

LÉNÁRT ANDRÁS

## Polgárháború utáni spanyol regények filmadaptációi

A spanyol filmgyártás a 20. század második évtizedétől kezdődően előszeretettel támaszkodott a nemzeti kultúra rendkívül gazdag irodalmi kincseire. A különböző korok elbeszélései, színművei, regényei és novellái folyamatosan érkeztek a filmvásznakra, függetlenül attól, hogy éppen mely domináns csoport tartotta kezében a filmpolitikát. A különbség leginkább abban volt tetten érhető, hogy egy adott időszakban milyen írásokat tartottak érdemesnek audiovizuális formában is a közönség elé tárni. A spanyol irodalomból táplálkozó adaptációk összesített száma nehezen határozható meg. Nagy volumenű vállalkozás volt a *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* részéről annak az internetes adatbázisnak<sup>1</sup> a létrehozása, amely igyekszik feltüntetni minden olyan filmalkotást, amely spanyol irodalmi mű alapján készült, így a téma iránt érdeklődők könnyebben beazonosíthatják a keresett művet. A Gloria Camarero Gómez madridi filmtörténész által koordinált projekt keretében máig 1100-nál is több filmet sikerült katalogizálni; az adatbázis még hiányos, frissítése napjainkban is tart. Történt már kísérlet arra is, hogy e hatalmas anyagmennyiségen belül számba vegyék a legfontosabbnak ítélt filmadaptációkat<sup>2</sup>, a végeredmény azonban rendkívül szubjektív és irodalmárok, filmtörténészek által vitatott lett.

A filmtörténelemben nem ismert olyan alkotás, amely maradéktalanul vissza tudná (vagy akarná) adni az alapjául szolgáló regény cselekményét. Egy ilyen szándék nem is lenne megvalósítható, hiszen egy film vagy sorozat játékidejébe nem fér bele egy regény minden eleme. De nem is ez a legfőbb ok. A filmek más narratív megoldásokat követelnek meg az alkotóktól, így egy írott szöveg precíz „vászonra másolása” eleve kizárt. A filmadaptáció mindenekelőtt az írott és az audiovizuális médium közötti kölcsönhatásként értékelhető, a kettő közötti oda-visszautalással a néző számára új jelentést alakít ki.<sup>3</sup> Egy filmre adaptált regény semmiképpen sem alsóbbrendű az alapját képező szövegnél, két különálló, de mégis összekapcsolódó művészi megnyilatkozási formaként tekintendők. Adaptációról lévén szó, az egyetlen követelmény, hogy lényeges pontokon kapcsolódjon a film az eredeti műhöz; e kritérium egyik ellenpéldája az a nagy számú, úgynevezett Poe-adaptáció, amelyeket a filmtörténet Edgar Allan Poe művei alapján készült feldolgozásokként kezel, miközben az egyetlen közös elem sokszor csak a cím, vagy egy feltűnő jellegzetes motívum (lásd az amerikai Universal stúdió, illetve Roger Corman Poe-filmjeit).

<sup>1</sup> *Adaptaciones de la literatura española en el cine español*. Elérhető: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/Letöltés ideje: 2014. augusztus 17.>

<sup>2</sup> Arranz, David Felipe: *Las cien mejores películas sobre obras literarias españolas*. Madrid, Cacitel, 2009.

<sup>3</sup> Dragon Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*. Szeged, AMERICANA eBooks, 2011. 9.

A spanyol filmesek a klasszikus művek esetében általában törekednek arra, hogy a lehető legkevesebb változtatással történjen a filmrevitel, ezáltal hívek maradjanak a közönség által már jól ismert irodalmi alapanyaghoz. Vannak persze jelentős kivételek, ahogyan ezt látni is fogjuk. A '30-as évekig a mozgóképes spanyol identitás felépítése az *españoladán*<sup>4</sup> kívül a klasszikus spanyol irodalmi művek és színdarabok szinte szöveghű filmre adaptálásában merült ki. A polgárháború után felálló és 1975-ig fennmaradó Franco-diktatúra idején a spanyol nemzeti filmpolitika egyik legfőbb feladata a rezsim bel- és külpolitikájának alátámasztása volt.<sup>5</sup> A klasszikus, leginkább a 20. század előtt keletkezett művek megfilmesítése vált divattá, mivel ezek a rezsim által felmagasztalt hispán értékeket jelenítették meg. Mindez általános jelenség volt a modern európai diktatúrákban: a történelem sajátos átértelmezésével szimbolikus jelentőséget adtak a múltnak, a filmet pedig a nemzeti irodalmi kánonba tartozó alkotások adaptálása révén előkelő művészi magasságokba emelték, így legitimizálták annak akár még propagandaeszközként történő használatát is. Paradox módon éppen a *par excellence* spanyol klasszikusok filmreviteléhez volt kevés köze a nacionalista rezsim filmművészetének. Bár a Charlton Heston és Sophia Loren főszereplésével készült *El Cid* (*El Cid*, Anthony Mann, 1961) Spanyolországban forgott Franco tábornok engedélyével, valamint a hadsereg és spanyol történészek közreműködésével, mégsem beszélhetünk spanyol nemzeti produkcióról, hiszen egy ízig-vérig hollywoodi *blockbusterről* van szó. Cervantes elsőszámú klasszikusa esetében 1992-ig kellett várni, hogy egy spanyol produkció tévéfilm formájában feldolgozza *Don Quijote* történetének bizonyos elemeit; korábban főleg francia, brit, amerikai és szovjet stábok nyúltak a búsképű lovag kalandjaihoz. Az amerikai-spanyol szál itt is megjelenik: Orson Welles 1955-ben kezdte forgatni Spanyolországban a saját *Don Quijote*-parafrazisát, de számos ok miatt nem tudta azt befejezni. Később a megmaradt felvételek felhasználásával Jesús Franco spanyol rendező egészítette ki a filmet és mutatta be 1992-ben *Orson Welles Don Quijotéja* (*Don Quijote de Orson Welles*) címmel.

