

# Mediterrán Világ

*Kulturális folyóirat*

12.



Nagy Konstantin

Ciprusi kérdés

Női identitás

Spanyol filmművészet

Támogatók

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Magyar Földrajzi Múzeum, Érd  
Universitas Alapítvány, Veszprém  
Veszprém Megyei Jogú Város Polgármesteri Hivatal



ISSN 1787-7350

Felelős kiadó: Garaczi Imre

Projektmenedzser: Bartalus Roland

A borítón Kalmár Zoltán fotói láthatók

Készült B5 formában  
16,1 (A5) ív terjedelemben  
a Pannon Egyetem nyomdájában  
Műszaki vezető: Szabó László

Borító: Tungli Ádám

**PE 62/2009**

## Tartalom

### Az antik Róma

- Grüll Tibor: *Róma és a „külső Óceán”* 3  
K. Csízy Katalin: *Nagy Konstantin, a keresztények pártfogója* 21

### Dél-Európa az 1970-es években

- Harsányi Iván: *Az 1970-es évek Mediterráneuma – a nemzetközi erőtér* 37  
Szilágyi István: *Modernizációs modellek és társadalomépítés  
a hetvenes években: a spanyol tapasztalatok* 53  
Zoltán Márta: *Honvédelmi kötelezettség a kötelező katonai szolgálat  
felfüggesztése után. A francia és a spanyol megoldás* 77  
Lénárt András: *Politika és útkeresés  
a 70-es évek spanyol filmművészetében* 91  
Bense Mónika: *A három Maria levelei, avagy női identitáskeresés  
mint politikai provokáció a Salazar-rezsim alatt* 105  
Agg Zoltán: *Új demokráciák: Görögország és Portugália  
a katonai hatalomátvételtől a polgári demokrácia kiépüléséig* 113  
Andreides Gábor: *Az ólomévek Olaszországa* 125  
M. Császár Zsuzsa - Bali Lóránt: *A titói Jugoszlávia nemzeti politikája  
a hetvenes években, különös tekintettel a bosnyák nemzetté válásra* 145  
Borbély Anikó: *A Ciprusi kérdés  
a Regionális Biztonsági Komplexum elméletének (RSCT) fényében* 155  
Schweitzer András: *Ciprus és az arab-izraeli konfliktus –  
Bibó István rendezési elképzelései mai szemmel* 169

Mediterrán Világ

800,- Ft



## Politika és útkeresés a 70-es évek spanyol filmművészetében

Lénárt András

A történelem során az autokratikus-totalitárius berendezkedésű államokban a film egy olyan eszközzé vált, mellyel a diktatúra keretei között élő népet a vezető hatalom akár nyíltan, akár észrevétlenül, de mindenképpen befolyásolni tudta. Ebből a szempontból nincs kivétel a jobb- és baloldali diktatúrák között: minden hatalomra jutott vezető felismerte a filmben rejlő lehetőségeket, és az állami propaganda egyik legfontosabb alkotóelemévé tette azt.

Spanyolország sem volt kivétel ez alól: Francisco Franco tábornok már a polgárháború (1936-39) során hatékony befolyásoló eszközként kezelte a mozgóképet, a propaganda és ellenpropaganda tökéletes kiszolgálóját látta benne, a későbbi évtizedeket uraló rezsim pedig már teljes mértékben rátelepedett a nemzeti filmgyártásra, folytatva és tökéletesítve más országok (Szovjetunió, Németország, Olaszország) filmpolitikát és propagandát érintő tevékenységét.<sup>1</sup>

Az 1939-től fennálló Franco-rendszer a kezdeti elszigetelődés, önellátás és szegénység után az 1950-es évek végétől belekezdett a minden szintet és területet érintő fejlesztési mechanizmusokba. A 60-as évek közepétől már érezhetően kifejtette hatását az I. Gazdasági Fejlesztési Terv, és ugyanebben az évtizedben indult meg a turizmus, mely nagyban hozzájárult az ország gazdasági fellendüléséhez. A turistáktól származó bevételek és a más országokban élő, megközelítőleg 1,5 millió emigráns devizaküldeményei a spanyol lakosság számára nagy könnyebbséget jelentettek. A rezsim új, vezető pozíciókba helyezett politikusainak irányításával megkezdődött egy belső politikai liberalizáció és egy szintén enyhülő külpolitikai útkeresés. Ezek a személyek az Opus Dei csoport technokratái közül kerültek ki. Ekkoriban már a belső politikai ellenzék is elkezdte megszervezni önmagát, tette mindezt a legnagyobb titokban, hiszen a csoportok működése továbbra is illegális volt

### Nyitás és bukás

Egy óvatos liberális reformpolitikának lehetünk tanúi, mely a közélet terén is megmutatkozott: az 1966-os Manuel Fraga Iribarne-féle sajtótörvény (*Ley Fraga*) indította ezt el, mely – többek között – száműzte az írott és vizuális anyagokat érintő előzetes cenzúrát a felhasználható állami eszközök listájából. José María García Escudero, a 60-as évek

---

<sup>1</sup> Erről lásd részletesebben: Lénárt András: „Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco” in: *Acta Scientiarum Socialium XXVII*. Kaposvár, 2009. 37-48;

filmművészeti és színházügyi főigazgatója<sup>2</sup> a mozgóképgyártás területén tette meg a nyitás lépéseit, az információs és turisztikai miniszter Fragával karöltve őket tartják a nyitás igazi motorjainak, a valódi aperturistáknak a közélet területén. Az ekkor készült filmeknek tanúsítaniuk kellett, hogy Spanyolországban új szelek fújnak, és a cenzúra korlátai egyre kevésbé merevek; Európa többi országával egyetemben ők is támogatják a fiatal művészek önmegvalósítását és a viszonylagosan szabad önkifejezést. A filmek minősége és az anyagi támogatás nőtt, a spanyolok újra elkezdtek moziba járni. Az USA-val való együttműködés hangsúlyossá vált olyan Spanyolországban forgatott amerikai filmekkel, mint az *Arábiai Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), *A Római Birodalom bukása* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964) vagy a *Doktor Zsivágó* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965). Ekkor jelent meg az úgynevezett Új Spanyol Film generációja (pl. Carlos Saura), mely végül kifulladás a közönség érdektelensége miatt, ugyanis a cenzúrához, az egyértelmű üzeneteket közvetítő filmekhez szokott néző nemigen tudott mit kezdeni az elvontabb, többszintű jelentéstartalommal bíró munkákkal.

