

Az átmenet egyensúlya

Szilágyi István 60 éves

Szerkesztők

Ferwagner Péter Ákos – Kalmár Zoltán

Áron Kiadó

Budapest

2010

Az átmenet egyensúlya
Szilágyi István 60 éves

© Szerzők, 2010
© Szerkesztők, 2010

ISBN 978-963-9210-72-1

Borítóterv
Tungli Ádám

Felelős kiadó
Áron László

Tartalom

<i>Születésnap i köszöntés</i>	3
--------------------------------	---

Dél-Európa az Ibériai-félszigettől a Balkán félszigetig

Fischer Ferenc: <i>Német-spanyol légi együttműködés az 1920-as években és a rifek elleni légi (gáz) háború Spanyol-Marokkóban titkos német katonai jelentések tükrében</i>	6
Kéri Katalin: <i>Adalékok Ibn Tufajl európai utóéletéhez</i>	31
Semsey Viktória: <i>A „félszigeti háború“ nemzetközi összefüggései 1807-1814.</i>	41
Farkas Pálma: <i>Miguel Primo de Rivera diktatúrája a nemzetközi sajtóban</i>	54
Virágh Anna: <i>Európa és a spanyol identitás Ernesto Giménez Caballero történelemszemléletében</i>	69
Harsányi Iván: <i>A caudillóktól a Caudillóig</i>	78
Lénárt András: <i>Mussolini ellensége, Franco kegyeltje</i>	92
Anderle Ádám: <i>Bevándorlás és oktatás Spanyolországban</i>	100
Molnár Anna: <i>Az európai integráció mélyítésének kérdése Olaszországban</i>	106
K. Csízy Katalin: <i>Pogányság vagy kereszténység?</i>	123
Szilágyi Imre: <i>Ivo Sanader miniszterelnöksége (2003-2009)</i>	134
M. Császár Zsuzsa: <i>Islám a Balkánon</i>	149
Pap Norbert: <i>Dél-Európa geopolitikai helyzetének változásai – különös tekintettel a török útkeresésre</i>	168

Az arab térség Marokkótól Irakig

Ferwagner Péter Ákos: <i>A marokkói politikai pártok II. Hasszán uralkodása idején</i>	195
J. Nagy László: <i>Az arab egység és a kommunisták (1958-1961)</i>	232
Horváth Jenő: <i>Mediterrán Unió – álom és valóság</i>	239
Gazdik Gyula: <i>Netanjahu és a közel-keleti rendezés</i>	249
Csicsmann László: <i>Az Obama-kormány formálódó, új Közel-Kelet-politikája</i>	262
Wagner Péter: <i>A síta iszlamista ellenzék működése Irakban a Baath Párt uralma idején</i>	276
Kalmár Zoltán: <i>Az olajkorszak nyitánya a Közel-Keleten</i>	291

LÉNÁRT ANDRÁS

MUSSOLINI ELLENSÉGE, FRANCO KEGYELTJE

Vajda László filmrendező karrierjének fontosabb állomásai

Számos magyar származású személy ért el kisebb-nagyobb eredményeket a világban, és vált világhírűvé szűkebb vagy tágabb körben. Magyar filmrendezők közül elsősorban Szabó István, Jancsó Miklós és Tarr Béla számítanak nemzetközi szinten is ismertnek, hármójuk nevének említése esetén van rá legnagyobb esélyünk, hogy egy külföldi személy ráismerjen a filmesekre. Ehhez járul persze Lugosi Béla színész is, a leghíresebb Drakula, akit szinte a világ minden táján ismernek, és még származásával is tisztában vannak.

