

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

A 30-as évek spanyol filmművészete:
Hagyomány és újítás

Dunai Diána
Témavezető: Bakucz Dóra
2015. január 7.

1. Bevezetés

Anderle Ádám a következőképpen írja le a spanyol kultúrában lezajló folyamatokat *Spanyolország története* című könyvében: „...a művészetek fejlődését Spanyolországban sajátos történeti jellegű pulzálás jellemzi” Az ókorban virágzó hispán kultúra után hosszú, kevésbé jelentős évszázadok következtek. Az újabb kulturális fellendülésre a tizenhatodik században került sor, amikor Spanyolország gyarmatainak köszönhetően egy óriási világbirodalom részévé vált. Négy évszázaddal később azonban, az 1898-as kubai függetlenségi háború következtében az ország elvesztette gyarmatait, és újra egy jelentéktelen „harmadosztályú hatalommá” lett, ami igen nagy törést okozott a spanyol történelemben. Ezzel együtt, az 1870-es években elinduló második ipari forradalom hatására bekövetkező egyenletlen gazdasági fejlődés során a spanyol nagyvárosok újjászülettek és modernizálódtak, míg a vidék kevésbé vagy egyáltalán nem változott. E két tényező nagymértékben hozzájárult a huszadik század spanyol művészetében fellelhető ellentéteknek. „Ezekben a válságos évtizedekben az új és régi világnak és értékeinek küzdelme folyt, amelyet a művészeti élet oly drámaian tükrözött.” (Anderle 123) Ezt a két világbeli ütközést jól demonstrálja Florián Rey egyik „régí világon” alapuló filmje, a *La aldea maldita*¹, valamint Salvador Dalí és Luis Buñuel közös alkotása, az „új világot” képviselő *Az andalúziai kutya* című szürrealista alkotás – mindkettő ugyanabban az évben, 1929-ben készült. Viszont amíg Rey egy szerkezetében hagyományos lineáris, logikus gondolatmenetet követő filmet készített, amely témájában olyan hagyománytisztelő értékeket jelenít meg, mint a klasszikus értelemben vett család, a konzervatív nemi szerepek és a keresztény vallás tisztelete, addig Salvador Dalí és Luis Buñuel *Az andalúziai kutya*-ban – a szürrealizmus alapelveit követve – az előbb felsoroltaknak kívánnak ellentmondani. *Az andalúziai kutya* mind szerkezetében mind képtársításában újszerű film, tartalmában pedig a már említett *La aldea maldita*-beli vallás és konzervatív nemi szerepek értékeinek kritikáját fogalmazza meg, kiegészítve olyan tabu témákkal, mint a szexualitás (és ezen belül az önkielégítés és homoszexualitás), a halál és a kor politikai ideológiáinak kritikája.

¹ Dolgozatomban a különböző művek címét az eredeti nyelven tüntetem fel. Ennek oka, hogy több általam említett mű, többek között a *La aldea maldita* is, nem került magyar fordításra, így magyar címük sincsen. A magyarra is fordított művek magyar címét a lábjegyzetben jelölöm. E koncepció alól kivételt képez *Az andalúziai kutya*, eredeti nyelven *Un chien andalou*, melyet elég ismert és közkezdelt műnek ítéltam ahhoz, hogy esszémben a magyar címét használjam.

2. A *La aldea maldita*

2.1. Florián Rey rendezői munkássága

A *La aldea maldita* – magyarra fordítva *Az elátkozott vidék* – Florián Rey, a kor híres rendezőjének alkotása, amely a kor közönsége körében más hagyományos filmekkel együtt nagy sikert aratott. Rey, igazi nevén Antonio Martínez del Castillo, az egyik legismertebb és legnépszerűbb spanyol rendező volt a huszadik század elején, és olyan, hagyományos értékeket közvetítő filmeket készített, mint a vallásos *La hermana San Sulpicio* (1927), a szokásokról, tradíciókról szóló *Nobleza baturra* (1935), és a népi kultúrával foglalkozó *Morena Clara* (1936). Legnépszerűbb műve (talán pont azért, mert az imént említett mindhárom témakört ötvözi), a *La aldea maldita*, amelyet 1929-ben forgattak, és 1930-ban vetítettek először. Az 1930-as teljesen néma változat után, 1931-től a spanyol mozik az addigra elkészült hangos verziót játszották, amely jeleneteit már komolyzenei aláfestés kísért. (1942-ben, Rey kissé átírta a forgatókönyvet, és elkészítette a film párbeszédese változatát, amelyet a Franco kor szigorú cenzúrája miatt már sokkal kisebb érdeklődés fogadott.) (Riambau-Torreiro 486-487) A film 30-as évekbeli nagy sikerének titka pont az lehetett, hogy mind szerkezetében, mind pedig témáiban a hagyományos vonalat követte. Elemzésem során kiderül, hogy a címet, a cselekményt, a szereplőket valamint a tér- és időbeli viszonyokat megnézve egy egyszerű, könnyen követhető, hagyományos felépítésű filmről van szó; tematikai szempontból vizsgálva pedig a *La aldea maldita* olyan kérdésköröket érint, mint az emberi kapcsolatok (a családon belüli hierarchikus viszonyok, férfi-női szerepek), a becsület és a vallás, amelyekkel a kor közönsége könnyen azonosulni tudott.

2.2. Szerkezet

A film cselekménye egy szálon fut, ami a klasszikus bevezetés-tárgyalás-befejezés felépítést követi. A bevezetésben a spanyolországi vidéki lakosság által jól ismert szituáció tűnik fel; a természeti katasztrófák, kártevők, a szárazság, és az ezek által okozott terméshiány következtében a Kasztília tartománybeli kis Luján lakosainak egy része elhagyni kényszerül a falut, és munkalehetőség reményében a környező városokba megy. A filmkockák közti feliratok, vagyis inzertek kiegészítik, illetve érthetőbbé teszik a jelenetekben látottakat: „Habían comenzado los tristes preparativos de la emigración. Jóvenes, viejos y niños iban a

dejar la aldea para siempre.”² Az alapszituáció ismertetése után a tárgyalásban fokozatosan bontakozik ki a cselekmény: megismerjük tíó Lucast, a helyi uzsorást, akinek kamrája tele van, és az éhezők nyomorát kihasználva felárat számol fel az élelemért. Ezen igazságtalanságon felháborodva a főhős, Juan Castilla megtámadja Lucast, és az emberölési kísérlet miatt börtönbe kell vonulnia, így vak apja, kisgyermek, és felesége, Acacia, egyedül maradnak. Bár Acacia kezdetben tiltakozik, a szomszédasszony, Magdalena győzködésére a pénz és a jobb élet reményében a városba megy munkát keresni, Lujánban hagyva kisfiát és apósát. Nem sokkal ezután Lucas levelet intéz a börtön vezetőjének, amelynek köszönhetően Juan hamarabb szabadul. Hazaérve kikérdezi apját Acaciáról: tud-e valamit a nőről, merre mehetett, mikor tér vissza. Miután egyetlen kérdésére sem kap választ, Juan kemény munkába kezd és három év lefolyása alatt egy tekintélyes, jól fizető állásra tesz szert. A férfi már teljesen lemond feleségéről, gondolatban el is temeti, amikor a városba utazva egy bárban találja Magdalenát, ahol kihívó ruhába öltözve idegen férfiakkal beszélget. A nő leleplezi az ott dolgozó Acaciát, mire Juan dühbe gurul, és erőszakkal hazaviszi feleségét, hogy apja előtt, amíg él, fenntartsa a látszatot – de azt, hogy a nő fiához érjen vagy akár csak hozzá szóljon, megtiltja neki. Bár a faluban pletykálnak, ebből ágyhoz kötött, betegeskedő apja semmit sem észlel. Halála után Juan ígéretéhez hűen elküldi a családi házból Acaciát. Egy kis idő elteltével a helyi újságok egy kórházba került örült nőről cikkeznek, aki a környező falvak határában bolyong és kisgyerekekkel próbál barátkozni. Juan azonnal ráismer Acaciára és egy másnapi cikkből azt is megtudja, hogy felesége az ápolónők figyelmetlenségét kihasználva megszökött. A történet akkor ér tetőpontjához, mikor a nőt Juan tíó Lucas házában találja meg, amint egy üres bölcső felé hajolva énekli ugyanazt az altatódalt, amelyet saját kisbabájának énekelt a film legelején. A film Juan bocsánatával végződik; feloldja a gyermekük eltiltására vonatkozó büntetést, és megengedi kisfiának, hogy megpusztilja édesanyját.

Az andalúziai kutyá-val ellentétben a *La aldea maldita*-ban a szereplők tekintetében sem találunk semmi kirívót. A szerepeket a kor híres, mindenki által ismert spanyol színészei játsszák, és természetesen egy színész egy szerepet formál meg (ellentétben *Az andalúziai kutyá*-val, amelyben például a férfi szereplőt és az egyik jelenetben feltűnő „gonosz ikret”

² [saját fordítás] “Elkezdődtek az emigráció szomorú előkészületei. Fiatalok, idősek és gyerekek szándékoztak örökre elhagyni a vidéket.”

ugyanúgy Pierre Batcheff játsza). A szerepek jól elkülönülnek: a főszereplő Juan Castilla, és minden más fontosabb szereplő az őhöz fűződő viszony szerint van meghatározva: Juan felesége Acacia, Juan apja „az Öreg” és Juan gyermeke. A film egyéb mellékszereplői az uzsorás tío Lucas, a szomszédasszony Magdalena, és a falu többi lakója, például Juan munkásai és a pletykáló férfiak.