Az elért eredmények ellenére, vagy éppen azért, a 60-as évek végén megerősödött az aperturistákat túlságosan liberálisnak tartó, a változtatások ellen fellépő *bunker* csoport. García Escudero azonban akkora népszerűségnek örvendett, hogy nem lehetett egyszerűen csak elbocsátani: inkább megszüntették az egész Filmművészeti és Színházügyi Főigazgatóságot 1967-ben, csakhogy tőle megszabaduljanak, majd egy évvel később újra létrehozták ugyanezt. 1969-ben Manuel Fraga Iribarnét is eltávolították az Információs és Turisztikai Minisztérium éléről.

Franco biztosítani akarta, hogy Spanyolország a halála után is folytatja a már kikövezett „nemzeti” utat. Az általa taníttatott János Károlyt jelölte ki uralkodónak, aki a Nemzeti Mozgalom alapelveire esküdött fel, tehát elméletileg a Franco-korszak legitim folytatójának szánták. A biztonság kedvéért olyan személyekkel vették őt körül, akik a végletekig hűségesek voltak a Franco-korszak örökségéhez. Viszont a kulcsszereplő, az akkor már miniszterelnöki tisztséget betöltő Carrero Blanco 1973-ban merénylet áldozatául esett (a merényletet az ETA követte el, bár napjainkban egyre többen kérdőjelezik meg, hogy valóban egyedül a baszk terrorszervezet állt volna a merénylet kitervelése és végrehajtása mögött). Az őt követő Arias Navarro már kevésbé volt hajthatatlan, mind politikailag, mind jellemében eléggé erőtlennek bizonyult. A baloldali csoportosulások összefogtak egy közös platformban,

---

<sup>2</sup> García Escudero korábban már betöltötte ezt a tisztséget, de a *Barázdák* (*Surcos*, José Antonio Nieves Conde, 1951) című, a Franco-rendszerrel és társadalmával szemben igen kritikus film támogatása, valamint az ideológiailag teljesen „tökéletes” *Amerika hajnaláról* (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951) tett kevésbé pozitív megjegyzései miatt rövid időn belül meg kellett válnia a posztjától.



és Franco 1975-ben bekövetkező halála után, Adolfo Suárez irányításával, valamint a király bábáskodásával a demokratikus átmenet periódusába léphettek. Viharos évek következtek, amelyek során ügyelni kellett arra, hogy a magukat a francóizmus elveinek örököséiként aposztrofáló pártok és csoportok, valamint a baloldali erők között fenn lehessen tartani a békét és egyensúlyt. A tevékenységüket megkezdett pártok valódi ereje még kérdéses volt, az átmenet évei során derült ki, melyik formáció mennyire lesz életképes.

Általánosan elfogadott megállapítás, hogy a spanyol átmenet egy demokratikus, békés folyamat volt, mélyebbre tekintve azonban árnyaltabb az összkép: a szélsőjobboldal ötvennél is több politikai merényletet követett el, felfegyverzett, korábban titokban tevékenykedő Franco-ellenes erők nyilvánosan lincseltek meg szélsőjobboldalnak vélt személyeket, a nyílt erőszak alkalmazásához szokott rendőrség pedig megmozdulásokat vert szét, akár brutális módszerek alkalmazásával is.

## **A spanyol film egy évtizede**

Az 1969 és 1977 közötti periódus a spanyol filmművészetet történetének legnagyobb krízisében találta. A filmek terjesztését ekkor már döntő mértékben az észak-amerikai multinacionális vállalatok végezték, amely természetes velejárója volt a minden európai országban alkalmazott liberális filmpolitikának. A mozik és vetítőteremek felszereltsége, technikai berendezései elmaradtak voltak, a produkciós cégek pedig a teljesen kiszámíthatatlan kritériumok alapján odaítélendő állami és bankkölcsönöktől függtek.

A spanyol film történeténél valójában nem lehet meghúzni a határvonalat 1975-nél, mivel a késői Franco-korszakot és az átmenet éveit – filmtörténeti megközelítésből – több közös vonás miatt is egy periódusnak tekinthetjük.

Az új Kulturális és Előadóművészeti Főigazgatóság foglalkozott a filmművészet ügyével, de hozzáértő személyek hiányában a teljes nemtörődömség lett úrrá a rendszeren. Az 1969-ben Fraga Iribarnét váltó Alfredo Sánchez Bella minden területen megerősítette a cenzúrát, a filmgyártással pedig az ultrakonzervatív Enrique Thomas Carranzát bízta meg. Carranza olyan módosításokat vezetett be, hogy már valójában senki sem értette, mire és hogyan lehet pályázni. Teljes homály fedte, milyen szempontrendszer szerint értékelték egy filmtervet. A cenzúra olyan szigort ért el, amely utoljára az 1940-es években, a diktatúra intézményesülésének évtizedében volt jellemző. A mélypont akkor érkezett el, mikor egy olyan személyt neveztek ki filmművészeti főigazgatónak, aki addig csak bikaviadalok szervezésében jeleskedett.

Mivel ekkor már a televízió is fontos eszköznek bizonyult, az ultrakonzervatív Alfredo Sánchez Bella bizalmasát, a későbbi miniszterelnököt, Adolfo Suárezt bízta meg a spanyol állami televízió vezérigazgatói posztjának betöltésével. Suárez közvetlenül Carrero Blancónak jelentett, valamint szorgalmazta, hogy a rezsim politikusai forgatókönyvötleteket küldjenek neki, amelyeket azután le is forgattak tévéfilmnek (az opusdeista Laureano López Rodó például számos ilyen ötletet szállított).