Spanyolországban a fenti nevek nem igazán mondanak sokat egy átlagembernek, kivéve Lugosit. Egy spanyol ember számára a „híres magyar“ megjelölés, amennyiben ismer egyáltalán ilyet, három embernek jár: Puskás, Kubala, Vajda. Bár a két focistát igazán nagy legenda övezi Hispániában is, de a spanyol kulturális életben jártas személyek általában Vajdát említik először. Azt a magyart, aki tulajdonképpen már spanyol. Miért is volt olyan fontos egy magyar rendező Spanyolország számára? A következőkben végigvesszük Vajda László (1906-1965) filmrendező karrierjének főbb állomásait, hogy megértsük, miért is nevezi a filmművészet őt az egyetlen igazi nemzetközi magyarnak.

Vajda László munkássága egy indokolatlanul elhanyagolt terület a nemzetközi filmes historiográfiában. Magyarországon mindösszesen egy jelentősebb, vele foglalkozó cikkről tudunk,¹ Spanyolországban pedig megjelent róla egy könyv,² mely csak filmművészeti szempontból ír a spanyol munkáiról, de más korszakairól csak felületesen tesz említést. Cikkek, tanulmányok már láttak róla napvilágot mind Spanyol-, mind Olaszországban, de ezek száma aránytalanul kicsi ahhoz képest, hogy milyen jelentőséggel bír a munkássága. A téma magyar negligálása pedig igencsak érthetetlen.

Már édesapja, idősebb Vajda László is a színjátszás kultúrájának világában élt: színészként, műkritikusként, majd színházigazgatóként, forgatókönyvíróként és dramaturgként tartották számon előbb Magyarországon, majd Németországban.

A műkedvelő vénát fia is örökölte. Bár Budapesten látta meg a napvilágot, a filmművészet iránti vonzódása Berlinben kezdődött. Édesapja ellenkezése ellenére kóstolt bele a filmkészítésbe német tartózkodása idején. Számos munkát végzett a forgatásokon: volt segédmunkás, vágóasszisztens, segédoperatőr, segédrendező stb.³ Az 1930-as évek első felében három film forgatásán is részt vesz Angliában. Bár az kétséges, hogy milyen mértékben volt köze az itt készített művekhez, az biztos, hogy közreműködött a *The Beggar Student* (John Har-

vel, Victor Hanbury, 1931) elkészítésében, a *Where is the Lady?* (László Vajda, Victor Hanbury, 1932) stábjában már társrendezői, a *Love on Skis* (1933) és a *Wings over Africa* (1934) esetében pedig már rendezői minősítést kapott.⁴ Persze, ezek a titulusok általában félrevezetőek is lehetnek, főleg az adott korszakban: különböző érdekek játszottak közre abban, hogy a 30-as és 40-es években kit milyen minőségében tüntetnek fel. Egy dolog állítható tehát csak bizonyosan: Vajdának is „volt köze” ezekhez a munkákhoz.

Magyarországra való visszatérése után születtek csak meg azok a filmek, melyek forgatásán egyértelműen mint rendező vett részt. Már ekkor is megjelenik az a tendencia, amit a későbbiekben szinte minden munkájában (kivétel is akad azért) megfigyelhetők: filmjei – mind a témavezetést, mind a felvonultatott karaktereket illetően – igazodnak az éppen fennálló vonulatokhoz, nem sokban vagy akár semmiben sem különböznek az adott korszakban, adott országban készülő művektől. A 30-as években készült magyar filmjei követik az elfogadott tradíciókat, éppen ezért tesznek szert viszonylagos népszerűsége a közönség körében. Tíz filmet forgatott itthon, ezek közül az *Ember a híd alatt* (1936), a *kölcsönkért kastély* (1937), a *Magdát kicsapják* (1938) és a *Péntek Rézi* (1938) arattak nagyobb sikert akkoriban, és talán még ma is ismerősen cseng többeknek ez a néhány cím.

Vajda elsődleges célja, már ekkor is, pusztán a szórakoztatás volt. Egész munkásságát alapul véve megfigyelhető, hogy soha nem rendelkezett igazán valamiféle megkülönböztető *vajdai* stílusjeggyel, hanem inkább egy megbízható, kötelességtudó iparosként tekintett munkájára, aki azonban mindig igyekszik 100 %-osan végezni a munkáját, és közben a közönség kegyét keresi. Ebben nagy segítségére volt, hogy kezdetben olyan sok különböző feladatot látott el Németországban: így a filmkészítés minden oldalát ismerte, nem volt számára sötétolt a gyártás egyik fázisában sem.

