

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras socioloģijas un menedžmenta katedra

KUSTĪBAS *LA MOVIDA MADRILEÑA* IZPAUSMES
MŪSDIENU SPĀNIJAS KULTŪRĀ

Bakalaura darbs

Autore:
Bakalaura studiju programma “Mākslas”
Starpkultūru sakaru (Latvija un Spānija) apakšprogrammas
4. kursa studente Līva Klismeta
(ID Nr. 20111413)

Darba vadītājs:
Doc. Juris Goldmanis

Rīga
2015

SATURS

IEVADS.....	3
1. SPĀNIJAS POLITISKĀ UN KULTŪRAS DZĪVE FRANKO REŽĪMA LAIKĀ.....	5
1.1. Francisko Franko režīma raksturojums.....	5
1.2. Kultūras dzīve Franko diktatūras laikā.....	10
1.2.1. Kino un televīzija.....	11
1.2.2. Teātris.....	13
1.2.3. Radio un mūzika.....	14
1.2.4. Literatūra un prese.....	16
2. POLITISKĀ SITUĀCIJA VALSTĪ 20. GS. 70. GADU BEIGĀS UN 80. GADU SĀKUMĀ UN <i>LAMOVIDA MADRILEÑA</i>	18
3. <i>LA MOVIDA MADRILEÑA</i>	26
3.1. Ārējais izskats un gērbšanās stils	26
3.2. Galvenās norises vietas.....	28
3.3. Radio un mūzika.....	29
3.4. Vizuālā māksla.....	31
3.5. Kino un televīzija.....	32
3.6. Prese un literatūra.....	33
4. <i>LA MOVIDA MADRILEÑA</i> MŪSDIENĀS.....	37
5. KUSTĪBAS <i>LA MOVIDA MADRILEÑA</i> NOZĪME.....	46
5.1. <i>Movidas</i> nozīme Spānijas vēsturē un kultūrā.....	46
5.2. <i>Movida</i> un demokrātiskas identitātes veidošana.....	52
NOBEIGUMS.....	56
KOPSAVILKUMS.....	57
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	59
SUMMARY.....	62
ANOTACIÓN.....	63

IEVADS

Francisko Franko diktatūras laikā tiesības uz brīvību tika ierobežotas un valsts politiskā struktūra kultūrai noteica stingru kārtību. Līdz ar diktatūras beigām 1975. gadā Spānijā aizsākās un attīstījās sociāli kulturāls fenomens *La Movida madrileña*. Nav iespējams noteikt precīzas robežas, bet var minēt vairākus notikumus, kas kalpoja kā sākuma punkti, piemēram, koncerts „*Homenaje a Canito*” 1980. gadā, kurā pirmoreiz uzstājās grupas, kas kļuva par *Movidas* simboliem, kā arī koncerts „*El concierto de la Primavera*”, kas norisinājās 1981. gadā un kura apmeklētāju skaita straujais pieaugums liecināja par sabiedrības ieinteresētību un *Movidas* attīstību.

Movidu var raksturot arī kā ‘kultūras eksploziju’, aktuāli kļuva mūzikas stili, kas jau bija ieguvuši popularitāti ārvalstīs, tāpat par iedvesmas avotu kļuva Endija Vorhola (*Andy Warhol*) darbi. 1985. gada jūnijā žurnāls „*Rolling Stone*” rakstīja, ka kopš Franko nāves „Madrīde bauda galvu reibinošu ballīti. Tādu, kādu sev sarīko, kad vecāki aizbrauc prom uz nedēļas nogali. Tikai šoreiz senči nebūs atpakaļ.” Madrīde bija kļuvusi par kultūras oāzi, kur jauna stila mūzika, brīvā mīlestība, ballītes visas nakts garumā bija daļa no ikdienas, līdzīgi kā tas bija San Francisko sešdesmitajos gados. Madrīde kļuva par „pilsēta, kas atdzimusi skrējienam”.

Movida manifestēja barjeru un tabu gāšanu, kuri radās Franko režīma laikā, jauniegūto brīvību un jaunas spāņu identitātes rašanos. Kultūras vilnis izpaudās ne tikai mūzikā, bet arī vairākās citās nozarēs, piemēram, kino, literatūrā, glezniecībā, fotogrāfijā. Kustības laikā radītie darbi, t.sk. filmas, dizaina objekti, mūzika, deva nozīmīgu ieguldījumu jaunās spāņu paaudzes identitātes izveidošanā. Radās jauni vārdi, kas tiek lietoti arī mūsdienās, piemēram, vārds „*movida*”, kas veidojies no vārda „*mover*” (kustināt), tātad tulkojumā nozīmē ‘kustība’ un apzīmē šo pārmaiņu procesu un protesta izpausmes.

Movidu iespējams definēt arī kā postsubkultūru, kā definīcija norāda, ka tā ir subkultūra, kas ir zaudējusi saikni ar protesta impulsiem, bet saglabā savas ārējās robežas, piemēram, stilu, prakses un ideoloģisko koncepciju izpausmes, piemēram, mūzikas, mākslas vai ģimenes formas un seksuālās identitātes izpausmes. Postsubkultūra ir

kontrkultūru pēcvārds, jo nereti saglabā saikni ar iepriekš izklāstīto saturu un var ietvert jaunu. *Movidu* iespējams iekļaut šajā kategorijā, jo, lai gan tā nebija protests pret pastāvošo valdību, tā bija sava veida protests pret diktatūras ilgajiem pastāvēšanas gadiem, pret dzīvesveidu, kāds spāņiem tika uzspiests.

La Movida Madrileña ir viens no svarīgākajiem Spānijas kultūru definējošiem laika periodiem, kas noticis salīdzinoši nesenā pagātnē. Šai kustībai ir svarīga lomarpārejas periodā no diktatūras uz demokrātisku sabiedrību.

Mūsdienās šī tēma kļūst arvien aktuālāka tieši savas nozīmes dēļ: piemēram, pēdējo 30 gadu laikā *Movidās* izpēte koncentrējas uz tās analizēšanu kā konkrēti jauniešu kultūras uzplaukumu. Jaunākie pētījumi koncentrējas uz *Movidās* vizuālā mantojuma analizēšanu, kā arī uz jaunākajiem rakstiem, biogrāfijām, kas atsaucas uz šo laika posmu un *Movidai* ir nodrošinājuši „otro dzīvi”, kas tiek dēvēta par *Removidu*.

Lai arī *Movidās* laiks ir 80. gadi, atmiņas par šo laiku joprojām tiek papildinātas, par to veidojot arvien jaunus stāstus un apskatot to no dažādiem skatupunktiem. Šī kultūras fenomena analīze palīdz labāk izprast Spānijas kultūru un tās veidošanās vēsturi, kā arī kalpo kā iedvesma mūsdienu mākslas konceptam.

Latvijā šī tēma ir maz pētīta tāpēc, balstoties uz tās augošo aktualitāti Spānijā un izvēlētajā studiju programmas specifiku, darbs piedāvā informāciju par kustību, kas latviešiem varētu šķist interesanta tās līdzību dēļ ar mūsu vēsturi, konkrētāk, Atmodu.

Darba **mērķis** ir noskaidrot, kāda ir *Movidās* nozīme mūsdienu Spānijas kultūrā.

Mērķa sasniegšanai ir izvirzīti šādi darba **uzdevumi**:

- Apkopot informāciju par *Movidu Madrileņu* (gan primāros avotus, piemēram , raksti žurnālos, dziesmu teksti, filmas u.tml., kā arī sekundāros avotus, kas tapuši laikā pēc kustību norises)
- Analizēt iegūto informāciju
- Izdarīt secinājumus par *Movidās* nozīmi mūsdienu Spānijas kultūrā.

Darbs sastāv no 5 nodaļām. Pirmajā nodaļā tiek sniegts politiskās un kultūras dzīves raksturojums Spānijā pirms *Movidās* sākšanās. Otrajā nodaļā dota informācija par situācijas izmaiņām un kustības sākumu. Trešajā nodaļā analizētas tās izpausmes kino, mūzikā, literatūrā, periodiskā kustību laikā utt. Ceturtajā nodaļā pētīta minētās kustības nozīme demokrātiskas sabiedrības/valsts veidošanā. Piektajā nodaļā apkopoti un analizēti jaunākie materiāli par *Movidu*. To analīze balstīta uz Morisa Halbvahsa (*Maurice Halbwachs*) teoriju par kolektīvo atmiņu un citiem materiāliem, kas reflektē par šo teoriju.

1. SPĀNIJAS POLITISKĀ UN KULTŪRAS DZĪVE FRANKO REŽĪMA LAIKĀ

Parasti kustības, kas manifestē konkrētas idejas, rodas noteiktu iemeslu dēļ. Spānijas gadījumā pirms *Movidas* valstī bija diktatūra, pēc kuras beigšanās iedzīvotājiem bija iespēja atgūt iepriekšējos gados ierobežoto brīvību un zaudētās tiesības.

Ģenerālis un diktators Francisko Franko valdīja no 1939. gada līdz 1975. gadam. Diktatūras laikā nepastāvēja politiska opozīcija, diktatūra uzsvēra nacionālismu, konservatīvismu, tika kontrolēta kultūras dzīve un cenzēta informācija, kas parādījās plašsaziņas līdzekļos. Lai gan daži no ierobežojumiem 50. un 60. Gados kļuva liberālāki, demokrātiska valsts iekārta tika ieviesta tikai pēc Franko nāves.

1.1. Francisko Franko režīma raksturojums

Francisko Franko (*Francisco (Bahamonde) Franco*, 1892–1975) bija ģenerālis, Nacionālo bruņoto spēku vadītājs, kurš Spānijā izveidoja autoritāru militāro diktatūru un valdīja no 1936. gada līdz sava mūža beigām. Viņš piedzima ar militāru dienestu saistītā ģimenē un agri sāka savu militāro karjeru, jau 23 gadu vecumā kļuva par bataljona komandieri, trīs gadus vēlāk – par jaunāko ģenerāli tā laika Eiropā¹. 1928. gadā Franko kļuva par augstākās kara skolas priekšnieku Saragosā, 1935. gadā – par Spānijas armijas Ģenerālštāba priekšnieku.

1936. gada februāra vēlēšanās Spānijā uzvarēja republikāņu, sociālistu un komunistu izveidotā Tautas fronte. Stiprā opozīcijā pret jauno valdību nostājās galēji labējā spāņu politiskā partija Spānijas falanga, kuras dibinātājs bija Hosē Antonio Primo de Rivera (*José Antonio Primode Rivera*), mirušā diktatora Migela Primo de Riveras (*Miguel Antonio Primo de Rivera y Orbaneja*) dēls. Valdība zaudēja kontroli valstī, par ko liecināja haoss un vardarbība -streiki, baznīcu dedzināšana, politiskas slepkavības, kā arī tas, ka dienvidos zemnieki sagrāba zemi savās rokās. Šajos apstākļos ģenerālis Franko nolēma sacelties pret pastāvošo varu, atlaist parlamentu un ieviest valstī autoritāru režīmu. Tādi šajā laikā jau bija nodibināti vairākās Eiropas valstīs.