Érdekessége ennek a korszaknak a *Dalok egy háború utánra* (*Canciones para después de una guerra*, Basilio Martín Patino, 1971) című film, mely nagy feszültséget okozott a francóista vezetés és a filmes világ között. Egy montázsfilmről van szó, 40-es évekbeli filmhíradókból vágta össze a jeleneteket, és korabeli népszerű dalokat játszottak alá a felvételeknek. A kettő együtt egy olyan elegyet alkotott (pl. a dalszöveg és a kép közötti kontraszt), hogy az akkori spanyol valóságról egy igencsak durva és szarkasztikus képet festett, ugyanis a spanyol nemzet nagyságát és kitartását dicsőítő dalok közben a képeken jegyrendszerre vásárló, a kevés kis élelemért sorban álló spanyol nép elkeseredett mindennapjait láthattuk. Miután privát vetítéseken már a bemutatás előtt megtekintette több magas rangú tisztviselő is a filmet, maga a későbbi miniszterelnök, Carrero Blanco döntött annak azonnali betiltásáról. A film rendezője úgy tudja: egy ilyen vetítésen nem is ő maga, hanem a felesége háborodott fel a látottakon és a vetítés után magából kikelve kiáltott fel Patino személyére vonatkozóan: „A rohadéknak, aki ezt készítette, Carabanchelben<sup>3</sup> lenne a helye”.<sup>4</sup> Akárhogyan is történt, a betiltott filmet csak Franco halála után vetíthették le szélesebb közönség előtt.

Patino még két másik dokumentumfilmmel is hozzájárult ahhoz, hogy a polgárháború utáni Spanyolországot és az egész Franco-rendszert az ő sajátos szemszögéből is megismerhessük. A *Caudillo* (1974) Francóról készített portréfilm, melyet teljes titokban tudott csak elkészíteni, hiszen ez a darab nem azt a filmes vonulatot egészíti ki, mely a *generalisimót* szentként és megmentőként ábrázolta; a rendező megpróbálta megmutatni a diktátornak azt az oldalát is, mely ekkoriban még tilos volt. Másik filmje, a *Legdrágább hóhérok* (*Queridísimos verdugos*, 1977) pedig kivégzéseket végrehajtó személyekkel készült, személyes hangvételű interjúkból áll, jelezve azt a paradoxont is, hogy a diktatúra bukása után két évvel még mindig érvényben volt a halálbüntetés. A hóhérok vallomásain és emlékein

---

<sup>3</sup> Madrid *Carabanchel* negyedében volt található a francóizmus leghíresebb (leghírhedtebb) börtöne, ahová a politikai foglyokat szállították. 1998-ban zárták be végleg, nemrégiben pedig – a széles körű tiltakozás ellenére – le is rombolták azt.

<sup>4</sup> Idézi: Rimbau, Esteve – Torreiro, Casimiro: *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*. Festival de Cinema de Barcelona, 1989. 199.

keresztül feltárul előttünk a diktatúra közhangulatának lenyomata, valamint a hatalom és elnyomás fogalmainak speciális értelmezése.

1973-75-ben a Filmművészeti Főigazgatóságon belül bizonyos személyek, önállósítva magukat, ismét a cenzúra liberalizálásába kezdtek. Ez nem tűnt fel a vezetőségnek: ez is bizonyítja, hogy nem igazán törődtek ezzel a területtel. Több külföldi filmet engedtek be cenzúrázatlanul, és egyre gyakrabban fordult elő, hogy a meztelenség is megjelent a vásznanon, ami eddig elképzelhetetlennek bizonyult.

Ekkor kezdett tevékenykedni az a filmes generáció, melynek nem voltak személyes tapasztalatai a spanyol polgárháborúról, és a nyitást szorgalmazó filmjeikben megpróbálták diszkrét rendszerkritikát gyakorolni. Metaforákhoz nyúltak, ami jó választásnak bizonyult: a filmet cenzúrázó személyek egyszerűen nem értették, hogy rendszerkritikát látnak, egyáltalán, nem értették a filmet, de nem merték ezt elárulni, ezért inkább engedélyezték azt. A Franco-ellenes felhang tehát megvolt, de nem egyértelműen. Egészen 1978-ig készültek ilyen munkák.

Ez a típusú film rátalált a közönségére, mely a művek tartalma mellett a nézőben végbement változásnak is köszönhető. Az 50-es évek nézőjével szemben a 70-es évek közönsége tudatosan választotta ki a megnézni kívánt filmet, egy vetítésen való részvételt sok esetben egy rendszerellenes megnyilvánulásnak is tekinthettek a korabeliek, még akkor is, ha ez ebben a formában nem fogalmazódott meg egyértelműen. Az „új néző” elsősorban a fiatal középosztálybeli egyetemisták közül került ki, aki nagyon is fogékony volt az ilyen típusú ellenállásra. Mivel nyíltan még nem szegülhettek szembe a rendszerrel, a nézőtérén álltak ki a véleményük mellett.

Már a 60-as évek végén is készült ilyen mű. Carlos Saura *A vadászat (La caza, 1966)* című filmjében egy baráti társaság, három spanyol polgárháborút megjárt veterán, és egyikük unokaöccse (aki a háború után született generációt, a meg nem értettséget, az elveszettséget és az ártatlanságot képviseli) nyúl vadászatra indul. A filmbeli vérengzés, mely előbb csak állatokat, később már a társaság tagjait is személyesen érinti, a polgárháború értelmetlen pusztításának allegóriája, ahol az esztelen erőszak és a megmagyarázhatatlan gyűlölet kirobbanása kegyetlen végkifejletet eredményez. Mivel a polgárháború borzalmairól nyíltan nem lehetett még ekkor beszélni (vagy ha igen, akkor csak francóista szemszögből, a köztársaság oldalán harcolókat szörnyetegként beállítva), az emberek közötti agressziót előbb az ártatlan és védtelen állatok lemészárlása, később a vadászok egymás közötti kegyetlen leszámolóása bontotta ki a filmvásznon. Az intelligens „új néző” számára azonban egyértelmű volt, mit is lát.



