

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.930>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Dominika Zielińska**  
Uniwersytet Jagielloński  
<https://orcid.org/0000-0003-0502-2631>

# Kino (anty)narodowe? *Uczta wigilijna* Luisa Garcíi Berlangi

## Słowa kluczowe:

Luis Garcíi Berlanga;  
kino narodowe;  
españolada;  
dyktatura;  
Francisco Franco;  
nowe kino  
hiszpańskie

## Abstrakt

Autorka omawia film *Uczta wigilijna* (*Plácido*, 1961) w reżyserii Luisa Garcíi Berlangi w kontekście przemian, jakie na początku drugiej połowy XX w. przechodziło kino narodowe w Hiszpanii. Okoliczności powstania filmu, ingerencja cenzury oraz jego tematyka i styl autorski to zagadnienia, którym autorka przygląda się w ramach dyskursu kina propagandowego (historycznego) i eskapistycznego (filmowe españolady), programowo wprowadzanego przez frankistów na przełomie lat 30. i 40. XX w. Berlanga blisko współpracował z pisarzem i scenarzystą Rafaellem Azconą, a jako przedstawiciel Nowego Kina w latach 50. i 60. XX w. był jednym z tych twórców, którzy zrewolucjonizowali pojęcie kina narodowego w swoim kraju. Powołując się na prace hiszpańskich teoretyków i znawców twórczości Berlangi, autorka podkreśla znaczenie *Uczty wigilijnej* w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, a także wpływ tej produkcji na reinterpretację kategorii kina narodowego w Hiszpanii.

Kino narodowe jako pojęcie nie doczekało się dotąd bezspornej definicji. Jego koncepcje są różne nie tylko w zależności od okoliczności społeczno-politycznych, ale i kraju, w którym się kształtuje. Nie ulega zatem wątpliwości, że termin ten należy rozpatrywać w kontekście znacznie szerszym niż wyłącznie historyczno-patriotyczny. W Hiszpanii kino narodowe niemal od początku było swoistym fenomenem, od drugiej połowy lat 30. stało się wręcz *idée fixe* przejmujących władzę frankistów, a z czasem i twórców, którzy tej władzy chcieli się przeciwstawić. Z tego względu dosyć swobodne posługiwanie się przez hiszpańskich teoretyków i krytyków pojęciem kina narodowego może być dla polskiego czytelnika mylące. Do szerokiego grona *cine nacional* należą bowiem z jednej strony frankistowskie propagandowe filmy muzyczne, z drugiej zaś kino społeczne filmowych kontestatorów.

W ramowym ujęciu definicję kina narodowego można ograniczyć do kilku cech, takich jak wewnątrzpaństwowa produkcja, ekipa filmowa składająca się w większości z obywateli kraju, w którym film powstaje, oraz realizacja produkcji na jego terenie. Jednak owa narodowość kinematografii przez kolejne dekady ulegała w Hiszpanii – nierzadko krzywdzącej – subiektywizacji. W pierwszej połowie XX w. przedstawiciele reżimu frankistowskiego rościli sobie prawo do stworzenia i zawłaszczenia definicji kina narodowego (dotyczyło to również innych dziedzin sztuki). Pod pozorami dbałości o kinematografię propagowali jednolity program twórczy, bazujący na bezwzględnym wartościowaniu światopoglądowym i ideologicznym (w tym politycznym). Programowe uszczegółowienie reguł *cine nacional* doprowadziło do narodzin – mającego rację bytu wyłącznie w ówczesnych okolicznościach historycznych – scentralizowanego przemysłu. Konsekwencją tej autorytarnej polityki kulturalnej było pojawienie się twórców, którzy weszli w dialog z hegemoniczną polityką propagandową. Twórcy ci – a wśród nich Luis García Berlanga – będący w oczach władzy tymi, którzy kalają własne gniazdo, zaczęli równolegle realizować niepisany projekt rozwoju kina autorskiego. Stali się prekursorami europejskiego kina kontestującego<sup>1</sup>, którego rozkwit przypadł na przełom lat 60. i 70. To właśnie ich dzieła *post factum*, z perspektywy teoretycznej i historiozoficznej, okazały się kamieniami milowymi w historii hiszpańskiej kinematografii.

W niniejszej pracy pragnę przedstawić tendencje, jakie zdominowały kinematografię hiszpańską pierwszej połowy XX w. Omawiam kontekst historyczny, który wpłynął na ukształtowanie się frankistowskiej propagandy, oraz regulacje pozwalające wprowadzić do programu odnowy kultury państwowej szeroko pojęte zjawisko *españolady*. Koncentruję się w końcu na kiełkującej na tym gruncie twórczości kontestacyjnej, z kinem Luisa Garcíi Berlangi na czele. Analizując jego *Ucztę wigilijną* (*Plácido*, 1961), pragnę wykazać, że mimo licznych ingerencji cenzorskich konsekwentnie realizował on swoją autorską wizję filmową, zaliczaną dziś do najdoskonalszych przykładów kina narodowego w Hiszpanii – kina, które miało fundamentalne znaczenie i wpływ na kierunek, w jakim rozwijała się twórczość filmowa kolejnych pokoleń reżyserów.

## Kierunek Andaluzja

4 kwietnia 1953 r., osiem lat przed głośną *Ucztą wigilijną*, odbyła się premiera filmu Luisa Garcíi Berlangi *Witaj nam panie Marshall* (*Bienvenido Mister Marshall*, 1953).

Jego akcja została osadzona w niewielkim kastylijskim miasteczku Villar del Río. Lokalna społeczność przygotowuje się na wizytę amerykańskiej delegacji, która ma przybyć do Hiszpanii w ramach realizowanego w Europie powojennego planu odbudowy. Aby stosownie przyjąć gości zza oceanu, mieszkańcy pod wodzą burmistrza aranżują małomiasteczkową scenerię na wzór popularnych za granicą andaluzyjskich *pueblos blancos*. Za cenę życiowego dorobku fundują na tę okazję kwietne dekoracje, farby, kostiumy, a także angażują profesjonalną śpiewaczkę flamenco, mającą poprowadzić Amerykanów w śpiewnym orszaku powitalnym. Specjalnie dla nich reprodukuje obraz hiszpańskiego południa, bazując na stereotypach *lo español*. *Ich celem jest bowiem nie zawieść oczekiwań znamienitych gości, oferując Amerykanom dokładnie to, czego mogliby się spodziewać po przybyciu do Hiszpanii, w związku z kształtującymi się od dawna w kulturze stereotypami na temat cech narodowych, utożsamianych z malowniczą andaluzyjską scenerią, w której nie brak damskich ozdób, kastanietów, śpiewaków i toreadorów. Miejscowi z łatwością przywdziali nie swój kostium, który jednak nie był im całkiem obcy, bowiem reprezentował „typowego Hiszpana”. Odgrywając spektakl, naśladują w nim to, czego nauczyli się głównie dzięki filmom zanurzonym w hiszpańskim folklorze oraz tak zwanym *españoladom*<sup>2</sup>.*

W ten przewrotny sposób Berlanga wykiął hiszpańskość zaprojektowaną – tę, która w czasach jego reżyserskich początków była propagowana przez rząd jako jedyna reprezentatywna i głęboko zakorzeniona w historii i kulturze całego kraju. Ten uproszczony konstrukt ideowy pod władzą frankistów stał się obowiązującą wówczas regułą, upowszechnianą we współpracy z Kościołem katolickim. Była to – jak pisze Ortega Gálvez – wizja zafałszowana, gdyż forsowana jako jedyna istniejąca, choć nie fałszywa, funkcjonowała bowiem jako jedna z wielu regionalnych twarzy hiszpańskiej tradycji<sup>3</sup>. Samo zjawisko, a z nim pojęcie *españolada*, ukształtowało się jednak znacznie wcześniej. Wywodzi się bowiem od francuskiego *espagnolade* – określenia powstałego po drugiej stronie Pirenejów w odpowiedzi na ekspansywną popularyzację kultury andaluzyjskiej. Termin ten szybko został przetłumaczony na język hiszpański i trafił do słownika Hiszpańskiej Akademii Królewskiej, zdefiniowany jako *każde działanie, widowisko lub dzieło wyolbrzymiające cechy, które są uważane za typowo hiszpańskie*<sup>4</sup>.