Apvērsums sākas 1936. gada jūlijā. Kad Franko ar savām Āfrikas armijas vienībām ieradās Spānijā, sākumā viņam nebija liela atbalsta, taču drīz viņam pievienojās citas armijas vienības un sākās plašs trīs gadus ilgs pilsoņu karš. Tam par iegāni kalpoja

¹ Cook, Bernard A. *Europe since 1945: An Encyclopedia*. New York: Garland, 2001. 417. lpp.

kreiso veiktais atentāts pret Parlamenta konservatīvo līderi Hosē Kalvo Sotelo (*José Calvo Sotelo*)². Karā bija daudz bojāgājušo un arī cietušo, jo gan republikāņi (centriskie un kreisie spēki, komunisti, anarhisti), gan nacionālisti (monarhisti, konservatīvie, falangisti) rīkojās nežēlīgi. Vācija un Itālija nostājas Franko pusē un piegādāja bruņojumu. Viņu interesēs bija novērst iespējamu komunistu apvērsumu un nostiprināt savu ietekmi šajā Eiropas daļā³. Republikāņi saņēma atbalstu no Krievijas, bet šī palīdzība nebija tik liela kā nacionālistu iegūtā. Iespējams, šis faktors arī bija izšķirošais, jo bez tās Franko būtu bijis grūti uzvarēt⁴. 1939. gadā Barselona un Madride kapitulēja nemiernieku armijām, Franko ieguva varu un turpmāk tika saukts par Spānijas vadoni jeb kaudiljono Dieva žēlastības (*Caudillo de España, por la gracia de Dios*)⁵ un valdīja līdz savai nāvei 1975. gadā.

Lai gan pastāv viedoklis, ka Franko valdīšana vairoja sociālo atpalcību un kultūras izolāciju, kādā Spānija bija pavadījusi lielāko iepriekšējo divu gadsimtu daļu⁶, šajā laikā valstī tika modernizēta valsts pārvalde, finanšu sistēma un rūpniecība, notika ekonomikas augšupeja un paaugstinājās dzīves līmenis⁷. Pilsētas Spānijas ziemeļos un lielpilsētas attīstījās samērā strauji, jo Franko bija reālists ekonomikas ziņā. 1959. gadā Spānija pieņēma „Nacionālās stabilizācijas plānu”, kā mērķis bija apturēt valsts inflāciju un to atvērt tirdzniecībai un investīcijām⁸. Sākumā šī plāna pieņemšana izraisīja devalvāciju, kā kontrolēšanai tika veikti budžeta samazinājumi, kredītu iesaldēšana un algu ierobežošana, taču tā rezultātā desmitiem tūkstošu spāņu devās darba meklējumos ārzemēs. Tāpat jāatzīst, ka lielākā daļa ārzemju naudas, kas ielūda valstī nāca no šo emigrējušo spāņu strādnieku pārskaitījumiem vai arī no Ziemeļeiropas atpūtniekiem, nevis no Spānijā saražoto preču eksporta, līdz ar to valsts ekonomiskā modernizācija veidojās kā citu valstu labklājības blakusprodukts.

Lai gan Francisko Franko pirmos valdīšanas gadus var salīdzināt ar Ādolfa Hitlera un Benito Musolīni fašistiskajām diktatūrām⁹, jo viņu atbalstīja Spānijas antikomunistiskā

² Cook, Bernard A. *Europe since 1945: An Encyclopedia*. 417. lpp.

³ Kornvels, R. D. *Pasaules vēsture divdesmitajā gadsimtā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1996. 324.lpp

⁴ Ingevičs, Ēriks. Spānijas karš un latvieši. *Latvietis*. Nr. 2262012. gada 24. oktobrī. Pieejams: <http://www.laikraksts.com/raksti/raksts.php?KursRaksts=2901> [skatīts 2015, 25. marts]

⁵ Atvadas no kaudiljo Franko pieminējla. www.opozicija.lv.

⁶ Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. Rīga: Dienas grāmata, 2007. 576.lpp

⁷ Kornvels, R. D. *Pasaules vēsture divdesmitajā gadsimtā*. 325.lpp

⁸ Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 576. lpp

⁹ Zapedowski, Jan Michal. *Francisko Franco and the decline and fall of spanish fascism*. 2001/2002. Pieejams: http://www.tcr.org/tcr/essays/EPrize_Franco.pdf [skatīts: 2015, 8.aprīlis]

kustība, un arī varu Franko ieguva ar Itālijas fašistu režīma un nacistiskās Vācijas atbalstu, viņa valdīšana tomēr nebija fašistiska.

Spānijas valdība Franko laikā bija despotisks terora un represiju aparāts, tā bija atkarīga no armijas, baznīcas un sociālās elites. Pats Franko bija bruņoto spēku ģenerālis, valsts galva un arī valdības vadītājs. Arī tad, kad Franko kļuva vecs un slims un nespēja aktīvi piedalīties politikā, viņa vārds vienmēr bija noteicošais būtisku politisko lēmumu pieņemšanā. Franko sevi uzskatīja par Spānijas glābēju, kurš valsti izvilkis no haosa un nestabilitātes, ko bija radījis parlamentārās demokrātijas un politisko partiju radītais ļaunums¹⁰. To ilustrē viņa teiktais: “Jūs nododat Spāniju manās rokās. Mans tvēriens būs stingrs, mans pulss nenodrebēs un es centīšos pacelt Spāniju līdz tādām līmenim, kas atbilst tās vēsturei un *reitingam* agrākajos laikos.”¹¹

Tā kā Franko visu mūžu bija profesionāls kareivis, arī viņa ideja par ideālu sabiedrību balstījās uz militāriem pamatiem. Lai gan armija tiek minēta kā viens no režīma pīlāriem, militārās jomas darbinieki tika uzmanīti, jo Franko pats bija nācis pie varas ar militārā apvērsuma palīdzību, un tādēļ zināja, cik riskanti ir zaudēt kontaktu ar attiecīgajām personām¹². Realitātē bruņotajiem spēkiem lielākoties piemita tikai ceremoniāla loma, jo valsts nesaskārās ar reāliem militāriem draudiem un par iekšzemes drošību gādāja policija, žandarmi un speciālās vienības. Turklāt, ironiski, ka armijas tradicionālais konservatīvisms izpaudās entuziasmā par monarhijas atgriešanos, kas izrādījās labvēlīgs valsts pārejai uz demokrātiju.

Iespējams, ka tieši viņa audzināšana un attiecības ģimenē, no mātes pārņemtās manieres, stoicisms, paškontrolē, atturība un savaldība, kā arī **katoliskā reliģiozitāte, ģimenes solidaritāte un respekts pret tradicionālajām konservatīvajām vērtībām** ietekmēja viņa valdīšanas iezīmes.

Franko režīmam raksturīgs arī sauklis „Spānija ir citāda”. To Spānijas tūrisma ministrija sešdesmitajos gados bija izvēlējusies, lai parādītu šo valsti ārzemniekiem saistošā gaismā un piesaistītu internacionālo tūrisma. Tas ticis traktēts arī kā ideja, ka Spānija ir citādāka – ,t.i., labāka – kā pārējā pasaule. Franko valdīšanas laikā viņš turējās pie tradicionālā, vienotā valsts tēla radīšanas, ko konstanti ietvēra mantrā „viena tēvzeme,

¹⁰Franco's Political System. *U.S. Library of Congress*. Pieejams: <http://countrystudies.us/spain/22.htm> [skatīts 2015, 23.marts]

¹¹Payne, Stanley G. *The Franco regime 1936-1975*. London: University of Wisconsin Press, Ltd., 1987. 563.lpp.

¹²Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 578.lpp

viena valoda, viena reliģija”. Lai arī dažkārt šīs frāzes elementi tika aizstāti, lai labāk atbilstu konkrētajai nepieciešamībai, ideja palika nemainīga un Franko acīs Spānija palika centrs, kurš savā vienotībā, bija pārāks par pārējo pasauli¹³. Vēl svarīga loma Franko režīma laikā bija arī antikomunismam un antisemītismam¹⁴.

Lai uzturētu šīs idejas, Franko realizēja vairākus likumus un aizliegumus. Viņa pārvaldītā Spānija var tik raksturota kā „zeme, kas sastingusi un vēstures pulkstenis noregulēts uz 1939. gadu”¹⁵. Cenzūra, strikti likumi, kas regulēja pat sabiedrisko ģērbšanos un uzvedību, bija vienmēr klātesoši, tāpat kā visuresoša policija un drakoniski kriminālsodi par politisku kritizēšanu. To analīze liecina, kāpēc pēc Franko nāves, sākoties kustībai *Movida Madrileña*, spāņi tik ļoti centās izlauzties no šo pagātnes ierobežojumu valgiem un savās darbībās atsaucās tieši uz ideju par brīvību visās jomās, gan ģērbšanās veidā, gan kā runas brīvību, pāri visam – dzīvei bez aizliegumiem un tabu.

Lai iespaidotu sabiedrības viedokli un kontrolētu Franko režīma politikas atbalstu, tika izmantota arī prese. Laikrakstu misija bija būt nacionālai institūcijai, tos vadīja un kontrolēja politiskā vara. Tika cenzēts viss, kas nesaskanēja ar valdošās varas nostāju vai attēloja Franko negatīvā vai nevēlamā aspektā. Publicēja tikai to, ko noteiktajā brīdī vēlējās valdība. Mērķis bija saglabāt tradicionālas lomas ģimenē, formālas attiecības starp dzimumiem un kontrolēt visus izteikumus drukātajos medijos un publiskos pasākumos.

Režīma idejas tika ietvertas skaidros likumos par spāņu tiesībām un pienākumiem, kuri ir pieņemami un saprotami valsts izaugsmei un kārtības uzturēšanai. Piemēram, darba likumdošanā tika norādīts, ka visiem spāņiem ir pienākums strādāt un valsts tos nodrošina ar tiesībām to darīt. Likums paredzēja, ka tiks maksātas atbilstošas algas, apmaksāti atvaļinājumi un kontrolētas darba stundas, tāpat to, ka darbavietas tiek pakārtotas režīmam. Vēlāk tika pieprasīts, lai visi spāņi pievienotos arodbiedrībām, kur gan darbiniekiem, gan darba devējiem bija jāsadarbojas nācijas labuma vārdā¹⁶.

Tā kā Franko ekonomiskās modernizācijas un „stabilizācijas plāns” ne tikai sekmēja valsts izaugsmi, bet izraisīja arī problēmas, kas radīja plašus nemierus strādnieku

¹³ *La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the after math of Spain's 'Transition'*. Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> [skatīts 2015, 15.aprīlis]

¹⁴ Francisco Franco. *The Spanish Generalissimo*. Pieejams: http://sitemaker.umich.edu/fascistpersonalitycult/francisco_franco [skatīts 2015, 6.marts]

¹⁵ Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 576.lpp

¹⁶ Franco's Political System. *U.S. Library of Congress*. Pieejams: <http://countrystudies.us/spain/22.htm> [skatīts 2015, 23.martā]

vidū, no sešdesmito gadu vidus līdz pat Franko nāvei streiki, demonstrācijas un prasības pēc kolektīvām pārrunām bija ierasta Spānijas ikdienas dzīves sastāvdaļa. Tāpēc 1941. gada likums par valsts drošību vērsās tieši pret šo aspektu, respektīvi, tika norādīts, ka cilvēkiem, kuri piedalās streikos, draud naudas sods, brīvības atņemšana vai pat nāves sods¹⁷. Līdzīga soda draudi ir personām, kuras „atbalsta, organizē, vada vai piedalās nelegālās ‘apvienībās’, kuru nostāja ir pret valsts sociālo, politisko, juridisko vai ekonomisko sistēmu”. Spāņiem bija jāpakļaujas valsts likumiem, kuri bija svarīgāki nekā pilsoņu pamata tiesības - tie drīkstēja brīvi izpaust savu viedokli, ja vien tas nekritizēja valsts pamatprincipus. 1959. gada Likumā par sabiedrisko kārtību¹⁸ tiek norādīts, ka manifestācijas un demonstrācijas, kas ir politiska, sociāla vai reliģiska rakstura un kvalificējas kā publiskas „ir nelegālas un izraisa nekārtības un vardarbību”. Lai nodrošinātu kārtību, šādos gadījumos personai varēja atņemt brīvību, ja to uzskatīja par nepieciešamu.

