráni sah 1966-os magyarországi látogatása és előzményei.....	196
Németh Viktória: Kis népcsoportok helyi értékeinek szerepe a nemzetközi kapcsolatokban és a geopolitikában – a számik és a baszkok összehasonlítása	222
Mihályi Dorottya: Hogyan válik a berber divattá?	236
Závocski Adrienn – Sashalmi Ádám: A fasiszta Olaszország gyarmatosítási politikája	249
Vigh Vivien: Az északi-sarki hajózási útvonalak megnyílása és hatása a Mediterráneum térségére	264

Lénárt András*

**Demokratikus átmenet és filmpolitika.
Elméleti és gyakorlati megközelítések
a spanyol eset kapcsán¹**

**Democratic transition and film policy.
Theoretical and practical approaches
to the Spanish case**

ABSTRACT

The processes and scenarios of democratic transitions, transformations, and regime changes in 20th century Europe range from the political and social spheres to the economic and cultural realms. Since its birth (1898), cinema has always been one of the most suitable art forms to reflect the beliefs, concerns and hopes of a nation, thus the leaders and governments have had to pay particular attention to this field, both in dictatorships and democracies. In each case, the inception of a new film policy was a perfect indicator of the direction towards which the country's political system was developing. New models and paradigms have emerged which, even if not linked or inspired by each other, have shown similar characteristics in many countries. The aim of this article is to outline the film policy aspect of democratic transitions, with a particular focus on the Spanish case, highlighting the most important ingredients of the cinema's systemic transformation, in line with the political context of the period. The initiative to introduce new, partial or fundamental changes to the system can come from either 'above' or 'below'; in most cases it arrives from both directions, which can ensure that approaches born on the theoretical level can be put into practice. Collaboration is essential for the creation of a democratic cinema, where artistic commitment can be accompanied by political goals (especially those of the incumbent government), but the latter can never suppress the former.

Keynotes: Spanish Transition, Film Policy, Spanish Cinema, Change, Democracy.

ABSZTRAKT

A 20. századi Európában lezajlott demokratikus átmenetek és átalakulások, rendszerváltások folyamatai és forgatókönyvei a politika és a társadalom szférájától a gazdaság és a kultúra

* Dr. habil. Lénárt András, hispanista, történész, egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztika Tanszék

területéig terjednek. A film a születésétől (1898) kezdődően az egyik legalkalmasabb művészeti ág volt ahhoz, hogy tükrözze egy nemzet véleményét, aggodalmait és reményeit, így az országok mindenkori vezetői különös figyelmet kellett fordítsanak erre a területre diktatúrában és demokráciában egyaránt. Egy új filmpolitika megszületése minden esetben tökéletesen jelezte, hogy az adott ország politikai rendszere milyen irányban fejlődik. Olyan új modellek és paradigmák alakultak ki, amelyek – még ha nem is kapcsolódtak össze vagy inspirálták egymást – több országban hasonló jellemzőket mutattak. A tanulmány célja felvázolni a demokratikus átmenetek filmpolitikai aspektusát, különös figyelmet fordítva a spanyol esetre, kiemelve ennek a rendszerszintű filmművészeti átalakításnak a legfontosabb elemeit, összhangban a korabeli politikai kontextussal. A kezdeményezés, hogy újdonságokat, részleges vagy alapvető változásokat vezessenek be a rendszerbe, származhat egyaránt „felülről” vagy „alulról”; a legtöbb (és legoptimálisabb) esetben mindkét irányból együttesen érkezik, ami biztosíthatja, hogy az elméleti síkon született megközelítések a gyakorlatban is megvalósuljanak. Az együttműködés elengedhetetlen a demokratikus filmművészet megteremtéséhez, ahol a művészi akarat mellett politikai célok (különösen a hivatalban lévő kormányzaté) is megjelenhetnek, de ez utóbbiak soha nem kerekedhetnek felül az előbbieken
Kulcsszavak: spanyol átmenet, filmpolitika, spanyol film, változás, demokrácia.

Egy demokratikus berendezkedésű ország bel-, kül- és társadalompolitikájához szorosan kapcsolódóan beszélhetünk a vonatkozó demokratikus kultúrpolitika létezéséről, amely – az alapvető és egyben leegyszerűsítő megközelítés szerint – nélkülözi azokat a terheket és korlátokat, amelyeket egy autoriter vagy totalitárius rendszer a társadalomra ró. A demokratikus kultúrpolitika feltételeinek és alkotóelemeinek beazonosítása gyakran akadályokba ütközik: lehetetlen meghatározni azokat a követelményeket, amelyek alapján a kulturális irányítás egyértelműen demokratikusnak tekinthető. Ugyanakkor, körülhatárolható néhány olyan kritérium, amelyek hiánya azt jelezheti, hogy a fennálló politikai rendszer nem felel meg a demokráciák alapvető jellemzőinek.

A demokrácia (a társadalmi szerveződés e formájának általánosan elfogadott definíciói szerint értelmezve) is megtűrhet a keretein belül olyan politikai gyökerű rendelkezéseket, amelyek hajlamosak a tekintélyelvűségre. Ennek a kettősségnek figyelemre méltó példája lehet a filmművészet területén az Amerikai Egyesült Államokban az 1930-as és 1960-as évek között létező ún. *Filmprodukción Kódex* (népszerűbb nevén: *Hays Kódex*), amely a filmipar tevékenységét cenzúra és tiltás útján, erkölcsi, vallási és politikai okokból korlátozta, a hidegháború idején pedig a politikai önkényt az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működése tette teljessé.²

Út a demokrácia felé – lehetséges paradigmák

A politikai, társadalmi és kulturális területeken a demokratikus átmenet általában nem váratlanul és előjelek nélkül érkezik. Egy mélyreható átalakulásnak olyan előzmények egyengetik az útját, amelyek a szóban forgó diktatúra utolsó évtizedeiben

formálódtak. A legtöbb rezsim, ha nem államcsínnyel ér véget, általában keresztül-megy a diktatúra egy „puhuló” szakaszán, amelyben a rendszer korlátozó keretei bizonyos értelemben fellazulnak, és a felszínre kerülhetnek a készülődő transzformáció jeleit mutató elemek. Ez a szakasz a későbbi demokratikus átmenet előjátéka-ként szolgál. Az ilyen mélyreható változásokhoz szükség van arra, hogy a megfelelő emberek (különösen politikusok) kerüljenek a kulcspozíciókba.