A film időkezelése is egyértelmű: a történet a huszadik század elején játszódik, – pontosan akkor, amikor a film készült, tehát egyértelműen kortárs problémákra reflektál, – és az évek és hónapok múlását inzertekre írt feliratokkal, illetve a Castilla család házában lévő naptár mutatójával érzékeltetik. Az események logikusan, kronológiai sorrendben haladnak előre, amelyet egyetlen jelenet sem szakít meg előre- vagy visszautalással.

Az események helyszíne valóságos hely, a Castilla-La Mancha régióbeli falu Luján, és város, Segovia, ahova Acacia szökik, létező spanyol települések. Az, hogy a rendező Kasztíliát választotta helyszínnek, nem véletlen – az ország szívében található történelmi Kasztília tartomány Spanyolország és a nemzeti dicsőség szimbóluma, amely párhuzamban áll a film témáival, a történet elemzésekor részletesen is tárgyalt konzervatív nézetekkel.

2.3. Témák

A szerkezet után érdemes szemügyre venni a film eseményei mögött megbújó témákat és értékrendeket. Már most fontos kiemelni, hogy bár tematikai szempontból több ponton is találunk egyezést *Az andalúziai kutyá*-val, a témák megközelítése és feldolgozása szöges ellentétben áll egymással. „Nekem megadatott a szerencse, hogy a középkorban töltöttem a gyerekkoromat [...] (Buñuel 21)” – írja Luis Buñuel *Utolsó leheletem* című önéletrajzában. És amíg rendezőpáros, Dalí és Buñuel ezen jelenség kritikáját fogalmazták meg rövidfilmjük segítségével, addig Florián Rey a *La aldea maldita*-ban bemutatott hagyománykövető spanyol vidéket, és az ott működő, és jelen lévő családi hierarchiát, férfi-női kapcsolatokat, becsületet, és a vallásosságot tartotta követendő példának.

A család a közösség legfontosabb egységeként jelenik meg, amely szent és megbonthatatlan, és bár Acacia elhagyja szeretteit, hogy a városba menjen, (amely a romlottság szimbóluma, és amely témára szintén kitérek a későbbiekben,) hivatalosan frigyük nem bontható meg, ugyanis a kor szokásainak ismeretében tudható, hogy a válás csak a legritkább esetekben fordult elő. A filmben jól megfigyelhető a hagyományos családszerkezet: a nagypapa, mint a család összetartó ereje van jelen, az ő kedvéért akarja Juan fenntartani a látszatot, és továbbra is együtt élni Acaciával a nő hűtlensége ellenére. A

hierarchiában a következő a családfő, a kenyérkereső férj és apa, Juan; a harmadik a fiúgyermek; és fontossági sorrendben az utolsó pedig az anya és feleség, Acacia. Jól láthatóan elkülönülnek a szerepek, a családon belül mindenkinek megvan a pontos funkciója és rangja, az életkor és a nem pedig egyértelműen a legmeghatározóbb tényezők a rangsorban.

A családon belül érdemes megvizsgálni Acacia és Juan kapcsolatát, hiszen ez általánosságban is sokat mutat a korra jellemző férfi-női viszonyról. A férj, Juan, átlátható és szokványos életet folytat, dolgozni jár, biztosítja családjá megélhetését, majd munka után kocsmába megy, társas életet él, ismerőseivel beszélget, és új barátságokat köt. A családban ő hozza a döntéseket (például azt is, hogy az éhezés ellenére az ő családjá nem hagyja el Lujánt), és döntéseinek a nő nem vagy csak nagyon ritkán mondhat ellent. Az ő kezében van az irányítás, és a korban társadalmilag elfogadott jelenség, hogy ha szükséges, akár fizikai erőszak árán is érvényt szerez akaratának. Ennek fényében nem csodálkozhatunk a jelenet láttán, melyben a városba látogató Juan, megpillantva a ledéren öltözött, férfiak gyűrűjében álló Magdalenát, a földre löki őt, majd meglátva feleségét kiabálva, erőszakkal rángatja el a helyszínről.

Amint láthatjuk, ez egy patriarchális családmodell, amelyben a férfi dominanciája megkérdőjelezhetetlen és kizárólagos, és ezzel szemben a nő, – a filmben Acacia – szerepe teljesen ellentétes a feljebb lefestett férfi szereppel: a nő inkább egy magányos lény, akinek legfőbb feladata, hogy otthon legyen, és elvégezze az házkörüli teendőket; a főzést, a takarítást és a mosást, továbbá gondoskodik családjá kényelméről, a gyerek/gyerekek neveléséről és az otthonról. Teljes mértékben a férfi és gyermekei alárendelje, legfőbb rendeltetése, hogy jó feleség és gondos anya legyen. Minthogy Acaciának egyik szerepét sem sikerült megfelelően teljesíteni, hiszen elhagyta gyermekét, és megcsalta férjét, a film végén magányosan, idegen gyerekeket szólítgatva már a teljes örület szélén áll – amitől végül férje könnyөрülete menti meg.

Acacia hűtlensége pedig egy másik kulcsfontosságú fogalomhoz vezet a filmben: a becsület fogalmához. Ennek két aspektusa mutatkozik meg, melyek szorosan összefonódnak egymással – a társadalmi megbecsülés, jóhír és tisztelet fenntartására vonatkozó szociális megbecsültség, valamint a szemérem megörzésére vonatkozó keresztény erkölcsi becsület. Általánosságban elmondható, hogy aki a keresztény tisztesség ellen vétett, annak a közösség általi megbecsültsége is jelentősen romlott. Így van ez a filmben is: a megcsalás után a látszat fenntartása Juan legfontosabb ügyévé válik, és bár elindul a pletyka a faluban, apja kedvéért a férfi továbbra is ragaszkodik a boldog család képének megörzéséhez; „Es preciso que mi

padre muera sin conocer mi deshonra.”³ A megbecsültség témája különösen kiemelt szerepet kap a filmben, hiszen nem csak képekben, hanem szöveg formájában is találunk rá utalást. Mintha a bölcs Öreg már előre érezné a közelgő bajt, a nagyapa beszédet intéz Acaciahoz, mielőtt a nő elhagyja Lujánt, amelyben figyelmezteti őt a család nevének fontosságára: „Acuérdate también que, en Castilla no se perdona nunca al que mancha el nombre que lleva.”⁴ Továbbá, az is érdekes, hogy a keresztény becsület sokkal inkább a női nemnek meghatározó fogalom, ami megint egy visszautalás a férfi-női szerepek egyenlőtlenségére. Bár erre a filmben példát nem látunk, hiszen Juant józan életű férfiként ismerjük meg (elképzелhető, hogy pont azért, hogy Acacia hűtlensége még inkább erkölcstelennek tűnjön), de a „machista” attitűd, miszerint amíg a házasságtörés a férfi részéről nem csupán elfogadható jelenség, de magának a férfiasságnak a mutatója, addig a nő részéről ez minden körülmények között elítélendő, már-már elképzelhetetlen. Az egyetlen jelenet, melyben Juan ellentmond apjának, amikor az Öreg (pontosan a Juan városba menetele előtti jelenetben, megint csak előre sejtetve a nő hűtlenségét) Acacia erkölcsőségét kérdőjelezi meg: „Vive, vive para vergüenza nuestra y afrenta de tu hijo!”⁵ Juan tiltakozik és megvédi feleségét, hiszen még a gondolatot is lehetetlennek tartja, hogy ha a nő életben van, akkor idejét más férfiak társaságában töltsen: „Qué quiere usted decir? No le consiento que piense mal de ella. La Acacia era buena y honrá como la que más y seguirá siéndolo, si es que vive.”⁶ Amikor pedig Segoviából hazaviszi Acaciát, apja szemébe hazudik, hogy eltitkolja a becsületsértést a családi hierarchiában legfelül álló személynek: „Qué dice usted ahora, malpensao? Honrada y muy honrada ha sabido vivir de su trabajo.”⁷ És hogy ez a hazugság mennyire fontos az Öregnek, azt kiválóan mutatja utolsó mondata, mikor halálos ágyán Juannak a családi becsület fontosságáról beszél, amelyet unokájának is meg kell ismernie: „Eseñale que el honor, nuestro único candal, debe pasar íntegro de padres a hijos a costa de todo: del hambre, de la miseria y de la misma vida.”⁸ Egy utolsó elgondolkodtató részlet a becsület témájához pedig Juan egy „elszólása” lehet, amelyben apja halálát kívánja, csak azért, hogy befejeződjön

³ [saját fordítás] „Fontos, hogy apám úgy haljon meg, hogy nem szerez tudomást szégyenemről.”

⁴ [saját fordítás] „Arra is emlékezz, hogy Kasztíliaiban sohasem bocsájtanak meg annak, aki bemocskolja a nevet, amelyet visel.”

⁵ [saját fordítás] „Él, él saját szégyenedre és a fiadéra!”

⁶ [saját fordítás] „Mit akar mondani? Nem tűröm, hogy rosszat gondoljon róla. Acacia jó, becsületes és az is marad, ha még mindig él.”

⁷ [saját fordítás] „És most mit mond? Becsületesen, nagyon is becsületesen tudott megélni saját munkájából!”