Franko režīma laikā Spānijā būtiski tika ierobežotas sieviešu tiesības. Kā jau minēts, ļoti būtiska loma Franko režīmā bija katoļu baznīcai un tas izpaudās arī šajā sfērā. Ģimenē galvenais bija vīrietis, sieviete viņam bija pakļauta un atradās viņa ēnā. Viņas funkcija bija darīt vīra dzīvi patīkamu, rūpēties par māju un audzināt bērnus. Sieviete drīkstēja iziet no mājas tikai tad, kad tas bija nepieciešams - uz baznīcu vai pēc pārtikas. Katoļu baznīca sievietei noteica arī ģērbšanās stilu¹⁹: apģērbs nedrīkstēja būt provokatīvs, nedrīkstēja vilkt neko, kas varētu „aizskart Dievu”. Šajā laikā eksistēja dubultā morāle, jo, kamēr vīrs varēja būt reliģiozs tikai „no jostasvietas uz augšu”, sievietes galvenā loma bija radīt pēcnācējus. Zināmi ierobežojumi bija arī nodarbinātības jomā, piemēram, strādājoša sieviete bija apvainojums vīram, jo tas norādīja, ka viņš nespēj uzturēt ģimeni. Pastāvēja uzskats, ka Dievs katram nolīcis savu lomu: vīrietim tas bija darbs, bet sievietei – mājas pavarda uzturēšana.

Šajā laikā bija aizliegti aborti, arī gadījumos, ja auglis radies izvarošanas rezultātā vai arī zināms, ka bērns piedzims ar smagām veselības problēmām. Praktizēja nelegālos abortus nepiemērotos apstākļos un tie bija bīstami sievietes veselībai un dzīvībai. Līdzīgi

¹⁷ Martines Cuevas, MaDolores. *La suspensión individual de derechos y libertades fundamentales en el ordenamiento constitucional español: un instrumento de defensa de la Constitución de 1978*. Tesisdoctoral. Granada: Universidadde Granada, 1997. 429.lpp.

¹⁸ Turpat.

¹⁹ Marco Soto, Adela. *La Mujer bajo el franquismo*. Pieejams: <http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos/lamujerbajofranquismo.pdf> [skatīts 2015, 16.marts]

kā aborti, kas, lai gan oficiāli aizliegti, tomēr tika praktizēti, homoseksuālisms bija tabu tēma, tas netika akceptēts un apspriests nekādā veidā, kaut gan tas pastāvēja.

1.2. Kultūras dzīve Franko diktatūras laikā

Kultūru un mākslu Franko valdīšanas laikā, it īpaši pirmajās divās desmitgadēs, var raksturot kā 'starplaiku' vai 'tuksnesi'. Režīms būtiski ietekmēja šīs jomas, kontrolējot ne tikai Spānijas kultūras dzīvi, bet arī cenzējot ārzemju autoru darbus un paustās idejas. Literatūra, teātris un kino veica funkcijas un pienākumus, ko brīvas sabiedrības gadījumā būtu pildījusi prese. Māksla tika kontrolēta, jo tas bija viens no līdzekļiem kā Spānijas sabiedrību izglītot par Franko režīma ideoloģiju un vērtībām. Režīmam lojāli autori sacerēja odas un slavinošas poēmas par diktatoru un viņa izveidoto Spānijas tēlu, tika izplatītas fotogrāfijas un gleznas, kurās Franko tika attēlots kā drošsirdīgs un spēcīgs valsts vadītājs.

Pēdējā diktatūras fāzē bija manāmas zināmas pārmaiņas pēc vairāku likumu pieņemšanas, kas liberalizēja kultūras vispārējās izpausmes, tomēr elite joprojām saglabāja ietekmi uz kultūras piedāvājuma klāstu. Pat tad, kad 60. gados cenzūra tika liberalizēta, ierobežojumi netika pilnībā atcelti un joprojām zināma priekšroka un atbalsts tika izrādīts tiem sfēras pārstāvjiem, kas bija atbildīgi par sabiedrībā plaši pieņemtajām mākslas formām²⁰. Ticams, ka pat pēc cenzūras daļējas atcelšanas kultūra nespēja strauji attīstīties tieši tā iemesla dēļ, ka tās izpausmes bija slāpētas un kontrolētas tik ilgu laiku.

Jāmin, ka pēdējo desmitgažu laikā publicētajos darbos par Spānijas vēsturi minēti arī daudzi aspekti, kas, iespējams, liecina par progresīvām pārmaiņām valsts sabiedrības un kultūras struktūrā laikā no 50. gadiem līdz pat režīma beigām, un šīs pārmaiņas vairākos gadījumos tiek traktētas kā labvēlīgi apstākļi pārejai uz demokrātiju. Viens no šiem aspektiem ir privātās, sociālās institūcijas, piemēram, asociācijas ar brīvprātīgu līdzdalību²¹, kur cilvēkiem bija iespēja sanākt kopā. Sākot ar diskusijām starp ģimenes locekļiem, kaimiņiem un draugiem, līdz viedokļu apmaiņai darba vidē ar kolēģiem, palīdzēja lauzt to klusumu un informācijas vienveidīgumu, ko uzspieda cenzūra. Lai arī tika kontrolētas tik daudzas jomas, tas nenozīmēja, ka šajā laikā nepastāvēja dažādas, līdzās esošas sabiedrības ar citādu viedokli, kuras veidoja gan Franko atbalstītāji, gan

²⁰Chuliá, Elisa. Cultural Diversity and the Development of a Pre-democratic Civil Society in Spain. In: *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 163.lpp

²¹Turpat

pretinieki, gan tiek, kas bija centušies neiesaistīties. Viedokļu dažādību un jaunas idejas palīdzēja sekmēt plašsaziņas līdzekļi, jo, lai gan lielākajos laikrakstos publicēto stingri uzraudzīja, eksistēja arī preses izdevumi ar mazāku lasītāju skaitu, kurus tik stingri neuzraudzīja, līdz ar to rakstos parādījās citāds viedoklis. Tāpat radio un televīzijā bija iespējams piekļūt ārzemju ziņām, kas izmantoja citu translācijas interferenci. Šī iemesla dēļ pamazām arvien lielākas ļaužu masas mobilizējās un izrādīja pretošanos režīma idejām. Laika gaitā šīs ziņas sasniedza un ietekmēja eliti, kas vadīja pārejas procesu uz demokrātiju.

Vēl viena pazīme, kas liecina, ka jau 40. gados parādījās zināma pretestība „fašisma iracionālismam”, ir izmaiņas plaši piedāvāto kultūras produktu pasniegšanā, respektīvi, šajā laikā valoda, kas tika izmantota, sāka zaudēt ideoloģisko pompozitāti un pārspilējumus²², šādi demonstrējot, ka autori sliecās uz liberālāku pieeju. Tādējādi frankisti bija zaudējuši kultūras kauju²³, jo intelektuālās elites pamazām sāka atjaunot iepriekšējo runas brīvību, un, lai gan joprojām jau iepriekšminētā ‘masu produktu subkultūra’ tika kultivēta, tā pilnībā nespēja nomaskēt jaunas kultūras attīstību.

1.2.1. Kino un televīzija

Televīzija kalpoja kā līdzeklis Spānijas iedzīvotāju izglītošanai par svarīgākajiem valsts principiem un par katolisko ticību. Kopā ar izrāžu pārraidēm, filmām un sportu valsts varēja demonstrēt savas politiskās pozīcijas ar ziņu raidījumu palīdzību.

Kino bija tautā vispopulārākā izklaide, un to pakļāva stingrai un vairākkārtējai cenzūrai. Oficiālā cenzūra tika lietota jau pēc pilsoņu kara un darbojās līdz pat Franko nāvei. Visvairāk tika uzņemtas sadzīves komēdijas, filmas bērniem, romantiskas filmas. Kino popularizēja Andalūzijas folkloru, reliģisko tematiku un arī vēršu cīņas. Filmām bija jābūt vienkāršām pēc uzbūves un jāvairo optimisms²⁴, Spāniju un tās iedzīvotājus attēlojot labestīgus, priecīgus un temperamentīgus.

Kaut arī diktatūras otrajā pusē parādījās tā sauktais „Jaunais spāņu kino” (*El nuevo cine español*), realitāti patiesāk attēlojošs, kura galvenās tēmas bija izvēlētas no ikdienas dzīves un attēloja kontrastu starp provinču un pilsētas dzīvi, kā arī tajās tika iekļautas pāris

²²Jordi Gracia. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004. 25.lpp

²³J.P. Fusi, *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999. 125.lpp

²⁴Gracia Garcia, Jordi, Ruiz Carnicer, Miguel Angel. *La Espana de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Sintesis. Madrid, 2001.

atsauces uz politiku, neapmierinātību Spānijas jaunatnes vidū un apslēptās vardarbības saspīlējumus²⁵, tam nebija lieli panākumi un joprojām triumfēja tautas komēdijas.

Kinematogrāfija bija ne tikai izklaide, bet arī ļoti svarīga ekonomiskā ziņā un tika uzskatīta par vienu no visspēcīgākajiem propagandas instrumentiem. Valdība strikti kontrolēja filmu veidošanu un nacionālas kinematogrāfijas industrijas veicināšanu. Tika pārskatīts ne tikai katras filmas scenārijs, bet arī reklāmas plakātu dizains. Tās filmas, kuras tika izrādītas ārzemēs, saņēma finansiālu pabalstu, vēl jo vairāk, tās, kuras kādā veidā atbalstīja valsts morālos un politiskos principus, saņēma kinematogrāfijas prēmijas.

Laika posmā starp 1945. un 1951. gadu nebija vienotas likumdošanas, kas regulētu cenzūras normas, līdz ar to scenāriju autori, producenti un direktori bija atkarīgi no katra individuālā cenzora tolerances. 1951. gadā tika izveidota Tūrisma un informācijas ministrija, kuras uzdevums bija novērst jebkādas neskaidrības saistībā ar cenzūru.

Lai izveidoto iecerēto Spānijas tēlu kino pasaulē, cenzūras padome vispusīgi kontrolēja visu filmas veidošanas procesu, sākot no scenārija rakstīšanas līdz reklāmas plakātu dizainam. Cenzūras normas aizliedza izrādīt filmas, kuru saturs bija pret katolisko baznīcu, par abortu, atriebību, prostitūciju, visu, kas var iespaidot laulību, seksuālu attiecību atainojums un, protams, cenzēja visu to, kas varētu būt pret valsts fundamentālajiem principiem vai kritizēja valdību. Piemēram, Spānijas un Meksikas kopproduktu režisora Luisa Bunjuela (*Luis Buñuel Portolés*) Spānijā uzņemtā pilnmetrāžas filma „*Viridiana*” (1961), kurā vairākkārtīgi tiek atainotas katoļu baznīcas dogmām nepieņemamas tēmas, nevarēja iznīcināt tā kopdarba statusa dēļ, bet to aizliedza izrādīt līdz 1977. gadam. Tika aizliegta arī filmas pieminēšana radio un presē. Lai filmu atļautu izrādīt Kannu kinofestivālā, kur tā ieguva galveno godalgu Palmas Zaru, Luiss Bunjuels bija spiests mainīt nobeigumu.