Az ebbe a kategóriába tartozó filmek anyagilag meg is térültek, Saura munkái például ebben a korszakban mind ide tartoztak. Az, hogy egy nyíltan Franco-ellenes rendező sikereket ért el, sőt, akár támogatást is kapott, elsősorban a producerének (Elías Querejeta) volt köszönhető, aki az első spanyol producer-mogulnak tekinthető: az anyagi haszonszerzés fontosabb volt számára, mint az ideológiai hovatartozás, ezért mindig sikerült megtalálnia azt a középutat, amely mindenki számára kielégítő. A Saura-Querejeta páros együttműködésének gyümölcsei a spanyol filmművészet olyan gyöngyszemei, mint az *Anna és a farkasok* (*Ana y los lobos*, 1973), az *Angelica unokatestvér* (*Mi prima Angélica*, 1974), vagy a *Nevelj hollót* (*Cria cuervos*, 1976), hogy aztán a rendező majd először a Querejeta nélkül készített *Jaj, Carmela!*-ban (*¡Ay, Carmela!*, 1990) helyezze előtérbe egyértelműen a spanyol polgárháború légkörét.

Kiemelendő *A méhkas szelleme* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973) című film, melyet a legjelentősebb filmkritikusi vélemények szerint minden idők egyik legjobb spanyol filmjeként tarthatunk számon. Az egész mű egy metafora-gyűjtemény. Már maga a cím is: a méhkas egy zárt univerzum, ahonnan a benne élők nem tudnak kiszabadulni, el vannak vágva a külvilágtól; ahogyan a társadalom is a Franco-korszakban. Ugyanezt a címet (*A méhkas*) viselte Camilo José Cela 1951-ben írt emblemikus regénye, mely a polgárháború utáni Madridot mutatta be kaleidoszkopikus cselekményével<sup>5</sup>. A film az 1940-es évek Spanyolországában játszódik, egy egyszerű, vidéki család életét mutatja be. Két kislány szemén keresztül követhetjük végig a család sorsát. A jó és a rossz küzdelmének lehetünk tanúi, mely kézzelfogható ugyan soha sem lesz (doktor Frankenstein szörnyének valódi jelenléte erősen megkérdőjelezhető), de rátelepszik a család életére. Nem volt nehéz az állandó szorongást, kilátástalanságot, és a fel-felbukkanó félelmet kivetíteni a Franco-korszak társadalmára és mindennapjaira. A film számos olvasatot tesz lehetővé, ma sincs egyöntetű interpretációja a munkának, és éppen ebben a tulajdonságában áll valódi ereje, ez teszi a művet egyedivé és utánozhatatlanná.

A szárnyait bontogató filmes ellenzék nem az egyetlen csoport volt, amely megpróbált valami újat meghonosítani. A producerek olyan filmeseket és írókat szerződtettek le, akik nyíltan baloldali érzelműek voltak. Az ő filmjeikben már megjelentek olyan témák, mint a nem kívánt terhesség, az abortusz, vagy a bizonyos fokú szexuális szabadosság. Ezeket a témákat az elmúlt évtizedekben még csak megközelíteni sem lehetett. A cenzorok két ok miatt engedték át az ilyen cselekményű filmeket a francóizmus utolsó egy-két évében. Az egyik a

---

<sup>5</sup> A könyvből Mario Camus készített kivételesen magas színvonalú filmadaptációt 1982-ben azonos címen.

már említett probléma: nem vették észre, mit is látnak valójában. A másik indok ennél összetettebb, és jól mutatja, hogy ekkoriban egy olyan rendszerről beszélünk, mely a cenzúra mindenhatóságát már nehezen képes fenntartani, és nem tud hajthatatlanul szembe menni a megváltozott közízléssel és igényekkel: akkora felháborodást váltott volna ki, ha továbbra is alkalmazták a régi merev cenzori eszközöket, hogy ezt már nem merték felvállalni. A célközönség a városi középréteg volt, amelynek életszínvonala a 70-es évek közepére megközelítette a más európai városokban hasonló körülmények között élőkét, és akik a későbbiekben Adolfo Suárez jobbközvet megcélzó UCD pártjának szavazóbázisát adják majd. Ezeknek a filmeknek azonban eléggé rövid volt a sikerperiódusa, mivel Franco 1975-ös halála után robbanásszerűen megemelkedett a téma- és ábrázolási lehetőségek száma.

## **Menekülés a jelen elől: vámpírok, erotika és polgárháború**

Az átmeneti periódus spanyol filmművészetének alakjai nem akartak a jelennel foglalkozni, mivel túlságosan veszélyes lett volna: ilyen kiélezett helyzetben, mikor hajszálon múlt, hogy valamelyik oldal erőszakosan lépjen fel a másikkal szemben, jobbnak látták, ha nem provokálnak. Ugyanaz játszódott le tehát a filmkészítés terén, mint a nagypolitika szférájában Suárez vezetésével: engedményeket tettek mindkét oldal irányában, és óvakodtak attól, hogy bármelyik mű is szélsőséges mértékben megsértse a jobb- vagy a baloldal ideológiáját. Az egyensúly és az együttműködés voltak tehát az átmenet időszakának kulcsfogalmai.

A fentieket szem előtt tartva, ugyanakkor a közönség igényeit is szolgálva, a spanyol filmkészítők a múlt felé fordultak, és akár nyíltan, akár másodlagos (vagy harmadlagos) jelentéssel is bíró elemek felhasználásával, de a közelmúlt eseményeit próbálták vászonra vinni. Ez alól kivétel néhány parlamenten kívüli baloldali csoport, illetve a radikális szélsőjobb filmes tevékenysége, nyílt provokációja, de egyik sem ért el nagy sikereket a nézők körében. A szélsőjobb aktívabb volt: filmjeikben a demokráciát a korrupcióval, a közbiztonság hiányával és az erkölcsi hanyatlással azonosították.