Z czasem jednym z najistotniejszych narzędzi owych działań stało się kino. To formujące się w latach 20. poddał analizie Joaquín Cánovas Belchi z uniwersytetu w Murcji. Wskazał on dwa aspekty realizowania filmowych *españolad* w tamtym czasie. Z jednej strony wyodrębnił filmy podejmujące tematykę Hiszpanii, ale realizowane poza jej granicami (przede wszystkim te, których akcja została osadzona w scenerii andaluzyjskiej), zaś z drugiej dzieła reprezentujące rodzimą kinematografię, czerpiące z tradycji teatru folklorystycznego i eksponujące hiszpańskość bazującą na stereotypach<sup>5</sup>. Rozkwit tych ostatnich przypadł jednak na lata 30. Rozwój kina dźwiękowego sprzyjał bowiem ewolucji filmowych *españolad* w stronę atrakcyjnego muzycznego kina folklorystycznego. Z czasem, w związku z burzliwym konfliktem społeczno-politycznym, a w konsekwencji wybuchem wojny domowej, zaczęły być one cenione jako alternatywne dla fabularnych i dokumentalnych filmów propagandowych, eksploatowanych zarówno przez władzę republikańską, jak i nacjonalistyczną. Stały się również eskapistycznym wytchnieniem dla ludu w czasach konfliktu zbrojnego. Jak podkreśla Roger Mortimore, widzowie w drugiej połowie lat 30. przebywali w salach kinowych

możliwie długo, oglądając po kilka filmów naraz i unikając w ten sposób zagrożenia na ulicach. Niejednokrotnie publiczność odmawiała opuszczenia kina w czasie bombardowań, traktując budynek kina niczym azyl<sup>6</sup>.

W teorii *españolada* swym znaczeniem mogła obejmować niemal każdą przestrzeń życia społecznego. Jej funkcją miało być tworzenie możliwie jak najatrakcyjniejszego wizerunku egzotycznej kultury hiszpańskiej za granicą oraz wizji jednorodności narodowej pielęgnowanej w świadomości mieszkańców dawnej Iberii. Florián Rey, jeden z czołowych reprezentantów folkloru na dużym ekranie, tak przedstawił zasadność eksploatawania takiego kina: *Kino hiszpańskie jest zobligowane zwracać się w stronę amerykańskiej publiczności i ofiarować jej nasze tradycyjne kino folklorystyczne. Hiszpania jest krajem, który budzi duże zainteresowanie: skoro obcokrajowcy mają konkretne wyobrażenia na temat Hiszpanii, należy je podtrzymywać*<sup>7</sup>.

Jednak ze względu na brak profesjonalnych ośrodków filmowych, a co za tym idzie, umiejętności produkcyjnych i postprodukcyjnych, filmy te były realizowane głównie w sojusznicznych Niemczech<sup>8</sup>, natomiast w latach 40. popularne stały się koprodukcje z Włochami<sup>9</sup>. Filmowe *españolady* nie przestały zatem istnieć mimo coraz bardziej zaostrzającej się cenzury reżimowej. Wręcz przeciwnie, w oczach władzy były bezpieczną opcją alternatywną dla kina historycznego i politycznego.

### Kino w rękach *caudillo*<sup>10</sup>

Przełom lat 30. i 40. to intensywnie prowadzona polityka zmian na gruncie kinematografii. Pod koniec 1937 r., czyli sześć miesięcy po tym, jak generał Francisco Franco oficjalnie został uznany za przywódcę „Nowego Państwa Narodowego”, wydano pierwsze rozporządzenia i regulacje dotyczące rodzimej kinematografii. Powstały dwa biura do spraw cenzury, natomiast decyzją zarządu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych utworzono Najwyższy Komitet Cenzury Filmowej<sup>11</sup>. Ponadto państwo zyskało wyłączność na realizację filmów informacyjnych i dokumentalnych o charakterze politycznym<sup>12</sup>. Był to burzliwy okres związany z wielokrotną reorganizacją składów cenzorskich i powoływaniem kolejnych instytucji nadzorujących rozwój kinematografii państwowej. W 1942 r. do składu Narodowej Komisji Cenzury Filmowej i jej organu nadrzędnego, czyli Najwyższego Komitetu, wytypowano *przedstawicieli armii, Kościoła, Min. Oświaty Narodowej oraz Min. Przemysłu i Handlu*<sup>13</sup>. W tym samym roku powołano do życia słynne przedsiębiorstwo produkcyjne NO-DO, mające monopol na realizację filmów dokumentalnych i krótkometrażowych. Rozbudowywanie systemu cenzury, jak pisze Piotr Sawicki, *świadczyło o docenieniu przez władze frankistowskie filmu jako ważnego instrumentu edukacji ideologicznej społeczeństwa. (...) Cenzura filmowa w Hiszpanii dokonywała również cięć w filmach zagranicznych, eliminując z nich m.in. wszystkie najdrobniejsze chociażby odniesienia do wojny domowej (tak np. jeszcze w roku 1966 z „Popiołu i diamentu” Wajdy usunięto fragment rozmowy Szczuki i Podgórskiego odnoszący się do ich wspólnego udziału w walce Brygad Międzynarodowych)*<sup>14</sup>.

Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku filmu Michaela Curtiza *Casablanca* (1942), w którym fragment rozmowy Ricka i Laszlo został zmieniony w tłumaczeniu. Oryginalną wymianę słów na temat służby wojskowej w Etiopii w ramach walk przeciw hiszpańskim faszystom zastąpiono informacją o walce przeciwko anszlusowi Austrii<sup>15</sup>.

Tym samym lata 40. pod dyktando frankistów upłynęły pod znakiem rozwijającego się prężnie kina narodowego, utrzymanego w duchu historycznym, religijnym i/lub folklorystycznym. Jeden ze współzałożycieli NO-DO, Manuel Augusto García Viñolas, ufundował czasopismo „Primer Plano”, wokół którego zgromadzili się związani z kinem intelektualiści spod znaku Falangi<sup>16</sup>. W tej dekadzie kierowanie uwagi filmowców, widzów i krytyki w stronę kina narodowego (w takim ujęciu, jak pojmowała to władza) stało się jednym z nadrzędnych celów polityki kulturalnej i związanego z nią daleko posuniętego procesu politycznego. W 1944 r. została wprowadzona kategoria „film w interesie narodowym” (*película de interés nacional*). Produkcje realizowane w tym duchu miały większe szanse na wsparcie ze strony władzy, zarówno na etapie produkcji, jak i dystrybucji, a także na zdobycie państwowych nagród filmowych. Poza wysokimi walorami technicznymi i artystycznymi filmy te musiały spełniać najistotniejszy warunek, jakim było demonstrowanie wartości, zasad moralnych i społeczno-politycznych wyznawanych oraz propagowanych w państwie Franco<sup>17</sup>.