⁸ [saját fordítás] „Tanítsd meg, hogy a becsület mindennél fontosabb, ami apáról fiúra száll, és amit minden áron meg kell őrizni, akkor is, ha ennek éhezés, nyomorúság vagy maga az élet az ára.”

a színjáték, és az Öreg abban a tudatban hunyjon el, hogy családjukban minden rendben: „...no he deseo nunca la muerte de nadie, me parece que, en este momento, estoy deseando lo de mi padre!”⁹ Ezt a mondatot érdemes lehet továbbgondolni, hiszen ugyan a család becsületének védelmében hangzik el, amelyet Acacia a keresztény erkölcsök megszegésével sodort veszélybe, más halálát kívánni semmiképpen nem keresztény magatartásra vall...

A keresztény becsület témájából egyenesen következik általánosságban a vallás témája. A katolikus egyháznak kiemelkedő szerep jutott a spanyol történelemben, és számos korszakban abszolút meghatározó hatalomként működött, munkássága összefüggött a világi irányító hatalmak munkásságával. Erős befolyása a huszadik század elején ugyan csökkenni kezdett – mint ahogy az *Az andalúziai kutyában* is érzékelhető lesz – a vallás azonban továbbra is fontos szerepet játszott elsősorban a vidéki emberek életében. Az egyház erkölcsi tanításai a filmben is erősen jelen vannak, tulajdonképpen azok semmibe vétele alkotja a legfőbb konfliktus vázát. A tartalom mellett képi szinten is megjelenik az egyház, hiszen számos keresztény szimbólumot találunk a különböző jelenetekben. A *La aldea maldita* legelső képe a falu határában lévő fakeszt, amely vissza-visszatér a film során: ott van, amikor a falusiak együtt imádkoznak a termés megmaradásáért, míg kint tombol vihar, ott van Juan apjának halálos ágya felett, és miután elhunyt, ott van az oltáron, amihez térdelve a siratóasszonyok a halott üdvéért imádkoznak. Egyéb keresztény ikonok is felfedezhetőek a keresztén kívül: templomokat, kápolnákat és oltárokat találunk a falut és környékét, valamint a szereplők otthonait mutató jelenetekben. A keresztény tárgyak és helyek pedig nem csak körülveszik az embereket, hanem mindennapi életük – szokásaik, rítusaik (jó példa a feljebb említett ima és siratás) és beszédük része. Számos párbeszédben és monológban olvashatunk utalást Istenre és az Égiekre („Cielo castiga a la aldea castellana”¹⁰; „...al tío Lucas te ha tocado Dios en el corazón”¹¹).

A film történetének struktúrájában felfedezhető a Bibliához köthető bűn-bűnhődés-megbocsátás folyamata. A legérzékletesebb példa erre Acacia története, aki „bűnt” követ el, és a város pezsgésének és a pénz csábításának engedve elhagyja otthonát és szeretteit. Majd miután Juan megtalálja és hazaviszi őt, a büntetést is ő rója ki rá: nem engedi, hogy a nő megérintse, megszólítsa, vagy akár csak ránézzen gyermekére: „[...] Y, óyelo bien: te prohibo

⁹ [saját fordítás] „...soha nem kívántam senkinek a halálát, de azt hiszem, hogy ebben a pillanatban apám halálát kívánom.”

¹⁰ [saját fordítás] „Az Égiek a spanyol vidéket büntetik.”

¹¹ [saját fordítás] „...hála tío Lucasnak, Isten téged is megérintett, és a szíved győzedelmeskedett.”

que toques a mi hijo y que pongas en él tu mirada.”¹² Számos jelenet bizonyítja, hogy a férj igen komolyan veszi e kijelentését. Az első éjszakán, amelyet Acacia otthon tölt, Juan kisgyermekét átkarolva alszik, és a filmkockák között a következő szöveg olvasható: „...fiel a sus propósitos, no quiso separarse de su hijo.”¹³ Egy későbbi jelenetben Acacia kisfiának vesz játékot, majd hazatérve az asztalon hagyja. Juan megpillantva a játékot dühödten dobja ki, és felpofozza a nőt. A játék megvétele az egyetlen példa Acacia ellenszegülésére, ezt kivéve több másik filmrészlet is példázza a nő behódolását a férfi akarata előtt. Bár Acacia természetesen szeretne kisfiával lenni és kontaktust teremteni vele, mégsem néz rá, mikor az Öreg kérdőre vonja, amiért nem puszilja meg gyermekét, és végül nem simogatja meg alvó kisfia arcát, bár karját nyújtja felé. A film legutolsó jelenetéig tartó bűnhődésre pedig ugyanaz az ember ad feloldozást, aki kiróta azt, vagyis Juan. A *La aldea maldita* utolsó képkockái az örület határán álló, üres bölcsőnek gügyögő Acacia képét mutatják, amely annyira mélyen érinti Juant, hogy megszánja a nőt és feladja a harcot „a becsület magasztos eszméjéért.”¹⁴ Ezek után tío Lucas dicsérő szavai erősítik meg Juan nagylelkűségét: „Haces bien en perdonar, Juan.”¹⁵ Ugyanígy, Juan történetében is fellelhető a már említett minta – bár talán kevésbé egyértelmű, mint Acacia esetében, pont azért, mert a kor megítélése szerint a nő bűne sokkal súlyosabbnak számított. Ennek ellenére a férfi is keresztülmegy a három fázison: bűnét akkor követi el, mikor az igazságtalanságot látva megtámadja tío Lucast, majd büntetése a börtön, amelyből aztán Lucas bocsánatának hála, előbb szabadul.

A vallás ott van a szereplők nevében is, hiszen legtöbbjük neve bibliai név, amelyek a katolikus hagyományokban és mondakörben fontos személyekhez köthetők. A név „Juan” a mai napig az egyik leggyakoribb keresztény név Spanyolországban, amely Evangélista Szent János nevével egyezik meg, a Tizenkét apostol egyikével, és a Negyedik Evangélium szerzőjével. (Bár nem tartozik szorosan a vallásos keresztnevek témájához, érdemes megemlíteni Juan vezetéknévét is, amely szintén „beszélőnév”. Castilla, vagyis a történelmi Kasztília tartomány – ahogy már említettem – spanyol nemzeti dicsőség szimbóluma, amely párhuzamban áll Juan jellemével, aki a hagyományos értékek képviselője a filmben.) Az, hogy feleségének neve „Acacia” (magyarul „akácfa”), amely nem bibliai vonatkozású név, szintén nem véletlen. Rey valószínűleg így akarta nyomatékosítani a tényt, hogy a nő családja

¹² [saját fordítás] „És jól hallgass ide: megtiltom, hogy megérintsd a fiam vagy azt, hogy csak ránézz.”

¹³ [saját fordítás] „...szándékaihoz híven, fiát egyetlen pillanatra sem akarta elengedni magától.”

¹⁴ „contra de su elevada idea del honor.”

¹⁵ [saját fordítás] „Jól tudsz megbocsátani, Juan.”

cserbenhagyásával és férje megcsalásával figyelmen kívül hagyja a keresztény erkölcsöket. „Tío Lucas” szintén az egyik evangélista, Lukács nevét viseli, a szomszédasszony, Magdalena pedig utalhat a Lukács evangéliumában prostituáltként említett Mária Magdolnára. Acacia barátnője, Magda az oka közvetve a család rosszhírének, hiszen ő beszéli rá Acaciát, hogy hagyja el családját, és menjen vele a városba („Deja el viejo con sus manías y vente con nosotros”¹⁶). Bár Juan felesége először tiltakozik („No puedo, Magda. Mientras Juan esté en la cárcel, yo no debo dejar la aldea.”¹⁷), Acaciát nem kell sokáig győzködni, hogy változtassa meg véleményét. „Dudas todavía porque no conoces el mundo. Si supieras lo que hay detrás de estas sierras...”¹⁸ – Magdalenának elég csak utalnia a város izgalmaira, Acacia az utazás mellett dönt, és a film következő képe már Segovia nyüzsgő nagyvárosi forgatagát mutatja.

Itt következik a film utolsó témaköre, amelyet esszémben érinteni kívánok – a vidék és a város ellentéteinek ütköztetése. A hagyományos értékítélet szerint, amelyet e film is tükröz, a vidék a család, a közösség, az összetartás, a becsület és az erényesség központja, míg a város az egyén torzulása, a szórakozás, az erkölcstelenség, a pénz és a prostitúció helye. Számtalan rész utal a filmben a vidék nyugalmaira és emberségére, ahol a családokban több generáció él együtt, a férfiak együtt mulatnak a kocsmában, míg a nők otthon vigyáznak a gyerekekre, és az emberek igyekeznek a keresztény morál szerint élni – imádkoznak, egymást segítik, és gyakorolják a megbocsátást. Ezzel szemben Segovia, a nagyváros, bűnös helyként van feltüntetve, amely pénzzel és szórakozással csábítja az embereket, és idővel megrontja az odaköltözők értékrendszerét, akár csak Acaciáét.

3. *Az andalúziai kutya*

3.1. A szürrealizmus: Dalí és Buñuel

A szürrealizmus mint művészeti mozgalom születése erősen köthető a francia író, André Breton személyéhez. *A szürrealizmus kiáltványa* (1924) című könyvében fektette le a mozgalom fogalmának alapjait, melyet aztán további könyvein keresztül próbált tökéletesíteni. Breton számos kritériumot állított fel az alkotási folyamatot illetően. Fontos

¹⁶ [saját fordítás] „Hagyd az Öreget a hóbortjaival, és gyere velünk.”

¹⁷ [saját fordítás] „Nem tudom, Magda. Amíg Juan börtönben van, nem szabad elhagynom a falut.”