Egyik „ékköve” a korszakban készült filmeknek az ... *És a harmadik évben feltámadt* ( ... *Y al tercer año, resucitó*, Rafael Gil, 1980), mely Fernando Vizcaíno Casas nagysikerű könyvének alapul, és magában hordozta a veszélyét annak, hogy valamelyik oldal sértve érzi majd magát a látottak miatt. Az úgynevezett történelmi fikció műfajába tartozó opusz az átmenet éveit vizsgálja meg görbe tükörben olyan személyek megidézésével, mint a

kommunista vezér Santiago Carrillo vagy az éppen hivatalában szolgáló Adolfo Suárez. A film kétségtelenül „legérdekesebb” momentuma Franco Krisztusként való feltámadása.

Külön említést érdemel a Franco-család legújabb generációja. A tábornok unokája, Francis örökölte meg nagyapja kedvenc birtokát, Valdefuentest, ahol Franco egy saját templomot is építtetett, és ide húzódott vissza pihenni. Francis azonban Valdefuentest átadta a filmeseknek, akik erotikus tartalmú és horrorfilmeket forgattak itt. Összesen 15 felnőttnek szóló filmet készítettek a birtokon és Franco templomában, Francis maga is részt vett a forgatásokon különleges tanácsadóként.<sup>6</sup> Általánosságban véve sem volt ritka, hogy a rezsimben fontos pozíciót betöltő, vagy egyszerűen csak annak működési mechanizmusait jól ismerő személyek konzultánsként segítették az ezt a korszakot feldolgozó filmek előkészületeit, vagy magát a forgatás menetét is.

A 60-as évek végén és 70-es évek elején jelent meg a hispán horror műfaja. Jesús Franco hagyományosan hollywoodi témákat honosított meg spanyol közegben, hozzá fűződik például a leghitelesebb Drakula-feldolgozás (*El conde Drácula*, 1970). Érdekes és egyedi jelensége ő a spanyol filmgyártásnak. Jelenleg is aktív, filmográfiája közel kétszáz darabból áll. Már a Franco-korszakban enyhén erotikus, illetve horrorisztikus elemeket csempészett a filmjeibe, majd ezek jelenléte a 60-as évek végétől egyre hangsúlyozottabbá vált. Az emberi ösztön, a szexus, a különböző perverziók, melyek az emberi lélek mélyéről fakadnak: ezek a témák adták és adják ma is a Jesús Franco-filmek fő vezérfonalát. A Franco-rendszerben súlyos gondjai akadtak a cenzúrával, de külföldi barátainak és producértársainak köszönhetően más országokban a filmjei szinte csorbítatlan formában kerülhettek a közönség elé, míg a diktatúra időszakában a spanyol néző egyáltalán nem láthatta műveit, vagy csak azok gondosan megvágott verzióját tekinthette meg. Az idő (és a demokrácia) előrehaladtával filmjei egyre komolyabb korhatári besorolást kaptak, mivel az erőszak és az erotika teljesen elszabadult a munkáiban. A klasszikus Drakula-adaptáció után több tucatnyi filmben folytatta a vámpír-témát, a szexuálisan túlfűtött történetek elbeszélését, és megalkotta a kettő mesteri elegyét is. Szintén klasszikusnak számítanak a De Sade márki írásait alapul vevő munkái, mint a *Justine* (*Marquis de Sade: Justine*, 1969) vagy a Liszt Ferenc zenei művét is felhasználó *Erotikus szimfónia* (*Sinfonía erótica*, 1980). Jesús Franco ma igazi legendának számít, nemzetközi szinten ismert és elismert rendező, a horror igazi rajongóinak példaképe

---

<sup>6</sup> Sánchez Soler, Mariano: *Los Franco, S.A.: ascensión y caída de la familia del último dictador de Occidente*. Oberón, Madrid, 2003. 58-59.

és mestere.<sup>7</sup> A spanyol politikai átmenet egyik jelképévé vált ő, aki a késői francóizmusban is kitartott, még úgy is, hogy a spanyol katolikus egyház az egyik legveszedelmesebb nemzeti ellenségnek nevezte őt.<sup>8</sup>

Több rendező is betagozódott a Jesús Franco által megkezdett sorba, váltakozó színvonallal. Olyan művek készültek, mint a magyar származású Elizabeth Szél férje által rendezett *Doktor Jekyll és a Farkasember* (*Doctor Jekyll y el Hombre Lobo*, León Klimovsky, 1972), de olyan „hangzatos” címeket is találhatunk, mint *Az összevérzett menyasszony* (*La novia ensangrentada*, Vicente Aranda, 1972) vagy *A Farkasember jele* (*La marca del Hombre-lobo*, Enrique López Eguiluz, 1968).<sup>9</sup>

Azonban a legtöbb jövedelmet hozó és legnépszerűbb zsáner ekkoriban a spanyol komédia volt, mely az idő előrehaladtával egyre inkább szexuálisan túlfűtötté vált. Megalakult a *sexy-hispán* alműfaj; ezt nevezhetnénk az átmenet tipikus és szimbolikus műfajának. Pár év alatt kétszáznál is több ilyen film készült, a főszerepeket pedig azok a színészek és színésznők játszották, akik a Franco-korszakban az erkölcs megtestesítői voltak a filmvásznon. Elég nagy költségvetéssel készültek, a forgatókönyv megírásában pedig szociológusok, pszichológusok, szexológusok, sőt, történészek is részt vettek. Ezen belül is az úgynevezett *destape*, a sztriptíz műfaja vált igen népszerűvé. Nem hagyományos értelemben vett vetkőző műsorszámra kell gondolni: a filmben egy vagy több alkalommal, még ha a dramaturgia nem is indokolta, a főszereplő lány vagy hölgy megszabadult a ruhái egy részétől. Mindezek célja mindössze annyi volt, hogy olyat mutassanak a filmvásznon, amit eddig nem volt szabad. Az ilyen témájú munkák egy része csak az „S” besorolású filmszínházakban kerülhetett vetítésre, ahová az olyan filmeket száműzték, melyek a túlzott erőszak és a nyílt szexualitás ábrázolásával kártékony hatással lehetnek a néző lelkivilágára.<sup>10</sup> Jesús Franco filmjei is gyakran itt végezték.