Melyek a jellemzői a demokrácia eljövételét közvetlenül megelőző kultúrpolitikának, amely még mindig egy autoriter rendszer keretein belül létezik, de már mutatja az említett lazulás jeleit? Egy magyar politikus jól kidolgozott példát kínált, és paradigmája prototípusként szolgálhat a demokratikus átmenet felé vezető hosszú kulturális út felvázolásához. Ennek a modellnek valamilyen változata más diktatórikus országokban is létezett, de a szocialista Magyarországon tudatosan alakították ki, behatárolva a felismerhető kereteket, hogy a művészek számára követendő irányelveket határozzanak meg. E példa elemei több diktatórikus ország kultúrpolitikájának kialakításában is beazonosíthatók, így egy univerzálisabb modellként is tekinthetünk rá. Mivel Magyarországon széles körben ismert, így csak a főbb vonásait vázolnám fel néhány mondatban.

Az 1960-as és 70-es években, amikor a terror és a fizikai megfélemlítés már nem tartozott a magyar szocialista rendszer főbb eszközei közé, a politika lassú „olvadása” az ország kulturális életében is érezte hatását. Aczél György, a magyar kultúrpolitika erős embere alkotta meg a 3T modelljét, amely rövidítés három magyar szó kezdőbetűjére utal: Támogat, Tűr, Tilt. E modell szerint a magyar kormány, a kormányzó Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) és a kulcsbeosztásokban lévő politikusok támogatták a szocialista realizmushoz és a párt fő irányvonalához ragaszkodó művészeti megnyilvánulásokat, megtűrték azokat, amelyek nem mondtak ellent nyíltan a marxista-leninista ideológiának, és betiltottak mindent, ami rendszerellenesnek tűnt. Az idő múlásával és az egypártrendszer végének (1989–1990) közeledtével a második T, a tolerancia szférája megerősödött a tiltás rovására, megnyitva az utat a demokratikus átmenet politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális változásainak kezdete előtt.³ A 3T-politika felbecsülhetetlen értékkel bírt a magyar kormány és a társadalom számára: az emberek és az értelmiségiek bizonyos fokú szabadságot éreztek az önkifejezés terén, természetesen szem előtt tartva a hatalom által megszabott lehetőségeket és korlátokat. A különböző gazdasági és szociálpolitikai intézkedésekkel együtt ez az új kultúrpolitika elviselhetővé tette azok életét, akik – bár demokratikus változásokra vágytak – egyelőre megelégedtek a magyar rezsim új, valamelyest könnyebben kiismerhető koordinátarendszerével.

Ez a paradigma más országokban is működött, bár általában nem egy deklarált elv keretében, hanem a hatalom csúcsáról irányított új politikák bevezetésének következményeként. A spanyol késői francóizmus sem volt kivétel: amikor 1962-ben Manuel Fraga Iribarnét kinevezték tájékoztatói és idegenforgalmi miniszternek, a

tömegkommunikációs eszközök szerepe más irányt vett. Bár mindent szigorú felügyelet alatt tartottak, az új információs politika új stratégiákat jelölt ki, amelyeken belül végre lehetett hajtani számos változtatást.⁴ Fraga José María García Escudero-nak ajánlotta fel a sajtófőigazgatói posztot, aki ezt nem fogadta el, de jelezte, hogy színház- és filmművészeti főigazgatóként lennének jó ötletei. A kinevezése után az új főigazgató hídként határozta meg magát a rendszer kritikusai és a Franco-pártiak között. Kiemelt figyelmet fordított a nemzeti filmgyártás ösztönzésére, más európai országok tapasztalatainak felhasználására (elsősorban annak érdekében, hogy ne kövessék el ugyanazokat a hibákat, de felhasználják azok művészi és technikai vívmányait), az értelmiségiek és akadémikusok bevonására a döntéshozatalba, a Filmvédelmi Alap létrehozására a finanszírozás átláthatóvá és egyszerűbbé tétele érdekében, a spanyol állami televízió tevékenységi körének meghatározására, az új filmkészítők és a fiatal közönségnek szóló filmgyártás támogatására. Emellett a filmesek a korábbiaknál nagyobb szabadságot élveztek.⁵ A nyitás felé tartó diktatúra keretein belül García Escudero munkája elősegítette egy hitelesebb filmművészet megteremtését. Carlos Saura filmrendező szavaival élve: „Úgy gondolom, hogy García Escudero többet tett a spanyol filmért, mint bárki más ... az időszakát elemezve látható, hogy nélküle tehetetlenek lettünk volna. Azokban a pillanatokban nagy kockázatot jelentett változtatásokat bevezetni a spanyol filmgyártásba, de ő megette”.⁶

Ez a filmpolitikai nyitás, bár a 70-es évek elején átmenetileg megszakadt, a politikai és gazdasági enyhüléssel párhuzamosan előkészítette az utat a valódi változások számára. Amikor a demokratikus átmenet időszakában felmerült az igény a filmpolitika újragondolására, a kiindulópont García Escudero 1960-as években végzett tevékenysége volt.