W obliczu tych zmian oraz nasilających się restrykcji w 1942 r. powstał filmowy manifest – *Rasa (Raza)* w reżyserii José Luisa Sáenza de Heredii, promowany jako „wielka superprodukcja hiszpańska”, który został zrealizowany na podstawie paraautobiograficznej powieści autorstwa samego caudilla, opublikowanej pod pseudonimem Jaime de Andrade. Dzieło, którego produkcja stała się ogólnonarodowym projektem, propagowała oficjalną (frankistowską) wersję przebiegu wojny domowej i miało być modelowym przykładem rodzimej kinematografii<sup>18</sup>. Sáenz de Heredia zdefiniował wówczas, na czym powinno polegać kino narodowe – rozumiane w tym wypadku jako kino patriotyczne – głosił, że: *kino każdego narodu nie powstaje wyłącznie dzięki tym, którzy je tworzą, ale dzięki całemu narodowi; aż po tych, którzy przychodzą do kina. Tworzą je psychologia i zwyczaj, ekonomia i prawa (...)*<sup>19</sup>. Tym samym kino rozumiane jako narodowe, formujące się na przestrzeni kolejnych niespokojnych dekad pierwszej połowy XX w., oscylowało wokół dwóch nurtów: kina folklorystycznego (eskapistycznego) i historycznego (kina interesu narodowego). W tak konserwatywnym przemyśle filmowym zaczęli pojawiać się jednak twórcy, którzy odważyli się wspólnie kontestować reżimowe restrykcje hamujące możliwości doskonalenia technologicznego i artystycznego rodzimej kinematografii.

## Nowe kino narodowe

Pierwsi kontestatorzy, którzy zaczęli dawać o sobie znać w latach 50., stawiając opór nasilającej się przez lata cenzurze, zapisali się w historii kina hiszpańskiego jako twórcy podwalin współczesnej kinematografii<sup>20</sup>. Jednym z pierwszych przejawów filmowej niesubordynacji były niewątpliwie *Bruzdy (Surcos)*, 1951 w reżyserii José Antonia Nievesa Condego. Był to obraz z jednej strony subtelnie inspirowany aprobowanymi przez władzę wzorami amerykańskiego kina gatunkowego (w tym wypadku był to *film noir*), zaś z drugiej czerpiący garściami z włoskiego społecznego kina neorealistycznego. Skandal wywołała wówczas nie tylko produkcja Nievesa Condego – *rozczarowanego falangisty*<sup>21</sup>, jak pisze o nim Kepa Sojo – ale również przyznanie jej nagrody „interesu narodowego” przez dyrektora kinematografii José Marię Garcíę Escudera. Decyzja ta poskutkowała dymisją poli-



tyka oraz wyróżnieniem innego filmu – utrzymanej zdecydowanie bardziej w duchu reżimu historycznej superprodukcji *Świt Ameryki* (*Alba de America*, reż. Juan de Orduña, 1951)<sup>22</sup>. W podobnym czasie powstały również takie wychodzące poza schemat obrazy, jak choćby dzieło duetu Juana Antonia Bardema i Luisa Garcí Berlangi *Ta szczęśliwa para* (*Esa pareja feliz*, 1953), nakręcone w tonie komediowym i z ironią traktujące widowiska filmowe *de cartón-piedra*<sup>23</sup>, czy wspomniany na początku *Witaj nam panie Marshall*).

W kontekście niniejszych przemian kluczowy pozostaje rok 1955, kiedy to odbył się Pierwszy Kongres Kina Hiszpańskiego, znany jako *Conversaciones de Salamanca*, zorganizowany przez klub filmowy działający przy uniwersytecie w Salamance, któremu przewodniczył student i założyciel klubu Basilio Martín Patino<sup>24</sup>, późniejszy reżyser i przedstawiciel *Nuevo Cine Español*. W posiedzeniu uczestniczyli studenci, początkujący twórcy filmowi, doświadczeni reżyserzy, teoretycy oraz badacze z kraju i zagranicy, a także przedstawiciel władzy José Escudero – jak nazwał go Aragüez Rubio, *falangista i miłośnik kina w jednym*<sup>25</sup>. Escudero był bowiem politykiem, ale i autorem licznych publikacji filmoznawczych, który zjednał sobie przedstawicieli środowiska filmowego zaangażowaniem w walkę o jakość hiszpańskiej kinematografii. Zgromadzeni w Salamance zjednoczyli się ponad podziałami bez względu na reprezentowane poglądy polityczne i propagowane ideologie, by debatować o aktualnej kondycji oraz przyszłości rodzimej kinematografii. W dyskusjach brali udział zarówno lewicowi intelektualiści, członkowie partii komunistycznej, jak i zwolennicy oraz przedstawiciele reżimu<sup>26</sup> (spotkali się między innymi należący do partii komunistycznej Bardem oraz Sáenz de Heredia pracujący na zlecenie Franco). Solidarnie ogłoszono tam śmierć kina hiszpańskiego. Obecny na kongresie włoski krytyk Guido Aristarco w swoim przemówieniu słusznie przyznał, że *kino hiszpańskie żyje w izolacji, i to nie tylko w izolacji od świata, ale też od swojej własnej rzeczywistości (...). Kino hiszpańskie jest martwe. Niech żyje!*<sup>27</sup>.

Wśród wielu postulatów uczestników kongresu znalazło się między innymi wsparcie finansowe ze strony państwa, minimalizacja radykalizmu cenzorskiego, uczciwa krytyka i wzorowanie się na systemie produkcyjnym kinematografii Francji i Włoch<sup>28</sup>. Podobnie też filmy tworzone w tych krajach miały posłużyć Hiszpanom jako źródło inspiracji. Luis García Berlanga dostrzegał potencjał w ówczesnym kinie francuskim (doceniał szczególnie filmy René Claira), proponując je jako *modelowe dla przyszłego kina hiszpańskiego*<sup>29</sup>. Jednak zdecydowana większość, z Juanem Antoniem Bardemem na czele, optowała za szukaniem wzorców we włoskim neorealizmie. Ówczesni twórcy pragnęli przy tym wskrzesić narodową estetykę, która od wieków kształtowała się na gruncie hiszpańskiego malarstwa i literatury (dzieła Francisca Goi, José Gutiérreza Solany czy Ramóna del Valle-Inclána), i przeszczepić ją na grunt filmowy. Tym samym kinematografia hiszpańska miałaby się stać rozpoznawalna na arenie międzynarodowej.

Mimo że głoszone postulaty nie zostały wprowadzone w życie, a *Conversaciones de Salamanca* zakończyły się między innymi uwięzieniem Bardema oraz likwidacją utworzonego przez niego w 1953 r. czasopisma filmoznawczego „Objetivo”, to jednak – jak pisał Carlos Heredero – kongres ten był *kamieniem milowym o ogromnym znaczeniu i trwałym echu, który stanowił przejaw ewolucji społeczno-politycznej kraju*<sup>30</sup>. Znamiennym reprezentantem tej stopniowej transformacji był Berlanga, który w latach 50. i 60. swoim niepowtarzalnym stylem rzucał wyzwania

cenzurze państwowej. Na podstawie jego filmów – jak stwierdza znawca twórczości Berlangi Kepa Sojo – można bez trudu badać rzeczywistość doby frankizmu<sup>31</sup>. Berlanga na tyle dobitnie dawał wyraz swoim kontestacyjnym inklinacjom, że od 1963 r., czyli od premiery filmu *Kat (Verdugo)*, aż do śmierci Francisca Franco (w roku 1975) pozostał w Hiszpanii *persona non grata*. Wcześniej, przez kilkanaście lat wystawiając na próbę cierpliwość władz reżimowych, realizował nieprzystające do ówczesnego systemu społeczno-politycznego filmy, w których nie bał się ukazywać aktualnych bolączek społecznych oraz podejmować tematów objętych moralnym zakazem. Wysztytował hipokryzję kleru i łatwowierność rodaków w *Cudzie w każdy czwartek (Los jueves, milagro, 1957)*, obnażał politykę Francisca Franco i obłudę klas wyższych w *Uczcie wigilijnej*, demaskował problem nadużywania kary śmierci w *Kacie*. Jak przyznał w jednym z wywiadów: *Zawsze mówiłem, że to społeczeństwo jest nic niewarte; ale niestety ja i moje kino płyniemy na statku-matce, którym jest właśnie to społeczeństwo. I choć nie wiem, jak nim sterować, na wszelki wypadek pozostanę na nim, a nuż uda mi się zrobić w nim jakąś wyrwę, przez którą ten statek zatoni*<sup>32</sup>.