Együttesen megállapítható, hogy az úgynevezett fogyasztási erotika (nem pornográfia) vált az átmenet éveinek legjövődelmesebb termékévé. Nem csak a moziban: az újságárusoknál kapható folyóiratok 70%-ában található volt valamilyen meztelen kép, sok esetben rögtön a címlapon. Az 50-es és 60-as évek népszerű fiatal színésznői, énekesei, sőt,

---

<sup>7</sup> Az amerikai „horror guru” Roger Corman és Quentin Tarantino például nagy rajongói és több filmjükben is tisztelettel adóznak Franco munkássága előtt.

<sup>8</sup> A rendező önéletrajza rendkívül színes és változatos történeteket tartalmaz: Franco, Jesús: *Memorias del tío Jess*. Aguilar, Madrid, 2004.

<sup>9</sup> Ezekről a filmekről lásd: Cuenca, Luis Alberto de (és mások): *Las tres caras del terror: un siglo de cine fantaterrorífico español: Paul Naschy, Narciso Ibañez Serrador, Jesús Franco*. Imágica Ediciones, Madrid, 2000.

<sup>10</sup> A „S” filmekről egy ezzel foglalkozó film premierje kapcsán ír Mirón, Cándido – Vall, Pere: „Clasificada S” in: *Fotogramas*, 2008/9. 114-118.

gyermekszínészei tűntek fel az átmeneti időszakban ilyen fotókon és filmekben. Az olvasóközönség egy része ezt felháborodva fogadta, (elmúlt idők ikonjainak meggyalázásaként tekintve rá), a többség azonban az elnyomás láncaitól megszabadult új tömegkultúra megnyilvánulásaként fogta fel.

Ezek a filmek ellensúlyozták azokat a műveket, melyek valamilyen politikai üzenettel, tartalommal bírtak. Mert azért ilyen is volt.

Ahogy már említettük, spanyol filmes fősodorban elvéve találni csak a jelenkorral foglalkozó munkát, inkább a múltat boncolgatták. Elsősorban az 1936-ban eltörölt köztársaság, a polgárháború és a Franco-korszak első két évtizede szolgáltak a filmek témájaként. Mindenekelőtt a nézők érzelmeire akartak hatni, filmművészeti értelemben nem igazán emelkedtek ki. Megemlíthető kivétel *A múlt napjai* (*Los días del pasado*, Mario Camus, 1977), mely az egyik első olyan munka, ami a polgárháború alatt és után a köztársaság oldalán harcolók keserves küzdelmét mutatja be. Szintén ide tartoznak Eloy de la Iglesia baloldali rendező ezekben az években forgatott filmjei, mint *A képviselő* (*El diputado*, 1978), mely egy baloldali, homoszexualitását titokban tartó politikus kálváriáját mutatja be. A rendező műveiben gyakran hangoznak el pejoratív mondatok a jobboldali pártokra, vagy képviselőkre nézve, de egyik filmjében sem szándékozik nyílt háborút indítani a másik oldal ellen.

A korszak legnépszerűbb műfaja a komédia, de nem kizárólag a magasabb korhatári besorolást megcélzó fajtából. Az elmúlt időszak és az átmenet visszásságaival foglalkozó vonulat legkiemelkedőbb darabja Luis García Berlanga munkásságának újabb korszaka. A rendező, aki a zseniális három „B” (Bardem, Berlanga, Buñuel) talán legsokoldalúbb tagja, a Franco-rezsim korábbi évtizedeiben érte el legnagyobb sikereit olyan szatíráival, melyek rámutattak a fennálló rendszer ellentmondásaira, és mindenki számára jól érzékelhető görbe tükröt tartottak mind a vezető réteg, mind az őket kiszolgáló személyek elé. Nevéhez fűződik két korábbi örök klasszikus: a közönség körében meglepően nagy sikert aratott *Isten hozta, Mr. Marshall!* (*¡Bienvenido, Mister Marshall!*, 1952) és a hatalmas belföldi és nemzetközi visszhangot kiváltó *A hóhér* (*El verdugo*, 1963). Berlanga az átmenet éveiben fogott bele *Nacional* trilógiájába, melynek epizódjaiban szatirikus eszközökkel festi le a késői Franco-korszakban élő, valamint az új demokrácia körülményeihez alkalmazkodni próbáló jobboldali arisztokraták viszontagságait, a nemesi rangot megtartani szándékozó posztfrancóista francóisták és újdonsült baloldali nemesek kalandjait. A trilógia első darabja, *A nemzeti puska* (*La escopeta nacional*, 1978) a legkiemelkedőbb, de a *Nemzeti örökség* (*Patrimonio nacional*, 1980) és a *Nemzeti III* (*Nacional III*, 1982) is tud még újdonsággal és kellemes

meglepetésekkel szolgálni a néző számára. Érdeemes megemlíteni az első rész keletkezéstörténetét. A diktatúra éveiben Franco tábornok rendszeresen szervezett hétvégi vadászatok saját birtokán, vagy valamely erdős területen, ahová meghívta barátait, minisztereit, családtagjait. Egy alkalommal azonban baleset történt: a szintén meghívott Manuel Fraga Iribarne puskájával véletlenül fenékebe lőtte Franco lányát.<sup>11</sup> Berlangát olyannyira megihlette ez az anekdota, hogy elhatározta, mindenképpen filmet készít egy ilyen nagy „nemzeti vadászatról”, hiszen a résztvevő személyek közötti látszategyetértések alól ilyenkor kerülnek könnyen felszínre a viszályok és problémák. A filmet nagyrészt a már említett Valdefuentes birtokon vették fel, ahol Francis Franco szakértőként vett részt, ő segített a filmeseknek rekonstruálni, milyenek is voltak ezek a vadászatok. Az unoka számára Berlanga nyilvánvalóvá tette, hogy a film szatirikus módon fog viszonyulni nagypapa rendszeréhez és főbb személyeihez, de azt is kifejtette, hogy a tábornokot személyében nem fogja támadni, és minden a jó ízlés határain belül marad. Francis teljes odaadással támogatta a filmesek munkáját, és segített megoldani minden időközben felmerülő problémát.<sup>12</sup>

Az 1977-ben hatalomra került UCD-kormány megpróbált gyógyírt találni a filmipar gondjaira, melyek elsősorban az elmaradottságból és az előre nem látható nehézségekből fakadtak. Az észak-amerikai filmdömping jelentette a legnagyobb veszélyt.