A filmpolitikai átmenet lépései

Az 1970-es évek döntő évtized volt az Ibériai-félszigeten: Spanyolországnak és Portugáliának lehetősége nyílt arra, hogy a politikai rendszerében végrehajtsa a demokrácia visszaállításához szükséges változásokat.⁷ Az európai demokratikus átmenetek során a tömegkommunikációs eszközöket is be kellett vonni annak érdekében, hogy minden érintett szereplő és társadalmi réteg részt vehessen és együttműködhessen az új megegyezések és paktumok kialakításában. Ezek a médiumok minden európai országban aktív és fontos szerepet játszottak a közvélemény formálásában, és ez alól az ibér országok sem képeztek kivételt. Ekkoriban az írott sajtó és a televízió egyfajta tanulási fázison ment keresztül ebben a térségben: a diktatúra merev kereteihez szokott média kísérletezni kezdett a liberálisabb, demokratikusabb újságíráshoz, a szólás- és sajtószabadsághoz vezető lépésekkel. A francia és az angol sajtó példája meghatározta a főbb irányvonalakat, amelyeket követniük kellett, ha be akarták hozni a modern nyugat-európai sajtóval szembeni lemaradásukat. Természetesen a mentalitásváltás mellett szükség volt a megfelelő infrastruktúra kialakítására, a már

meglévő korszerűsítésére is.⁸ Az átmenet kormányai nagy figyelemmel kísérték a média tevékenységét, mivel annak viselkedése és közvetítő ereje szerves részét képezte a békés átmenet és az ún. „paktumokon alapuló szakítás” garanciáinak.

Az átmenet idején a filmművészetnek számos átalakuláson kellett átesnie. A többi médiummal kapcsolatban említett két alapvető tényező (mentalitásváltozás, az infrastruktúra modernizálása) természetesen ezen a területen is érvényesült, kiegészülve a hetedik művészethez tartozó egyéb elemekkel. A nemzeti filmművészet irányításának újragondolásakor a döntéshozóknak figyelembe kellett venniük e médium sajátos helyzetét. Abból az axiómából kiindulva, hogy a film egyszerre tartozik a művészet és az ipar területéhez, a tervezés során számos tényezőt szem előtt kellett tartani. A filmszakma összetett hálózatának minden alkotóelemére szükség volt ahhoz, hogy széleskörű, tartós hatású és megfelelő színvonalú projekteket eredményező rendszert hozzanak létre. A film világának a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás fázisaira való hármas felosztása – ami egyben a modern, professzionális filmipar hagyományos kategorizációja is – arra ösztönözte a politikusokat, hogy a filmet sokrétű vállalkozásként, összefüggő és egymástól elválaszthatatlan összetevők halmazaként kezeljék, még akkor is, ha ezek látszólag a valóság különböző szegmenseihez tartoztak. Politikai, gazdasági (promóció, finanszírozás, együttműködés magáncégekkel és a közszolgálati televízióval, koprodukciók más országokkal), jogi (a véleménynyilvánítás szabadságának kérdéseivel együtt) és művészeti (a minőség és a mennyiség viszonya, témaválasztás) szempontok egyaránt fontosak voltak egy-egy film és az egész filmpolitika sorsának meghatározásában. Nem feledkezhetek meg azokról a külső tényezőkről sem, amelyek a filmgyártás célcsoportjaként az egész folyamat végpontján álltak: a közönségről és – elkerülhetetlenül – a kritikusokról.

A demokratikus átmenetek történetét áttekintve a demokratikus filmművészet „felülről” történő kialakítása, amely szükségszerűen a társadalmi-politikai és kulturális átmenet időszakában történik, általában megfelelnek az egyik alapvető, fent említett szegmensről, a közönségről. José María García Escudero, az 1960-as évek színház- és filmművészeti főigazgatója már felismerte, hogy ezt az emberi tényezőt nem lehet figyelmen kívül hagyni. 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 közönség kiművelése, megnevelése ezért a mindenkori filmpolitika egyik fő feladata, amelynek nem ideológiai, hanem intellektuális alapon kell történnie – ez egy merész kijelentés volt a Franco-diktatúra idején.⁹ 1971-ben egy könyvet is írt a közönség szellemi neveléséről és a társadalom filmkultúrális műveltségének javításáról.¹⁰ Az átmenet időszakába lépve a közönségnek – amely szintén egyfajta átmeneti fázisban volt a saját identitását és az új demokra-

tikus politikai rendszerben és társadalomban elfoglalt helyét illetően – el kellett sajátítania azt az intellektuális képességet, hogy megértse a demokratikus filmek által közvetített üzeneteket, amelyekben már nem volt jelen az előző diktatúra ideológiai terhe. Ezeknek az üzeneteknek a nyelve a film nyelve volt, a maga különböző jelentésszintjeivel és értelmezési lehetőségeivel.