Az alábbiakban a spanyol polgárháború (1936–39) után született regények filmadaptációi közül emelek ki néhány jelentősebb darabot. A válogatás szükségszerűen szubjektív, a legfőbb szempont, hogy az adaptáció milyen szerepet tölt be a spanyol filmművészetben. Egy olyan országban, ahol a szóban forgó évszázadot alapvetően meghatározta egy diktatúra, nem meglepetés, hogy a fontos és sikeres regények (és az azokból készült filmek) többsége is valamilyen módon kapcsolódik az adott rezsimhez, vagy annak előzményeihez, esetleg utóéletéhez.

Bár irodalmi szempontból nem bír kiemelkedő értékkel, filmes aspektusból annál fontosabb megemlíteni: a Francisco Franco tábornok saját kezűleg, de Jaime de Andrade álnéven írt filmregényének mozgóképes változata megteremtette a tökéletes propagandajátékfilm prototípusát. A *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941) ugyanis felvonultatja a diktatúra

<sup>4</sup> Az *españolada* nem műfaj, hanem filmtípus, leginkább a vígjáték és a zenés film műfaján belül jelenik meg: sztereotípiák halmozása az andalúz jelleg túlhangsúlyozásával, ezáltal meghamisítva a földrajzi, társadalmi és tradicionális szempontból is sokszínű Spanyolország-képet. Egy idillikus vidéket mutat be, ahol az erkölcs és a tisztelet uralkodik. Eltúlozza a spanyol viselkedést és a szokások ábrázolásmódját. Prosper Mérimée *Carmen* karaktere több *españoladában* is feltűnik. Ez a filmtípus egészen a Franco-korszak végéig létezett.

<sup>5</sup> Erről lásd részletesen: Lénárt András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda és filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2014.

által hirdetett hispán felsőbbrendűség minden elemét, tökéletes ideológiai kollázsát adva a rezsim eszmerendszerének. A szerző (vagyis Franco) nyílt propagandaüzeneteket ad a szereplői szájába, a mondatokból a hazafias érzés, a spanyol nemzet és a hispán faj magasztalása, a katolicizmus felsőbbrendűsége és az ellenfél becsmérlése sugárzik. Az eredeti filmregény valójában egy dramatizált politikai pamfletként is értékelhető, az ebből forgatott film pedig ennek vizualizált változata. Áttekintve a világ propagandafilmjeit, megkockáztatható az a kijelentés, hogy a megvalósított cél és a mondanivaló egyértelműsége szempontjából a diktatúrák filmjei közül Sáenz de Heredia műve az egyik legtökéletesebbként értékelhető, mert a Franco-rezsim ideológiai önmeghatározásának minden eleme megtalálható benne.

Az erőteljes ideológiai tartalommal rendelkező adaptációk között magyar vonatkozású<sup>6</sup> művet is találunk, amely szorosan kapcsolódott a diktatúra kommunista-ellenes politikájához. Az elsősorban karrierdiplomataként és sajtóüggyekkel foglalkozó szakpolitikusként tevékenykedő, de íróként is ismert José Antonio Giménez-Arnau 1954-ben megjelent *Mielőtt a kakas szól* című regénye egy közelebbről meg nem nevezett, szovjet befolyás alatt álló kelet-európai országba helyezi a cselekményét. A Graham Greene egyik korábbi műve (*Hatalom és dicsőség*, 1940) által ihletett történet középpontjában egy katolikus pap áll, akit a vallásellenes kommunista hatalom üldöz, ezért a túlélés érdekében számos, morálisan megkérdőjelezhető tette kényszerül. A filmváltozat sem konkretizálja egyértelműen, hogy hol járunk, de a falakon látható feliratok és az alkalmanként elhangzó magyar szavak mégis egyértelműsítik: a *Mielőtt a kakas szól* (*El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955) kétségkívül az '50-es évek Magyarországon játszódik. A filmbeli magyar környezet valószínűleg a produkciós vezetőnek, Révész Tibornak köszönhető.

Már a nemzeti megbékélés irányába mutatott Pedro Lazaga filmje, a Rafael García Serrano két regényének (*A hű gyalogság* és *A béke tizenöt évig tart*) bizonyos részleteit felhasználó és azokat egymással vegyítő *A hű gyalogság* (*La fiel infantería*, 1959). A film első fele egy a frontról kimenőt kapott felkelő zászlóalj mindennapjait mutatja be, a családdal és menyasszonyokkal történő találkozásokat, tanulmányi vizsgákat, szórakozást, mindezt romantikus, helyenként vígjátéki tónusban. Az alkotás második felében azonban visszavezénylik őket a harctérre, ahol a korabeli hollywoodi háborús filmekhez hasonló, tökéletesen megkoreografált, vérben és erőszakban bővelkedő csatajeleneteket láthatunk. Ez az egyik első olyan film a Franco-korszakban, amely a szuronyok és golyók behatolását közelről is mutató képekkel illusztrálja, hogy a háborúban valóban emberi életeket oltanak ki. Lazaga egyértelműen a nemzeti megbékélés, a győztesek és vesztesek közötti különbségek eltörlése mellett tette le a voksát, és még azt is megengedte magának, hogy helyenként ironikus hangnemben közelítsen az állam életét meghatározó hivatalos intézmények és személyek felé. A spanyol filmművészetben a művészeti-politikai nyitás ezzel a darabbal kezdődött meg.