Taki sposób postrzegania i przedstawiania rzeczywistości przez Berlangę był na tyle osobliwy, że doczekał się miana *berlanguio*, które trafiło do słownika Hiszpańskiej Akademii Królewskiej<sup>33</sup>. Reżyser Fernando Trueba określił je jako synonim najbardziej hiszpańskiego poczucia humoru<sup>34</sup>.

## Na przekór konwenansom

Berlanga, czyli jeden z trzech wielkich „B” hiszpańskiego kina (tuż obok Juana Antonia Bardema i Luisa Buñuela), był bez wątpienia tym, który mocno dał się we znaki frankistowskiemu cenzorom. Jako czołowy nonkonformista hiszpańskiej kinematografii, pochodzący z Walencji twórca stał się twarzą Nowego Kina Hiszpańskiego. Blisko współpracował z pisarzem i scenarzystą Rafaelem Azconą, który podobnie jak reżyser sygnował filmy ironią, sarkazmem, groteską i dużą dozą czarnego humoru. Dlatego ich wspólne dzieła bywają porównywane z filmami współtworzonymi przez Azconę z Włochem Markiem Ferrerem, który swoją karierę rozpoczynał na przełomie lat 50. i 60. w Hiszpanii takimi tytułami, jak *Wózek (El Cochecito, 1960)* i *Mieszkanko (Mansarda, 1959)*. Zresztą współpracę tych dwóch Berlanga traktował jako najznamienitszy wyraz przemian, jakie wtedy zachodziły na gruncie hiszpańskiej kinematografii<sup>35</sup>. Efektem twórczej kooperacji Berlangi i Azcony było powstanie dzieł – podobnie jak w przypadku Ferreriego – wyróżniających się krytycznym realizmem pełnym złośliwych sugestii i sarkastycznych analogii do hiszpańskiej rzeczywistości. Berlanga wspominał, że w swoich filmach pokazuje *rzeczywistość odbitą w deformującym zwierciadle. Jest w tych filmach tonacja surrealizmu. (...) Śmiałem się i wywoływałem śmiech, pozostając nieugiętym pesymistą, niewzruszonym liberałem*<sup>36</sup>.

Przyjmując przy tym ponury polemiczny ton, twórcy ryzykowali ingerencję cenzorów. Już ich pierwszy wspólny projekt telewizyjny *Tramwaj na sprzedaż (Se vende un tranvía, 1959)*, trzydziestominutowa farsa filmowa, nie został dopuszczony do emisji<sup>37</sup>. Jak zwraca uwagę krytyk i historyk kina César Santos Fontenla, *problem polegał na tym, czy społeczeństwo rozpozna humor i ironię, którą operują twórcy. Jeśli tak, to istniało duże ryzyko, że film zostanie zakazany, natomiast jeśli nie, to przyjęta formuła*

będzie nieskuteczna<sup>38</sup>. Kluczowe było tu umiejętne posługiwanie się estetyką realizmu groteskowego, którą duet Berlanga-Azcona zdecydował się kontynuować i udoskonalać. Specyfiką ich współtworzonego przez lata kina było zatem wypełnianie absurdem, groteską i czarnym humorem rzeczywistości bliskiej tej, z którą Hiszpanie obcowali na co dzień. Realizm jako konwencja stanowił dla nich wyłącznie punkt wyjścia, który był konsekwentnie wypierany przez niedorzeczne reguły i deformującą karykaturę świata przedstawionego. Dlatego też, mimo manierystycznego podejścia do filmowej diegezy, inspiracją dla opowiadanych historii były często zasłyszane historie, anegdoty czy informacje prasowe. W tym duchu została zrealizowana przez nich między innymi nominowana do Oscara *Uczta wigilijna*.

Film ten należy do złotego okresu w twórczości Berlangi, który Kepa Sojo datuje na lata 1959-1967<sup>39</sup>. Jego premiera przypadła na rok 1961, w którym obchodzono 25-lecie wybuchu wojny domowej nazywanej przez frankistów *krucjata (cruzada)* oraz mianowania Franco szefem rządu. Rocznicowemu entuzjazmowi frankistów towarzyszyło jednak rozczarowanie i konieczność konfrontacji z brakiem efektów wprowadzanego przez nich dwa lata wcześniej Narodowego Planu Rozwoju Gospodarczego (*Plan Nacional de Estabilización Económica*)<sup>40</sup>, mającego odbudować gospodarkę narodową po ponad dziesięciu latach powojennej polityki izolacyjnej. W tych okolicznościach powstał film, który choć w oczach władzy był ostrą satyrą przeciwko narodowemu porządkowi, dziś jest uznawany za wzór hiszpańskiego kina narodowego.

Woryginalie *Uczta wigilijna* ma neutralny tytuł *Plácido*, od imienia głównego bohatera. Pierwotny tytuł został jednogłośnie odrzucony, gdyż brzmiał *Siente un pobre a su mesa*, czyli *Zaprosz ubogiego do swego stołu*. Szczęśliwie Berlanga otrzymał od cenzorów szansę zmiany tytułu, który z oczywistych względów musiał ulec modyfikacji, bowiem nawiązywał do rzeczywistej kampanii bożonarodzeniowej Francisca Franco z lat 50. Jej celem było zachęcanie do jednorazowego wsparcia ubogich, którzy nie mogli sobie pozwolić na świąteczną wieczerzę<sup>41</sup>. Akcja filmu rozgrywa się w przeddzień Bożego Narodzenia. Tytułowy Plácido, pracujący jako kierowca, wspomaga organizatorów tylko z pozoru charytatywnej kampanii, sponsorowanej przez produkującą garnki firmę Cocinex. W ramach owej kampanii do wieczerzy mają zasiąść wspólnie biedni i bogaci, sławni i anonimowi mieszkańcy miasteczka. Zorganizowano także licytację bożonarodzeniową, w której wygraną ma być wieczór spędzony z udziałem podrzędnych gwiazd filmowych. Mieszkańcy za cenę swoich oszczędności walczą o możliwość zjedzenia kolacji w towarzystwie aktorek. W tym samym czasie najzamożniejsze rodziny niechętnie przygarniają wyznaczonych im ubogich podopiecznych, których z udawanym entuzjazmem zapraszają na wigilijną ucztę. Na tle tego angażującego miejską społeczność przedsięwzięcia rozgrywają się mniej lub bardziej ważne dramaty osobiste. Tytułowy bohater za wszelką cenę musi spłacić przed zmierzchem weksel na zakupiony trójkołowy pojazd, umożliwiający mu pracę podczas świątecznej akcji; natomiast realizator kampanii Benigno Quintanilla próbuje, bez względu na wszystko i (dosłownie) po trupach, zrealizować zaplanowany harmonogram wydarzeń; rodzina Plácida bezskutecznie stara się dotrzeć do domu, by zasiąść do spóźnionej kolacji; przedstawiciel Cocinexu sili się, by na pierwszym planie dokumentowanego wydarzenia nieustannie widniała nazwa jego firmy.