A más területeken bekövetkező átalakulások a filmpolitikát sem hagyhatják érintetlenül. Ezeket a módosulásokat azonban nem feltétlenül és kizárólagosan a hivatalos körök indítják el. A kezdeményezés, hogy újdonságokat, részleges vagy alapvető változásokat vezessenek be a rendszerbe, származhat egyaránt „felülről” vagy „alulról”; a legtöbb (és legoptimálisabb) esetben mindkét irányból együttesen érkezik, ami biztosíthatja, hogy az elméleti síkon született megközelítések a gyakorlatban is megvalósuljanak. Nem elég kormányzati szintű döntéseket hozni, ha a szóban forgó kör, azaz a filmkészítők nem támogatják azokat. Ez az együttműködés kulcsfontosságú, mert a szakemberek részvétele nélkül lehetetlen lefektetni egy új rendszer alapjait. A két szféra között elkerülhetetlenül létrejön a kölcsönös függőség: a politikai, infrastrukturális és pénzügyi alapokat kormányzati szinten kell megteremteni ahhoz, hogy a filmkészítők végezhesék a művészi tevékenységüket. Az együttműködés elengedhetetlen a demokratikus filmművészet megteremtéséhez, ahol a művészi akarat mellett politikai célok (különösen a hivatalban lévő kormányzaté) is megjelenhetnek, de ez utóbbiak soha nem kerekedhetnek felül az előbbieken. Ez az együttélés az egyetlen lehetőség a demokratikus filmrendszer működésének biztosítására, amelyen belül természetesen kialakulnak bizonyos viták is.

A filmkészítők sokszínű csoportján belül a forgatókönyvírók, rendezők és producerek alapvető felelősséggel tartoznak: az ő kreativitásuk nélkül nem képzelhető el változás a forgatókönyvben megjelenő és a filmben feldolgozható témákat illetően. Az átmenet idején forgatott alkotás nem feltétlenül tér el minden tekintetben a diktatúra utolsó évtizedeiben készült művektől. A különbség egyértelmű, ha a film érzékeny témával foglalkozik, általában politikai témával, amely vitákra adhat okot az ideológiai önmeghatározásuk szerint kialakult különböző csoportok között. Ebben az esetben fontos, hogy a műveken keresztül bármilyen politikai állásfoglalás megjelenhet, még akkor is, ha azok ellentmondanak az átmenetet megelőző diktatúra uralkodó ideológiájának. A demokratikus filmpolitika kialakulása abban a pillanatban kezdődik, amikor a filmkészítőnek lehetősége nyílik arra, hogy kifejezze véleményét a társadalomról, politikáról, világról, bármely olyan kérdéstről, amely arra készíti őt, hogy egy valóban személyesnek ható művet forgasson. Ha a film nem érint kényes kérdéseket, akkor az eredményt kevésbé befolyásolja az uralkodó politikai rendszer.

Az 1980-as években a spanyol filmgyártás a filmes átmenet utolsó szakaszába lépett, amikor nemcsak a témaválasztás, hanem a politikai, társadalmi és pénzügyi környezet is a demokratikus piac jellegzetességeit vette fel, és a szabad verseny lett az

egyik meghatározó tényező. Korábban a diktatúra szavatolta a nemzeti filmgyártás elsőségét, legalábbis mennyiségileg, de nem feltétlenül minőségileg. A vetítési kvóták, valamint az autoriter kormány által bevezetett ellenőrzési és védelmi mechanizmusok miatt a külföldi filmművészetnek esélye sem volt arra, hogy versenyre keljen a spanyol művekkel. Utóbbiak természetesen erőteljes állami támogatásban is részesültek a gyártás, terjesztés és bemutatás fázisaiban is.¹¹ Amikor az ország végérvényesen megnyitotta kapuit a nemzetközi piac felé, a modern piacgazdaság új játékszabályainak érkezésével együtt megkezdődött a külföldi alkotások beáramlása is. A szabad verseny világát nem ismerő spanyol filmművészetnek hozzá kellett szoknia az új koordináta-rendszerhez, de a tapasztalatlansága miatt kénytelen volt az immár demokratikus állam támogatását és védelmét keresni. Az ország filmiparának fel kellett zárkóznia a többi nyugat-európai országéhoz. Míg más nemzetek filmgyártása a 60-as és 70-es években ipari, infrastrukturális és esztétikai átalakulásokon ment keresztül, addig Spanyolország elszigetelt maradt e hatások többségétől. Bár a rezsim évtizedeiben néhány filmkészítőnek sikerült bizonyos újdonságokat bevinnie az ország filmes vérkeringésébe – az olasz neorealizmus és a francia új hullám hatása különösen érezhető volt –, de a rendszer megakadályozta, hogy a szükséges fejlesztések végbemenjenek. A demokratikus átmenet során ezeket a károkat is orvosolni kellett.

A változások a filmvilág minden szegmensét érintették, azonban ez nem jelentette a „régit” kizárolagos felváltását az „újjal”; a több évtizedes tapasztalattal rendelkező idősebb filmesek továbbra is forgattak alkotásokat, miközben feltűntek olyan fiatalabb művészek, akik nem dolgoztak a diktatúra alatt, így nem kellett lerázniuk magukról az elnyomó rendszer igáját. A két nemzedék együttműködött az új filmművészet alapjainak megteremtésében, új témákat és hangokat vezettek be, ugyanakkor megőrizték a klasszikus spanyol filmművészet főbb hagyományait és értékeit. Julio Pérez Perucha és Vicente Ponce négy tengelyt azonosítanak a demokratikus átmenet periódusának filmkészítésével kapcsolatban, amelyek vizsgálata mentén szerintük egyértelműen megkülönböztethető ez az időszak az azt megelőző és azt követő szakaszoktól. Ezek a tengelyek a politikai fejlődés, a filmművészetre vonatkozó törvénymódosítások, az elkészült filmek száma és a spanyol autonóm közösségek filmgyártásának fejlődése.¹²