Mikor zsidó származása már kezdett számára problémákat okozni Magyarországon, Franciaország felé vette az irányt. Itt, bár kapott ígéreteket, filmes tapasztalatait végül nem tudta kamatoztatni. Megegyezett egy stúdióval egy első világháborús tematikájú film elkészítésében (*Sevastopol* lett volna a címe), de közben kitört a második világháború, ami lehetetlenné tette, hogy a cselekmény ilyen formában leforgatásra kerüljön (a főszereplő karakter egy szimpatikus és jó szándékú német tiszt lett volna). Az életbe lépő francia hadicenzúra azonnal betiltotta a filmtervet.⁵

A francia csalódás után Olaszországban próbált szerencsét, ahol három film elkészültében vett részt. Mindez már a Mussolini-érában történt, ahol a filmeknek figyelembe kellett venniük bizonyos körülményeket és szabályokat, ha gond nélkül akartak dolgozni.

A propaganda típusa Olaszországban bizonyos szempontból különbözik a többitől: míg a szovjet és a náci esetben a vezető ideológia kizárólagossága figyelhető meg, addig a fasiszta Olaszország esetében helyet kap egy kis bizonytalansági faktor, valamelyest megjelennek az egyensúlytalanság tényezői, és az olasz elemeket vegyíti némi európai és amerikai felhanggal. Ennek persze meg-

volt a célja: a Duce elérte, hogy a nép azt higgye, szabadon dönt, így nem felsőbb parancsra, hanem önként alávétve magukat alkalmazkodnak az ideológiához, hiszen önállóan felfogják, hogy nekik „ez a jó”.⁶ Azonban, ellentétben a másik két országgal, Itáliában soha sem sikerült teljesen összhangba hozni a politika vonulatát a filmipar termékeivel, mindig voltak műfajok, „kiskapuk”, melyeken keresztül az igazi filmművészet is megmutatkozhatott (persze a fasiszta tematika itt is jelen volt, de sokszor csak másodlagos módon). Ez részben tudatos volt: a Duce és propagandistái úgy vélték, a közönség elutasítaná a hitleri közvetlen propagandát, így nyitottabbnak mutatkoztak.⁷ A hangosfilm megérkezéssel a fasiszta ország filmjei rendkívüli népszerűségnek örvendtek a lakosság körében. A rendszerhez hű, ugyanakkor bizonyos fokú szabadsággal rendelkező alkotók, nem titkoltan, a korabeli hollywoodi munkákat próbálták imitálni mind történetvezetésében, mind rendezési stílusában. Méghozzá nagy sikerrel.

Mussolini szerint a film a leghatékonyabb és legkifejezőbb művészeti forma, amely a modern korban az emberiség rendelkezésére áll. Személyesen felügyelte a Cinecittá filmstúdió és az Állami Filmintézet létrehozását és működését, valamint a velencei filmfesztivál megalapítását (mindhárom ma is működik). Ő tökéletesítette a személyi kultuszt, melynek kiépítéséhez elsősorban a filmművészetre támaszkodott. Mindig pontosan megtervezte, hogyan áll majd kamera elé, a felvevőgép honnan rögzítse beszédeit, a tükör előtt előre elpróbált gesztikuláció és testtartás pedig a lehető legnagyobb tiszteletet ébressze nézőiben. Személyes részvétele az ország filmgyártásában másképpen is megmutatkozott. A számos eset közül egyet emelünk ki: 100.000 lírát adott támogatásként Lucio D' Ambra írónak, hogy egy könyvet propagandafilmmé ültessen át, valamint együttműködött Giovacchino Forzano vígjátékíróval, hogy egy számára kedves munkát filmvászonra álmódjon. Ezenkívül, a Cinecittá filmstúdió filmeiből egy valóságos kémhálózatot hozott létre, hogy kollégáikról jelentsenek, valamint hogy minden egyes ott készülő munka megbízható személyek felügyelete alatt álljon.⁸