Lai arī no 1977. gada tika atcelti vairāki cenzūras ierobežojumi, filmas „*El crimen de Cuenca*” (1979) režisors Pilārs Miro (*Pilar Miró*) tika apsūdzēts par spāņu civilās gvardes jeb policijas nomelnošanu. Nacionālā Policija konfiscēja filmas negatīvu un dažus mēnešus vēlāk Miro tika notiesāts ar izsūtījumu (militārais tribunāls), vēlāk atbrīvots sakarā ar internacionālo spiedienu. Cenzūrai tika pakļauti arī citi darbi, piemēram, filmas „*Los golfos*” (Huligāni, 1959) un „*Canciones para después de una guerra*” (Dziesmas pēc kara,

²⁵Tusell, Javier. *Spain: From dictatorship to democracy*. Oxford: Blackwell publishing, 2007. 262. lpp.

1971). „*Los golfos*” scenārijs tika pārveidots četras reizes, filmas garums saīsināts par 10 minūtēm un to aizliedza izrādīt Madrides kinoteātros, otrā nepiedzīvoja savu pirmizrādi, jo tika raksturota kā ‘publikai nepiemērota’²⁶.

Cenzūra pārraudzīja ne tikai filmas Spānijas auditorijai, bet centās ietekmēt arī citas valstis. Piemēram, Nacionālā arhīva dokumenti liecina, ka Spānijas vēstnieks Londonā centies apturēt krievu filmas „Spānija” rādīšanu, norādot, ka tā ir „komunisma propagandas veicināšanas līdzeklis”. Tāpat visām ārzemju filmām bija jābūt dublētām spāņu valodā, kas atļāva kaut nedaudz koriģēt to, kas neatbilda spāņu kino normām.²⁷

1.2.2. Teātris

Līdzīgi kā tas notika ar kinofilmām, teātra jomu kontrolēja *Junta de Censura de Obras Teatrales*²⁸ (Teātra darbu cenzūras padome), kas atbildēja par literāro darbu tulkojumiem un lugu iestudēšanu. Galvenokārt mēģināja izvairīties no politiska vai sociāla rakstura darbiem un teātra repertuārā dominēja komēdijas, mūzikli un melodrāmas. Plaši apmeklētas bija drāmas, kuras valdība pozicionēja kā komunikācijas līdzekli ar kura palīdzību izglītot sabiedrību par valdošās varas principiem un ideoloģiju. Izrādes kontrolēja arī katoļu baznīca, jo izrādes saturs varēja „novest no pareizā ceļa” vai „sabojāt cilvēka dabu”²⁹.

Lai iestudētu lugu, tas tika pakļauts sarežģītam un stingram analīzes procesam, kas varēja ilgt līdz pieciem gadiem. Lugas režisoram sava aprīņa padomei bija jāiesniedz darba librets ar iesniegumu, kurā norādīja aktierus, izrādes laiku un vietu. Padome sniedza pārskatu par darba vēstījumu, literāro vērtību, teatrālo vērtību, politisko un reliģisko nokrāsu, pievienoja labojumus, izlēma vai izrāde ir piemērota bērniem u.tml. Pēc padomes lēmuma darbos varēja tikt mainīts teksts, ainas un varēja aizliegt konkrētās lugas iestudēšanu. Lēmums ietekmēja ne tikai tekstu, bet arī tā interpretāciju, scenogrāfiju, mūziku, kostīmus u.c. ar skatuvi saistītus elementus. Tomēr attieksme pret visiem darbiem nebija vienlīdzīga un bija atkarīga no cenzūras padomes locekļiem. Daži pārbaudīja sižeta saistību ar erotiska rakstura ainām, politiku vai reliģiju, bet citi koncentrējās uz formāliem

²⁶The Filmographic Unit, BFI National Library. *Dissenting Voice. Spanish Cinema under Franco*. Pieejams: <http://www.pragda.com/wpcontent/uploads/2011/10/Dissenting-Voices1.pdf> [skatīts 2015, 27.aprīlis]

²⁷Turpat

²⁸Muñoz Caliz, Berta. *El Teatro silenciado por la censura franquista*. Madrid: Centro de Documentacion Teatral. 1.lpp.

²⁹Rodríguez-Castro, Mónica. *The Power of the Red Pencil during Franco's Regime. Censorship and discourse of drama*. Kent State University, Institute of Applied Linguistics.

jautājumiem. Lugām, ko aizliedza, tika izveidoti faili Nacionālajā Arhīvā. Šie ieraksti glabāja noderīgu informāciju par sociāli kulturālo un politisko kontekstu un nodrošināja reālus cenzūras eksistences pierādījumus.

Piemēram, aizliedza iestudēt trīs Hardela Poncela (*Jardiel Poncela*) darbus (*Los cinco advertencias de Satanas*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, un *Madre, el drama padre*). Cenzoriem bija iebildumi pret autora nostāju laulības jautājumos un pāru attiecībās³⁰, kas tika attēloti pretrunā ar katoļu baznīcas morāli. Piemēram, ‘mīļākais/-ā’ tika aizvietots ar ‘līgavainis/līgava’, tāpat cenzētājiem bija iebildumi pret tādām frāzēm kā „Kurš ir teicis, ka sievieti apgērbt maksā vairāk kā atkailināt?” vai istabas aprakstu „gleznaina un jutekliska”.

1.2.3. Radio un mūzika

Pēc pilsoņu kara radio kalpoja uzvaras nostiprināšanai, kā arī jaunās valsts politikas attaisnošanai un izskaidrošanai, tas bija kā kulturālās un politiskās izglītības bāze. Izplatītā informācija bija monotona, vienmēr atkārtoja vienu un to pašu, ko varētu dēvēt par anti-žurnālistiska posmu.

Valsts izveidoja raidītāju tīklu, kas ļāva nodrošināt oficiālas nostājas izplatīšanu. 1939. gada 6. oktobra pavēle par radio noteica, ka visas režīmam pakļauto radiostaciju ziņas jāiesniedz iepriekšējai pārbaudei, savukārt citas radiostacijas, privātas vai publiskas, varēja pārraidīt tikai mūziku vai izklaides programmas³¹. Sešdesmitajos gados Spānijas nacionālais radio ieguva savā īpašumā labāku tehniku, informācijas kvalitāte uzlabojās un arī tika nodrošināts plašāks pārklājums teritorijā.

1949. gada 27. jūlijā rīkojumi par preses darbību un propagandu tika pakļauti Nacionālās Izglītības ministrijai un tika izveidota Nacionālā Radio direkcija³². Īsi pēc tam citu valstu valdības sāka izpaust savu negatīvo kritiku pret režīmu, bet plašsaziņas līdzekļi bloķēja šīs ziņas un Spānijas tautai tika izveidotas un pārraidītas cita informācija.

1957. gadā par cenzūru mūzikā sāka atbildēt *Dirección General de Radiodifusión y Televisión*, *Ministerio de Información y Turismo* (Radio programmu translāciju un televīzijas direkcija, Informācijas un Tūrisma ministrija) un par dziesmu atbilstību izdošanai un publiskai atskaņošanai lēma ierēdnis vienpersoniski. Vēlāk tiek izveidots *La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* (Tautas kultūras un izklaides

³⁰Muñoz Caliz, Berta. *El Teatro silenciado por la dictadura franquista*. 3.lpp.

³¹Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras*. Madrid: Síntesis, 2008. 83. Lpp.

³²Turpat, 83.lpp.

direkcija), kas no 1970. gada sāk veikt pierakstus par albumu ierakstīšanas vai atskaņošanas atteikumiem. Šī direkcija tika izveidota tāpēc, ka sākot no 60. gadu vidus mūzika sasniedza klausītājus ne tikai ar radio palīdzību, bet arī ar ierakstiem. Cenzūru veica četru cilvēku direkcija³³. Tā balstījās uz darbinieku personīgo viedokli, bija neobjektīva, patvaļīga un pieņemtie lēmumi netika paskaidroti.

Lai varētu izdot albumu, autoram tā ierakstu un potenciālā albuma noformējumu bija jāiesniedz *Dirección de Cultura Popular*, kas izvērtēja dziesmu tekstus, mūzikas žanra piemērotību un arī autorus. Šī iestāde savu ziņojumu nodeva *Dirección General de Radiodifusión y Televisión*, kas izlēma vai konkrētās dziesmas drīkst atskaņot. Pat gadījumā, ja pirmā iestāde bija atļāvusi albumu ierakstīšanu, otrā varēja aizliegt tā izplatīšanu.

Radio programmām tika veidoti atsevišķi saraksti ar cenzētajām vai aizliegtajām dziesmām. No 1960. gada 16. septembra līdz 1977. gada 9. oktobrim Spānijā tika aizliegts atskaņot 4343 dziesmas. Saraksti ar pārbaudīto disku nosaukumiem tika nokopēti un izsūtīti uz visām radiostacijām valstī. Lai gan šie saraksti neiekļauj paskaidrojumus, tie ir vienīgais veids, kā spriest par cenzūras kritērijiem.

Cenzūru piedzīvoja arī ārzemju grupas, piemēram, Lielbritānijas rokgrupai „*Rolling Stones*” 1972. gadā nācās izveidot alternatīvu albuma „*Sticky Fingers*” noformējumu³⁴, lai to izplatītu Spānijas tirgū. Tomēr jāatzīst, ka bija arī gadījumi, kad dziesmas, kuru vārdi ietvēra kritiku par režīmu, tik atskaņotas, un tas, iespējams, notika tikai cenzētāju nevērības dēļ.

Līdzīgi kā televīzijā, arī ziņas radio bija pārraudzītas un piedāvātā informācija vairāk vai mazāk sakrita ar to, kas parādījās ziņu programmās. Neskaitot tās, radio lugas bija vēl viens variants, kā tautai nodrošināt ne tikai nekaitīgu izklaidi, bet arī atgādināt par tām vērtībām un idejām, kas bija atbilstošas režīma politikai un diskursam. Turklāt, šādi bija iespējams palielināt politisko ziņu klausītāju skaitu, jo visām radio stacijām tās bija jāpārraida ik pa stundai.

³³Valiño, Xavier. *La censura radiofónica en la producción discográfica durante el franquismo*. 2013. gada 25. februārī. Pieejams: <http://devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/la-censura-radiofonica-en-la-produccion-discografica-durante-el-franquismo.html> [skatīts 2015, 17. aprīlis]

³⁴Manrique, Diego A. *Los discos prohibidos del franquismo*. 2012. gada 20. janvārī. Pieejams: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327075422_320109.html. [skatīts 2015, 9. aprīlis]

1.2.4. Literatūra un prese

Lai kontrolētu drukātos materiālus, 1938. gadā tika ieviests Preses likums, kas ietvēra cenzūras noteikumus visiem iespiestajiem darbiem. Šie noteikumi paredzēja, ka neatbilstību dēļ, respektīvi, ja darbs ietvēra pastāvošajai valdībai nesimpātiskas idejas vai nomelnoja režīmu, varēja nublicēt visu darbu vai arī bija jāpārraksta konkrētā daļa. Visstingrākā cenzūra bija 1940. gadā, jo vairums tulkoto darbu tika aizliegti. Šis gads tiek dēvēts arī par „nulles tulkojuma”³⁵ gadu.