Bár a spanyol demokratikus átmenet hivatalosan Francisco Franco diktátor halálával kezdődött, a valódi átalakulások csak néhány intézkedés bevezetése és számos törvény meghozatala (vagy eltörlése) után bontakoztak ki. A cenzúra 1977-es eltörlése a Demokratikus Centrum Unió (Unión de Centro Democrático, UCD) kormányzása alatt kijelölte az egyik sarokpontot, valamint lényeges előrelépést mutatott olyan új minisztériumok és osztályok létrehozása, amelyek a kulturális terület, köztük a filmügyek irányításával foglalkoztak. A filmművészetre vonatkozó intézkedések természetesen a médiatörvényekhez kapcsolódtak. Az átmenet időszaka olyan új modellek kialakítását jelentette, amelyek alkalmasak Spanyolország új filmpolitiká-

jának megalapozására, és biztosíthatják, hogy a nemzeti filmgyártás ismét teljes értékű részévé válhat a demokratikus európai filmművészetnek. Az új rendszer azonban felszínre hozta azokat a szabálytalanságokat és ellentmondásokat, amelyek akkoriban a spanyol filmipart (és egyúttal a politikát is) jellemezték. A cenzúra megszűnésének évében eltörölték a forgalmazási kvótát is, ami súlyosan károsította a nemzeti filmművészetet. Új vonatkozó politikákat kellett kialakítani, meghatározva a filmiparnak nyújtott állami támogatások kereteit, hogy az átmenet – és az eljövendő demokrácia – spanyol filmművészete ne ütközzön áthatolhatatlan pénzügyi akadályokba. Az állam és a filmipar közötti együttműködés újjáalakítása és normalizálása egy hosszú folyamat részeként indult el, amely nem ért véget az átmenet lezárultával (1982), számos további intézkedést igényelt az első szocialista kormány (1982–1986) idején is.

Az átmenet filmjeinek témakijelölése

Néhány filmkészítő már az 1970-es évek elején előre látta a diktatúra végét és a korlátok hamarosan bekövetkező leomlását. José María Caparrós Lera történész-filmtörténész azonosított néhány elemet ebből a rendszerváltás előtti korszakból, amelyek a véleménye szerint előkészítették az utat a valódi változásokhoz. Az ő szavaival élve: „Ha visszatekintünk a Franco-rezsim kései korszakának utolsó filmjeire, láthatjuk, hogy többek között Carlos Saura, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Fernán-Gómez, Jaime de Armiñán, José Luis Borau, Pedro Olea és Ricardo Franco filmjei hogyan kérdőjelezték meg a Franco-diktatúrát annak eltűnése előtt”.¹³ Tanulmányában Caparrós Lera néhány filmet is említ, amelyekkel alátámasztja a megállapítását: *Angélica unokahúgom* (*La prima Angélica*, Carlos Saura, 1973), *Nevelj hollót* (*Cría cuervos*, Carlos Saura, 1975), *A méhkas szelleme* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973), *Brando kapitány szerelme* (*El amor del capitán Brando*, Jaime de Armiñán, 1974), *Orvvadászok* (*Furtivos*, José Luis Borau, 1975), *Pascual Duarte* (*Pascual Duarte*, Ricardo Franco, 1975).

Egy átmeneti időszakban kényes kérdés a témák körültekintő megválasztása. Politikai-társadalmi szinten a spanyol politikusoknak óvatosan kellett eljárniuk, hogy sikerrel végre tudják hajtani a „paktumokon alapuló szakítás”-t, azaz minden politikai erő számára kínáljanak valamit annak érdekében, hogy a lehető legszélesebb körű együttműködés jöhessen létre. Filmpolitikai szinten, bár a filmkészítőknek már nagyobb szabadságuk volt a munkájuk során, figyelniük kellett mind a közvéleményre, mind a fennálló politikai helyzetre. Minden átmenet során ezek az évek a gondolkodás, az új ábrázolási módok és lehetőségek keresésének időszakai. Néhány rendező, mint Carlos Saura vagy Jaime Camino, megtette az első lépéseket a filmes történelmi emlékezet helyreállítása felé, olyan témákhoz nyúlva, amelyekben a polgárháborúban legyőzött csoportok nézőpontja is megjelenik. Maga az átmenet csak

néhány műben kerül középpontba, különösen azokban, amelyek a politikusokra összpontosítanak, de a legtöbb ekkoriban készült filmben érezhető a bizonytalanság hangulata. A főszereplők új lehetőségeket keresnek a szabadabbá vált körülmények között, amelyek révén megvalósíthatók lesznek az egyéni kezdeményezések.

Az átmenet filmművészetének témái nem *in medias res* érkeztek a filmes áramlatba. Ezek az ötletek és cselekmények már évek vagy évtizedek óta foglalkoztatták a készítőket, de a diktatúra korlátai miatt nem lehetett őket megvalósítani. Az új tényezők közül fontos volt a kereskedelmi szempont: mivel a produkciós cégek a korábbinál sokkal jobban függtek a jegybevételelektől, elengedhetetlen volt, hogy az új alkotások vonzóak legyenek a közönség számára. A filmkészítőknek különböző elvárásoknak kellett megfelelniük: olyan témákhoz kellett nyúlniuk, amelyeket a korábbi évtizedekben nem fogadtak el, de nagyon fontos volt azokat a vásznon látni. Az új lehetőségekkel párhuzamosan azonban a filmgyártó vállalatoknak és a rendezők kreativitásának figyelembe kellett venniük a közönség ízlését és igényeit. Azok a filmesek, akik a spanyol valóság ábrázolásának akarták szentelni műveiket, a múlt felülvizsgálatából indultak ki, különösen a polgárháború és a Franco-rezsim tekintetében. Az alkotásaikkal nem a bűnösöket kívánták támadni, nem a háborúban felülkerekedett győzteseket akarták vádolni, és nem is a legyőzöttekkel szemben elkövetett igazságtalanságokat akarták nyilvánvalóvá tenni, hanem a 20. század második felének Spanyolországával szembeni kritikus magatartást akarták tükrözni. Ezekben a filmekben megjelent Francisco Franco személyi kultusztól megfosztott alakja, a polgárháború két ellentétes oldala, de a kettős mérce, a hamis keresztényi szeretet és a társadalom képmutatása is a múltban és a jelenben egyaránt.