Az 1920-as, 30-as és 40-es évtizedekben igen sokoldalú kapcsolat állt fenn Magyarország és Olaszország között a filmgyártás területén. Az olasz filmkészítésben többféle magyar hatás is megfigyelhető volt akkoriban. Egyrészt, az úgynevezett *fehér telefonos komédiák* számos olyan jellegzetességgel rendelkeztek, melyekben egyértelműen kimutatható, hogy a régi magyar vígjátékok mintájára kerültek bele a filmekbe. Másrészt, 1933 és 1944 között szép számmal készültek olyan olasz filmek, melyek magyar közegben játszódtak: ezek segítségével megláthatjuk, milyen Magyarország-képpel is rendelkeztek akkoriban az olasz filmesek. Ez a kép igencsak sztereotip, egyoldalú nézet volt, egyfajta *Cinecittá Magyarország* született, amely sok esetben köszönőviszonyban sem volt a valósággal, és kizárólag ebben a filmes közegben létezett.⁹ Francesco Bolzoni alkotta meg a „*commedia all' ungherese*” kifejezést egy tanulmányában,¹⁰ melyet ettől kezdve már állandó jelleggel és nagy gyakorisággal használtak az olasz filmművészetben. Szintén ehhez a szerzőhöz köthető az „*allegra brigata de Bu-*

dapest“ elnevezés azokra a magyar filmesekre vonatkozóan, akik Olaszországba érkeztek, és bekapcsolódtak az itáliai filmkészítésbe.¹¹

Vajda László olasz „kalandja“ ebben a közegben értelmezendő. Az olasz filmek már korábban felfedezték őt. Az akkor még fiatal Vittorio de Sica két magyar Vajda-filmből is készített egy új, *remake* változatot: a Magdát kicsapják *Maddalena zero in condotta* (1940) címen jelent meg az olasz filmművészetben, míg a Péntek Rézi *Teresa Venerdi* (1941) címen született újjá. Később egy spanyol-portugál származású rendező ez utóbbitól készített egy újabb változatot *Cero en conducta* (Pedro Otzoup, 1946) címmel. Vajda egy interjúban arról beszélt, hogy de Sica mindig nagy körültekintéssel és óvatossággal nyúlt az eredeti anyaghoz.¹²

Vajda olasz tevékenységében is vannak még tisztázatlan pontok: nem minden esetben világos, hogy melyik filmben milyen minőségében és milyen súllyal vett részt.

Ami teljesen bizonyos, az a *La zia smemorata* (1940) című munka, melynek rendezője volt. Ebben a félreértéseken alapuló vígjátékban tökéletesen tudta hasznosítani a magyarországi tapasztalatait. Filmje nem különösebben tűnik ki a korabeli, hasonló típusú filmek közül.

Aminek viszont igencsak nagy és botrányos visszhangja lett, az az 1941-es *La congiura dei Pazzi* (Giuliano de Medici). A film 1477-ben, Firenzében játszódik, középpontjában a két nagyhatalmú rivális család, a Mediciek és a Pazzik állnak. A főszereplő, Giuliano de Medici, Lorenzo öccse, titokban megnősül a lánya apjának engedélye nélkül. A Pazzik meggyőzik az apát, álljon bosszút a fiatalok tettéért: az após meggyilkolja Giulianót. A firenzei nép, mely többségében a Mediciek pártján áll, a Pazzik ellen fordul. Lorenzo de Medici pedig megszabadul a sógornőjétől, és saját kezébe veszi unokaöccse nevelésének irányítását. Ez a gyerek lesz később VII. Kelemen pápa.