Zanim jednak film Berlangi trafił do dystrybucji, przeszedł liczne modyfikacje. Początkowo reżyser planował zrealizować zabawną satyrę, w której biedni i bogaci spotykają się, aby wspólnie ucztować. Wieczereń miałyby zakończyć – jak sam mówił – *regularna bitwa na udka i skrzydełka kurcząt*<sup>42</sup>. Kolejny wariant scenariusza zakładał już bardziej moralistyczny finał – film miała wieńczyć scena kwesty, z której datki nikogo nie interesują. W ten sposób wyeksponowałyby – jak wspominał reżyser w wywiadzie – *jeden z naszych narodowych grzechów głównych – pychę*<sup>43</sup>. Ostateczna wersja to już efekt współpracy z Azconą, który wykorzystał potencjał pierwotnych pomysłów scenariuszowych, ponieważ dotąd nie spotykały się one z zainteresowaniem ze strony producentów<sup>44</sup>.

Film został nakręcony w katalońskim miasteczku Manresa, które w przekonaniu Berlangi *spełniało warunki przeciętnej scenerii miejskiej początku lat 60.*<sup>45</sup> Wnętrza mieszkań zamożnych Hiszpanów kręcono jednak poza Manresą, mieszkańcy bowiem nie wyrazili zgody na uczestniczenie w projekcie epatującym tak *zjadłą krytyką*<sup>46</sup>. Berlanga zrezygnował tym samym z prowincji, gdzie miał w zwyczaju osadzać akcję wcześniejszych filmów. Tym razem pragnął ukazać przekrój społeczeństwa hiszpańskiego, portretując przedstawicieli wszystkich klas, od najuboższej, przez średnią, aż po drobną burżuazję. Ten zbiorowy wizerunek miał służyć zaakcentowaniu rozwarstwienia społecznego, a zarazem przepaści ekonomicznej, nędzy i konfliktów wewnątrzrodzinkowych. Wizja ta stała w zdecydowanej kontrze do propagowanego przez władzę obrazu jednorodnego, ideowo i kulturowo spójnego narodu hiszpańskiego. Stereotyp roztańczonego południa, który miał objąć swoim zasięgiem całe państwo, nie znalazł jednak miejsca w filmie Berlangi, a apoteoza andaluzyjskiego folkloru została potraktowana z przymrużeniem oka. Flamenco, będące etykietą hiszpańskości, pojawia się w jednej ze scen, kiedy na licytacji prezentują się młode aktorki. W przerwie tej emocjonującej i angażującej wszystkich imprezy na estradę wychodzi śpiewaczka, której niezajmujący nikogo występ sprowadza się wyłącznie do epizodycznej namiastki, marginalnego antraktu w głównej uroczystości.

## Słowa, słowa, słowa

Berlangowska wizja atomizacji społecznej wyraża się w nielojalności, hipokryzji, a także kumoterstwie ujawnianych konsekwentnie podczas kampanii świątecznej, w której mieszkańcy mają za zadanie odegrać rolę epizodyczną. Quintanilla, jeżdżąc z Plácidem po mieście, promuje wydarzenie, nawołując, by ci najbogatsi *zapomnieli o swoim egoizmie i skąpstwie choć na jeden dzień*. Dzięki zaproszeniu ubogiego do wigilijnego stołu będą mogli *poczuć się jak dobry samarytanin*. Akcja charytatywna, w której przedstawiciele drobnej burżuazji ustawiają się do zdjęć, trzymając tabliczki z napisem „Biedni są naszymi braćmi”, ma zatem charakter społecznej symulacji, realizowanej wyłącznie dla dobra i interesów wybranych jednostek<sup>47</sup>. Całe przedsięwzięcie staje się jawną mistyfikacją, spektaklem, zabawą w udawanie, a ostatecznie niepisaną umową o pozorności, którą na chwilę zawierają ze sobą uczestnicy kampanii. Ubodzy wyjątkowo zajmują miejsca zamożnych, zjadając z apetytem kawior; bogaci wyłącznie w tym dniu uciekają się do miłosiernych gestów; przedstawiciele firm i świata filmowego odgrywają dobrodusznych filantropów. Jednak żaden z uczestników nie potrafi bądź nie chce naruszyć *status quo*, a cały spektakl jest emanacją podwójnej moralności aktorów biorących w nim udział.



Aby utrwalić jałowość działań i fasadowość zachowania bohaterów, Berlanga wykorzystał znaną choćby z *Witaj nam panie Marshall* szczególną polifonię głosów. Doprowadzony przy tym do perfekcji montaż wewnątrzkadrowy stał się narzędziem do wprowadzania systemowego zamętu komunikacyjnego między bohaterami, a tym samym dezorientacji wśród widzów. Zmienność planów, płynne przejścia od ujęć bohaterów jednostkowych do zbiorowych, od tematu pierwszoplanowego do epizodycznych, od wypowiedzi kluczowych do mało znaczących okrzyków skutkują symultanicznymi kawalkadami wizualno-dźwiękowymi. Dlatego też filmy Berlangi są często analizowane z perspektywy rozbudowanych ujęć-sekwencji (*plano secuencia*), pomiędzy którymi wielokrotnie jest stawiany znak równości. Kamera bez cięć montażowych penetruje przestrzeń w poszukiwaniu kolejnych bohaterów i mikroakcji, unifikując tym samym istotność poszczególnych problemów i zdarzeń przedstawianych na ekranie. Otrzymujemy w efekcie wielość barwnych postaci i wyizolowanych monologów. Docierają do nas słowa pozbawione znaczenia, zdania wyrwane z kontekstu. W ten sposób zostają zaburzone relacje przyczynowo-skutkowe w rozmowach dobiegających z ekranu, a w zamian rozlega się burzliwa symfonia głosów. Słowa tracą na znaczeniu, a bohaterowie zdają się nie brać za nie odpowiedzialności. Dlatego też prześcigają się w przysięgach i zobowiązaniach; dają słowo, którego nie będą w stanie lub też nie będą chcieli dotrzymać. Próba wyegzekwowania obietnic skutkuje zaś przerzucaniem odpowiedzialności za ich niedotrzymanie na przypadkowe osoby. Poczucie odpowiedzialności (indywidualnej i zbiorowej) ustępuje zatem miejsca powszechnemu egocentryzmowi. Towarzyszy mu eskalacja konfliktów i zagubienie jednostkowych bohaterów w iście kafkowskiej rzeczywistości, w której możliwość porozumienia się z innymi graniczy z cudem. Nie jest zatem przypadkiem, że na gruncie hiszpańskiego filmoznawstwa *Uczta wigilijna* była porównywana z nakręconą rok po niej adaptacją *Procesu* Franza Kafki w reżyserii Orsona Wellesa<sup>48</sup>.