Cenzūras pamatlikumi nemainījās 40., 50. un 60. gados, bet pēc tam iesākas posms, kuru var dēvēt par visraksturīgāko Franko laikam: klajā tika laists vispārīgs rīkojums, ka ir nepieciešama vispārīga plašsaziņas līdzekļu kontrole.

1964. gada oktobrī publicētais preses likums noteica, ka laikrakstiem vismaz vienu stundu pirms laišanas klajā bija jāaizsūta vairāki eksemplāri uz ministriju, un tas smagi ietekmēja katras dienas metienu.

Visas ziņas, kuru saturs tika attiecināms uz ikdienas notikumiem valstī, tika publicētas kopā ar obligātu komentāru, ka konkrētie panākumi, mierīgā, labā dzīve un inovācijas bija iespējamās tikai, pateicoties Franko vadībai³⁶. Prese bija plašsaziņas līdzeklis, kā darbību bija nepieciešams uzmanīt, tajā investēt, izveidot vadlīnijas un kritērijus, lai publicētās ziņas atspoguļotu tādu valsts tēlu, kādu Franko valdība vēlējās.

Žurnālisti tika vērtēti pēc savas darbības, respektīvi, cik tā ir lietderīga valstij, tāpat viņiem bija jāseko „jaunajai politikai” un jāpakļaujas valsts iestādēm. Šajos laikos, kad komunikācijas līdzekļi bija valsts pārvaldīti skaļruņi, žurnālisti kļuva par instrumentu bez varas.

1940. gadā tika izveidots oficiālais žurnālistu reģistrs, vienu gadu vēlāk – oficiālā žurnālistikas skola. Lai kļūtu par žurnālistu, attiecīgajai personai bija jāiegūst bakalaura grāds Oficiālajā Skolā, jāiegūst profesionāla tituls un jābūt ierakstītam Oficiālajā Žurnālistu sarakstā. Elementārākās normas šajā profesijā bija cieņa pret Franko režīma galvenajiem principiem, fundamentālajiem valsts likumiem un kristiešu morāli.

Pārmaiņas literatūras nozare sākās pēc jauna Preses likuma izdošanas 1966. gadā. Tika atcelta iepriekšējā cenzūra un, lai gan publikācijas joprojām tika kontrolētas, bija

³⁵Rodríguez-Castro, Mónica. *The Power of the Red Pencil during Franco's Regime. Censorship and discourse of drama*. Kent State University, Institute of Applied Linguistics

³⁶Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras*. 125.lpp.

iespējams brīvāk izvēlēties laikraksta redaktorus. Tāpat lielāku nozīmīgi ieguva tieši profesionālisms, nevis spēja glaimot režīmam un sekot tā noteiktajiem ierobežojumiem. Lielākoties autori savos darbos pauda savu nostāju pret politisko stāvokli valstī. Tā kā Franko bija despotisks vadītājs, literārie darbi bija viena no iespējām paust savu neapmierinātību. Ģenerālis Franko intelektuāļus uzskatīja par ‘bīstamiem’³⁷ Spānijas Nacionālistu Partijai. Daudzi rakstnieki emigrēja, jo nespēja strādāt režīma apstākļos. Spilgts piemērs Franko nežēlīgajai valdīšanai ir režīma vajātais rakstnieks Frederiks Garsija Lorka (*Federico Garcia Lorca*), kuru 1936. gadā nošāva frankisti, viņa darbi tika sadedzināti un aizliegti.

Lai gan ne pilnībā, šis likums atļāva lielāku ideju brīvību un daži mediiji to izmantoja, lai paustu savu negatīvo nostāju pret režīmu³⁸. Laikā, kad likums stājās spēkā, presei bija svarīga nozīme, tajā tika atspoguļotas neskaidrības un diskusijas par aktuālām tēmām, tā raisīja spāņos interesi par politiku un ietekmēja sabiedrības gaitu pēdējos Franko valdīšanas gados. Režīma beigās prese pārvērtās par spēku, kas palīdzēja iedrošināt pārmaiņas.

³⁷Lage-Otero, Eduardo. *Restricting Brilliance: Literature During Francisco Franco's Regime*. 2009. gada 7. decembrī. Pieejams: <http://fysm149.wp.trincoll.edu/2009/12/07/restricting-brilliance-literature-during-francisco-francos-regime/> [skatīts 2015, 27. aprīlis]

³⁸Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras*. 72.lpp.

2. POLITISKĀ SITUĀCIJA VALSTĪ 20. GS. 70. GADU BEIGĀS UN 80. GADU SĀKUMĀ UN *LAMOVIDAMADRILEÑA*

Divas dienas pēc Franko nāves par karali kļuva princis Huans Karloss, kurš sākotnēji premjerministra amatā paturēja Karlosu Ariasu Navarro (*Carlos Arias Navarro*), tādējādi apliecinot, ka nesekos tūlītēja saikņu pārraušana ar režīma laikā izveidoto politiku. Tomēr Ariass pats iemantoja karaļa nelabvēlību, kad aizliedza darboties Demokrātiskajai Saskaņai, un 1976. gada jūlijā par premjerministru iecēla Adolfo Suarešu i Gonsalesu (*Adolfo Suárez y Gonzáles*), kurš aktīvi centās pārliecināt esošās varas institūcijas piekrist tautas referendumam³⁹, lai akceptētu vispārējās vēlēšanas un divpalātu parlamenta izveidi.

Suaress Spānijas demokrātijas atgūšanā spēlēja būtisku lomu, jo jau novembrī viņam izdevās pārliecināt konservatīvo parlamentu, ka jāizsludina vispārējās vēlēšanas. Decembrī Spānijas tauta nobalsoja par valdības priekšlikumiem, 1977. gada sākumā tika legalizētas politiskās partijas un jau jūnijā notika vispārējās vēlēšanas⁴⁰. Neraugoties uz to, ka nelielas nemiernieku grupas pauda savu negatīvo nostāju, kā arī saimnieciskajā ziņā valstī bija vērojama lejupslīde, brīvu vēlēšanu iedibināšana astoņpadsmit mēnešu laikā pēc režīma krišanas bija sasniegums.

1978. gada 1. decembrī tika pieņemta Konstitūcija, kas daudzos aspektos bija diezgan konvencionāla, piemēram, paredzēja, ka Spānija būs parlamentāra monarhija, nav noteiktas oficiālas reliģijas, ka vēlēšanās var piedalīties no 18 gadu vecuma u.tml. Būtiski bija tas, ka, lai gan Konstitūcija apstiprināja „Spānijas nesaraujamo vienotību”, likumos tika iekļautas valsts vēsturisko reģionu un tautību tiesības uz autonomiju.

Viens no momentiem, kas ietekmēja Spānijas vēstures attīstību, bija pēc 1981. gada 23. februāra ārkārtas stāvoklī valstī, kas tika izsludināts kad Civilās gvardes pulkvežleitnants pieprasīja karalim iecelt militāru valdību. Karalis atklāti noraidīja sazvērnieku prasības, televīzijas runā nelokāmi aizstāvēja Konstitūciju un sevi identificēja ar demokrātisko vairākumu⁴¹, tādējādi apliecinot, ka valsts tālākais liktenis ir saistīts ar parlamentāru iekārtu.

Pāreja uz demokrātisku sabiedrību notika ekonomikai sarežģītā brīdī, kā iemesls lielā mērā bija Franko valdīšanas laikā pieņemtie īstermiņa attīstības lēmumi, taču jau 80.

³⁹Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 581.lpp.

⁴⁰Kronvels, R. D. *Pasaules vēsture divdesmitajā gadsimtā*. 135.lpp.

⁴¹Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 582.lpp.

gadu sākumā Spānijā bija īstenota pievēršanās parlamentārai demokrātijai un ‘Franko režīms bija ne tikai pazudis no valdības, bet arī no atmiņas’⁴².

Jau Franko režīma beigās tauta interesējās par ārvalstīs notiekošo, taču tieši diktatūras beigas izraisīja radikālas pārmaiņas ne tikai politikā, bet arī sabiedrībā. Šajā laikā kultūras mediji jau bija parādījuši zināmu drosmi un runas brīvība strauji kļuva par realitāti. Demokrātija attīstījās līdztekus kultūras popularizēšanai, kas ļāva iekarot daudz ievērojamāku tirgu. Ekonomiskā attīstība un ar to saistītā ģeogrāfiskā mobilitāte, nozīmēja, ka ikdienas dzīve Spānijā bija mainījies vairāk nekā tas bija redzams ārvalstu iedzīvotājiem. Īpaši jauniešiem⁴³ nebija problēmu pielāgoties citādi sabiedriskajai kārtībai, jo jau pirms politiskajām pārmaiņām, viņi bija tie, kuri bija skeptiski pret labējo, gan kreiso politisko spēku retoriku.

Līdz ar šīm pārmaiņām, kuras tiek dēvētas par ‘Pārejas periodu’, jauniešu paaudzi, kuri nevēlējās kavēties pie pagātnes un noraidīja agrākos uzvedības kodeksus valodā, apģērbā, tāpat arī seksuālajā uzvedībā, iezīmējas *Movida Madrileña* pirmās pazīmes.

Iespējams, ka radikālās pārmaiņas Madridē varētu būt saistītas ar novēlotu Spānijas sabiedrības reakciju par to, kas diktatūras laikā notika citās valstīs, piemēram, ar Lielbritānijā un Amerikas Savienotajās Valstīs dzimušajām kontrkultūrām⁴⁴. Tomēr atbilde meklējama tieši Madrides tā brīža politiskajā, kulturālajā un sociālajā kontekstā. Pēc Franko laika uzliktajiem ierobežojumiem un stingrajiem noteikumiem Spānijā pēkšņi bija iestājies tukšums, kuru vajadzēja piepildīt. Spāņu rīcību diktēja brīvības apziņa, kas bija iegūta pēc gandrīz 40 gadu ilgā Franko valdīšanas laika, tā nozīmēja iespēju izpausties. Huans Luiss Sebrians (*Juan Luis Cebrián*), laikraksta *El País* direktors, komentē par iedzīvotājiem, ka „nav pasaules, ko izglābt vai sabiedrības, ko atbrīvot. Ir dzīve, ko dzīvot. Nevis kā projektu, bet kā realitāti. Šie nav revolucionāri, kas grib iznīcināt sistēmu, zināmā mērā viņus interesē iespēja integrēties tajā. Viņi grib to izmantot, nevis aizvietot.”⁴⁵

Astoņdesmito gadu pirmā puse bija laiks, kad sociālistu un komunistu līderi sāka izvirzīt domu par nepieciešamību distancēties no autoritārās pagātnes un izveidot jaunu

⁴²Citēts pēc: Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 584.lpp

⁴³Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. 585.lpp

⁴⁴Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain? The Movida Madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986*. New York: Bulletin of Spanish Studies, 2009. 366.lpp

⁴⁵Fauce Rodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. 24.lpp

demokrātisku piederību, kas bāzēta tagadnē⁴⁶. Laikā no 1979. līdz 1986. gadam Madrides intelektuālā un politiskā elite nopietni pievērsās šīs jaunās identitātes veidošanai.