¹⁸ [saját fordítás] „Még kételkedsz, mert nem ismered a világot. Ha tudnád, hogy mi van ezeken a hegyeken túl...”

szerepet kapott az automatikus írás, amely során a szabadon áramló gondolatokat az észszerűség, a logika, a moralitás és az esztétika „szűrője” nélkül kellett papírra vetni. Ennek eléréséhez az „én” legmélyére, a tudatalattiba kell lehatolni, majd felszínre hozni, és dolgozni az ott található érzelmekkel és indulatokkal. A végső cél a teljes szabadság elérése volt – válogatott eszközök segítségével. Ilyen eszköz többek között a bármiféle formára és külalakra vonatkozó hagyományokkal való szakítás - bármilyen esztétikai tradíció vagy „divat” követése elvetendő volt. Továbbá, a szürrealisták küldetésüknek érezték a különböző szociális- és morális konvenciók valamint a társadalom tabu témái elleni harcot (Karafiáth 23-24). Szintén a szabadság akadályainak tekinthetők az új politikai ideák, melyek a háború pusztításai után az új művészeti irányzatokkal és tudományos elméletekkel együtt emelkedtek fel. Bár egyes tagok szimpatizáltak a kommunizmus eszméivel (többek között Breton is,) minden olyan politikai irányzatot, amely a régi polgári burzsoá értékeken alapult, a teljes szabadság gátjának tartottak (Karafiáth 26-27).

Breton sokat merített Freud álmelméletéből, így az „álmovilág megfoghatatlan alakjai”, melyek a „a tér, az idő, a történetiség és a logika törvényeinek hatókörén kívül” állnak, a szürrealista alkotások fontos inspirációjává váltak (Salber 76). Az alábbi definíció rendkívül jól érzékelteti az első világháború után az emberek – leginkább a művészvilág – kiábrándultságát a valóság kegyetlenségeiből, egy realitástól mentes fikció-világba menekülve. Philippe Soupault francia író a következőképpen számolt be erről az időszakról: „A háború...az elbutulás...a hazafias irodalom...az amputáltak...a gázmérgezést elszenvedők...a sokk áldozatai. [...] Éjszaka volt. André Breton és én megmenekültünk az elharapózó sötétség elől – az álmainknak hála (Salber 77).” Az álmok, a logikátlan metaforikus szókapcsolatok, a bizarr asszociációk és az automatikus írás mind a szürrealista művek fontos építőkövei voltak. Ihletül szolgáltak még a gyermekkor érzelmei, az intuíció, az imagináció, az örület, az ösztönök, a vágyak, a spontaneitás, a kétértelműség, a szabálytalanság és a nonkonformizmus fogalmai.

Szürrealista magazin, iskolák és kiadók hiányában nem beszélhetünk egységes „spanyol szürrealista mozgalomról”, minthogy a szürrealizmus „legtisztább” formája nem jelent meg a spanyol művészetekben (Personneaux Conesa 447-449). Ennek ellenére talán a legismertebb szürrealista rövidfilm a spanyol Luis Buñuel és a katalán Salvador Dalí elméjéből született. Bár a szürrealista mozgalom nem köthető kifejezetten egy nációhoz sem, központjának leginkább a francia főváros, Párizs tekinthető. Nem véletlen tehát, hogy Dalí és Buñuel francia színészekkel dolgozott, Párizst tette meg *Az andalúziai kutya* forgatási

helyszínévé, és franciául fogalmazta meg a címet és a képaláírásokat – itt volt megtalálható ugyanis a szürrealizmus ideái iránti legbefogadóbb közönség. Ugyan a premiért hosszú taps fogadta, és a film összességében nagy sikert aratott a francia közönség körében, még itt is bőven akadtak olyanok, akik „obszcénnek és kegyetlennek” tartották a filmet, és a rendőrségen jelentették azt. A korizlés nem volt felkészülve ilyen, korábban mozivászonon még soha nem látott szexuális töltetű és erőszakos képekre, amelyek még a liberális párizsiak számára is megbotránkoztatóak voltak – „a vetítések során két spontán vetélés is történt. A filmet mégsem tiltották be (Buñuel 119).”

Bár a „szürrealista” címke idővel rájuk került – nem véletlenül –, közvetlenül a film készítésekor Dalí és Buñuel nem törekedett egy kifejezetten szürrealista mű megalkotására (Buñuel 116), és ami azt illeti, Dalí a bretoni megfogalmazástól eltérően definiálta a szürrealizmust. Kifejlesztette az úgynevezett paranoia-kritika módszerét, amely segítségével „a szürrealizmus ingatag, bizonytalan koncepcióját – az automatizmust – akarta szilárdabb alapokra helyezni (Karafiáth 127).” Szerinte ugyanis a belső elmélyedés helyett a külső valóságból kell meríteni – és az, hogy valaki mit észlel ebből a külső valóságból, az a saját paranoiájának mértékétől függ. Buñuel sem mindig értett egyet a szürrealisták szigorú értékrendszerével: „A szürrealistáknak ez az agresszív, tisztán látó erkölce persze gyakran szöges ellentétben volt a mi erkölcsünkkel, melyet megvetendőnek találtunk, és melynek lábbal tiportuk elfogadott értékeit. A mi erkölcsünk más alapokon nyugodott, a szenvedélyt magasztalta, a misztifikációt, az agressziót, a feketehumort (Buñuel 118).” Akárhogy is, a két művész sokat kölcsönzött a szürrealisták módszereiből – az automatikus írás, a logikátlan asszociáció, az álmok világa, a kétértelműség, a konvenció-nélküliség, a gyermekkori traumák és az elfojtott ösztönök és vágyak mind felfedezhetőek *Az andalúziai kutyá*-ban. A végső cél is egyezett a szürrealistákéval: „szétrobbantani a társadalmat, megváltoztatni az életet (Buñuel 118).”

A film alapötletét is a szerzők álma adta. Először Buñuel állt elő egy filmötlettel, melyben egy napilap cikkei keltek volna életre, amely ötletet aztán Dalí nyomására elvetett (Dalí 193). Ehelyett a festő egy másik gondolattal rukkolt elő: mi lenne, ha egyik álmára, egy kezlet ellepő hangyákra alapozva készítenének közösen filmet. Buñuelnek tetszett ötlet, elmesélte saját furcsa álmát, a hold előtt elúszó felhőt, mely kettévágja azt, majd a hirtelen váltással megjelenő szemgolyót kettészelő borotvapengét. Ezután beindult az egy héten keresztül tartó forgatókönyvírás, ami az író állítása szerint teljes egyetértésben zajlott, és amely során egyetlen alapelvet fektettek le: egyetlen olyan részlet sem kerülhet bele

művükbe, „melyet racionális, pszichológiai vagy kulturális alapon meg lehet magyarázni”, és csak olyan kép jelenhet meg a filmben, amely bármilyen racionális ok nélkül magával ragadó (Buñuel 114). Ha ez is volt a szándékuk, egy biztos: Az *andalúziai kutya* szerkezetében és tartalmában is egy szürrealista filmnek tekinthető, amely tele van számos olyan részlettel, amelyeket alaposan megvizsgálva, biográfiai referenciaként, valamint kultúra-, szociális- és valláskritikaként értelmezhetők. Technikai-szerkezeti szempontból vizsgálódva, vagyis kielemezve a címet, a cselekményt, a szereplőket valamint a tér- és időviszonyokat, a szürrealizmus vonásai fedezhetőek fel. Tematikai-tartalmi szempontból megfigyelve a filmet olyan újszerű, a kor értékeitől és szemléletétől eltérő témák jelennek meg, mint a szexualitás, és az ehhez a fogalomhoz tartozó homoszexualitás és önkielégítés. Továbbá, a tradicionális filmtémák – amelyek a *La aldea maldita*-ban is megfigyelhetők voltak – a család, a női-férfi szerepek és a vallás pedig egy teljesen új megközelítést kap.

3.2.Szerkezet

A szerkezet elemzését a címmel, illetve a film alternatív címötleleteivel kezdeném. Címválasztáskor több cím is szóba került, mint a *La marista de la ballesta* (magyarul *A nyílpuska maristája*) és a *Dangereux de se pencher en dedans* (*Behajolni veszélyes*) (Vidal 189). Az első verzió a filmben fellelhető valláskritikára helyezi a hangsúlyt, (melyet részletesen fogok tárgyalni a későbbiekben,) összefüggésbe hozva a szerzők marista neveltetését – és általános értelemben a vallásos neveltetést – a fegyverekkel, vagyis kiemeli az egyház romboló hatását a társadalomban. A második változat pedig a szürrealizmus bretoni definícióján alapuló autoanalízis, az önmegfigyelés, a tudatalattiban lejátszódó folyamatok felszínre hozásának nehézségét és olykor fájdalmas mivoltát helyezi középpontba.

Ugyanakkor, ahogy már szó esett erről, Dalí és Buñuel a racionalitás legkisebb csíráját sem kívánták filmjükben, így a címeket, amelyek a film valós tartalmára utaltak, elvetették. Buñuel elmesélése szerint nagyot nevettek, mikor megtalálták a tökéletes elnevezést, Az *andalúziai kutya*-t, hiszen egyetlen andalúz és egyetlen kutya sem szerepel a filmben (Salber 81). Vagy mégis? A „perro”, vagyis „kutya” szó spanyolul inzultus is lehet egy olyan emberre vonatkozva, aki behódol a többieknek, irányítható, nincs szabad akarata, mindig másokat követ. Az „andalúziai” jelzőt pedig három kortárs alkotó is magára vehette, akik

témában és stílusában sok szempontból hagyományosnak számító művészetét Dalí és Buñuel elítélte, az alkotókat pedig nyíltan „putrefactonak”¹⁹ titulálta.