Számos könyv jelent meg az átmenet filmjeiről, irányzatairól és műfajairól,¹⁴ és több kongresszust is szerveztek a világ különböző részein, amelyeken helyet kapott a periódus filmpolitikai vonatkozása.¹⁵ E művek címei tökéletesen mutatják a spanyol átmenet kezdetének és végének bizonytalanságát, legalábbis kulturális és filmes szempontból. A könyvek szerzői különböző dátumokat használnak fel e folyamat szakaszának behatárolására, mivel művészeti szempontból nincsenek nyilvánvaló időhatárok.

José María Caparrós Lera professzor a korábban említett tanulmányában kilenc fő témát jelölt ki, amelyeken belül a spanyol átmenet filmkészítése elhelyezhető. Az alábbiakban néhány példával alátámasztva összefoglalom a jellemzését, mert ez a tíz pont¹⁶ véleményem szerint tökéletesen jellemzi a korszak filmes szemléletét:

1. „A múlt átértékelése és a történelmi emlékezet. Példák: *A róka szemében* (*La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove, 1979), *Befejezetlen ügy* (*Asignatura pendiente*, José Luis Garci, 1977);
2. A spanyol polgárháború a legyőzöttek megközelítéséből. Példák: *36 hosszú nyara* (*Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino, 1976), *Emlékek a múltból* (*La vieja memoria*, Jaime Camino, 1977);

3. A történelmi autonóm régiók felemelkedése. Példák: *Az égő Barcelona* (*La ciutat cremada*, Antoni Ribas, 1976), *A segoviai szökés* (*La fuga de Segovia*, Imanol Uribe, 1981);
4. Juan Antonio Bardem politikailag elkötelezett filmjei. Példák: *A hosszú hétvége* (*El puente*, 1977), *Hét januári nap* (*Siete días de enero*, 1979);
5. A korszak szatírái. Példák: *A mama százéves* (*Mamá cumple cien años*, Carlos Saura, 1979), Luis García Berlanga *Nemzeti trilógiája* (trilógia *Nacional*, 1978, 1980, 1982);
6. Az úgynevezet madridi *movida* jelensége és hozzá kapcsolódóan Pedro Almodóvar első filmjei;
7. Történelmi témájú regények filmfeldolgozásai. Példák: *Apa háborúja* (*La guerra de papá*, Antonio Mercero, 1977), *A méhkas* (*La colmena*, Mario Camus, 1982);
8. Az első jelentősebb női rendezők munkái, elsősorban *A cuencai gyilkosság* (*El crimen de Cuenca*, Pilar Miró, 1979), amely nagy botrányt váltott ki, és átmenetileg be is tiltották az országban;
9. Kísérleti jellegű filmek. Példák: *Haverok* (*Colegas*, Eloy de la Iglesia, 1982) és az első Oscar-díjat nyert spanyol film, a *Találkozás és búcsú* (*Volver a empezar*, José Luis Garci, 1982);
10. A fősodoron kívüli alkotások, mint az andalúz Equipo-2 vagy a katalán Pere Portabella munkái.”

Ezekhez hozzátehetünk még egy pontot, amely más országoktól eltérően egyedi szint és témaköröket kölcsönzött a 70-es és 80-as évek spanyol filmművészetének, egyszersmind a spanyol demokratikus átmenet filmművészetének szimbólumaivá vált. Ez alatt a nemzetközi szinten is ismert *exploitation* mozi kategóriáját értjük, amely a spanyol esetben a horrorban és erotikus jelenetekben bővelkedő filmeket jelenti, és ezt nevezhetnénk a spanyol átmenet valódi filmművészeti újdonságának, valamint a korszak igazi jellemzőjének.¹⁷ Már az 1970-es években megjelentek olyan műfajok és művek, amelyek eltávolodtak a hagyományos reprezentációtól. Bár ekkor a politikai nyitottság az átmeneti szigorítás miatt visszaesést szenvedett, de a filmművészet területén a próbálkozások ellenére is nehéz lett volna visszatérni a merev és kompromisszummentes szabályozáshoz. A félmeztelen nők (deréktól felfelé) szerves részét képezték ezeknek a liberálisabb műveknek. Ezek nem a pornográfia tartományába tartoztak, még csak nem is a mai értelemben vett erotikus filmek voltak (az első teljes meztelenséget csak 1975-ben mutatták be a spanyol vásznanakon), de már ennyi is újdonságnak számított. A különböző műfajok kiemelkedő rendezői, valamint a régi rendszer filmművészetének elbűvölő sztárjai (mint Marisol, Carmen Sevilla és Aurora Bautista) is jelen voltak a felnőtteknek szóló filmek világában. 1978-ban jóváhagyták az „S” besorolást, amely a 18 éven felüli nézők számára készült műveket jelölte, azzal a megjegyzéssel, hogy „ez a film témája vagy

tartalma miatt sértheti a nézők érzékenységét”.¹⁸ Az erőszak, a vér, a meztelenség soha nem látott mennyiségben kínált a nézőknek olyan jeleneteket, amelyeket a nemzetikatolikus diktatúra alatt nem tapasztalhattak a filmvásznon. A hivatalos adatok szerint 1977 és 1982 között 424 film került az „S” kategóriába, ebből mintegy 300 külföldi alkotás volt, míg 130 cím spanyol vagy egy más országgal együttműködésben készült koprodukció. Az 1977 és 1979 közötti „S” mozit inkább egyfajta kísérletezés és a szexuális jelenetek növekvő tartalma jellemezte, míg 1980 és 1982 között mindez a *softcore* pornográfia felé mozdult el.¹⁹