A korabeli kritika pozitívan állt a filmhez, ám a forgatás évében nagy botrányt kavart felsőbb körökben. Ez volt Vajda egyetlen igazi történelmi filmje, mivel, bár más munkái is játszódtak elmúlt időkben, azok inkább más műfaji besorolás alá esnek (kalandfilm, vallási vagy gyerektéma). A rendező itt azt mutatta be, hogyan vették át a hatalmat Firenze fölött a Mediciek.

A Mussolini-korszakban a történelmi filmek legfőbb feladata az volt, hogy hősiés módon mutassák be a nemzeti történelem eseményeit és kiemelkedő alakjait, melyekre a korabeli nézőközönség (a II. világháború idején járunk) büszkén tekinthet vissza. Már ebből a szempontból is aggályosnak mondható a film, de egy ennél nagyobb probléma is előállt.

Benito Mussolini, bár filmrajongó volt, ezt a művet csak véletlenül látta egy vetítésen (akkor még *La congiura de Pazzi* címen). Azonnal megparancsolta, hogy vonják vissza a filmet reklámozó plakátokat, vágjanak ki bizonyos jeleneteket, és készítsenek egy teljesen más utószinkront. Ezenkívül, a régi címet a Giuliano de Medici-re cserélték, Vajda nevét pedig eltávolították a stáblistáról.¹³

A Ducénak erre az erőteljes fellépésre három igen egyszerű oka volt. Ahogyan Vajda Lorenzo de Medicit ábrázolta, a diktatoriális vonásainak hangsúlyo-

zása és néhány más jellemző tulajdonságának kiemelése olyan nyilvánvaló utalást tartalmaztak Mussolinire, hogy számára a párhuzam egyértelmű volt. Nem engedhette meg, hogy a film ilyen formában kerüljön napvilágra, hiszen a közönség is észrevehette volna az analógiát. Az sem volt ideális, hogy a film pozitív felhanggal közelített a Pazzi család felé, mivel a fasiszta Olaszországban akkoriban nem örvendett túl nagy népszerűségnek ez a dinasztia. Végezetül: a filmben Firenze lakossága nem nyugszik bele a történetekbe, és szembeszáll a Mediciekkel. Mussolini számára ez az elem azzal a veszéllyel járhatott, hogy talán az olasz nép is rájön, nem kell szótlanul túrníe, felléphet az elnyomó hatalom ellen. Ez a három faktor pecsételte meg a film eredeti változatának sorsát.¹⁴

Kisebb-nagyobb súllyal Vajda még két további olasz film elkészítésében is részt vett, de az előző botrány bélyegként rajtamaradt további olaszországi tevékenységén. A neve azonban már hivatalosan nem került fel a stáblistára az utolsó munkájában, mivel a Medici-film botránya után feketelistára került, és a rezsim politikai rendőrsége (OVRA) minden lépését figyelte. A kormány számára rendkívül kellemetlen volt a jelenléte, ezért hogy végérvényesen meg tudjanak tőle szabadulni, beindult az állami gépezet, és személyét „zsidóproblémának” minősítették.

Olaszországban akkoriban a zsidó származás nagymértékben megnehezítette az életet. Az OVRA bizonyítékokat gyűjtött össze annak alátámasztására, hogy Vajda felmenői között szerepelt héber ős. 1941 első felében az olasz Filmfőigazgatóságról küldtek egy jelentést a rendőrségre, melyben közölték, hogy hivatalos kérésre a magyar hatóságok Olaszország rendelkezésére bocsátottak minden szükséges információt Vajda származására vonatkozóan, és ez alapján már egyértelmű a zsidó vonal. Ennek értelmében a filmművészeti főigazgató úgy gondolta, Vajda jelenléte ettől kezdve nemkívánatos, ezért kérte az illetékes hatóságokat a szükséges lépések megtételére.¹⁵ Vajda a döntés hallatán egy kétségbeesett hangvételű levelet küldött a belügyminiszternek, melyben vázolta a problémát: ha neki el kell hagynia Olaszországot, és nem viheti magával az éppen előkészületben lévő filmtervezetét, az számára a biztos éhhalált jelenti, ugyanis anyagi problémákkal küszködik.¹⁶ 1942-ben Vajdát felszólították az ország elhagyására, a szóban forgó film (*Il cavaliere senza nome*) Itáliában maradt, és más fejezte be.