Az egyik ilyen kortárs művész Federico García Lorca volt, a „Nagy Andalusz”, akinek híres versgyűjteményét, a *Romancero gitano*-t²⁰ a két direktor elhibázottnak találta, hiszen stílusában, zeneiségében és szóképeiben sok romantikus elemet hordoz, tartalmában pedig az andalúziai cigányok értékeit közvetíti – tehát a tradíciók fontossága, a becsület, a szerelem, a halál és a dráma mind megjelennek a románcokban. Dalí levelet is intézett egykori barátjához, amelyben kritizálja írásainak a „régí költészethez” való kötődését, amely a többi hagyománykövető művész hatására formálódott, és alakult a „putrefacto” művészetévé – „Tu poesia está ligada de pies y brazos a la poesia vieja [...]; [...] los putrefactos han forjado de ti...”²¹ (Vidal 177). A három művész, Dalí, Lorca és Buñuel a madridi Residencia de Estudiantes-ben²² ismerkedett meg, és bár hamar barátságot kötöttek, triumvirátusuk nem volt konfliktusoktól mentes egészen a kezdetektől. Ezekből a konfliktusukból több is megjelent a filmvászonon – legalábbis Lorca személyes célzásnak gondolta őket – „Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeña se llama Un perro andaluz; y el perro andaluz soy yo (Vidal 67).”²³ Bár Buñuel tagadta, hogy így volna, Lorca megsértődött, és barátságuk végleg megszakadt. Talán a legnyilvánvalóbb utalás Lorcára a filmben magát halottnak tettető férfi szereplő. Lorca megszállottan foglalkozott a halál témájával, különösen sajátjával. A jelenet az ágyon mereven fekvő, szemeit lehunyva tartó, kisimult arcú férfivel célozhat Lorca kollégiumbeli egyik kedvenc időtöltésére, saját lassú halálának és bomlásának eljátszására (Vidal 82), amit különösen Dalí talált visszataszítónak. Egy másik komoly konfliktusforrás a három barát között Lorca homoszexualitása volt. A költő szerelmes volt Dalíba, szerelmét Dalí így jellemezte: „Egy erotikus és egyben tragikus szerelem [volt], s azért tragikus, mert nem talált a részemről viszonzásra (Salber 62).” Bár szemtől szembe sohasem mondták meg neki véleményüket, Dalít valószínűleg szórakoztathatták Lorca hiábavaló csábítási kísérletei („nem tudott rávenni, hogy rendelkezésre bocsássam a seggem [Salber 62]”), Buñuel pedig alighanem elítélte őt, hiszen undorodott mindennemű szexuális félresiklástól (Buñuel 54).

¹⁹ rohadt

²⁰ *Cigányrománcok*

²¹ [saját fordítás] „A költészeted kézzel-lábbal kapaszkodik a régi költészetbe [...]; [...] a „putrefacto-k átformáltak téged.”

²² Diákokotthonban

²³ [saját fordítás] „Buñuel csinált egy ilyen kis szart, amit *Az andalúziai kutyá*-nak hívnak; és az andalúziai kutya én vagyok.”

Egyszer ki is hívta Lorcát a kollégiumból beszélgetni, ahol neki szegezte a kérdést: „Igaz, hogy *maricón* (buzi) vagy?” „Köztünk mindennek vége” – felelte Lorca (Buñuel 69). A két művész még aznap kibékült, és bár Buñuel állította, hogy őt nem zavarja Lorca nemi identitása, több mint valószínű, hogy nem mondott igazat. Lorca munkásságát kritizáló levelében utal Lorca szexuális irányultságára is, azt állítva, hogy írói tevékenységének csak egyetlen oka van: „...para que guste a los Andreinos, a los Baezas y a los poetas maricones y Cernudos de Sevilla (Vidal 179)”²⁴ Ugyanebben a levélben kiragad egy-egy részletet Lorca románcaiból, és az egyes versszakokhoz és verssorokhoz csak annyit fűz hozzá: „Bueno y qué.”²⁵ Mikor pedig a *Romance de la guardia civil española*²⁶ egyik szimbólumokban és költői képekben gazdag részletéhez ér („silencios de goma oscura | Y miedos de fina arena”²⁷), egyszerűen annyit tesz hozzá: „Con esto se corre Baeza (Vidal 180).”²⁸ Továbbá, érdekes lehet még kiemelni, hogy Lorca *Romancero gitano*-ja-ban több vers kulcsfontosságú elemei a hold, a lovak és a szamarak, (például: *Romance de la Luna, Luna; Preciosa y el aire; San Miguel; Romance Sonámbulo*²⁹), amelyek szintén fontos részletei *Az andalúziai kutyá-*nak. A legelső kép, a felhők mögül előbújó hold, valamint a zongorán rothadó szamar mind emblematisztikus jelenetek a filmnek. Összegezve a fent említetteket, talán érthetővé válik Lorca gyanakvása, miszerint ő maga volna az andalúziai kutya.

Egy másik személy, aki magára vehette az „andalúziai kutya” jelzőt, Manuel de Falla, a híres kortárs zongoraművész és zeneszerző volt. A nyílt Lorca kritika után Falla jogosan gondolhatta, hogy a címmel őrá céloztak, hiszen a zenész éveken át volt Lorca mestere. A zongora, amely utalhat Fallára és Lorcára is, központi képe annak a jelenetnek, amelyben a polgári burzsoáz értékek egyik szimbólumaként, mint egy teher nehezedik a főszereplő vállára.

A harmadik ember, aki ugyanúgy személyes sértésnek vehette a címet, az 1956-ban irodalmi Nobel-díjjal is jutalmazott Juan Ramón Jiménez volt. Az író híres képviselője volt az úgynevezett „poesía pura”-nak, a „tisztá költészetnek”, amely nagy hangsúlyt fektet a vers hangzására, zeneiségére és a megfelelő szavak és szóképek használatára. Fő műve, a *Platero y yo*³⁰ egy szamar és egy ember közös kalandjait beszéli el. Dalí és Buñuel szerint stílusában és

²⁴ [saját fordítás] „...hogyan megfeleljen az Andreinoknak, Baezaknak, Cernudoknak és a kor összes többi buzi költőjének.”

²⁵ [saját fordítás] „Rendben, és akkor mi van.”

²⁶ *A csendőrök románca*

²⁷ [Nagy László fordítása] „...súlyos, tömör gumi-csendre. | S porzó riadalmat mérnek.”

²⁸ [saját fordítás] „Baeza erre elélvez.”

²⁹ *A holdas hold románca, Preciosa és a szél, Szent Mihály, Alvajáró románc*

³⁰ *Platero meg én*

témájában ez a mű testesítette meg a „putrefacto” művészet összességét, Jiménezt maga pedig a „a spanyol putrefacto-k Főnökét” (Vidal 165). Nemtetszésüknek több levélben is hangot adtak, amelyekben olyan, olykor építő, olykor pedig kevésbé építő, nyers kritikákkal és sértésekkel illették Jiménezt és írását, mint „demasiado sentimental”, „antipoético” (Vidal 165), „poesía esterilizada de los burros podridos” (Vidal 163), „el burro más odioso”, „inmoral”, „histórica”, „cadavérica”, „una ¡¡¡¡MIERDA!!!!”³¹ (Vidal 189). Az *andalúziai kutyá*-ban feltűnő zongorán rohadó számár értelmezhető a fentebb említett kritikáknak erőteljes képi összefoglalásaként.

Talán az egyik legszembetűnőbb jellegzetessége a szürrealista műveknek, különösen a filmeknek, a cselekménynélküliség. Az egyes jelenetek – akárcsak egy álomban – véletlenszerűen, mindenféle logikai/ok-okozati összefüggés nélkül következnek egymás után, első nézésre kissé nehezen követhetővé téve a filmet. Ez teljes mértékben ellentétben áll a tradicionalista filmek jól követhető cselekményszálával, ahol az egyes jelenetek egymásból következnek, és oksági kapcsolatban állnak egymással. Példa erre, mikor a férfi a hangyákkal ellepett kezét nézegeti, majd egy hirtelen váltással egy tengeri sün képe jelenik meg, amely aztán a nő szőrös hónaljává változik – bár tulajdonképpen az egész film egy nagy példa a logikus eseményláncolatok hiányára.

A színész-karakter határ is elmosódik, és a színészek, a francia Simone Mareuil és Pierre Batcheff külseje és botrányos életvitele harmóniában állt a film sokszor nyomasztó és megbotránkoztató képeivel és témáival. „Pierre Batcheff pontosan hősömnek megálmodott külsővel rendelkezett. Már akkoriban is kábítószeres volt, és mindig éterszaga volt. Alig fejeztük be a filmet, és Batcheff öngyilkos lett (Dalí 199)” – írja Dalí önéletrajzában. A filmbeli fiatal lány, Simone Mareuil, pedig állítólag súlyos depressziótól szenvedett, és életének öngyilkossággal vetett véget, egy nyilvános helyen benzinnel leöntve majd felgyújtva magát.

A realitás és képzelet világa keveredik, és a két rendező, Buñuel és Dalí is megjelenik a filmben. A híres első jelenetben, amely Buñuel álmából született, a borotvával szemet kettészelő férfi nem más, mint maga Buñuel. Salvador Dalí pedig jezsuitaként beöltözve a teher részét képezi, amelyet a férfi cipel a zongorával, a kőtéblákkal és a halott számárral együtt.

³¹ [saját fordítás] „túlságosan szentimentális”, „antipoétikus”, a rohadó számárok sterilizált költészete”, „a legutálatosabb számár”, „erkölcstelen”, „hisztérius”, „hullaszerű”, „egy SZAR!!!!”