1972 és 1982 között, tehát még az átmenet időszakában is a spanyol filmek mintegy 25%-a tartozott a horrorfilmek műfajába.²⁰ A demokratikus átmenet horrorfilmjeinek egyes elemei már jóval korábban megjelentek a spanyol filmművészetben, például a Jesús (Jess) Franco által rendezett alkotásokban és a hollywoodi kasszasikereket másoló filmekben. A horror műfajába tartozó művek (az úgynevezett „hispan horror”) számának növekedése több okból következett be. Az „S” besorolású filmekhez hasonlóan olyat mutatott a közönségnek, amit korábban nem láthatott a moziban: ebben az esetben az erőszak és a vér ábrázolása volt az, amit explicit módon vetíthettek a mozikban. Ezek a témák nagyszámú nézőt vonzottak. Az erőszak látványa (pontosabban: annak a lehetősége, hogy ilyet láthassanak) egyfajta megkönnyebbülést jelentett a társadalom számára, amelynek egészen a közelmúltig el kellett fojtania az ösztöneit. Emellett jobb volt látni (és élvezni) az erőszakot, mint elkövetni.

Konklúzió

A 20. század második felében a demokráciák születésekor a filmpolitika megváltozása is szerves részét képezte a mélyreható átalakulásnak. Olyan új modellek és paradigmák alakultak ki, amelyek – még ha nem is kapcsolódtak össze vagy inspirálták egymást – több országban hasonló jellemzőket mutattak. A 36 éven át fennálló spanyol diktatúra utolsó éveiben a kultúra, azon belül is a filmkultúra volt az a terület, ahol a legszembetűnőbb volt az alkotók vágya a nagyobb szabadság felé történő elmozdulásra. Ahogyan láthattuk, ebben esetenként partnerre találtak kultúrpolitikusokban is. Ennek köszönhetően az 1975-ben induló politikai-társadalmi demokratikus átmenet a filmpolitikában valamivel korábban kezdődött, de az UCD-kormány idején teljesebben ki. A valódi átmenet a szabad témaválasztásban, a filmek aktuális kérdésekre adott válaszaiban és olyan műfajok megjelenésében mutatkozott meg, amelyek a korábbi évtizedekben elképzelhetetlenek voltak. Ez a szabadság azonban a politikai és a nemzeti múltra vonatkozó filmek kapcsán nem volt teljeskörű: a békes átmenet érdekében a filmesek csak ritkán nyúltak olyan témákhoz, amelyek valamelyik oldal számára elfogadhatatlanok lettek volna.

Natalia Ardánaz a következőképpen vonja le következtetéseit a spanyol átmenet filmkészítését illetően:

„Az ebben az időszakban készült spanyol filmek az események alakulásának közvetlen hatása alatt álltak. A filmcenzúra megszűnése jelentős változást jelentett az új produkciók számára. Ez azonban nem jelentette azt, hogy egy politikai szempontból markánsan elkötelezett filmkultúra alakult volna ki, mivel a belső válság leküzdéséhez, paradox módon, szükség volt az állami protekcionizmusra. Ez a helyzet nem tette lehetővé a kockázatosabb projektek megvalósítását. Az 1970-es évek végén készült politikai művek sokaságát egy olyan filmgyártás váltotta fel, amelyet inkább a konszenzusra való törekvés jellemezett. Úgy tűnt, hogy a film és a politika egyetértene a múlttal való teljes szakítás és a radikalizmus elutasításában, az ideológiailag elvakultabb filmrendezők és pártok partvonalra szorításában, és a lakosság többségét inkább a centrizmus felé igyekeztek terelni.”²¹

Jegyzetek/Notes

¹ Jelen tanulmány a spanyolországi Sevillai Egyetem által koordinált és a Spanyol Gazdasági és Fejlesztési Minisztérium által finanszírozott „*Construir democracias: actores y narrativas en los procesos de modernización y cambio en la Península ibérica (1959-2008)*” (ACNADE, Ref. PID2019-107169GB-I00) nemzetközi kutatási projekt keretében készült.

² Erről lásd részletesen a magyar, spanyol és amerikai eset összehasonlításával: Lénárt, András: „Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe”, in: *Aetas*, 29. évf. 2. sz. 2014. 87–104.

³ Bolvári-Takács, Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest, Planétás Kiadó, 1998. 16–37.

⁴ A médiában bekövetkezett változásokról ír: Eiroa San Francisco, Matilde – Carrera Álvarez, Pilar: *España, voz en off. Teoría y praxis de la prensa española en el contexto de la Guerra Fría*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2008; Chuliá Rodrigo, Elisa: *La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1997.

⁵ Lénárt, András: „Un hombre de la apertura franquista. García Escudero”, in: *Acta Scientiarum Socialium*, Vol. XXX. 2009. 37–48.

⁶ A színház- és filmművészeti főigazgató önéletrajzában olvasható ez a vélemény: García Escudero, José María: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Barcelona, Editorial Planeta, 1995. 276.

⁷ A spanyol esetről lásd: Szilágyi, István: *Demokratikus átmenet és konszolidáció Spanyolországban*. Budapest, Napvilág Kiadó, 1996.

⁸ García González, Gloria – Redero San Román, Manuel: „Prensa y opinión pública en la transición política española”, in: *Anales de la Universidad de Alicante*, No. 8–9. 1991–1992. 85–120.

⁹ Több helyen is kifejti ezt a véleményét, leghosszabban itt: García Escudero, José María: *Cine español*. Madrid, Editorial Rialp, 1962. 39–44.

¹⁰ García Escudero, José María: *Cine para el año 2000*. Madrid, Zero, 1971.