A Franco-korszakról, valamint az azt követő demokratikus átmenet ellentmondásairól, zavaros folyamatairól kiváló satirikus képet nyújtanak Fernando Vizcaíno Casas regényei, amelyek valódi *bestseller* státuszt értek el a maguk korában. A szerző egyéni sorsokon keresztül világítja meg, hogyan mutatkoznak meg az individuumban szintjén a nagypolitikában és a társadalomban végbement változások. Egyszeremind görbe tükröt is tart a társadalom elé. Legsikeresebb regényeiből népszerű filmek is készültek, melyek a bemutatás évében bevételi

<sup>6</sup> A spanyol diktatúra filmjeiben felbukkanó magyar témákról lásd: Lénárt András: „A Budapest-Barcelona tengely. Magyar témák a spanyol filmekben”, in: *Filmvilág*, 2014/06. 26–29.

rekordokat döntöttek. Mind közül a legérdekesebb *A köpönyegforgató* (*De camisa vieja a chaqueta nueva*, Rafael Gil, 1982), amely az 1976-ban, egy évvel a diktátor halála után megjelent regénye alapján készült. A polgárháborútól a diktatúra végéig tartó negyven évben kísérjük végig a főszereplő életét, aki csak egy célt tart szem előtt: mindig a tűz közelében maradjon, jóban legyen a befolyásos személyekkel, hiszen csak így juthat előrébb, és őrizheti meg privilegizált helyzetét. Ennek érdekében, igazodva a változó helyzethez, elvakult szélsőjobb-oldaliból az átmenet éveire már Marxot is fejből idéző baloldalivá válik, de a politikai állásfoglalás egyik esetben sem valódi ideológiai meggyőződést jelent, kizárólag saját érdekeinek megfelelő alkalmazkodást, köpönyegforgatást. Tértől és időtől függetlenül is értelmezhetjük a történetet, amely tökéletesen szemlélteti, hogyan próbál a hatalmon lévő csoportok kedvére tenni egy önérdek vezérelte gyenge jellemű személy. Vizcaíno Casas hasonlóan népszerű szatírájának adaptációja az ... *És a harmadik évben feltámadt* (... *Y al tercer año, resucitó*, Rafael Gil, 1979), melyben Franco tábornok feltámad halottaiból, és kritikusan szemléli, mi folyik az országban demokratizálódás címén. A történet nem Franco-apológia, hanem éles demokráciakritika. Vizcaíno Casas írásai, és az azokból készült, eddig összesen hét darab filmadaptáció<sup>7</sup> máig érvényesnek ható, lényeglátó, egyszersmind rendkívül szórakoztató analízisét adják a spanyol politikai változásoknak és az azokat elszenvedő (vagy azokból éppen hasznot húzó) társadalomnak.

Mario Camus a '60-as években szárnyait bontó Új Spanyol Mozi egyik emblemikus filmrendezője. Életművének legfontosabb darabjai irodalmi adaptációk, az állítás pedig fordítva is igaz: az irodalmi műveken alapuló filmadaptációk legkiemelkedőbb darabjai Camus rendezésében kerültek mozivászonra vagy tévéképernyőre. Ignacio Aldecoa regényeiből készült filmekkel lépett először az irodalom területére, amikor leforgatta *A keleti széllelt* (*Con el viento solano*, 1965) és a *Baden-Baden madarait* (*Los pájaros de Baden-Baden*, 1975), de kirándulást tett Calderón de la Barca, Federico García Lorca és Benito Pérez Galdós világába is. A '80-as években azonban Camilo José Cela volt az a szerző, akinek művei Camus számára valódi rendezői sikereket hoztak. Celát, ellentmondásos megítélése ellenére<sup>8</sup>, a polgárháború utáni spanyol irodalom egyik legkiemelkedőbb alakjaként tartjuk számon. Az eredeti megjelenéstől (1951) számítva több mint harminc év telt el, mire moziba került a *Méhkas* (*La colmena*, Mario Camus, 1982) filmváltozata, amely a spanyol filmtörténet egyik alapkövévé vált, a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon elnyerte az Arany Medve díjat is. A szereplők között ott találjuk a korabeli spanyol filmjátszás szinte minden jelentős alakját, még a kisebb szerepeket is színészióriások alakítják – maga Cela is feltűnik a vásznon. A '40-es évek elejének Madridjában játszódó történet az anyagi és szellemi értelemben vett szegénység problémáját járja körül, melynek legfőbb oka a társadalom felett sötét árnyként tornyosuló politikai elnyomás (ez az időszak a Franco-diktatúra legkegyetlenebb periódusa). Egy kávéház állandó vendégeinek életébe enged bepillantást a történet, sorsukon keresztül bontakozik ki

<sup>7</sup> A továbbiak: *Lányok, a szalonba!* (*Niñas ...¡al salón!*, Vicente Escrivá, 1977), *A gyerek az enyém* (*El hijo es mío*, Ángel del Pozo, 1978), *A tiszteles úr esküvője* (*La boda del señor cura*, Rafael Gil, 1979), *Apu fiái* (*Los hijos del papá*, Rafael Gil, 1980), *Az önállósulók* (*Las autonomías*, Rafael Gil, 1983).

<sup>8</sup> Camilo José Cela a diktatúra első évtizedeiben Franco-hű cenzor, számos korabeli filmet is az ő iránymutatásai alapján vágta meg, amit a spanyol filmesek és filmtörténészek máig nem tudtak neki megbocsátani. Irodalmi tevékenységében azonban az 1950-es évektől megjelennek a kritikai motívumok is.

szemünk előtt a spanyol társadalom kevésbé szerencsés tagjainak élete, akik napról napra élnek, fennmaradásukhoz pedig gyakran törvénytelen eszközökhöz kell folyamodniuk. A filmtörténészek egy része úgy tartja, hogy ez esetben a film túlszárnyalta a regényt, Camus kijavította a regényben tetten érhető hibákat és következetlenségeket. Ezen felül, míg a regényben néhány szereplő motivációja nem világos, cselekedeteikkel sem tud mindig azonosulni az olvasó, addig a filmben, köszönhetően az elsősztályú színészi játéknak, minden karakter közel kerül a nézőhöz.<sup>9</sup>