A két híres rendezőn kívüli két főszereplő a filmben név nélküli hősök. Ellentétben a *La aldea maldita*-val, ahol a főszereplő egyértelműen Juan, akinek személyéről és jelleméről fokozatosan egyre többet tudunk meg, és akihez viszonyítva van meghatározva a többi szereplő, *Az andalúziai kutyá*-ban a két főszereplő neve ismeretlen, belső jellemzést pedig nehezen lehetne róluk adni. Leginkább a személyiség nélküli, általános, csupasz női és a férfi nem reprezentációként jellemezhetőek. A film egyik központi témája az emberi, legfőképpen romantikus emberi kapcsolatok, a férfi és a nő szerepe egy kapcsolatban és a társadalomban – melyet e dolgozat később részletesen tárgyalni is fog.

És bár a Mareuil és Batcheff által játszott karakterek jellemezhetőek női-férfi archetípusként, a film a nemi szerepek közötti határ elmosódásának témáját is érinti. A jelenet, melyben egy alak bottal piszkálja az utcán fekvő kézcsontot, nem nélküli, androgén személy, aki sem női sem pedig férfi tulajdonságokkal és jellegzetességekkel nem bír.

Az időviszonyok a filmben szintén zavarosak – a hagyományos, lineáris idővonallal ellentétben, ahol az események az idő előrehaladtával bontakoznak ki, itt véletlenszerű képaláírások mutatják az időt, véletlenül sem logikus sorrendben. A némafilmek korszakában a jelentek közötti inzertek, vagyis beillesztett filmfeliratok szolgáltak egyes részletek, mint például az idő meghatározásának tisztázására. Csakhogy, *Az andalúziai kutyá*-ban ezek az inzertek pont hogy a lineáris idő dimenziójának megdöntésére szolgálnak. A film rögtön az „Il était une fois...”, vagyis az „Egyszer volt hol nem volt...” időbeli megfoghatatlansággal kezdődik, és a további inzertek, mint a „Nyolc évvel később” vagy a „Tavasszal” nem hogy tisztáznák, hanem épp ellenkezőleg, lehetetlenné teszik az idő konkrét beazonosítását.

A helyszínt és a térvizonyokat sem lehet pontosan meghatározni a filmben. Míg az egyik jelenetben a lakás ablakából kinézve a hölgy az utcát látja, addig néhány jelenettel később ugyanő elhagyva ugyanazt a lakást, a tengerparton találja magát. Egy másik példa a zavaros térvizonyok érzékeltetésére a „pisztolyos” jelenet, melyben a férfit lelövik, összeesik, és a padló helyett egy parkba zuhan. Az össze nem függő helyszínek szintén a hagyományos filmek kiszámítható, pár helyszínnel dolgozó szerkezetével állnak ellentétben.

3.3.Témák

A szerkezeti vizsgálat után érdemes egy pillantást venni a cselekményre és a témákra. Az idáig mozivásznon tabunak számító témák, mint a szexualitás mellett a *La aldea maldita*-ban megjelenő hagyományos témák mint férfi-női kapcsolat és a vallás ugyanúgy feltűnnek a filmben, csakhogy egy teljesen új megközelítésből.

Talán a legnyilvánvalóbb, bármiféle korszak és életrajzi háttértudás nélkül felismerhető téma a huszadik század eleji filmekben teljes mértékben tabunak számító szexualitás témája, amely *Az andalúziai kutyá*-ban ötvöződik a vallás és a halál fogalmával. A *La aldea malditában* megjelenő hagyományos értékeket és viszonyokat (a már említett család, a férfi, mint családfő, a nő, mint alárendelt, stb.) Buñuel egyenesen középkorinak nevezte. A spanyol vallásos vidéki lét, az egyház szigorú, sokszor torz erkölcsi tanításai sokakban okoztak frusztráció és büntudatot az erotikával kapcsolatban. „Tudjátok-e, miért nem válaszolt Krisztus Heródesnek, amikor az faggatta? Mert Heródes kéjszívú ember volt, ezért pedig Megváltónk mélységesen megvetette (Buñuel 16).” „A vágy és a gyönyörűség szükséges ugyan, hisz Isten akarta, de a bujaság minden formáját, [...] a tisztátalan gondolatot száműzni kellene a testiségből, hogy csakis egyetlen gondolat dominálhasson: hogy Isten újabb szolgája születne meg ezen a földön (Buñuel 17).” Ez csak két Buñuel által lejegyzett gondolat, amelyekkel jezsuita tanítói „traktálták” őt gyermekkorában. Talán érthetőbb így a jelenet, melyben jezsuita papok és a mózesi kőtáblák – átvitt értelemben a vallás idejétmúlt tanításai – húzzák vissza a férfit a nő megszerzésében. A nő elérését, vagyis tágabb értelemben az egészséges női-férfi kapcsolat megszerzését nehezen megvalósíthatónak gondolták az alkotók mindaddig, amíg az emberek a katolicizmus hamis és torz értékeit cipelik a hátukon. „Az én nemzedékemben a férfiak, hát még a spanyol férfiak, rettenetes félénkek voltak a nőkkel, és olyan szexuális vágygal viseltettek irántuk, mely talán a legerősebb a világon (Buñuel 52).” Ez a fajta félénkség a merev keresztény szexuális etika gyümölcse lehet, amely szintén táptalaja a két nem közti félreértéseknek. A férfi és a nő közötti kommunikációs hibákat, jobban mondva a hatékony kommunikáció hiányát jól érzékelteti a jelenet, amelyben a férfi szereplő szája eltűnik, erre reagálva pedig a nő kiabálni kezd, majd hangsúlyt téve saját ajkaira, kirúszozza magát. A száj hiánya átvitt értelemben a párbeszéd hiányát jelentheti – a gondolat-, érzelem- és véleménycsere elmaradását a férfi oldalán. A kihangsúlyozott száj pedig a beszéd és érzések túláradását, a fölösleges szószaporítást, a „fecsegést” jelölheti a nő részéről. Mindkét kommunikációs módszer rossz, hiszen a felek egymás meg nem értéséhez vezet. A jelenetben felcsendülő zene is a helytelen kommunikáció jelenségére reflektál: Trisztán és Izolda legendájának zenéjét Dalí „a kielégítetlen szerelem prototípusának (Dalí 137)” nevezte.

A szexualitás összefonódik a halál képével is. A jelenet, melyben a férfi sarokba szorítja a nőt és a mellét tapogatva szeme fennakad, és arca sápadt halott arc lesz, talán a legdirektebb kép, melyen a halál és a szexualitás egyszerre jelenik meg. E képtársítás egyik

oka Dalí gyermek- és fiatal felnőttkori eseményei lehetnek. Bátyjának, I. Salvador Dalínak csecsemőkori halálát édesapja valamilyen nemi betegségnek tudta be, ezért a Dalí által sokat használt zongorán apja figyelmeztető-megelőző szándékból egy nemi betegségekről szóló képes könyvet hagyott. A fotók látványa traumaként érte a festőt, és meghatározták a szexualitáshoz való hozzáállásához egész további életében (Vidal 25). Egészen feleségével, Gala-val való megismerkedéséig került a testi kontaktust a mikrobák miatti félelemtől. Első párizsi útjáról így mesélt: „...lo primero que hice fue montarme en un taxi y preguntar al conductor: <<Conoce usted casas de putas?>> <<Todas>>, me respondió. Y las visité una tras otra. Con todas las putas observé el mismo ritual: [...] me limitaba a contemplarla desnuda mientras me masturbaba.[...] Era un goce sexual extraordinario sin necesidad de que me medie el menor contacto carnal (Vidal 25-26).”³² A testi érintés egyenlő volt a halállal a művész számára, amelynek *Az andalúziai kutyá*-ban is megjelenített. Valamint, egy másik filmbeli manifesztációja lehet a szexuális úton terjedő betegségekről szóló könyvnek, és az ez által okozott traumának, a zongorán rohadó számár teste – a döglött számáré, amely Dalí festményein is megjelenik, mint az *El burro de Carcass-on*³³ vagy *La miel es más dulce que la sangre-n*³⁴.

De nem csak Dalí történetei között találunk példát a testiség és az elmúlás összekapcsolására. Buñuel így ír önéletrajzában a már említett jelenettel kapcsolatban: „Sőt számomra érthetetlen okból a szexuális aktus engem valahogy mindig a halálra emlékeztetett, valami titkos, de állandó kapcsolat révén. Ezt a megmagyarázhatatlan érzést *Az andalúziai kutyá*-ban meg is próbáltam képileg megfogalmazni, amikor a férfi a nő mellét simogatja, és az arca hirtelen egy hulla arcává változik (Buñuel 17).” A férfi cselekvésével harmóniában áll a jelenet kísérőzenéje, az argentin tangó, melynek fogalmához erősen kapcsolódik a szenvedély, a flört, a csábítás.

Ha a szexualitás kérdésköre szokatlan volt mozivásznon, akkor olyan témák, mint a maszturbáció vagy a homoszexualitás botrányosnak és abszolút tabunak minősültek. Dalí és Buñuel tudatosan igyekeztek feszegetni közönségük határait, és olyan művészetet létrehozni, amely átlépi a társadalom és kultúra által megszabott korlátokat (Salber 75). A már említett

³² [saját fordítás] „...az első, amit tettem, az az volt, hogy beültem egy taxiba, és megkérdeztem a sofőrt: <<Ön ismer bordélyházakat?>> <<Az összeset>>, válaszolta. Majd meglátogattam őket, egyiket a másik után. Az összes kurvával ugyanazt a rituálét folytattam: [...] csak néztem őket meztelenül, miközben maszturbáltam. [...] Szexuális élvezet volt anélkül, hogy kitétem volna magam a legkisebb testi kontaktusnak.”