Azonban a filmpolitikát is a teljes összevisszaság uralta: az UCD-kormányzás öt éve alatt öt különböző személy foglalkozott a filmpolitikával. De azért volt néhány eredmény: 1978-ban eltörölték a *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales*; az 1943-tól létező filmhíradó éppen aktuális darabját eddig minden filmvetítés előtt be kellett mutatni a mozitermekben) kötelező jellegét<sup>13</sup>, valamint a vertikális szakszervezeti tagságra vonatkozó rendeletek is érvényüket veszítették.

Filmtörténeti jelentőségű volt, mikor 1977 novemberében rendeletben szüntették meg a Cenzori és Értékelő Juntát, azt a szervet, mely, különböző elnevezések alatt, az egész Franco-rendszerben uralkodott a filmesek felett.<sup>14</sup> Ez az intézkedés tette lehetővé egyre több „S” kategóriájú film elkészültét, de a filmes fősodorban is ennek köszönhető, hogy a forgatókönyvírók és rendezők már bátrabban mertek hozzányúlani korábban veszélyesnek ítélt témákhoz. Szintén ezután történhetett meg, hogy olyan külföldi filmeket is bemutathattak Spanyolországban, mint a *Patyomkin páncélos* (*Броненосец Потёмкин*, Szergej Mihajlovics

---

<sup>11</sup> Jordan, Barry – Morgan-Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester University Press, 1998. 75.

<sup>12</sup> Gómez Rufo, Antonio: *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid, Temas de Hoy, 1990. 359.

<sup>13</sup> Végérvényesen majd csak 1982-ben szűnik meg ez a filmhíradó

<sup>14</sup> Puigdomènech, Jordi: *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*. Ediciones JC, Madrid, 2007. 27.



Eizenstein, 1925) vagy *A diktátor* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940); ezeket a filmművészeti szempontból műremeknek, filmtörténeti aspektusból pedig mérföldkönek számító alkotásokat ugyanis a régi rezsim rendkívül kártékonynak ítélte (természetesen „kéz alatt” már korábban is hozzá lehetett jutni ezekhez a filmekhez, illegális filmklubokban vetítéseket is rendeztek belőlük, ám hivatalosan a „nemzeti” Spanyolországban ezek a művek elérhetetlenek voltak).

Persze az elhibázott döntések is látványosak voltak: költséghatékonyság ürügyén például bezárták a Filmművészeti Főiskolát. A filmek terjesztését és bemutatását végző vállalatok pedig, melyek ekkor már több szálon kötődtek az észak-amerikai cégekhez, struktúrájukban és eszközeikben nem vezettek be semmilyen lényegretörő változást a *transición* időszakában. Éppen ellenkezőleg. Már a Franco-korszakban bevett gyakorlat volt, hogy megszták: bizonyos időközönként (pl. ötnaponként) be kell iktatni egy olyan napot, melyen a filmszínházak kizárólag spanyol filmet tűznek műsorra. A 70-es évek végén a demokratikus törvényhozás ezt az arányt 2:1-re változtatta: két nap külföldi film után egy nap spanyol film. A filmek bemutatásával foglalkozó vállalatok, melyek sok esetben a mozik tulajdonosai is voltak (és több szálon kötődtek a külföldi, elsősorban az amerikai tőkéhez), rendkívül rossz néven vették ezt a döntést, hiszen az igazán nagy bevételt a külföldi filmek hozták. Válaszul a spanyol filmeket olyan napokon és időpontokban tűzték műsorra, mikor „nem sok vizet zavartak”, vagyis a közönség által kevésbé frekventált időszakokban, így nem okozott nekik nagy bevételkiesést.<sup>15</sup>

## **Az átmenet vége**

Bár formálisan eltűnt a cenzúra, az UCD mégis gyakorolta azt: csak „megbízható” személyek kaphattak támogatást. Így például, egy tízes skálán, mely a filmtervek színvonalát jelölte, egy nyíltan baloldali filmes terve általában csak egy-két pontot kapott, míg a politikailag megbízhatók akár 9-10-et is (így akár a destape filmek is, miközben pedig a kormány konzervatív színezetű volt.). 1980 végéig az állami televízió testületében megmaradt a cenzori tisztség is.

Külön figyelmet érdemel *A cuencai büntény* (*El crimen de Cuenca*, Pilar Miró, 1979) című film. Az ezt a filmet övező jogi és politikai botrányok jól mutatják, hogy még egy demokráciában is hatékonyan működik az állami elnyomó gépezet. A film igaz történetet mesél el, amely 1912-ben Cuencában történt. Egy pásztor eltűnik, a csendőrök gyilkosságnak

---

<sup>15</sup> Uo. 32.

ítélik, letartóztatják a barátait: brutális kínzások segítségével, melyeket a film nyíltan ábrázol, sikerül kicsikarni a vallomást. Az így elítélt személyek életfogytig tartó szabadságvesztést kapnak, ám tizenkét év múlva a pásztor épségben megjelenik.