Szintén Camus kamerája előtt kelt életre az előszeretettel a vidéki, valamint a középosztálybeli spanyolok problémáit boncoló Miguel Delibes regénye, az *Ártatlan szentek* (*Los santos inocentes*, 1984). A Cannes-i Filmfesztiválon több díjjal is elismert alkotással ért el a spanyol filmművészet a csúcspontjára, szereplői pedig, különösen a férfi főszerepeket alakító Alfredo Landa és Francisco Rabal, karrierjük legjobb alakításait nyújtják – mindkettőjüket díjazták az említett nemzetközi filmfesztiválon. Egy spanyol filmtörténész úgy véli: ez a mű tökéletesen illusztrálja, hogyan kell egy nagyszerű regényt oly módon filmre vinni, hogy a végeredmény tökéletes legyen.<sup>10</sup> Az *Ártatlan szentek* filmváltozata még a regénynél is több elismerést kapott a kritika és a közönség részéről is. Itt sem a regény minden elemének pontos vászonra ültetéséről van szó, hanem egy olyan filmről, amely filmnyelvi eszközeit, cselekmény- és színészvezetését, valamint kifejező erejét tekintve önmagában is lenyűgöző. A lineáris narratív szerkezetet *flashback* részekkel megtörő film az eredeti regényből több szálát és karaktert is kihagy, de ez nem válik a mű kárára; Delibes maga is részt vett a végső forgatókönyv összeállításának munkálataiban, az ő egyetértésével írták át a cselekmény bizonyos részeit, vagy adtak hozzá új dialógusokat. A szerzőt elkápráztatta Landa és Rabal alakítása is.<sup>11</sup> A történet a vidéki Spanyolország kisemberének megalázó helyzetét mutatja be, egy olyan réteget, amely kénytelen mindent eltérni a felettük uralkodó, magasabb társadalmi osztályt képviselő személyektől. A nyomor és a műveletlen csoportok által uralt közegben a túlélés érdekében a szereplők feláldozzák magukat a szervilizmus oltárán. A regényhez képest a filmben még hangsúlyosabbá válnak az elmúlt évtizedek során végbement folyamatok és a kiszolgáltatott emberek nyomorúságos helyzete. A színészek kiemelkedő alakításának köszönhetően a szereplők személyes tragédiái és egymással kialakított alá- és fölérendeltségi viszonyai olyan mélységet érnek el, amely mesterművé teszi Camus alkotását. Delibes más regényeit is megfilmesítették<sup>12</sup>, de az *Ártatlan szentek* minőségét és sikerét egyik sem érte el.

Camus filmjei mellett, hogy önmagukban is kiemelkedő darabok, a spanyol filmtörténet egy új korszakának termékei. Az 1982-ben választást nyert szocialista kormány és a filmfőigazgatónak kinevezett Pilar Miró rendezőnő alapvető változásokat vezetett be a filmfinan-

<sup>9</sup> Ez, többek között, José María Caparrós Lera filmtörténész véleménye is, aki e sorok szerzőjével személyesen osztotta meg a film iránti nagyrabecsülését és a regény iránti fenntartásait.

<sup>10</sup> Utrera, Rafael: „Los santos inocentes” in: Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español. 1906–1995*. Madrid, Ediciones Cátedra – Filmoteca Española, 1997. 857.

<sup>11</sup> Interjú Miguel Delibesszel, in: *Diario 16*, 1984. június 10.

<sup>12</sup> Néhány közülük: *Az út* (*El camino*, Ana Mariscal, 1964), *Családi portré* (*Retrato de familia*, Antonio Giménez Rico, 1976 – a *Bálványozott fiam, Sisi* című regény alapján), *Hosszú a ciprus árnyéka* (*La sombra del ciprés es alargada*, Luis Alcoriza, 1989), *Patkányok* (*Las ratas*, Antonio Giménez Rico, 1997). Az *Öt óra Marióval* című regényét nem a forrásmű, hanem annak jelentősen átdolgozott színpadi változata alapján vitték filmre *Esti előadás* (*Función de noche*, Josefina Molina, 1980) címmel.

szírozás terén, melynek következtében jóval kevesebb alkotás készült, mint az azt megelőző években, ám ezek magasabb színvonalat is képviseltek. Ebben az időszakban jelent meg nemzetközi szinten is az új, demokratikus spanyol film.<sup>13</sup> A spanyol filmgyártás minden területét (újra)szabályozó törvények eredménye a megnövekedett jelentőségű adaptációs politika, valamint az állami televízió fokozottabb jelenléte a mozifilmgyártásban. A két médium együttműködéséből számos értékes, színvonalas produkció született, többek között klasszikus és kortárs spanyol irodalmi műveken alapuló mozi- és tévéfilmek, valamint tévésorozatok.

Camilo José Cela egy másik fontos regényét, a *tremendismo* jegyében született *Pascual Duarte családját* (1942) *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975) címen adaptálták a diktátor halálának évében. Bár ebben az időszakban már végöráit élte az egyre kevésbé szigorú cenzúra, a filmnek így is nehéz útja volt, mire eljutott a közönséghez. Egy olyan mű ugyanis, melynek központi témája a szegénység, az emberi gyarlóság és a társadalom egyes szegmenseinek negatív ábrázolása, még az eltűnőben lévő diktatúrában is elfogadhatatlannak bizonyult az ítések számára. A filmváltozat nagyobb hangsúlyt fektet a cselekmény és a valóság közötti párhuzamra, a közönség számára egyértelmű volt, hogy a mű a rendszer árnyoldalaira reflektál. Ez a film is több rangos szakmai díjban részesült. Cela sajátos kapcsolatban állt a spanyol filmművészettel, társforgatókönyvíróként és színészként több mozi- és tévéfilm elkészítésében is részt vett.