³³ *A számártetem* (1928)

³⁴ *A méz édesebb a vérnél* (1926)

Dalí-trauma, a másokkal való testi érintkezés kerülése, és ennek maszturbációval való kiváltása indirekt módon ugyan, de megjelenik a filmben. A kéz, mint az önkielégítés szimbóluma több Dalí festmény központi figurája, és *Az andalúziai kutyá*-ban is többször feltűnik, csonkként az utcán feküdve vagy egészségesen, de hangyáktól hemzsegetve. A homoszexualitásra, és ezzel megint csak Lorcára utaló jelenet lehet az androgén, nőies arcvonásokkal, de rövid hajjal és férfiruhával rendelkező személy, aki bottal piszkálja az utcán fekvő halott kezét. A bot egyszerre fallikus szimbólum és referencia Lorcára, akinek *Eros con bastón*³⁵ című verse *Canciones (1921-1924)* verseskötetében jelent meg. Ugyanakkor a bot a férfi hatalom szimbólumaként is értelmezhető, és utalhat a *La aldea maldita*-ban már említett hagyományos nemi szerepekre a társadalomban és a családban, ahol a férfi irányít, a nő pedig az ő alárendeltje. A férfi agresszió és erőszakosság több jelenetben fellelhető: például, amikor a film első jelenetében feltűnő Buñuel borotvával vág bele a hölgy szemébe, vagy amikor a férfi a nő akarata ellenére simogatja a mellét, majd miután a lánynak sikerül elszöknie, a férfi üldözőbe veszi, és átkergeti őt a lakáson.

A halál, a szexualitás témájától elkülönülve is felbukkan a műben, különböző formákat öltve. Mikor a férfi biciklin közeledve összeesik az utcán; mikor a nő az ágyába fektetve siratja őt; mikor a nemtelen személy a kézcsontot piszkálja; vagy mikor a férfi lelövi saját hasonmását; ott van a falon lévő pillangó hátán egy koponya formájában; és ott van a legutolsó jelenetben is, amikor a két főszereplő derékig a homokba temetve, lehunyt szemmel, mozdulatlanul fekszik a tengerparton. Viszont a *La aldea maldita*-tól eltérően itt csak egyszer tűnik fel a halál vallásos kontextusban. Mikor a férfi leesik a bicikliről és meghal, a nő a siratás betanult rituáléját hajtja végre: megveti az ágyat, levetkőzeti a halottat, szép ruhába öltözteti, és az ágy mellé ül megsiratni őt. Ettől az egy jelenettől eltekintve a folyamatos utalások az elmúlásra szintén egy tabu ledöntéséről szólnak, ahol a halál – a *La aldea maldita*-val ellentétben – nem feltétlenül történik „ideális” körülmények között, vagyis idős korban, párnák között, egy kereszttel a falon (utalva Isten közelségére), hiszen a halál igenis sokszor kiszámíthatatlan, váratlan, fájdalmas és sötét.

És hogy a halálfélelem mennyire be tudja árnyékolni egy ember mindennapjait, arra Salvador Dalí életében jó példát találunk. Bátyja, a már említett I. Salvador Dalí hétévesen, Dalí születése előtt három évvel halt meg. Állítása szerint úgy hasonlítottak „mint egyik tojás a másikra (Dalí 10)”, és „szülei részéről [testvére] egy próbálkozás [volt] az ő létrehozására

³⁵ *Kaland az ellenséggel*

(Dalí 11).” A feltételezés, hogy létezett egy külső és belső tulajdonságokban is hasonló „másik én”, Dalí egész életét végigkísérte. A jelenet, melyben a világos színekbe öltözött férfi lelövi sötét ruhába bújt hasonmását, utalhat saját félelmére egy „másik én” létezésével kapcsolatban – „Yo nací doble, con un hermano de más, que tuve que matar para ocupar *mi* propio lugar, para obtener *mi* propio derecho a *mi* propia muerte (Vidal 24).”³⁶

Az utolsó téma, amelyre kitérek, *Az andalúziai kutyá*-ban fellelhető társadalom- és rendszerkritika. Korábban már említést tettem a szürrealisták hozzáállásáról a társadalom és kultúra által felállított különböző szabályokkal és korlátokkal kapcsolatban. Dalí és Buñuel szintén megvetették a polgári-burzsóá értékrendet. A konzervatív, megalkuvó, másokat követő, materialista mentalitást, (amelyet Dalí „a legkoncentráltabb gyűlölet mérgének” nevezett, „melybe a népek végül belehalnak” [Dalí 332]) képviselte a két művész számára a zongorán rohadó szamar. A hangszer, amely minden középosztálybeli család lakásában megtalálható volt (és amelyen Dalí is kiválóan játszott), valamint az állat, ami olyan hírességeket testesített meg Buñuelék számára mint például Federico García Lorca, Manuel Falla és Juan Ramón Jiménez, akik művészetükben sokat merítettek a hagyományos, burzsóá értékekből.

Bár számos szürrealista művész szimpatizált a polgárellenes kommunista mozgalommal, *Az andalúziai kutya* alkotóinak esetében erről szó sem volt. Sőt, Dalí az ilyen művészeket úgy jellemezte, mint akiket „a kommunizmus és a fasizmus férgei rágnak (Dalí 261)” és nyíltan vállalta, hogy „soha életében nem volt hajlandó csatlakozni egyetlen politikai párthoz sem, bármilyen ideológiát hirdetett (Dalí 369).” „Hitler vagy Sztálin párti vagyok? Nem, százszor is nem. Dalí párti vagyok, csakis Dalí párti (Dalí 340)!” A hangyákat ellepő kéz utalhat a szorgos hangyaként dolgozó munkásokra, amiket az erőt, a vezetést és a hatalmat szimbolizáló kéz tart a markában. Ugyanakkor a rovarokkal ellepett végtagról asszociálni lehet a „a kommunizmus férgei” miatt bomlásnak induló testre is, amely egyúttal a mozgalom elavultságát és halálra ítéltségét is jelképezheti.

Az andalúziai kutya egyik nagy érdeme, hogy sok más, a társadalmat-, kultúrát- és vallást kritizáló művel ellentétben nem csak kritizál, hanem megoldást is kínál a fennálló problémákra. A film összességében a gyermekkori traumákról szól, amelyek sokszor a neveléssel átadott elavult, porlepte társadalmi- és vallási nézetek és kulturális szokások

³⁶ [saját fordítás] „Én kétszeresen születtem, egy bátyval együtt, akit meg kellett ölnöm, hogy elfoglaljam az *saját* helyem, hogy megszerezsem a *saját* jogomat a *saját* halálomhoz.”

gyümölcse. Több jelenetnek, és összességében a filmnek az üzenete akár ez is lehetne: „dobd el a múltat/a múltad, és szabad leszel!” Amikor a fehér öltönyös férfi leveszi „másik énjéről” a csecsemő ruhát, vagyis a gyermekkort, a múltat, és kidobja azt az ablakon; amikor a „másik én” lelövi a férfit, aki egy parkba esik a meztelen nő mellé; amikor a férfi szemrehányóan tartja karóráját (az idő múlásának szimbólumát) a hölgy arcához, mire a nő vigasztaló mosollyal tolja el; vagy amikor a tengerparton sétáló pár a múltjukat jelképező régi, koszos ruháikba botlik, felveszi, eldobja, és boldogan sétál tovább. Ezek mind-mind olyan filmkockák, melyek a múlttól való megszabadulást mutatják be. Saját múltunk elengedését, mint a szabadság és boldogság forrását, Dalí amolyan ars poeticaként fogalmazta meg önéletrajzi művében: „Megélni! Ehhez tudni kell felszámolni az élet első felét, hogy immár bőséges tapasztalatok birtokában vágassunk neki a másik felének. Megöltem a múltam, hogy megszabaduljak tőle, ahogy egy kígyó szabadul meg öreg bőrétől. [...] Felejtésbe taszítom a múlt utolsó elemeit, melyek még hozzám tapadnak. Új bőr és új föld (Dalí 365)!” Érdekesség lehet még, hogy a múlt „eldobásának” jelenetei, és általánosságban az egész film ezúttal pont hogy önéletrajzának végén megtalálható pár sor értelmezésében segít, és nem fordítva: „Mindig a halállal kezdem. Halál és feltámadás, forradalom és újjászületés, ezek tradícióm mítoszai (Dalí 365).”

4. Konklúzió

A korszak spanyol és nemzetközi történelmi-, társadalmi- és kulturális vonatkozásainak összefoglalása, és a két film a *La aldea maldita* és *Az andalúziai kutya* elemzése az egyes különbségek és hasonlóságok kiemelése, és szerkezeti-tartalmi bemutatása után jól látható a korszak művészeti stílusainak ellentétessége, és ennek lehetséges okai. Ami pedig igazán érdekessé tette számomra ezt a témát, és ami egyben esszém konklúziója is, az a téma időben és térben való „kiszélesíthetőségének” lehetősége, vagyis ezen ellentétek felfedezhetősége általánosságban Spanyolország művészetében, valamint az 1930-as évek nemzetközi művészetének szintjén is.