A Spanyolországba való megérkezést már előkészítették számára. Már a Medici-filmben számos spanyol színésszel együtt dolgozott, akik most segítettek neki a könnyebb beilleszkedésben. Ami érdekességet mutat, az a „hivatalos” indok, amiért el kellett jönnie Olaszországból. Habár ő maga is tisztában volt azzal, hogy zsidóüldözés áldozata lett, Spanyolországban soha nem beszélt erről. Mikor egy interjúban¹⁷ megkérdezték tőle, hogy miért jött el Párizsból és Rómából, indokként egyedül a második világháború kitörését jelölte meg, a származásáról egy szót sem szólt. Bár arról nem tudunk, hogy ilyen természetű problémák felmerültek volna vele kapcsolatban Spanyolországban, de találtunk olyan jelentést, amely kiemeli, hogy az országba érkezett „egy zsidó filmes cso-

port“, melyet „egy lengyel származású zsidó“ vezet, aki „Vajda úrral, egy magyar zsidóval“ érkezett Spanyolországba.¹⁸

Húsz filmet forgatott Vajda Spanyolországban, néhányat ezek közül produkcióban más országokkal. Kezdetben olyan projekteket kapott, melyek tematikája sok hasonlóságot mutatott a magyar munkáival. A későbbiekben több műfajban is kipróbálta magát, a melodrá máktól egészen a bűnügyi filmekig, és gyakran működött együtt két másik Spanyolországban dolgozó magyar emigránssal, Gerely Fülöp producerrel és László András forgatókönyvíróval. Az 1950-es évek elejéig készült műveiben kitapintható az olasz neorealizmus és más európai filmes áramlatok hatása, melyeket külföldi tartózkodásai alatt „szívott magába“. A személyes tapasztalatokon kívül is nagyon jól ismerte az akkori Európa szinte minden országának filmes tradícióját és tendenciáit. Így például, a *Barrio* (1947, Georges Simenon regénye alapján) című filmben francia hatások figyelhetők meg, míg a *Séptima página* (1951) a társadalmi-neorealista munkák sorát gyarapítja, amely típus igencsak népszerű volt a korabeli Spanyolországban.

Mindazonáltal, Vajda legfontosabb spanyol filmjei a fennálló francoista ideológiához kötődnek. A Franco-korszakban (1939-1975) a film rendkívül fontos szerepet töltött be az állam életében: a rezsim célkitűzéseit kellett támogatnia és azokat az értékeket magasztalnia, melyek a diktatúra számára elsődlegesek voltak: a nemzeti-társadalmi összetartozás, a katolikus vallás mindenhatósága és a fegyveres erők által fenntartott rend. A hivatalos propagandafilmek mellett kaland- és háborús filmek, valamint az „ártalmatlanabb“ komédiák bizonyultak a leginkább életképes műfajnak. Általánosságban véve elmondható, hogy Franco kiindulási pontként Hitler és Mussolini hasonló természetű filmpolitikáját alkalmazta, azt tökéletesítette, majd spanyol környezetbe helyezte.¹⁹

Vajdának ilyen körülményekhez kellett alkalmazkodnia. Bár ezidáig mindig a fasizmus elől menekülve hagyta el a különböző országokat, most egy olyan helyen talált menedékre, ahol a szélsőjobb oldali ideológia volt az irányadó. Azonban, mivel az antiszemitizmus Spanyolországban nem érte el a német és olasz magasságokat, itt viszonylag nyugodtan dolgozhatott.

Sohasem készített nyíltan propagandisztikus célokat szolgáló filmet, inkább csak megpróbált illeszkedni a fő áramlatokhoz. Leghivatalosabb, „leghazafiasabb“ filmje a *Ronda española* (1951) mely a Falange női szekciója kórus- és tánccsoportjának életét mutatja be.