Számos példa akad Spanyolországban arra, hogy egy csekély visszhangot kiváltó regény alapján hatalmas kritikai és közönségsikert arató film készül. Adelaida García Morales könyvét valószínűleg kevesen ismernék, ha férje, Víctor Erice filmrendező nem készíti el belőle a *Dél* (*El sur*, 1983) című filmet, amely máig előkelő helyen szerepel a spanyol filmtörténet legjobb alkotásainak toplistáján. A történet kevésbé újszerű, így nem véletlen, hogy a regény csak mérsékelten lett ismert. A főszereplők egy házaspár és a lányuk, az ő részvételükkel bontakozik ki a cselekmény magányról, elidegenedésről, a felnőttek és gyermekek közötti ellentétekről, valamint a felnőtté válásról. A gyönyörűen komponált jelenetek sorára felfűzött dialógusok és az egyes szituációk ritkán jelölnek konkrétumokat, fontosabb szerepet kap a csend és az érzés, hogy valamit nem láttunk vagy hallottunk, pedig fontos lett volna. Ez a mesterségesen létrehozott hiányérzet adja a film egyik lényegét. A történet végén a lány elindul dél felé, ám ekkor a mű félbeszakad, anyagi okokból ugyanis le kellett állítani a forgatást, Erice azonban úgy döntött, így is bemutatja a félkész filmet (korábban, többek között, Orson Welles és Erich von Stroheim filmrendezők is folyamodtak már ilyenhez, hogy ne vesszen kárba a leforgatott anyag). Az eredmény őket igazolta, a nyitott befejezés a regényt nem ismerő nézőket további gondolkodásra sarkallja, valamint azóta is napirenden tartja a lehetőségét annak, hogy valaki (akár az eredeti rendező, akár más) elkészíthesse a film folytatását. Erice előző filmjéhez, *A méhkas szelleméhez* (*El espíritu de la colmena*, 1973) hasonlóan a *Dél* egy filmköltemény, amelyet inkább érezni kell és nem érteni; fontosabbak a ki nem mondott gondolatok és a meg nem mutatott jelenetek, az ezek által szótt titokzatosság. A művészi kamerakezelés megteremti azt az utánozhatatlan atmoszférát, amely a regényben még nem létezett, mert szavakkal nem lehet azt leírni vagy körülírni.

<sup>13</sup> Camus filmjeinek berlini és cannes-i sikeréről már szóltam. 1982-re datálódik az első Oscar-díj is, amelyet egy spanyol film nyert el a legjobb idegen nyelvű film kategóriában: *Újrakezdés* (*Volver a empezar*, José Luis Garcí, 1982).

A katalán Vicente Aranda elsősorban sikerkönyvek adaptálójaként szerzett magának hírnevet. Filmre vitte Manuel Vázquez Montalbán egyik legolvasottabb Pepe Carvalho-regényét, a *Gyilkosság a Központi Bizottságban* (*Asesinato en el Comité Central*, 1981), mely egy bűnügyi történet álcája mögé bújva a diktatúra lezárultával ismét legalizált Spanyol Kommunista Párt berkeiben zajló, hatalomért folyó önpusztító helyezkedéseket állítja pellengérré. A Carvalho magánnyomozóról szóló írások csak részben tekinthetők krimiknek, legfőbb témái a demokratikus átmenetben kezdődő politikai és társadalmi folyamatok vizsgálata (hasonlóan Vizcaíno Casas írásaihoz, de kevesebb humorral és iróniával), a főszereplő pedig mind ezeknek szerves részét képezi. Összesen négy Carvalho-történetből készült mozifilm.<sup>14</sup>

Az egyik legfontosabb Aranda-film a Luis Martín-Santos könyvéből készített *A csend ideje* (*Tiempo de silencio*, 1986). A 20. századi spanyol irodalom meghatározó regényéből készült, hasonlóan magas színvonalú alkotás a polgárháború utáni francói Spanyolországban boldogulni próbáló kutatóorvos története, akit a társadalmi és személyes környezete meggátol abban, hogy a rák gyógyítására irányuló kísérleteit megfelelően elvégezhesse. A körülmények áldozataként elveszíti szerelmét, végül fel kell hagynia a kutatói munkájával is. A tehetetlenségtől, elnyomástól és elkeseredettségtől fuldokló társadalom szakmai és magánéletében is bukásra ítéli. A mű egyik legnagyobb erénye a tökéletes korrajz, a különböző társadalmi csoportok és a rájuk jellemző helyszínek (kávézók, kutatóintézetek, börtön, bordélyház) pontos bemutatása.

Szintén Aranda nevéhez kötődik több Juan Marsé-regény filmadaptációja, bár a szerzőnek ezek többsége nem nyerte el a tetszését. Ezek a közönség körében mérsékelt sikert arattak, a kritika azonban nem sok pozitívumot írt róluk. Legkiemelkedőbbnek talán a cselekményét a polgárháború utáni Barcelonába helyező *Ha azt hallod, hogy elestem* (*Si te dicen que caí*, 1989) számít. A '70-es években egy tragédia okán ismét találkozó fiatalok visszaemlékeznek gyermekkorukra a nélkülözés és a konszolidálódó diktatúra elnyomása sújtotta katalán város utcáin. A nehéz körülmények között felnőtté váló szereplők története bepillantást enged a korabeli Spanyolország fiataljainak mindennapjaiba, miközben a polgárháborúból nyertesként kikerülő nacionalista csoportok bosszúhadjáratot folytatnak a legyőzöttek ellen. Aranda a környezet ábrázolásában hű marad a regényhez, egyszersmind sikerrel jeleníti meg a történet szellemiségét. Juan Marsé regényeivel más rendezők is próbálkoztak, sőt maga a szerző is közreműködött az egyik legjobbnak tartott műve, az *Utolsó délutánok Teresával* (*Últimas tardes con Teresa*, Gonzalo Herralde, 1984) forgatókönyvének megírásában, így az elég sok hasonlóságot mutat az írott alapanyaggal; ugyanakkor, az eredmény felemás lett. Bár a cselekmény valóban hűen követi a regényt, a film karakterei papírmásé figurákból állnak, hiányzik a valódi filmnyelvi interpretáció, a színészek mintha csak felolvasnák a könyvből átvett dialógusokat, nem telik meg élettellel a filmvászon. Nem alkotott maradandót Fernando Trueba rendező sem a szerző regényéből készült *A sanghaji varázslat* (*El embrujo de Shanghai*, 2001) című filmmel. Áttekintve a Marsé-adaptációkat, arra a következtetésre juthatunk, hogy regényei vagy nem alkalmasak filmrevitelre (ez nem valószínű), vagy a rendezőknek eddig még nem sikerült megragadniuk azok lényegét.