Mimo zagęszczenia narracji każdy z bohaterów pozostaje w tłumie w mentalno-werbalnej izolacji. Niezdolność do porozumienia nabiera tu wymiaru holistycznego, wykraczając poza podziały klasowe. Nikt z nikim nie potrafi się tutaj komunikować. O tej filmowej *incomunicación* opowiadał sam reżyser, komentując zależność pomiędzy niemożnością porozumienia się a tak istotną w *Uczcie wigilijnej* kwestią pozornej dobroczynności: *W filmie zwracam szczególną uwagę na fałsz, jaki potrafi skrywać w sobie dobroczynność. Ta rozumiana w kontekście społecznym. W moim przekonaniu jest to przejaw hipokryzji i jedno z wielkich kłamstw, które są w nas, w ludziach, w całym społeczeństwie. Kłamstw, które służą temu, aby nie przyznać, że nie jesteśmy w stanie się porozumieć. W filmie ograniczam się do tego, aby pokazać, że próba ukrycia tej niemożności porozumienia pod pozorami dobroczynności jest bezużyteczna, bo całe zło, które się pod nią kryje, nie przestaje istnieć. (...) Uważam, że ta izolacja i nieumiejętność porozumienia się jest chorobą ludzką i jako choroba wymaga leczenia medycznego*<sup>49</sup>.

Berlanga nie ograniczał się jednak do krytyki klasowej, gdyż jego filmowy paszkwil został wycelowany niemal we wszystkich. Reżyser dokonał obopólnej demaskacji, demonstrując, że każdy – bez względu na status czy pozycję społeczną – ma tu coś na sumieniu. Powszechnie był komentowany dystans Berlangi i brak empatii wobec bohaterów, których portretował, spoglądając na nich z góry, czyli – jak to opisał Ramón del Valle-Inclán – z perspektywy iście hiszpańskiej:



z wyższego poziomu i traktującej postaci fabularne jako istoty niższe od autora, ze szczyptą ironii<sup>50</sup>. Hiszpański reżyser bowiem bezlitośnie skazywał swoich bohaterów na klęskę, za każdym razem bawiąc się z nimi (i nimi) w małą katastrofę. *Oskarżano mnie o okrucieństwo, ale danie kopniaka biednemu to raczej zanegowanie paternalizmu i fałszywej filantropii*<sup>51</sup> – mówił w jednym z wywiadów. Był twórcą, dla którego – podobnie jak dla Luisa Buñuela – nie istniało tabu, którego nie zdecydowałby się przełamać.

Jednym z takich tematów była w epoce frankistowskiej śmierć, która w *Uczcie wigilijnej* pojawia się *explicite*. Otóż w jednym z mieszkań podczas wystawnej wieczerzy ubogi gość umiera na oczach całej zamożnej rodziny. Do „naglego wypadku” przybywa wyłącznie dentysta, który jako jedyny zgodził się podjąć pracę w wieczór wigilijny. Kapłan zaś zostaje wezwany do konającego nie tyle z ostatnim namaszczeniem, ile by udzielić ślubu kobiecie, z którą nieszczęśnik do tej pory „żył w grzechu”. Eskalacja niedorzeczności i grozy następuje, gdy mieszkańcy zebrani wokół „sensacyjnej śmierci” decydują się ukryć ciało, aby tragiczna prawda nie wyszła na jaw. Idąc ze zwłokami przez miasto, na pytanie gwardzisty *Stać, kto idzie?* odpowiadają: *Dobrzy ludzie z kampanii bożonarodzeniowej*<sup>52</sup>. W pierwszej wersji filmu ich odpowiedź brzmiała: *Hiszpania*. Na taką jednak cenzorzy kategorycznie się nie zgodzili. Był to bowiem zwyczajowy odzew armii hiszpańskiej<sup>52</sup>, który w tych okolicznościach jawił się jako krytyczna alegoria. Obraz Hiszpanii zredukowany do grupy przemarzniętych biedaków niosących ciało zmarłego i próbujących zakamuflować incydent nagłej śmierci był w oczach ówczesnej władzy niedopuszczalny.

Wszechobecna obłuda była podszyta fałszywą religijnością. Nie przypadkiem akcja charytatywna dla najuboższych została zorganizowana w przeddzień Bożego Narodzenia. Umyślnie również powoływano się przy jej okazji na wartości chrześcijańskie, nakłaniając do tymczasowego miłosierdzia. Owa niemal faryzejska wizja wypaczonego chrześcijaństwa była jednak niezwykle relewantna, ponieważ stała się udziałem wielu przedstawicieli hiszpańskiego społeczeństwa przełomu lat 50. i 60.<sup>53</sup>, kiedy to władza państwowa gorliwie współpracowała z hierarchami Kościoła. Ten Berlangowski pesymizm dał o sobie znać również w finale filmu, który wieńczy gorzka puenta. Jej treść reżyser zawarł w słowach jednej z hiszpańskich kolęd: *na tym świecie już nie istnieje dobro... Nigdy go nie było i nigdy nie będzie*. Cynizm twórczy Berlangi nie pozwala bohaterom na przemianę czy odnoszenie trwałych sukcesów. Jego historie zataczają koło, a bohaterowie z pokorą wracają do punktu wyjścia. Alegorią tego narracyjnego „łuku Berlangi” (*arco berlanguiano*)<sup>54</sup> jest scena, w której ubodzy, chcąc nie chcąc, powracają tam, skąd przybyli – schodzą po schodach do domostw położonych poniżej miasta. Zmiana na lepsze była wyłącznie ułudą, gdyż bohaterom – podobnie jak w innych filmach Berlangi – *nie udaje się poprawić swojej pozycji*<sup>55</sup>.

\* \* \*

Berlanga przez lata tworzył dzieła niepokorne, które z czasem zmusiły go do emigracji i – razem z Azconą – realizowania groteskowych obrazów na obczyźnie. Tym samym aż do śmierci generała Franco w 1975 r. jego twórczym azylem pozostała Francja. Nie porzucił jednak silnie kontestacyjnego ducha filmowego;



zarówno w Hiszpanii, jak i poza nią zrealizował dzieła, które weszły do kanonu kina hiszpańskiego. Samego Berlangę zaś Kepa Sojo określił *prawdopodobnie najwybitniejszym reżyserem w historii kina narodowego*<sup>56</sup>. Reżyser wypracował bowiem estetykę, która – w przeciwieństwie do programu rządowego – czerpała z ponadregionalnych korzeni kulturowych. Jego kino podtrzymywało lub odnawiało zepchniętą na margines tradycję literacką, plastyczną i teatralną, wprowadzając na wielki ekran groteskę, wywodzącą się z twórczości Francisca de Quevedy, Francisca Goi czy Ramóna del Valle-Inclána. Filmy Berlangi stały się też inspiracją dla kolejnych pokoleń filmowców, takich jak Pedro Almodóvar, José Luis García Sánchez, José Luis Cuerda czy Álex de la Iglesia. Ten ostatni, wspominając po latach wrażenia, jakie wywarł na nim seans *Ucztę wigilijnej*, przyznał: *Berlanga zadał mi tym filmem ogromny ból, równocześnie rozśmieszając mnie do łez. Płakałem i śmiałem się na pokazie uniwersyteckiego klubu filmowego, nie zdając sobie sprawy, że ten film, „Uczta wigilijna”, będzie mi towarzyszył w snach przez całe życie*<sup>57</sup>.

<sup>1</sup> K. Klejsa, *Kontestacja i kino – refleksje teoretyczne*, „Panoptikum” 2008, nr 7 (14), s. 103.

<sup>2</sup> M. L. Ortega Gálvez, *De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales*, w: *El juego con los estereotipos: La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, red. N. Lie, S. Mandolessi, D. Vandebosch, P. I. E. Peter Lang S. A., Brussel 2012, s. 100.

<sup>3</sup> Tamże, s. 102.