E film készítésének időszakában a rendőrséget és a csendőrséget állandóan támadták, mert mindennapos volt a túlkapás, brutalitás, kínzás (ezeket a testületeket sok esetben ugyanazok a személyek irányították, mint a Franco-korszakban). Több alkalommal is előfordult a demokratikus átmenet során, hogy a helyi egyházi képviselő és a politikai erők beleegyezésével a csendőrség kikényszerített vallomásokat, bizonyítékokat hamisított, vagy agyonvert személyeket. Több bizonyíték is van rá, hogy vidéki falvakban az egyházi személy rendelkezésükre bocsátotta ehhez a plébániát vagy templomot.

A szóban forgó filmet 1979-ben forgatták, de a bemutatás előtt a belügyminiszter parancsára visszatartották azt, mert a tartalma miatt nemzetellenesnek ítélték. Még rendkívüli kormányulást is összehívtak. 1980-ban a katonai bíróság lefoglalta a negatívokat, a rendezőnőt pedig letartóztatták, és hazaárulásért akarták elítéltetni. Nemzetközi szolidaritási kampány indult Miró mellett. Végül 1981-ben egy bíró úgy ítélte, hogy a katonai törvényszék nem kompetens az ügyben, ezért ejtette a vádat.<sup>16</sup> A filmet végül még ebben az évben bemutatták, és a Franco halála után készült filmek közül a legnagyobb kasszasikert érte el (főleg az öt övező botrány miatt).

A Spanyolországban gyártott filmek száma gyorsan nőtt: 1977-ben még csak évi 83, 1982-ben már 118 filmet forgattak. Ezek 16%-a tartozott az „S” kategóriába. Mindössze egy olyan gyártó stúdió volt, amely évente öt filmet is készített, a stúdiók többsége csak évi egyet<sup>17</sup>, folytatva a spanyol filmgyártásban már a 20-as évek óta jelenlévő tradíciót: egy jelentős tőkével rendelkező személy, vagy csoport annak érdekében alapít filmgyártó vállalatot, hogy egy konkrét filmtervet megvalósítson. A forgatás után azonban vagy anyagi okokból, vagy pusztán ihlet és akarat hiányában nem, vagy csak hosszabb szünet után készít újabb filmet.

Mivel Spanyolországot elárasztották az amerikai filmek, főleg a cenzúra eltörlése után, az állam ösztönzésére együttműködést alakítottak ki az állami televízió és a filmgyártó stúdiók között. Klasszikus irodalmi művek filmadaptációi lettek a kooperáció eredményei, magas művészi és technikai színvonallal. Ezzel sikerült visszahozni azt a korábbi, még a

---

<sup>16</sup> A filmet övező politikai csatározások enigmatikus példáját adják az ún. demokratikus átmenet politikájának, ezért szinte minden spanyol filmtörténettel és kultúrtörténettel foglalkozó munka utal rá. Lásd például: Crusells, Magi: „El crimen de Cuenca” in: Caparrós Lera, José María – Crusells, Magi – España, Rafael de: *Las grandes películas del cine español*. Ediciones JC, Madrid, 2007. 198-202.

<sup>17</sup> *El cine y el Estado*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982. 23, 25-26.

polgárháború előttről származó szokást, hogy a spanyol irodalom klasszikusai új értelmezést nyerjenek a filmvásznon. A 70-es évek végén újjáindult folyamat ma is tart, a legfontosabb regények, drámák és színdarabok filmre adaptálása már megtörtént.

Az 1977-es választások után megindult az ország decentralizációja, a kis nemzetek erősödése. Ezzel párhuzamosan megjelent az ún. periférikus filmgyártás (baszk, katalán), amelynek keretein belül hol spanyolul, hol az adott nyelven készítettek filmet. Baszkföldön az elsők között említendő a *Segoviai szökés* (*La fuga de Segovia*, Imanol Uribe, 1981), mely egy megtörtént eseményt, néhány ETA-tag segoviai börtönből való szökését filmesíti meg. Ezeket a filmeket sok esetben a helyi baszk kormányzat támogatta, és ekkor még felfedezhető volt benne hol enyhe, hol egészen hangsúlyos ETA-szimpátia.

Az igazi nekilendülést azonban Katalónia mutatta. Már a film megjelenésekor is úttörőnek számított: 1897-ben itt terjedt el igazán a filmvetítés. A Franco-korszak alatt azonban a filmkészítés volumene fokozatosan visszaesett. A diktatúra utáni négy évben élénk filmgyártás kezdődött, sokszínű tematikával és stílussal. Fontos jegy a katalán nyelv használata, valamint a saját katalán múlt, melyet újra kellett értékelni. Egyik kiemelkedő darab a *36' hosszú vakációja* (*Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino, 1976) című film, mely először mutatja be hitelesen, milyen is volt a mindennapi élet a polgárháború idején a köztársasági zónában. A játékfilmekén kívül a dokumentumfilm-gyártás vált igen jelentőssé.

Az átmenet időszaka és a demokrácia első éveit alakították ki azokat a filmes műfajokat és vonulatokat (mint a különutas Pedro Almodóvar esete), melyekből a 80-as évek folyamán kifejlődhetett a mai spanyol film, immár kevésbé átpolitizált, annál inkább társadalomkritikusabb formában. A spanyol filmpolitikában gyökeres változás majd csak az 1982-es szocialista győzelem után következik be, amikor is A cuencai büntény rendezője, Pilar Miró kerül a Filmművészeti Főigazgatóság élére, és a nevéhez fűződő törvény (*Ley Miró*) segítségével alapjaiban reformálja meg a spanyol filmpolitikát. A 80-as években a filmesek már bátrabban nyúltak bármilyen témához és stílushoz. Megkezdődött a különböző műfajok letisztulása, majd azok keveredése, létrehozva így a 21. századra azt a nemzeti filmművészetet, mely, magába fogadva és saját arcképére formálva a nemzetközi filmes tendenciákat, állandó megújulásra képes, és ma is különleges színfoltja az európai filmművészetnek.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A mai spanyol filmről egy rövid áttekintést nyújt: Lénárt András: „Van-e élet Almodóvar után? A mai spanyol film” in: *Filmvilág*, 2009/10. 24-27.