<sup>14</sup> A továbbiak: *Tetoválás* (*Tatuaje*, Bigas Luna, 1976); *A görög labirintus* (*El laberinto griego*, Rafael Alcázar, 1992), *Déltengerek* (*Los mares del Sur*, Manuel Esteban, 1991). Készültek alacsony színvonalú koprodukciós tévésorozatok és egy tévéfilm is Carvalho nyomozó főszereplésével.

A gallego Manuel Rivas számos irodalmi díjat nyert és bestsellerré vált regénye alapján készült *Ácsceruza* (*El lápiz del carpintero*, Antón Reixa, 2003) a legjobb irodalmi adaptációk alapján készült filmek között foglal helyet. Az 1936-ban, a spanyol polgárháború kitörésének évében játszódó történet a baloldali nézetei miatt bebörtönzött galíciai orvos és az őt gyakran látogató szerelme körül bontakozik ki, valódi főszereplője azonban egy börtönőr, aki a találkozások állandó szemtanúja. Az őr szerelmes a lányba, de csak akkor van esélye látni őt, amikor az látogatóba érkezik az orvoshoz. Hogy továbbra is kapcsolatban maradjon a lánnyal, mindenhová követi a folyamatosan más fegyintézetbe áthelyezett orvost, több alkalommal meg is védi őt. A történet az őr által tanúsított emberség és empátia fokozatos fejlődését mutatja be. A film a romantikus szálát helyezi előtérbe, így népesebb közönséget tudott a mozi terembe csábítani, míg a regény nagyobb hangsúlyt fektet a börtönben fogva tartottak között kiépülő kapcsolatokra.

A népszerű író Almuena Grandes három regénye is megfilmesítésre került. *A Malena egy tangótánc neve* (*Malena es un nombre de tango*, Gerardo Herrero, 1996) és a *Még ha te nem is tudod* (*Aunque tú no lo sepas*, Juan Vicente Córdoba, 2000 – *Az erkélyek szótára* című regény alapján) csak mérsékelt sikert arattak a közönség körében, a *Lulú* (*Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990)<sup>15</sup> azonban már jóval nagyobb visszhangra talált. Ennek legfőbb oka a már a regényt is meghatározó erotikus téma explicit megjelenítése, amely egyértelműen a munkásságában a filmvászonra ábrázolt szexualitást teljesen új alapokra helyező Bigas Lunának köszönhető. A főszereplő fiatal lány és az életét meghatározó férfiak közötti együttlétek során Lulú egyre veszélyesebb helyzetekbe sodorja magát, testi és lelki épségét is kockára teszi. Életét végül a szerelem menti meg. A film hatalmas sikert aratott Európa-szerte, a rendező pedig az európai erotikus filmműfaj megreformálójaként került be a filmtörténetbe. Eredetileg az író is részt vett a forgatókönyv megírásában, de összekülönbözött a rendezővel, mivel Grandes szándéka szerint a filmben ábrázolt szexualitásnak öncélúnak kellett volna maradnia, míg Bigas az erotikus jelenetek mögé tett egy morális igazolásként szolgáló magyarázatot is. A férj a nő iránt táplált igaz, el nem múló szerelme pedig megoldással is szolgált a problémákra. A rendező az őt pornográfiával vádoló újságíróknak is azt válaszolta, hogy amit a filmben látunk, az nem pornográfia, hanem egy gyönyörű szerelmi történet.<sup>16</sup>

Arturo Pérez-Reverte regényeit Spanyolország határain belül és kívül is előszeretettel használták fel a filmesek. A szerző máig hét folytatást megélt regényfolyamának bizonyos szegmensein alapuló *Alatriste kapitány* (*Alatriste*, Agustín Díaz Yanes, 2006) a spanyol filmtörténet második legköltésesebb vállalkozása volt, és a világ több részén is nagy sikerrel mutatták be. A *Tőrbe csalva* (*El maestro de esgrima*, Pedro Olea, 1992 – *A vívómester* című regény alapján), a brit *Lóhalálában* (*Uncovered*, Jim McBride, 1994 – *A flamand tábla rejtélye* alapján), a *comanche-zóna* (*Territorio comanche*, Gerardo Herrero, 1997) és a *hajózási térkép* (*La carta esférica*, Imanol Uribe, 2007), többek között, különböző mértékű sikert arattak külföldön is. A *Dél királynője* (*La reina del Sur*) című regényéből pedig egy azonos című, Magyarországon is népszerű, 63 részes koprodukciós tévésorozat készült. A legismertebb adaptáció azonban a szerző *A Dumas-klub* (*El club Dumas*) műve alapján készült film Roman Polanski rendezésében, *A kilencedik kapu* (*The Ninth Gate*, 1999). A nemzetközi sztárokkal forgatott

<sup>15</sup> Magyarországon a filmet az egyszerűsített *Lulú* címen mutatták be, míg a regény magyar fordítása megőrizte az eredeti *Lulú korszakai* címet.