Enrike Tierno Galavāns (*Enrique Tierno Galaván*), bijušais universitātes pasniedzējs, tautā sirsnīgi godāts kā „vecais skolotājs”⁴⁷, 1979. gadā tika ievēlēts par Madrides mēru. Viņš bija arī viena no vadošajām personām cīņā pret Franko. Tierno Galavāns kādā pasākumā publiku aicināja „*a colocarse y ponerse al loro*”, kas brīvā tulkojumā nozīmētu „apreibināties un darīt to, kas ir stilīgi”. Šis bija viens no pagrieziena punktiem, kad *Movida Madrileña* skaidrāk sāka iezīmēt savu esamību. Tomēr, kad lokālās un reģionālās administrācijas pievērsās *Movidai*, lai palīdzētu pilnveidot šo jauno ‘demokrātisko identitāti’, ir svarīgi saprast, ka viņi nebija tie, kas šo kustību *izveidoja*. Liela daļa no aktivitātēm un pasākumiem, kas tika atļauti un stimulēti no valdības puses, piesaistīja Tierno Galavāna uzmanību, jo viņš *Movidu* uzlūkoja kā iespēju palīdzēt Spānijai nākotnē attīstīties, kas ir interesanti, jo kustības sākumā tās galvenā ideja bija pirmkārt reprezentēt un novērtēt tagadni. Ironiski, bet vēlme būt šeit un tagad saskanēja ar modernas Spānijas attēlojumu, kādu vēlējās izveidot valdība.

Movidas aizsākumus var just uzreiz pēc režīma krišanas, t.i., 1975. gada, un tā turpināja spontāni attīstīties līdz pat 1983. gadam. Savukārt valsts pārvaldes uzmanību tā piesaistīja, kad tās iezīmes bija daļēji noformējušās, sākot no 1984. gada⁴⁸. Ap šo laiku varēja novērot, ka *Movida* reprezentēja atšķirīgas kultūras rašanos, kas bija būtiska jaunās identitātes veidošanai un spēcīga bija vēlme izdzēst atmiņas par periodu zem Franko stingrās valdīšanas. Šī „aizmiršana”, kā minēja rakstniece Paloma Agilāra (*Paloma Aguilar*)⁴⁹, bija nepieciešama, lai nodrošinātu pāreju uz demokrātiju. Madrides kustība aizvietoja to tradīciju un artefaktu trūkumu, kas parādījās pēc diktatūras. Tai bija savi unikālie simboli un idejas, kas ērti saskanēja ar vajadzību veidot demokrātiskas piederības formu. Šī identitāte vienlaikus reprezentēja tik svarīgo brīvību, līdzāspastāvēšanu un dažādu kultūru saplūšanu. Lai arī pārvalde izrādīja zināmu atbalstu, skaidrs ir tas, ka nekāda pilsētas veidotu kultūras pasākumu iniciatīva nebūtu spējusi panākt šo pašu rezultātu.

Ir vairāki vēsturnieki, kas uzskata, ka *Movida*, tāda kāda tā bija, attīstījās savā veidā, apolitiska, kultūru ietveroša, tas nenozīmē, ka pilnīgi jāizslēdz ideja par konkrētu

⁴⁶Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain? The Movida Madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986*. 367.lpp.

⁴⁷Payne, Stanley G. *The Franco regime 1936-1975*.

⁴⁸Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain?* 148.lpp.

⁴⁹Turpat, 347.lpp.

masu kultūras produktu atbalstīšanu. Kustībā dzimušās dziesmas vēstīja par dažādām tēmām, un gribētos ticēt, ka visas tika vienlīdz novērtētas, taču tajā pašā laikā ir skaidrs, ka vairāk bija iespējams pārdot tos ierakstus, kuros runāja nevis par imigrāciju un ierobežotiem sociālajiem sabiedrības slāņiem, bet gan tās, kas cilvēkus saveda kopā un runāja par vienoto demokrātijas ideju.

Lai arī Madrides vietējā municipālā administrācija un vēlāk arī jaunā reģionālā Joakina Legina (*Joaquin Leguin*) vadītā valdība atbalstīja šo kustību, ne visi politiskie darbinieki vienprātīgi piekrita tās nozīmīgumam. Kreisie spēki skatījās uz *Movida Madrileña* saturu un formu visai nievājoši. Savukārt labējie, lai gan tiecās kustību uztvert kā kaut ko politisku, bija līdzīgās domās par tās neefektivitāti. Valdība uzskats, ka tā ir „jauno demokrātisko administrāciju uzkrītošs un vulgārs mēģinājums konstruēt mākslīgu kultūru pēc savas patikšanas”⁵⁰. Konservatīvi noskaņotie tiecās *Movidu* apzīmēt kā mākslīgu izdomājumu, jo tā neko neražoja, nevienu nepārstāvēja un neatstāja nekādu kultūras vai politisko mantojumu. Pastāv arī uzskats, ka *Movida* bija kā jaunas kultūras rašanās blakusprodukts, nevis pati sevī iemiesoja jaunu kultūru, un ka tās izveidotāji ir saujīņa kultūras darbinieku, kas labi orientējās tirgus nozarē, līdz ar to bija spējīgi pārdod pavirši sarakstītu, bet puslīdz klausāmu mūziku⁵¹. Cilvēki runāja par kultūru, bet to aizmirsa radīt, un *Movidas* ēteriskā daba ir kā pierādījums pārmaiņām, taču tā ir tik vien kā kultūras produktu banalizēšana un atceres pasākumu rīkošana, tādēļ nav iespējams to identificēt ar reālām vērtībām.

Lai arī kustību zināmā veidā centās pietuvināt ērtam līdzeklim jaunās demokrātijas izveidošanas ceļā, tā tomēr sevi pozicionēja kā apolitisku. Līdz ar specifisko vēstures kontekstu astoņdesmitajos gados, *Movida* reprezentēja visaptverošu, līdzdarbojošos, lepnu un modernu kultūru, kas varēja tikt izmantota tālākai kultūras pārmaiņu un oficiālas kultūras identitātes veicināšanai, bet tas nebija tās galvenais mērķis.

Vērtību sistēmas, ierasto darbību un tradīciju pēkšņa maiņa vai politisko un kultūras sistēmu aizstāšana ar jaunām bez konkrēta iemesla kolektīvos vai grupās parasti netiek praktizēta. Lai tā notiktu, nepieciešams iemesls, piemēram, ārējo spēku izraisīta nostājas maiņa. Līdzīgi kā politiskā sistēma piedzīvoja pārmaiņas astoņpadsmit mēnešu

⁵⁰Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain? The Movida Madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986.*, 356.lpp.

⁵¹Tusell, Javier. *Spain: From dictatorship to democracy.* Oxford: Blackwell publishing, 2007. 390 lpp.

laikā valstij kļūstot par demokrātisku republiku, tā arī ar *Movida Madrileña* saistītās izmaiņas sabiedrības uzvedībā notika pakāpeniski.

Pārmaiņas Madridē nenotika vienas nakts laikā, taču attīstījās diezgan strauji. Kā viens no šādiem atskaites punktiem *Movidas* aspektā tiek minēts koncerts „*Homenaje a Canito*”⁵², kas norisinājās Madrides Komplutenses universitātē (*Universidad de Complunense*). Koncerta galvenais ierosinātais bija grupas „*Tos*” līderis Enrike Urkiho (*Enrique Urquijo*) un tas bija veltījums Hosē Enrike Kano⁵³ (*José Enrique Cano*), „*Tos*” dalībniekam, tautā sauktam par Canito. Kano 1979. gada 31. decembrī cieta autokatastrofā, un 1980. gada 9. februāra koncerts tika sarīkots viņa piemiņai. Ieeja koncertā bija bez maksas un informācija par šo pasākuma tika izplatīta ar radio staciju palīdzību, piemēram, *Radio 2de Radio Nacionalde España, Onda Dos (Radio España)* un *Radio Popular FM*. Koncertā pirmoreiz uzstājās grupas, kas bija nozīmīgas *Movidas* mūzikas jomā un vēlāk kļuva populāras, piemēram, „*Alaska y los Pegamoides*”, „*Los Rebeldes*”, „*Nacha Pop*”, „*Trastos*” un arī bijušie grupas „*Tos*” dalībnieki, kuri bija izveidojuši jaunu muzikālo apvienību „*Los Secretos*”.

Amerikāņu sociologs L. M. Killians (*L. M. Killian*) norāda, ka masu kustības uzsākšanai ir nepieciešami varoņi jeb līderi, kuri sevī iemieso kustības dalībniekiem būtiskās vērtības un rīkojas ar tām saskaņā, viņi izskaidro cilvēkiem situāciju un mobilizē darbību⁵⁴. Koncertā „*Homenaje a Canito*” uzstājās mūziķi, kas manifestēja jaunas un atšķirīgas idejas, galvenokārt to, kas bija noklusēts vai cenzēts Franko režīma laikā. Šie mākslinieki kļuva par pirmajiem *Movidas* līderiem sabiedrībā atklāti paužot savu nostāju, kā arī savā uzvedībā un izskatā iemiesojot tās idejas un vērtības, kas kļuva par *Movidas* pamatu. Kā minēts Kolinsa socioloģijas vārdnīcā, citu cilvēku vai pat veselas masas gribu un jūtas var ietekmēt viena cilvēka uzvedība tos aizraujot un veidojot grupai kopīgu uzvedības modeli. Tas notiek pateicoties sociālpsiholoģiskās inficēšanās procesam, indivīdu rīcībai parādās tendence novirzīties no vispārpieņemtām uzvedības normām, tā var kļūt ekstrordināra, eksplozīva un pat neprognozējama⁵⁵.

Koncerts „*Homenaje a Canito*” plašākai sabiedrībai demonstrēja *underground* kultūras iezīmes, kā savā doktordarbā min Hektors Fose Rodrigess (*Héctor Fouce*

⁵²Sanz Fernández, Marta. *An inside view of “Movida Madrileña”*. 2012. gada 24. novembrī. Pieejams: <http://anmarme.blogspot.com/2012/11/entry-2.html> [skatīts 2015, 13.maijs]

⁵³*El nacimiento de la movida. Homenaje a Canito*. Pieejams: <http://www.lomejordelamovida.com/2007/09/27/el-nacimiento-de-la-movida-homenaje-a-canito> [skatīts 2015. 8.maijs]

⁵⁴Citēts pēc: Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. Rīga: Kamene, 1996. 167.lpp.

⁵⁵Citēts pēc: Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. 159.lpp.

Rodríguez). Viņš *Movidu* saista ar *underground*⁵⁶ fenomenu un minoritāšu darbību⁵⁷; tās izcelsme meklējama starp jauniem, inteligēntiem cilvēkiem, kuri interesējās par mākslu un pateicoties savām zināšanām un ekonomiskajam stāvoklim, varēja nodibināt kontaktu ar Lielbritāniju un Amerikas Savienotajām Valstīm, uzzināt par jaunākajām tendencēm mākslas un mūzikas jomās. Šos jauniešus raksturoja vēlme atbrīvoties no 37 gadu ilgā režīma ierobežojumiem, lauzt pagātnes simbolus un vērtības, būt spontāniem, dzīvot tagadnē. Tas bija sākums jaunai demokrātijai, kas meklēja sociālo un internacionālo atzīšanu, meklēja pietiekami saistošu tēlu, kas ļautu aizmirst to, kas palicis no režīma.