¹¹ A Franco-korszak filmgyártásáról lásd: Lénárt, András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2014 (második, átdolgozott kiadás: 2018).

¹² Pérez Perucha, Julio – Ponce, Vicente: „Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español”, in: Palacio, Manuel (coord.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011. 223–268.

¹³ Caparrós Lera, José María: „El cine español en la transición a la democracia (1975–1982)”, in: Berta, Tibor – Csikós, Zsuzsanna – Lénárt, András (és mások, szerk.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*. Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék – Amerika-közi Tanulmányok Kutatóközpont, 2016. 22–23.

¹⁴ Néhány fontosabb mű, amelyeket a tanulmány jelen alfejezetének megírása során is felhasználtam: Caparrós Lera, José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975–1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992; Gómez Benítez de Castro, Ramiro: *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1975 – 1986)*. Madrid, Mensajero, 1989; Lozano Aguilar, Arturo – Pérez Perucha, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974–1983)*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España – Asociación Española de Historiadores del Cine, 2005; Palacio, Manuel (ed.): *El cine y la Transición política en España (1975–1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012; Puigdomènech, Jordi: *Treinta años de cine español en democracia 1977/2007*. Madrid, Ediciones JC, 2007.

¹⁵ A spanyol demokratikus átmenetről szervezett egyik nemzetközi konferenciára, melynek e sorok írója egyik társszervezője volt, 2015-ben került sor a Szegedi Tudományegyetemen több mint száz, többségében külföldi előadó részvételével. Ez is mutatja, hogy a szóban forgó politikai folyamat jelentősége túlmutat Spanyolország határain, és a világ számos országának kutatóit inspirálja kutatásra.

¹⁶ Caparrós Lera, José María: „El cine español en la transición a la democracia (1975–1982)”, id. mű., 24–28.

¹⁷ Lénárt, András: „Terror al desnudo: el cine de explotación en el contexto de la transición española”, in: Berta, Tibor – Csikós, Zsuzsanna – Lénárt, András (és mások, szerk.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*. Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék – Amerika-közi Tanulmányok Kutatóközpont, 2016. 450–461.

¹⁸ Puigdomènech, Jordi: *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*, id. mű. 28.

¹⁹ Kowalsky, Daniel: „Cine nacional non grato. La pornografía española en la Transición (1974–1982)”, in: Berthier, Nancy – Seguin, Jean-Claude (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. 204–206.

²⁰ Matellano, Víctor: *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*. Madrid, T&B Editores, 2011. 123.

²¹ Ardánaz, Natalia: “La Transición política española en el cine (1973 – 1982)”, in: *Comunicación y Sociedad*, Vol. XI. No. 2. 1998. 172.

Felhasznált irodalom/References

- Ardánaz, Natalia: "La Transición política española en el cine (1973 – 1982)", in: *Comunicación y Sociedad*, Vol. XI. No. 2. 1998. 153–175.
- Bolvári-Takács, Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest, Planétás Kiadó, 1998.
- Caparrós Lera, José María: „El cine español en la transición a la democracia (1975–1982)”, in: Berta, Tibor – Csikós, Zsuzsanna – Lénárt, András (és mások, szerk.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*. Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék – Amerika-közi Tanulmányok Kutatóközpont, 2016. 21–34.
- Caparrós Lera, José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975–1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992.
- Chuliá Rodrigo, Elisa: *La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1997.
- Eiroa San Francisco, Matilde – Carrera Álvarez, Pilar: *España, voz en off. Teoría y praxis de la prensa española en el contexto de la Guerra Fría*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2008.
- García Escudero, José María: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Barcelona, Editorial Planeta, 1995.
- García Escudero, José María: *Cine para el año 2000*. Madrid, Zero, 1971.
- García Escudero, José María: *Cine español*. Madrid, Editorial Rialp, 1962.
- García González, Gloria – Redero San Román, Manuel: „Prensa y opinión pública en la transición política española”, in: *Anales de la Universidad de Alicante*, No. 8–9. 1991–1992. 85–120.
- Gómez Benítez de Castro, Ramiro: *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1975 – 1986)*. Madrid, Mensajero, 1989.
- Kowalsky, Daniel: „Cine nacional non grato. La pornografía española en la Transición (1974–1982)”, in: Berthier, Nancy – Seguin, Jean-Claude (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. 203–216.
- Lénárt, András: „Terror al desnudo: el cine de explotación en el contexto de la transición española”, in: Berta, Tibor – Csikós, Zsuzsanna – Lénárt, András (és mások, szerk.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*. Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék – Amerika-közi Tanulmányok Kutatóközpont, 2016. 450–461.
- Lénárt, András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2014 (második, átdolgozott kiadás: 2018).
- Lénárt, András: „Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe”, in: *Aetas*, 29. évf. 2. sz. 2014. 87–104.
- Lénárt, András: „Un hombre de la apertura franquista. García Escudero”, in: *Acta Scientiarum Socialium*, Vol. XXX. 2009. 37–48.
- Lozano Aguilar, Arturo – Pérez Perucha, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974–1983)*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España – Asociación Española de Historiadores del Cine, 2005.
- Matellano, Víctor: *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*. Madrid, T&B Editores, 2011.

- Palacio, Manuel (ed.): *El cine y la Transición política en España (1975–1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Pérez Perucha, Julio – Ponce, Vicente: „Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español”, in: Palacio, Manuel (coord.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011. 223–268.
- Puigdomènech, Jordi: *Treinta años de cine español en democracia 1977/2007*. Madrid, Ediciones JC, 2007.
- Szilágyi, István: *Demokratikus átmenet és konszolidáció Spanyolországban*. Budapest, Napvilág