<sup>16</sup> Sanabria, Carolina: *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona, Laertes S.A. Ediciones, 2010. 58–59.



mű a rendezői *oeuvre*-ben nem foglal el kitüntetett helyet, sokan egyenesen a lengyel direktor legrosszabb filmjének tartják, miközben Pérez-Reverte kimondottan elégedett volt az eredménnyel.<sup>17</sup> Polanski az eredeti regény hangsúlyait jelentősen megváltoztatja, abszolút prioritást adva a sátáni-misztikus vonalnak. Mindez akár kiváló eredményt is adhatna, hiszen a rendező korábban mesterien nyúlt ilyen témához a *Rosemary gyermekében* (*Rosemary's Baby*, 1968) is, most azonban nem éri el az említett klasszikusának színvonalát. A regény című szolgáló Dumas-téma már meg sem jelenik a filmben, a főszereplő (az eredeti Lucas Corso helyett az „amerikanizált” Dean Corso Johnny Depp alakításában) már csak *Az árnyak királyságának kilenc kapuja* példányait hajszolja egy titokzatos (ördögi) figura megbízásából. A film szabadon kezeli a regény történetszálait, ezért a Pérez-Reverte-olvasók körében rendkívül népszerűtlen az alkotás. Önmagában szemlélve azonban egy helyenként valódi feszültséggel teli, filozofikus thriller egyszerű szereposztással a Sátánról, a Gonosz hatalmába került halandók eszméléséről, kombinálva a művészfilmekre és a közönségfilmekre jellemző stílusjegyeket.

Imanol Uribe filmrendezőt elsősorban a Baszkfölddel kapcsolatos társadalmi és politikai problémák érdeklik, legsikeresebb filmjei is e témakörhöz kötődnek. Az ETA baszk terror-szervezet témájának legjelentősebb filmes megjelenése is az ő kamerájának köszönhető: a Juan Madrid regényéből készült *Megszámolt napokat* (*Días contados*, 1994) jelentős díjakban részesítették Spanyolországban. A történet egy 18 éves drogfüggő prostituált lány és egy nála idősebb ETA-tag között kibontakozó valószínűtlen és tragédiára ítélt szerelem története. A regénytől Uribe jelentősen eltér, ugyanis a férfi főszereplő Madridnál még fotós volt, nem terrorista; így vált az ETA-ról szóló történetek egyik kötelező darabjává egy olyan mű, amelyben eredetileg meg sem jelent a terrorizmus. A filmnek nem célja bemutatni a terror-szervezet működését, helyette egy ahhoz tartozó férfi vergődését állítja középpontba, aki továbbra is teljesíteni akarja a feladatát, közben azonban a saját életét is próbálná más mederbe terelni. Mind a téma, mind a megvalósítás kényes határokat feszegetett, több spanyol mozi nem is volt hajlandó bemutatni a művet, mert felmerült, hogy a nézők talán szimpatizálhatnak a főszereplő terroristával, valamint túlzásnak tartották az erőszak és a sexualitás ábrázolását. A vásznon fiatal, részben elsőfilmes színészek alakítják a karaktereiket nagy átéléssel. A regény eltérő társadalmi csoportokhoz tartozó fiatalok között kibontakozó szerelmi történetként, a film pedig a szélsőséges körülmények között élő, reményt vesztett útkeresők kálváriájaként vált népszerűvé.

Ezzel ellentétben, ugyanez a rendező már a legnagyobb tisztelettel nyúlt Gonzalo Torrente Ballester egyik fontos regényéhez: *Az elképedt király* (*El rey pasmado*, Imanol Uribe, 1991) szinte pontos filmre ültetése az írott forrásnak. Távol a baszk témától, a IV. Fülöp spanyol király szeszélyeit, egyszersmind a hanyatló 17. századi spanyol udvarra jellemző kusza viszonyokat, a képmutatást és az erkölcsösség fátyla mögé bújó növekvő dekadenciát feltáró történelmi tabló tragikomikus színezetet ölt, a szerző által lefektetett cselekményt a színészi alakítások még magasabb szintre emelik, a valós történelmi személyeket valódi profizmussal

<sup>17</sup> Lásd a szerzővel készült interjút: <http://www.hislibris.com/entrevista-a-perez-reverte/> Letöltés ideje: 2014. augusztus 17. Itt említi Pérez-Reverte, hogy szerinte a *Törbe csalva* a legjobb adaptáció, ezt követi *A kilencedik kapu*, a *Lóhalálábant* viszont olyan elhibázottnak tartja, hogy legszívesebben eltörné Jim McBride rendező lábát.

hozzák közel a nézőhöz; sok esetben a színész és az általa alakított személy között meggyőző hasonlóság is fennáll.

A *Salamina katonái* (*Soldados de Salamina*, David Trueba, 2003)<sup>18</sup> filmváltozata talán az egyik legjobb példa arra, hogy külön kezelve az alapul szolgáló regényt, valamint a filmadaptációt, két különleges, önmagában is értékes és magas színvonalú alkotást kapunk. Még akkor is, ha lényeges eltérések vannak a két mű között. Javier Cercas 2001-ben megjelent regénye azonnal az eladási listák élére került, és máig az egyik legnépszerűbb könyv Spanyolországban. A főszereplő maga Cercas, aki oknyomozása során megismerkedik Rafael Sánchez Mazas, a szélsőjobboldali Spanyol Falange ideológusának történetével. A polgárháború utolsó harmadában Sánchez Mazast elfogják a köztársaságiak, a kivégzés előtt azonban megkegyelmez neki egy baloldali katonára. A regény több szálon fut: az első bemutatja, miért és hogyan kezdett el érdeklődni Cercas a téma iránt, a második leírja Sánchez Mazas megmenekülését, a harmadik pedig ismét az íróról szól, aki megpróbálja felkutatni a főszereplőt megmentő, talán még életben lévő egykori katonát. A részben megtörtént eseményeken alapuló cselekmény kapcsán azonban nem világos, hogy Cercas oknyomozásából mi a valóság és mi a fikció. A megfilmesíthetetlennek tűnő történet a rendező számára nagy kihívást jelentett. David Trueba meggyőződése, hogy a regényeket képtelenség filmre adaptálni; annak elemeit és az érzelmeket azonban át lehet ültetni a vászonra. Trueba alapvető változást is eszközölt: nála a főszereplő nem férfi, hanem nő, mert úgy érezte, hogy az így még érdekesebb lesz, új jelentésrétegekkel gazdagodhat a nyomozás. A film a főszereplőnőre koncentrálna, a játékidő nagy részében őt láthatjuk, Sánchez Mazas alakja háttérbe szorul, róla alig tudunk meg valamit. Trueba filmje így tekintélyes mértékben eltávolodik az alapanyagától, művének középpontjába a jelenkori Spanyolország múlthoz való viszonyulása kerül, a történelmi emlékezet egy újabb fejezetét tárja fel. A *Salamina katonái* regényként és filmként más-más vetületét térképezi fel ugyanannak a témának, két különálló, egymástól függetlenül is értelmezhető (sőt, leginkább úgy értelmezendő), de mégis összekapcsolódó alkotást nyújtva a közönség számára. A két mű viszonyáról és a forgatásról érzékletes képet ad az a filmpremier évében megjelent könyv<sup>19</sup>, amely az író és a rendező beszélgetéseit tartalmazza.