A két film ugyanabban az évben készült, ami jól demonstrálja a spanyol kultúra színességét a huszadik század elején, és e két – hagyományos és újító – irányzat szintén jól árulkodik a spanyol társadalom megosztottságáról és ellentétes igényeiről. Ami még érdekesebb, hogy ez a színesség és megosztottság általánosságban jellemző a spanyol kultúrára és művészetekre, egészen a kezdetektől napjainkig. Híres példa erre a középkor

irodalom kasztíliai románcainak szellemiségére, és azok központi témájára, a földön túli, beteljesülhetetlen szerelemre Cervantes *Don Quijote*-ja által adott ironikus válasz, amely annak realitásával saját korában ugyanolyan eredeti és újító volt, mint a három évszázaddal később született *Az andalúziai kutya*. Természetesen a huszadik század elején, a mozgókép művészetének kezdetekor nem a *La aldea maldita* volt az egyetlen hagyományosnak számító film, és nem *Az andalúziai kutya* volt erre az egyetlen válaszreakció. Florián Rey filmjein kívül több más rendező által alkotott tradicionális szerkezetű és tartalmú művek lehetők fel. A két véglet tendenciája mind a mai napig megmaradt a spanyol filmvilágban: a csaknem végtelen hosszúságú tömegfilmek listája mellett számos olyan újító, elvont, sokkoló, mondhatni kissé őrült ötletekkel rendelkező és tabu témákat feszegető filmrendező dolgozik a spanyol filmgyártásban, mint Pedro Almodóvar melegeket és transzvesztitákat szerepeltető filmjeivel vagy Alejandro Amenabar, akinek *Belső tenger* című műve az eutanázia kérdésével foglalkozik.

Továbbá érdekesség lehet megfigyelni a mindkét filmben tárgyalt konzervatív női-férfi szerepeket és a „machista” attitűdöt, amely a mai napig jelen van a spanyol társadalomban. Bár a tizenkilencedik század végén kezdődő feminista mozgalom hatására a spanyol törvényhozásban is történtek előrelépések, és a változó nemi szerepeket jól érzékelteti *Az andalúziai kutya* több jelenete is, Franco diktatúrájának kezdetével újra felerősödtek a *La aldea maldita*-ban is látható konzervatív nemi szerepek és családmódel. Az önálló nő eszméje jogaival együtt megszűnt, és csak kötelességei maradtak, amelyeket jól összefoglal az akkori propagandaszöveg: „a nő, mint házi tündér.”³⁷ Franco vezetése idején a válás tiltott volt, ugyanakkor bármiféle fizikai erőszak nem volt büntetendő (Hamilos). És ugyan a diktatúra véget érte a nők helyzete is fokozatosan javult, a több évszázados egyenlőtlen bánásmód és a Franco kor lenyomatai még a huszonegyedik században is felfedezhetőek. Például, egészen 2005-ig (az „expressz válás” intézményének bevezetéséig) a szakítani kívánó házaspárok sokszor az úgynevezett „spanyol válást” preferálták és egyszerűen szétköltöztek, megkímélve magukat a törvényes válás hosszú és bonyolult procedúrájától (Hamilos). Valamint ott van még a családon belüli erőszak problémája, ami mind a mai napig megoldatlan, és amelyet José Luis Rodríguez Zapatero, 2004 és 2011 között Spanyolország

³⁷ „ángel del hogar”

miniszterelnöke az ország „legnagyobb szegényeként” jellemzett (Adler). A számok magukért beszélnek: 2004-es adatok szerint minden héten meghal egy nő családon belüli erőszak által – és bár a bejelentett bántalmazások száma évről évre csökken, valószínűsíthető, hogy a tényleges bántalmazások száma változatlan (Tobella).

A másik konklúzió, hogy a *La aldea maldita* és *Az andalúziai kutya* végletei a huszadik század nemzetközi szintű jelenségét tükrözik vissza. Egy olyan kiélezett helyzetben, mint az 1900-as évek elején az embereknek kezdetben a modern technika vívmányait kellett befogadnia, és beépítenie saját életükbe, majd ezt követően az első világháború borzalmaival kellett megbirkózniuk. E jelenségre való reflektálás vagy pont, hogy ennek tudatos figyelmen kívül hagyása általánosságban jellemző volt a kor művészeti ágaiban. Rey például a spanyol társadalomban teljes mértékben fennálló kettősségnek csak az egyik oldalát ragadta meg, és mutatta be, a konzervatív és tradicionális vidéki lét értékeire helyezte a hangsúlyt, és a haladást és modern technikát szimbolizáló várost elítélendőnek és romlottnak ábrázolta. A brit irodalomban ott volt Oscar Wilde, aki az esztétika fontosságáról írt esszéket, illetve komédiákat az angol dzsentri szokásokról és magatartásról. Valamint megemlíthető még Lady Gregory *Spreading the News* (1904) című egyfelvonásos komédiája, amely az ír vidéki társadalom felszínességét, pletykásságát figurázta ki.

Erre a mentalitásra volt válasz általánosságban a világ avantgárd irodalmi mozgalmai, azon belül is a szürrealista mozgalom. Bár itt is találunk egy kis ellentmondást, hiszen egyes szürrealista csoportok alapelve a freudi álmelmélet volt, és a Soupault által feljebb már említett „realitás sötétségéből az álomvilágba való menekülés” ténye. Ugyanakkor ezek az első ránézésre zűrzavaros álmképek valahol az emberek fejében lévő értetlenséget és zűrzavart is jelképezhetik. Az elemzés által *Az andalúziai kutya* kaotikus képei mögött megbúvó mélyebb jelentések feltárásával pedig világossá válik, hogy Dalíék nem csak azokat óhajtották kritizálni, akik valami hagyományosat alkottak, hanem azokat is, akiknek erre volt igényük. Egész Európában találunk példákat alkotókra, akik elítélték azokat, akik „struccpolitikát” alkalmazva homokba dugták a fejüket, és nem voltak hajlandóak észrevenni a körülöttük zajló jelentős mértékű változásokat. Angliában John M. Synge tragédiája a *Riders of the Sea* (1904) pont azt a kérdéskört feszegeti, hogy mi lesz a vidéki, vallásos, hagyománykövető kis csoportokkal egy olyan világban, amelyben ezek az értékek folyamatosan vesztenek fontosságukból. Illetve ott van Wystan H. Auden verse, a *Musée des Beaux Arts* (1938), amely az ignoráns magatartást kritizálva egy arisztokratát mutat be, aki a háborúra mit sem gondolva egy szépművészeti múzeumba látogat, és naphosszat képeket

nézeget – amelyeken lefestett csatajelenetek és erőszak viszont felidéznek benne a világháború borzalmait. Valamint megemlíthetjük még a talán legismertebb angol abszurd dráma, Samuel Beckett *Godot-ra várva*-ja, amely Dalíhoz és Buñuelhez hasonlóan valláskritikát fogalmaz meg, vagy a még ennél is durvábban a vallás alapját, a hitet kérdőjelezi meg, és két olyan embert mutat be, akik Godot-ra várnak, (amely névről könnyen asszociálhatunk a „God”, vagyis „Isten” szóra,) aki aztán soha nem bukkan fel.

Bár a már esszém elején idézett Anderle mű, a *Spanyolország története* – nyilvánvalóan – a spanyol történelem eseményeiről és jelenségeiről szól, annak a huszadik századot taglaló része amennyire tipikusan spanyol, ugyanannyira tipikusan nemzetközi szinten is fennálló tendenciákat mutat be. „Az irodalomban és a közgondolkodásban is keveredtek a groteszk és a tragikus elemek, a humor és a nosztalgia, a mély, izzó hit és a száraz tudományosság (Anderle 124).” Bár a spanyol kultúrában általánosságban jellemző a különböző szélsőségek együttlélése, elemzésem során kiderül, hogy e huszadik századi ellentmondásokat jól reprezentálja a spanyol kultúrában az 1930-ban született *La aldea maldita* és *Az andalúziai kutya*, de a fentebb említett pár példa bepillantást adhat ugyanezen ellentmondások létezésére a nemzetközi irodalomban.

5. Bibliográfia

Adler, Katya. "New Man Tackles Spanish Machismo." *BBC News*. 2004. április 27. Web. 2015. január 3.

Anderle, Ádám. *Spanyolország története*. Budapest: Pannonica Kiadó, 1999. Nyomt.

Buñuel, Luis. *Utolsó leheletem*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989. Nyomt.

Dalí, Salvador. *Salvador Dalí titkos élete*. Budapest: Cartaphilus, 2007. Nyomt.

Hamilos, Paul. "Spain's Divorce Rate Soars after Rules Relaxed." *The Guardian*. 2007 november 17. Web. 2015. január 3.

Karafiáth, Judit, és Szilvia Tóth. *Szürrealizmus*. Budapest: Raabe Klett Kiadó, 1999. Nyomt.

La aldea maldita. Perf. Carmen Viance, Pedro Larrañaga, Pedro Pastor, Amelia Muñoz, Pilar Torres, José Baviera, Antonio Mata. 1930. Film.

Personneaux Conesa, Lucie. "El surrealismo en España: Espejismos y escamoteo." *Cvc.cervantes.es*. Centro Virtual Cervantes, 1983. Web. 2014. október 29.

Riambau, Esteve, and Casimiro Torreiro. *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra, 1998. Nyomt.

Salber, Linde. *A művészet én vagyok! : Salvador Dalí*. Budapest: Háttér, 2005. Nyomt.

Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Editorial Planeta, 1996. Nyomt.

Tobella, Alba. "Descienden las denuncias por violencia de género y aumenta su retirada." *El País*. 2013. április 3. Web. 2015. január 3.

Un chien andalou. Perf. Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Salvador Dalí, Luis Buñuel. 1930. Film.