<sup>4</sup> <https://dle.rae.es/espa%C3%B1olado> (dostęp: 12.07.2021).

<sup>5</sup> M. L. Ortega Gálvez, dz. cyt., s. 102-103.

<sup>6</sup> R. Mortimore, *El cine de la República en la guerra civil*, „Historia Internacional” 1976, nr 12, s. 34-40.

<sup>7</sup> G. Sanz Larrey, *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid – Fundación Dos de Mayo, Madrid 2008, s. 97.

<sup>8</sup> J. M. Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1983, s. 24.

<sup>9</sup> A. Lénárt, *En busca del concepto de cine nacional español*, „Acta Universitatis Szegediensis. Acta Hispanica” 2012, t. XVII, s. 106.

<sup>10</sup> Miano *caudillo*, czyli wojskowego przywódcy politycznego, otrzymał Francisco Franco, gdy stanął na czele państwa.

<sup>11</sup> J. M. Caparrós Lera, dz. cyt., s. 22.

<sup>12</sup> Tamże, s. 223.

<sup>13</sup> P. Sawicki, *Wojna domowa 1936-1939 w hiszpańskiej prozie literackiej: ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 187.

<sup>14</sup> Tamże, s. 187-188.

<sup>15</sup> R. M. Palencia Villa, *El doblaje en el cine estadounidense como herramienta de identidad nacional durante el franquismo: estudios de caso de los filmes „Casablanca” (1942), „La dama de Shanghái” (1947) y „Mogambo” (1953)*, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2002, s. 34.

<sup>16</sup> Ó. Ortega Martínez, *Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista „Primer Plano”*, w: *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, red. M. A. Ruiz Carnicer, Institución „Fernando el Católico”, Zaragoza 2013, [www.archivodecine.com](http://www.archivodecine.com) (dostęp: 25.06.2021).

<sup>17</sup> C. Franco Torre, *Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía*, w: *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, red. M. G. Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid 2007, s. 564.

<sup>18</sup> N. Berthier, *„Raza” de José Luis Sáenz de Heredia, una película „acontecimiento”*, w: *España en armas: el cine de la guerra civil española: ciclo de cine*, red. V. Sánchez Biosca, Diputación de Valencia, Valencia 2007, s. 55.

<sup>19</sup> A. Lénárt, dz. cyt., s. 104.

<sup>20</sup> W latach 30. i 40. powstawały również filmy autorskie (m.in. dzieła Edgara Neville’a), jednak były to produkcje, które nie wpłynęły znacząco na programową zmianę kinematografii hiszpańskiej i nie wpisywały się w żaden z dwóch określonych tu wcześniej modeli (kina eskapistycznego lub kina „w interesie narodowym”). Dopiero lata 50. były czasem zorganizowanych, celowych działań na rzecz odnowy rodzimej kinematografii.

<sup>21</sup> K. I. Sojo Gil, *La censura en el cine español del franquismo: el caso de „Los jueves milagro” (1957)*,

- de Berlanga, Université de Tours, Tours 2009, s. 4.
- <sup>22</sup> A. Sycińska, „Surcos” („Bruzdy”), czyli film czarny wobec hiszpańskiej rzeczywistości powojennej, „Studia Filmoznawcze” 2010, t. 31, s. 160.
- <sup>23</sup> Tak określano pejoratywnie filmy historyczne i kostiumowe posługujące się kartonową scenografią imitującą kamień.
- <sup>24</sup> A. M. Torres, *Diccionario Espasa: Cine español*, Espasa Calpe, Madrid 1996, s. 368.
- <sup>25</sup> C. Aragüez Rubio, *Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español*, „Historia del presente” 2005, nr 5, s. 124.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 122.
- <sup>27</sup> J. M. Caparrós Lera, dz. cyt., s. 38.
- <sup>28</sup> J. F. Cerón Gómez, *Notas sobre el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949-1956)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv6v8/> (dostęp: 12.07.2021).
- <sup>29</sup> S. Belausteguigoitia, „El País”, 7.06.1992, s. 29.
- <sup>30</sup> C. F. Heredero, *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia 1993, s. 355.
- <sup>31</sup> K. I. Sojo Gil, *Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga, w: Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, red. I. Memolar Sánchez, Liceus, Madrid 2014, s. 264.
- <sup>32</sup> E. Rodríguez Merchán, *Bienvenido Mr. Berlanga: Sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español*, w: *Luis García Berlanga: De Villar del Río a Tombuctú*, red. F. García Serrano, „Monografías del cine español”, nr 4, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid 2011, s. 52.
- <sup>33</sup> <https://dle.rae.es/berlanguiano> (dostęp: 14.07.2021).
- <sup>34</sup> F. Trueba, *Plácido*, <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/placido.htm> (dostęp: 11.07.2021).
- <sup>35</sup> A. Gómez Rufo, *Plácido, o la teoría de la incomunicación*, Universidad de Valencia, Valencia 2015, s. 19.
- <sup>36</sup> *Śmiech pesymisty*, „Film” 1983, nr 21. Wycinek z gazety znajdujący się w bibliotece filmoznawczej Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- <sup>37</sup> <https://berlangafilmuseum.com/fotografia-encuentro-con-rafael-azcona-se-vende-un-tranvia/> (dostęp: 17.07.2021).
- <sup>38</sup> C. Santos Fontenla, *Debate sobre „Plácido”*, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/debate-sobre-placido/html/ff43c5c8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/debate-sobre-placido/html/ff43c5c8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_) (dostęp: 14.07.2021).
- <sup>39</sup> K. I. Sojo Gil, *Berlanga ante su centenario*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Comisión de Álavas, Alava 2020, s. 39.
- <sup>40</sup> I. Merlo, *Apariencias y controles. El tandem Berlanga-Azcona*, [https://www.researchgate.net/publication/317620167\\_Apariencias\\_y\\_controles\\_El\\_tandem\\_Berlanga-Azcona](https://www.researchgate.net/publication/317620167_Apariencias_y_controles_El_tandem_Berlanga-Azcona) (dostęp: 10.08.2021).
- <sup>41</sup> J. A. Gonzáles-Aurioles, *A vueltas con la solidaridad como valor constitucional. Una mirada desde el cine español*, w: *Los Derechos Humanos en el cine español*, red. J. A. Gómez García, Dykinson S. L., Madrid 2014, s. 200.
- <sup>42</sup> *Luis Berlanga o „Plácido”, filmie, który nie wyjdzie poza granice Hiszpanii*, „Film” 1961, nr 51-52, s. 16.
- <sup>43</sup> Tamże.
- <sup>44</sup> Tamże.
- <sup>45</sup> K. I. Sojo Gil, *Humor en el cine español del franquismo... dz. cyt.*, s. 269.
- <sup>46</sup> Tamże.
- <sup>47</sup> I. Merlo, dz. cyt., s. 12.
- <sup>48</sup> <https://berlangafilmuseum.com/en/jornadas-malestar-y-cine-2-2-2-2/> (dostęp: 21.08.2021).
- <sup>49</sup> A. Gómez Rufo, dz. cyt., s. 22.
- <sup>50</sup> E. Udalska, *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, t. II: *Od Hugo do Witkacego. Poetyki, manifesty, komentarze*, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, s. 352.
- <sup>51</sup> J. Hernández Les, M. Hidalgo, *El último austrohúngaro: conversaciones con Berlanga*, Editorial Anagrama, Barcelona 1981, s. 16.
- <sup>52</sup> B. Michałek, *Filmy, o których się mówi: „Plácido”*, „Film” 1962, nr 27, s. 14.
- <sup>53</sup> I. Merlo, dz. cyt., s. 12.
- <sup>54</sup> F. Perales Bazo, *El lenguaje de Luis García Berlanga*, w: *Lenguaje informativo y filmográfico*, red. A. Antona, Universidad de Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Sevilla 1992, s. 56.
- <sup>55</sup> Tamże.
- <sup>56</sup> K. I. Sojo Gil, *„Bienvenido Mister Marshall”. Película fundamental del cine español*, w: *Luis García Berlanga: De Villar del Río a Tombuctú*, red. F. García Serrano, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidades I, Madrid 2011, s. 100.
- <sup>57</sup> <https://www.podiumpodcast.com/grandes-entrevistas/temporada-1/luis-garcia-berlanga-soy-un-hombre-incomodo-en-la-situacion-actual-en-la-que-vivo/> (dostęp: 1.09.2021).