Karrierjének csúcspontjához 1955-ben ért a *Marcelino pan y vino*val. A film kivételt képez Vajda többi filmjével szemben, ez ugyanis egy több szempontból is kiemelkedő darab, messze nem csak igazodás a hasonló zsánerű filmekhez, vagy a közkedvelt témák ismételtetése, másolása (ami Vajdánál azért többször is előfordult korábban és a későbbiekben is). Egyrészt, kapcsolódik a „gyermekfilm“ vonulatához, mely akkoriban nagy népszerűsége tett szert. Ezek nem gyermekeknek szóló művek voltak, hanem az egész család számára kapcsolódást nyújtó munkák, melyek általában morálisan igazolható véggel zárul-

tak. Egyfajta példabeszédek ezek a hispán ember „jóságáról“ és a gyermeki ártatlanságról. A főszerepben mindig egy „csodagyerek“ (számos „niño prodigio“ tűnt fel ekkoriban a vásznanon), aki sokszor gyönyörű, angyali hangon énekel, ezek az énekes betétek pedig a cselekmény szerves részévé válnak. Egyfajta lelki-érzelmi katarzis minden ilyen típusú film. Vajda ezt a műfajt teremtette újjá a szóban forgó darabbal. Főszereplővé megtette Pablito Calvót, aki ezzel egycsapással „szupersztár“ lett Spanyolországban, és még évekig hasonló munkákban szerepelt (majd, kinőve a gyermeki szerepkörből, vendéglátósként és ingatlanügynökként fejezte be életét). Ezt a gyermekvonalat kombinálta Vajda a vallásossággal: isteni beavatkozás egy ártatlan, árva gyermek életébe, aki a film során Krisztussal is kapcsolatba lép stb. Minden adott volt ahhoz, hogy a film hatalmas sikert arasson, és ez be is következett: nemcsak Spanyolországban váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de ez a film lett a korszak külföldön is legnépszerűbb spanyol filmje (a film klasszikus-mivoltát kihasználva a 90-es években Olaszországban elkészítettek egy teljesen felesleges új változatot is). Spanyolországban ez a siker tette Vajdát az egyik elsőszámú rendezővé: mind ő, mind a Marcelino... ma is szerepelnek a *Minden idők legjobb spanyol rendezői/filmjei* típusú felsorolások első tíz helyezettje között. A rendező titka abban állt, hogy úgy tudta kombinálni a már számtalanszor látott elegyeket, hogy abból valami tökéletes alakuljon ki. A vallás és a gyermektéma biztos sikernek számított, Vajdánál pedig ezek az elemek jó kézben voltak, hiszen professzionális és maximalista filmesként mindig a legjobbra, legtökéletesebbre törekedett.

A későbbiekben Pablito Calvóval még két filmben működött együtt: *Mi tío Jacinto* (1956) és *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), mindkettő Olaszországgal készült koprodukcióban. A gyermekkel foglalkozó tematikát pedig később egy másik közkedvelt, a bikaviadalokról szóló műfajjal is sikeresen elegyítette: a *Tarde de toros* (1956) szintén a spanyol filmművészet egyik büszkesége.

Mindezekkel együtt elmondható, amelyet már korábban is megjegyeztünk: Vajda László spanyol filmes tevékenységének legkiemelkedőbb jellegzetessége az, hogy nem akart valami nagyot és újat alkotni, iskolát teremteni, hanem a meglévő anyagokból, az éppen népszerű témákhoz igazodva olyan filmet forgatni, amivel mindenki elégedett lesz. Mindenki, de elsősorban a közönség. Ehhez pedig az kellett, hogy ne nyúljon olyan témához, amely sérthetné a vezetőik szemét. Olyan jól sikerült ez a törekvése, hogy a spanyol állam már a Marcelino... előtt elismerte érdemeit: 1952-ben megkapta a Katolikus Izabella Rendkitüntetést, 1954-ben pedig a spanyol állampolgárságot is. Ettől kezdve Vajdát már nem mint Spanyolországban dolgozó magyar emigráns filmrendezőt tartják számon, hanem mint spanyol alkotót.