Nākamais pasākums, kas plašākas masas iepazīstināja ar *Movidai* raksturīgajām idejām, bija 1981. gada 23. maija „*El concierto de la Primavera*”⁵⁸. Tā galvenie organizatori bija Madrides Politehniskās Universitātes Arhitektūras fakultāte (*La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid*). Apmēram 8 stundu ilgo koncertu, kurā uzstājās „*Fahrenheit 451*”, „*Los Modelos*”, „*Flash Strato*”, „*Rubi y los Casinos*” un jau iepriekšminētie „*Alaska y los Pegamoides*”, „*Los Secretos*” un „*Nacha Pop*”, apmeklēja vairāk kā 15 000 cilvēku. Apmeklētāju skaita pieaugums liecina to, ka Spānijas sabiedrība bija ieinteresēta šajā kustībā, jo cilvēkiem ir raksturīgi identificēties ar kādu kolektīvās uzvedības veidu un tā paustajām idejām, ja kaut kādā mērā tās saskan ar viņa paša nostādnēm un pārliecību, skar viņam aktuālas problēmas un vērtības⁵⁹.

Pēc šiem notikumiem Madridē arvien vairāk varēja redzēt un sajūst pārmaiņas. Mainījās mūzika, ko raidīja radiostacijas, nesen parādījušās grupas izdeva diskus, arvien vairāk tika organizēti koncerti, kur bija jūtamas ietekmes no pankroka, „*New Wave*” un glamroka⁶⁰. Izstāžu zālēs parādījās jauno mākslinieku darbi, kuru iedvesmas avots bija Endijs Vorhols (*Andy Warhol*) un raksti ASV periodikā. Tomēr visvairāk *Movidas* klātbūtni varēja sajūst bāros un, it īpaši, ielās.

1985. gada jūnijā žurnāls „*Rolling Stone*” rakstīja, ka kopš Franko nāves „*Madride* bauda galvu reibinošu ballīti. Tādu, kādu sev sarīko, kad vecāki aizbrauc prom uz nedēļas

⁵⁶*Underground* kultūra sevi pozicionē pretēji valdošajai kultūrai. Skulte, Ilva, Kozlovs, Normunds. Subkultūras jēdziena teorētiskās robežas. Rakstu krājums. *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. Dialogi.lv, 2007.

⁵⁷Fauce Rodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. 15.lpp.

⁵⁸<http://sangrespanola.wordpress.com>. *La Movidá Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī.[skatīts 2015., 18.aprīlis]

⁵⁹Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. 162.lpp.

⁶⁰Stapell, Hamilton M. Just a teardrop in the rain? The Movidá Madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986. *New York: Bulletin of Spanish Studies*, 2009., 365.lpp.

nogali. Tikai šoreiz senči nebūs atpakaļ.”⁶¹ Madride bija kļuvusi par kultūras oāzi, kur jauna stila mūzika, brīvā mīlestība, ballītes visas nakts garumā bija daļa no ikdienas, līdzīgi kā tas bija San Francisko sešdesmitajos gados. „Pilsēta atdzimusi skrējienam.”⁶² Madrides pārmaiņas nozīme bija arī tiem spāņiem, kuri pēc darba meklējumiem ārzemēs, sāka atgriezties mājās. Kopā ar viņiem uz Spāniju devās arī viņu pusaugu bērni, kuri bija piedzīvojuši Francijas, Vācijas un Šveices kultūras jaunākās tendences, kas bija attīstījušās bez diktatūras uzliktiem ierobežojumiem⁶³. Par Madridi arvien vairāk sāka interesēties ārzemnieki un to apmeklējot, pilsētai pievienoja arī daļu no savas kultūras un tradīcijām.

Kā jau var redzēt pēc nosaukuma, *Movidas* attīstībā liela ietekme bija tieši galvaspilsētai. Tā bija ne tikai vieta, kur tā aizsākusies, bet arī galvenais iedvesmas avots. Piemēram, Pablo Perezs-Mingezs (*Pablo Perez-Minguez*) uzņēma fotogrāfijas ar GranVía⁶⁴, kas seno bulvāri parādīja jaunā gaismā. Grupa „*Burning*” ierakstīja albumu „*Madrid*”. Laikrakstu nosaukumos figurēja galvaspilsētas vārds. Arī Pedro Almodovara (*Pedro Almodóvar*) filmās lielākoties bija redzama galvaspilsēta.

Tomēr ne visas pārmaiņas bija pozitīvas. Nekontrolēti sāka izplatīties tas, kas režīma laikā tika spēcīgi apspiests - pornogrāfija, homoseksuālisms un prostitūcija⁶⁵. Līdz ar *Movidas* popularitāti palielinājās apreibinošo vielu lietošanas apjoms, īpaši jauniešu vidū. Galvenokārt tās bija vielas, kas palīdzēja atslābināties - kofeīns, alkohols, kokaīns, marihuāna, un opiāti. Šādi apreibinājušies spāņi gāja izklaidēties uz bāriem un ballītēm, kuras notika pamestos mājokļos vai arī netīros pagrabos, kur tika izveidoti jauni klubi.

Kā jau minēts iepriekš, sabiedrības rīcība šādos gadījumos var kļūt neparedzama un nevaldāma, tādēļ arī negatīvo aspektu parādīšanās nav nekas neparasts. Svarīgākais bija tas, ka spāņu žurnālisti, rakstnieki, zinātnieki un arī politiķi uzskatīja, ka *Movidas* attīstība simbolizēja ja ne Spānijas, tad vismaz Madrides ieiešanu postmodernisma laikmetā, un ka *Movida* pārstāvēja ko jaunu un mūsdienīgu. Tās galvenajiem varoņiem bija unikāls izskats un izteiksmes veids. Būtiska bija jaunības ideja, brīvība, spontānums un ziņkārība⁶⁶, mērķis bija īstenot šīs idejas, tās izdzīvot.

⁶¹Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain?* 345.lpp.

⁶²Turpat

⁶³*La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the aftermath of Spain's 'Transition'*. Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> [skatīts 2015., 23.marts]

⁶⁴Iela Madrides centrā no *Calle de Alcalá* līdz *Plaza de España*, uz kuras atrodas lielākie iepirkšanās centri, teātri un viesnīcas, ar plašām naktsdzīves pavadīšanas iespējām.

⁶⁶Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain?* 366.lpp.

Pēc diktatūras iegūtās tiesības un brīvības apziņa bija tās, kas ļāva uzplaukt *La Movida Madrileña*. Lai arī *Movida* nebija kontrkultūra, jo neradās Franko režīma laikā un sevi nepozicionēja kā pretēju pastāvošajai kārtībai, to var definēt kā subkultūru vai postsubkultūru⁶⁷. Kā min kulturologs Arturs Priedītis, subkultūra ir relatīvi patstāvīga un noslēgta kultūras sistēma kādas citas kultūras sastāvā⁶⁸. Subkultūras rašanās un pastāvēšanas galvenie kritēriji ir specifisks dzīves veids, pašiem savas normas, vērtības, paražas, uzvedības manieres u.tml. Savukārt mākslas doktors Deniss Hanovs norāda, ka „grupa top kā konsenss par apkārtējās vides nozīmēm, kas veido piederību, iekļaujot indivīdus un sniedz alternatīvas socializācijas scenāriju. Līdz ar to piederība subkultūrai kā līdzdalība noteiktajā realitātes skaidrošanas procesā izvirzās par subkultūras definējošo iezīmi”⁶⁹. Tas vērojams *Movidas* gadījumā, kad pēc politiskās situācijas maiņas valstī bija iespējams realizēt darbības, kas bija aizliegtas režīma laikā. Tādējādi konkrētās realitātes galvenā ideja bija brīvība, tabu un ierobežojumu gāšana, kas kļuva par *Movida Madrileña* vadošo iezīmi.

Savukārt postsubkultūras definīcija norāda, ka tā ir subkultūra, kura ir zaudējusi saikni ar protesta impulsiem, bet saglabā savas ārējās robežas, piemēram, stilu, prakses un ideoloģisko koncepciju izpausmes, piemēram, mūzikas, mākslas vai ģimenes formas un seksuālās identitātes izpausmes⁷⁰. Postsubkultūra ir kontrkultūru pēcvārds, jo nereti saglabā saikni ar iepriekš izklāstīto saturu un var ietvert jaunu. *Movidu* iespējams iekļaut šajā kategorijā, jo, lai gan tā nebija protests pret pastāvošo valdību, tā bija sava veida protests pret diktatūras ilgajiem pastāvēšanas gadiem, pret dzīvesveidu, kāds spāņiem tika uzspiests. Pēc Ilvas Skultes un Normunda Kozlova domām, subkultūras vēstījumi vai nu pakļaujas vai nostājas opozīcijā dominējošajiem vēstījumiem publiskajā telpā un, lai izprastu subkultūru, ir būtiski analizēt tieši šo vēstījumu⁷¹. Katra subkultūra ir orientēta uz patstāvīgu dialogu ar plašāku kultūru, tā sevi pozicionē attiecībā pret to vai nu smeļoties tajā pamatojumu vai arī pretstatot normas.

⁶⁷Hanovs, Deniss. Ievads. Subkultūra vai kontrkultūra? Pārdomas par protesta kultūrām 21. gadsimtā. Rakstu krājums. *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. Rīga: Dialogi, 2007. 12.lpp.

⁶⁸Priedītis, Arturs. Ievads kulturoloģijā. *Kultūras teorija un kultūras vēsture*. Daugavpils: A.K.A., 2003, 218.lpp.

⁶⁹Hanovs, Deniss. Ievads. Subkultūra vai kontrkultūra? 18.lpp.

⁷⁰Turpat

⁷¹Skulte, Ilva, Normunds Kozlovs. Kāpēc un kā rodas subkultūras?

3. LAMOVIDAMADRILEÑA

Movida iezīmēja svarīgu pagrieziena punktu Spānijas kultūrā, kas pamazām sākās pēc 1975. gada līdz ar diktatūras beigšanos. Tā uzsvēra pārmaiņas un iespēju izveidot jaunu Spānijas identitāti. Kustība sākās Madridē, bet drīz vien izplatījās arī uz citām lielākajām pilsētām. Iespēja brīvi izpaust sevi pirmoreiz pēc 35 gadiem nenoliedzami aizrāva daudzus iedzīvotājus.

Gan no pašiem tās sākumiem, gan laikā, kad kustība jau bija attīstījusies, iespējams minēt vairākas pazīmes, kas šo laiku atšķir no iepriekšējo gadu Spānijas. Vizuālajā ziņā kustības dalībnieki pauda savu nostāju ar pamanāma un spilgta apģērba palīdzību, nebeidzamas ballītes kļuva par Madrides ierastu naktsdzīves ainu, televīzijā un radio sevi pieteica citādi mūzikas stili un jaunās grupas prezentēja savas dziesmas.

3.1. Ārējais izskats un ģērbšanās stils

Movidas laikā pēc ģērbšanās stila varēja spriest par to, kādi bija ierobežojumi Franko režīma laikā. Šo gadu mode bija revolucionāra, dumpīga, uzkrītoša un uzmanību piesaistoša⁷². Neeksistēja robežas, kas noteiktu atšķirības vīriešu un sieviešu ģērbšanās stilā, valdīja unisekss (skatīt attēlu nr.1⁷³).