**Dominika Zielińska**

Magister filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach, doktorantka w zakresie nauk humanistycznych i nauk o sztuce na Uniwersytecie Jagiellońskim. Stypendystka programu Erasmus+ Praktyki, w ramach którego odbyła trzymiesięczne praktyki w Saragossie. Prowadzi ćwiczenia i konwersatoria na kierunku filmoznawstwo w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako prelegentka współpracuje, od pierwszej edycji, z przeglądem „Obras Maestras: Mistrzowie Kina Hiszpańskiego”, organizowanym w warszawskim Kinie Iluzjon FilMOTEKI Narodowej.

**Bibliografia**

- Aragüez Rubio, C.** (2005). Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español. *Historia del presente*, (5), ss. 121–138.
- Berthier, N.** (2007). „Raza” de José Luis Sáenz de Heredia, una película „acontecimiento”. W: V. Sánchez Biosca (red.), *España en armas: el cine de la guerra civil española: ciclo de cine* (ss. 53–61). Valencia: Diputación de Valencia.
- Caparrós Lera, J. M.** (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936–1975)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Cerón Gómez, J. F.** (2002). *Notas sobre el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949–1956)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd6v8/>
- Franco Torre, C.** (2007). Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía. W: M. G. Camarero Gómez (red.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (ss. 552–568). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Gómez Rufo, A.** (2015). „Plácido”, o la teoría de la incomunicación. Valencia: Universidad de Valencia.
- González-Aurioles, J. A.** (2017). A vueltas con la solidaridad como valor constitucional. Una mirada desde el cine español. W: J. A. Gómez García (red.), *Los Derechos Humanos en el cine español* (ss. 199–212). Madrid: Dykinson S. L.
- Herederó, C. F.** (1993). *Las huellas del tiempo: Cine español 1951–1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Hernández Les, J., Hidalgo, M.** (1981). *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Klejsa, K.** (2008). Kontestacja i kino – refleksje teoretyczne. *Panoptikum*, 7 (14), ss. 103–118.
- Lénárt, A.** (2012). En busca del concepto de cine nacional español. *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Hispanica*, 17, s. 106.
- Merlo, I.** (2017). *Apariencias y controles. El tandem Berlanga–Azcona*. Research Gate. [https://www.researchgate.net/publication/317620167\\_Apariencias\\_y\\_controles\\_El\\_tandem\\_Berlanga-Azcona](https://www.researchgate.net/publication/317620167_Apariencias_y_controles_El_tandem_Berlanga-Azcona)
- Michalek, B.** (1962). Filmy, o których się mówi: „Plácido”. *Film*, 27, s. 14.

- Mortimore, R.** (1976). El cine de la República en la guerra civil. *Historia Internacional*, 12, ss. 34-40.
- Ortega Gálvez, M. L.** (2012). De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales. W: N. Lie, S. Mandolessi, D. Vandebosch (red.), *El juego con los estereotipos: La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (ss. 99-118). Brusel: P. I. E. Peter Lang S. A.
- Ortego Martínez, Ó.** (2013). Cine, realismo y propaganda falangista. W: M. A. Ruiz Carnicer (red.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (ss. 394-407) Zaragoza: Institución „Fernando el Católico”.
- Palencia Villa, R. M.** (2002). *El doblaje en el cine estadounidense como herramienta de identidad nacional durante el franquismo: estudios de caso de los filmes „Casablanca” (1942), „La dama de Shanghái” (1947) y „Mogambo” (1953)*. Barcelona: Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Perales Bazo, F.** (1992). El lenguaje de Luis García Berlanga. W: A. Antona (red.), *Lenguaje informativo y filmográfico* (ss. 53-60). Sevilla: Universidad de Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
- Rodríguez Merchán, E.** (2011). Bienvenido Mr. Berlanga: Sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español. W: F. García Serrano (red.), *Luis García Berlanga: De Villar del Río a Tombuctú* (ss. 45-66). Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense.
- Santos Fontenla, C.** (2001). *Debate sobre Plácido*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/debate-sobre-placido/html/ff43c5c8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_o\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/debate-sobre-placido/html/ff43c5c8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_o_)
- Sanz Larrey, G.** (2008). *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid – Fundación Dos de Mayo.
- Sawicki, P.** (1985). *Wojna domowa 1936-1939 w hiszpańskiej prozie literackiej: ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sojo Gil, K. I.** (2009). La censura en el cine español del franquismo: el caso de „Los jueves milagro” (1957), de Berlanga. Tours: Université de Tours.
- Sojo Gil, K. I.** (2011). „Bienvenido Mister Marshall”: Película fundamental del cine español. W: F. García Serrano (red.), *Luis García Berlanga: De Villar del Río a Tombuctú* (ss. 80-109). Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidades I.
- Sojo Gil, K. I.** (2014). Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga. W: I. Memolar Sánchez (red.), *Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días* (ss. 263-286). Madrid: Liceus.
- Sojo Gil, K. I.** (2020). *Berlanga ante su centenario*. Alava: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Comisión de Álavas.
- Sycińska, A.** (2010). „Surcos” („Bruzdy”), czyli film czarny wobec hiszpańskiej rzeczywistości powojennej. *Studia Filmoznawcze*, 31, ss. 157-173.
- Torres, A. M.** (1996). *Diccionario Espasa: Cine español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Trueba, F.** (2021). *Plácido*. Centro Virtual Miguel Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/placido.htm>
- Udalska, E.** (1993). *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, t. II: *Od Hugo do Witkacego. Poetyki, manifesty, komentarze*. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej.

**Utrera Macías, R.** (2005). El concepto de cine nacional hacia otra Historia del Cine Español. *Comunicación Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 3, ss. 83-100.

**Keywords:**

Luis García  
Berlanga;  
national cinema;  
españolada;  
dictatorship;  
Francisco Franco;  
new Spanish  
cinema

**Abstract**

Dominika Zielińska

**(Anti)national Cinema? *Plácido* by Luis García Berlanga**

The author discusses the film *Plácido* (1961) by Luis García Berlanga in the context of the changes of national cinema in Spain at the beginning of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The circumstances of the film's production, the interference of censorship, as well as the subject matter and the author's style are the issues that the author reflects on as part of the discourse of propaganda (historical) and escapist (film españolades) cinema, introduced by Francoists programmatically at the turn of the 1930s and 1940s. As a representative of New Cinema, in the 1950s and 1960s Berlanga was one of those who, in cooperation with the author and screenwriter Rafael Azcona, revolutionized the concept of national cinema in the country. Referring to the works of Spanish theoreticians and experts on Berlanga's work, the author underlines the importance of *Plácido* in the socio-political context of the time, as well as the impact of the movie on the reinterpretation of the category of national cinema in Spain.