Az ezt követő években már csak az *El Cebo* (1958) című, spanyol-svájci-NSZK együttműködésben készült filmje ért el nagyobb kritikai visszhangot, mely Dürrenmatt bűnügyi története alapján készült. Ezek után a Német Szövetségi Köztársaságban is készített még négy filmet, karrierjét pedig ismét egy igazi koprodukcióval fejezte be: *La dama de Beirut* (1965), spanyol, olasz, francia színekben.

A fentiekből is kitűnik, hogy Vajda László egy igazi nemzetközi rendező volt. Minden olyan országban megfordult, amely akkoriban jelentős filmgyártással büszkélkedhetett, és a koprodukciók kapcsán a későbbiekben is kapcsolatban maradt ezekkel az államokkal. Azonban, a nemzetközi filmtörténet – amennyiben egyáltalán számon tartja őt – általában magyar származású spanyol rendezőként hivatkozik rá, aki jelentős spanyol filmeket forgatott, de az Ibériai-félszigeten kívül készült munkái nem kapnak sok helyet a leírásokban, általában csak a címeket említik meg és azt, hogy számos országban tevékenykedett. A már hivatkozott Francisco Llinás-féle életrajz röviden már taglalja Vajda Spanyolország előtti korszakát is, de még nem készült olyan munka, mely Vajda László filmes munkásságát nemzetközi viszonylatban vizsgálná.

JEGYZETEK

1. Tanner Gábor: „Torreádorsirató“. In: *Filmvilág*, 2000/11. 46-48.
2. Llinás, Francisco: *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997. 41.
3. Uo. 41.
4. Lásd például: Llinás; 42, 147-148, illetve <http://www.imdb.com/name/nm0883334/> (2009. 08. 08.)
5. Lásd a Vajdával készült interjút: Cámara, n° 102., 1947/04/01.
6. Lengyel László: „Tömegpropaganda és buborékpolitika“. In: *Mozgó Világ*, 2006/1. 36-37.
7. Arnone, Karen: *The Cinema under Mussolini*. <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (2009. 08. 08.)
8. Franzinelli, Mimmo: „Prefazione“. In: Marino, Natalia – Marino, Emanuele Valerio: *L’Ovra a Cinecittá. Polizia politica e spie in camicia nera*. Bollati Boringhieri, Torino, 2005. VIII, IX.
9. Rosselli, Alessandro: *Amikor a Cinecittá magyarul beszélt*. Szeged, 2005. 13. A mű részletesen tárgyalja a magyar-olasz filmes kapcsolatokat 1935 és 1955 között.
10. Bolzoni, Francesco : „La commedia all’ ungherese nel cinema italiano“. In: *Bianco e Nero*, III, 1988. 31-39.
11. Uo.
12. Cámara, n° 102., 1947/04/01.
13. Argentieri, Mino: *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*. Ed. Edizioni ETS, Roma, 1996. 144.
14. Rosselli, Alessandro : „A proposito del film di un regista ungherese nell’ Italia fascista. *La Congiura dei Pazzi (Giuliano de’ Medici)* (1941) de László Vajda.“ In: *Miscellanea di studi in onore di Mária Farkas* (ed. Andrea Kollár). JATE Press, Szeged, 2006. 303.
15. Camporesi, Valeria : „Para una historia social de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España.“ In: Berthier, Nancy – Seguin, Jean-Claude (ed.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Casa de Velázquez, Madrid, 2007. 64.
16. Uo. 65.
17. *Fotos*, 1945. szeptember 1.
18. *Archivo General de la Administración* (Alcalá de Henares, Spanyolország). (3) 36/04563
19. Erről bővebben: Lénárt András: „Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco.“ In: *Acta Scientiarum Socialium XXVII*. Kaposvár, 2009. 37-48.