Napjainkban a közönség körében Eduardo Mendoza számít az egyik legkedveltebb írónak, több regényéből is készült filmadaptáció. A kevésbé szöveghűen feldolgozott *Mi az igazság a Savolta-ügyről?* (*La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove, 1978) az 1910-es évek Barcelonájában játszódik. Dúl az első világháború, ebben Spanyolország semleges marad, de politikai, gazdasági és társadalmi hatásai alól nem tud kibújni. A bankárok és az ipari fejlődésben kulcsszereppel bíró tőkések a munkásokat alsóbbrendűeknek tartják, követeléseikre elnyomással válaszolnak, egyetértésben a hatalommal. A főszereplő szakmai és magánéletének bemutatása mellett a mű legnagyobb erénye a korabeli Barcelonára jellemző állapotok bemutatása: állandósult a konfliktus a munkásosztály és a polgárság között, az erőszakos tiltakozások és az anyagi bizonytalanság határozzák meg a mindennapokat. Ugyanezzel a környezettel találkozunk *A csodák városában* (*La ciudad de los prodigios*, Mario Camus, 1999) is,

<sup>18</sup> Magyarországon a filmet *Salamina katonái* címen mutatták be 2008-ban. A regény magyarul csak 2013-ban jelent meg, a címválasztás (*Szalamiszi katonák*) azonban elég szerencsétlenül és félrevezetőre sikerült.

<sup>19</sup> Cercas, Javier – Trueba, David; Alegre, Luis (ed.): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid-Barcelona, Plot Ediciones-Tusquets Ediciones, 2003.

ahol Barcelona lakossága már a szakszervezetek és a munkaadók összecsapásából fakadóan az elharapózott agresszió és a szervezett bűnözés terrorjában él. Camus ebben a filmjében, eltérően a korábbi irodalmi adaptációitól, kevés figyelmet fordít a karakterek kidolgozottságára, jobban érdekli őt a társadalmi háttér, a fennálló viszonyok ábrázolása. A *Bűnbeesés* (*El año del diluvio*, Jaime Chávarri, 2004 – *Az özönvíz éve* című regény alapján) a legsikeresebb Mendoza-feldolgozás, leginkább a rendező által teremtett kifinomult atmoszférának és a színesi játéknak köszönhetően. A háború utáni Katalóniában egy apáca és egy földbirtokos között lángra gyúló szenvedély története a filmben melodramai jegyeket mutat, miközben a háttérben a francói fegyveres erők a még bujkáló ellenállókat üldözik.

Adaptációk esetében számos alkalommal előfordul, hogy az író rendkívül elégedetlen lesz az eredménnyel, nemtetszését pedig nyíltan ki is fejtí. Így tett Javier Marías is, amikor *Minden lélek* (*Todas las almas*) című regényét filmre vitte Gracia Querejeta. A *Robert Rylands utolsó utazása* (*El último viaje de Robert Rylands*, 1996) névre keresztelt brit-spanyol koprodukció miatt a szerző annyira felháborodott, hogy előbb az *El País* napilap hasábjain folytatott egyre durvább hangnemű vitát a rendezőnővel és édesapjával (aki a film producere volt)<sup>20</sup>, majd bíróságra vitte az ügyet, követelve, hogy se a nevét, se a regénye címét ne tüntessék fel a film stáblistáján, valamint fizessenek neki kártérítést erkölcsi károkozásért. A bíróság végül tízéves procedúra után a szerzőnek adott igazat. Maríasnak az volt a problémája a filmmel, hogy szerinte nem sok köze volt a regényhez, a szereplők jelleme, viselkedése és a regény szellemisége teljesen megváltozott a vásznon; azt nem vitatta, hogy jó film (kritikai sikert aratott és számos fontos díjat nyert), de nem akarta, hogy a regényéhez kössék. A spanyol filmtörténet leghíresebb ilyen jellegű konfliktusa volt ez: sokan megkérdőjelezik ma is, képes-e a bíróság dönteni abban a kérdésben, hogy egy film kellő mértékben tiszteletben tartja-e a regény szellemiségét (ez volt ugyanis Marías fő vádja, aminek végül helyt adtak). A történet az Oxfordi Egyetemen játszódik, az itt tanító és tanuló szereplők közötti, különböző természetű kapcsolatokat mutatja be, valamint egy háttérben lappangó titkot is körüljár. A film ugyanezt a történetet használja, de más hangsúlyokkal, illetve a szereplők viselkedése, motivációi is eltérőek.

A spanyol filmipar napjainkban is kutatja, hogy mely irodalmi műveket tudnák felhasználni az újabb produkciókhoz. Bár egyre inkább az eredeti forgatókönyveken alapuló közönségfilmek kerülnek túlsúlyba, jelenleg is fejlesztés alatt állnak olyan projektek, amelyek a kortárs spanyol irodalom népszerű, vagy éppen kevésbé ismert, de filmvásznon életképesnek tűnő darabjait próbálják adaptálni.

<sup>20</sup> A szerző írása: Marías, Javier: „El novelista va el cine. Dimensiones de un autor” in: *El País*, 1996. november 3.

A producer válasza: Querejeta, Elías: „Algunas precisiones sobre 'El último viaje de Robert Rylands'” in: *El País*, 1996. november 10.