Katram bija iespēja paust savu dzīves stilu, piederību kādai sociālajai klasei, politisko, reliģisko vai kultūras nostāju, nebija nekādu ierobežojumu. Citkārt atšķirīga ģērbšanās varētu novest pie konfliktiem dažādu grupu starpā, taču *Movidas* laikā visi, lai arī atšķirīgi, bija vienlīdzīgi. Šī dažādība



Attēls nr.1.

arī veidoja pamatu *Movidas* laika *Pedro Almodovars un Fabio McNamara 80. gados*. Ģērbšanās stilam - jo trakāk, jo labāk. Tas, kas bija jauns, citāds, bija moderns. Ģērbšanās stilam bija raksturīgi novalkātas drēbes, balināti un saplēsti džinsi, leoparda ādas raksti, t.s.

⁷² Franca. *Moda de los años 80*. 2009. gada 13. augustā. Pieejams: <http://www.imujer.com/2009/08/13/moda-de-los-anos-80> [skatīts 2015, 28.aprīlis]

⁷³ *Pedro Almodovar and Fabio Mc Namara in the 80's*. Pieejams: <http://www.myspace.com/arujfe/photos/57258737> [skatīts 2015, 28.aprīlis]

‘ugunsdzēsēju jakas’ un melnas ādas jakas, kuras tika apdarinātas ar kniedēm un mīļāko grupu attēliem⁷⁴. Modē bija arī žaketes ar lieliem plecu polsteriem, bikses ar paaugstinātu jostasvietu, sievietēm - balonsvārki, spīdīgas, metāliskas apdares kleitas, zābaki pāri ceļgalam, gari cimdi un platas, masīvas jostas. Iecienītas bija augstpapēžu kurpes, abi dzimumi nēsāja platformas apavus, savukārt rokeru stila sekotājus varēja pazīt pēc melniem zābakiem ar kniedēm un metāla apdari.

Iespējams izšķirt atsevišķus stilus, piemēram, rokmūzikas cienītāji valkāja tumšas, pārsvarā melnas drēbes, ādas apģērbus, ķēdes. Viņu elks bija Džons Bondžovi (*Jon BonJovi*). Arī pankiem galvenā apģērba iezīme bija ādas apģērbi, balinātie džinsi. Kopējo tēlu papildināja frizūras ar matu grebenēm košās krāsās.

Tā, kā galvenais bija izcelties un būt pamanītam, dominēja spilgtas, gandrīz luminiscējošas krāsas, piemēram, citrondzeltens, fuksiju rozā, arī metāliski zils. Košas



krāsas parādījās arī oriģinālos matu sakārtojumos: tika tonētas šķipsnas, uzkasīti mati, gan vīriešiem, gan sievietēm aktuālas bija augstas sasukas, vīriešiem – vaigu bārda jeb bakenes.

Dekoratīvās kosmētikas lietojumu var raksturot ar trim vārdiem: spilgts, pārspīlēts un drosmīgs (skatīt attēlu nr. 2⁷⁵). Krāsojoties tika izceltas acis, plakstiņus bagātīgi ietonējot ar dekoratīvajām ēnām, un lūpas. Lietoja spilgti zilu, koši zaļu, tirkīza, rozā un oranžu krāsu. Kosmētiku lietoja gan sievietes, gan vīrieši, jo tā bija sastāvdaļa no katra stila un vēl viena iespēja, kā izpausties.

Attēls nr.2 *Mūziķe Alaska*.

⁷⁴ ¿Cómo se vestían en los 80? Pieejams: <http://www.loreal-paris.es/tendencias/lifestyle/fiestas-ochenteras.aspx> [skatīts 2015, 28. aprīlis]

⁷⁵ Pablo Pérez-Mínguez. *Alaska*. Pieejams: <http://kedin.es/huelva/que-hacer/arte-y-cultura-fotografia-exposicion-de-la-fotografia-de-pablo-perez-minguez-en-la-casa-colon-en-huelva.html> [skatīts 2015, 28. aprīlis]

3.2. Galvenās norises vietas

Lielākā daļa *Movidas* aktivitāšu un pulcēšanās vietu atradās *Malasaña* rajonā, kurš sabiedrībā tika dēvēts arī par *Malasañas* neatkarīgo republiku. Šis rajons bija pirmais, kur Spānijā tika ieviesti *bar de copas* jeb uz kodu bāri, respektīvi, tradicionālā bāra un diskotēkas kombinācija⁷⁶. Jaunie madridieši arvien biežāk devās uz tādām vietām kā *Rock Ola*, *El Sol*, *LaVia Láctea*, *Carolina* un *LaPenta*, kur uzstājās grupas un dīdžeji spēlēja jaunākās dziesmas, tur tika izstādītas arī gleznas un rādītas īsfilmas⁷⁷. *Malasaña* rajonā atradās arī gleznotāju pāra *Kostus (Costus)* māja, kas bija viena no *Movidas* aktivitāšu centriem.

El Pentagrama, tautā zināma vienkārši kā *El Penta*, bija bārs, kas kļuva par vienu no *Movidas* simboliem. Šo vietu, kas savā ziņā bija modernisma templis, brīvajā laikā izvēlējās apmeklēt tūkstošiem jauniešu⁷⁸. Te uzstājās „*Los Secretos*”, „*Nacha Pop*”, „*Burning*”, „*LaMode*”, „*Mamá*”, bet savu popularitātes kulmināciju *El Penta* piedzīvoja, kad Antonio Vega (*Antonio Vega*) to pieminēja dziesmā „*Chica de ayer*”. Kopš tā laika *LaPenta* bija centrs dažādām muzikālām un mākslinieciskām aktivitātēm, saglabājot 80. gadu raksturīgākās iezīmes interjerā, atmosfērā un tur notiekošajos pasākumos.

Sala Rock-Ola bija vēl viena nozīmīga *Movidas* dalībnieku tikšanās vieta. Šeit uzstājās ne tikai vietējie mākslinieki kā „*Alaska y Dinamara*”, jau zināmie „*Nacha Pop*” un „*Los Secretos*”, bet arī ārzemēs atzītās grupas „*Spandau Ballet*” un „*Depeche Mode*”⁷⁹. *Rock-Ola* kļuva par pulcēšanās vietu inteliģentiem cilvēkiem ar ambīcijām, māksliniekiem. Šeit, ēdot *tapas* un pļāpājot, bieži tika manīts arī Pedro Almodovars. Tomēr blakus bāra labajai slavai bija arī negatīvie aspekti: šajās telpās daudz tika lietotas narkotikas, arī nekārtības bija kļuvušas par ierastu parādību. 1985. gada 10. marta naktī izcēlās kautiņš starp divām konkurējošām bandām. Tas bija liktenīgs Demetrio Jēzum Lefleram (*Demetrio Jesús Lefler*), kurš mira notikuma vietā⁸⁰, un arī *Rock-Ola*, kas pēc tiesneša lēmuma beidza savu pastāvēšanu.

⁷⁶ <http://sangrespanola.wordpress.com>. *La Movida Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī. 280.lpp.[skatīts, 3.maijs]

⁷⁷ *La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the aftermath of Spain's 'Transition'*. Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> [skatīts 2015, 28.aprīlis]

⁷⁸ <http://sangrespanola.wordpress.com>. *La Movida Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī. 280.lpp.

⁷⁹ Turpat, 281.lpp.

⁸⁰ Turpat, 282.lpp.

Atzīta pulcēšanās vieta bija *El Rastro*, kas bija savdabīgs tirgus vai barteris. Šeit jaunieši varēja apmainīties ar pašu izdarītajiem ierakstiem vai ar mūzikas kompāniju izdotajiem albumiem, apģērbiem, žurnāliem vai vienkārši uzskatiem. Tā bija iespēja uzzināt jaunumus par valstī un ar *Movidu* notiekošo, arī citu viedokļus, izjūtas un nostāju⁸¹. Būtiski pieminēt *El Rastro*, jo tas ir atvērts arī mūsdienās. Tur joprojām var atrast ne tikai vērtīgus priekšmetus no 80. gadiem, bet arī pavērot, kā tiek uzturētas idejas, kuras bija svarīgas *Movidas* laikā.

3.3. Radio un mūzika

Movidas muzikālo tendenču veidotāji galvenokārt bija mākslinieki, kuri interesējās par sabiedrībā un politikā notiekošo. Anhels Pereira (*Angel Pereira*), norāda, ka mūzika bija nozīmīgs *Movidas* balsts, jo bez tās nebūtu iespējama kustības ideju izplatība⁸². Grupas, kuras parādījās šajos gados, savās dziesmās ietvēra *Movidai* svarīgo brīvības ideju. Ne tikai melodijas un mūzikas žanri bija kas jauns un citāds, bet arī dziesmu teksti saturēja informāciju par valstī notiekošajām pārmaiņām, un tas bija viens no veidiem kā iespējams paust jūtas, pārdomas un informēt sabiedrību.

Svarīgas bija dažādas muzikālās programmas, kas parādījās vairākās stacijās, piemēram, Spānijas Radio (*Radio España*), Populārajā Radio (*Radio Popular*), Centra Radio (*Radio Centro*), kas bija *Movidas* galvenie atbalstītāji un mūzikas izplatītāji.

Andalūziešu roks, katalāņu roks un stili, kas radušies no *underground* kustībām⁸³, veidoja muzikālo pamatu 80. gados. Bija jūtama arī simfoniskā roka ietekme. Liela loma bija ārzemju mūziķiem, kuri Spānijā kļuva par elkiem. Piemēram, *glamrock* pārstāvji Deivids Bovijs (*David Bowie*), Gerijs Gliters (*Gary Glitter*) un Alvins Stardasts (*Alvin Stardust*). *Movidas* mūziķus iedvesmoja arī tādas grupas kā „*The Sex Pistols*”, „*The Ramones*”, „*The Clash*” un „*Lou Reed*”⁸⁴.

⁸¹Sanz Fernández, Marta. *An inside view of “Movida Madrileña”*. 2012. gada 24. novembrī. Pieejams: <http://anmarme.blogspot.com/2012/11/entry-2.html> [skatīts 2015., 17.marts]

⁸²Sanz Fernández, Marta. *An inside view of “Movida Madrileña”*. 2012. gada 24. novembrī. Pieejams: <http://anmarme.blogspot.com/2012/11/entry-2.html> [skatīts 2015., 27.aprīlis]

⁸³FauceRodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. 46.lpp.

⁸⁴Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain?* 366.lpp.

Anglijas *New Wave*⁸⁵ mūzika iespaidoja Spānijas mūziķus. Jaunieši, kuru finansiālais stāvoklis to atļāva, devās uz Londonu, lai koncertos klausītos savus elkus, piemēram, jau minēto Deividu Boviju. Līdz ar viņiem uz Madridi ar mūzikas disku palīdzību tika atvests tā brīža Anglijas populārāko grupu skanējums un jaunākās tendences. Arī *Alaska* apmeklēja Londonu, lai gūtu pilnīgāku iespaidu par Anglijā populāro pankroku. Šādā veidā Spānijas iedzīvotājiem tika piedāvāta iespēja uzzināt gan par to, kas noticis ārzemēs Franko diktatūras laikā mūzikas attīstības jomā, bet arī dziesmu formātā dzirdēt no iepriekšējiem gadiem atšķirīgu nostāju. No *New Wave* stila Spānijā attīstījās vairāki novirzieni. Kā vienu no tiem var minēt melodisko pankroku, kura pārstāvji bija „*Nacha Pop*”, „*Mamá*” un „*Los Secretos*”. Viņu dziesmās bija tiešas un dinamiskas, tām bija raksturīgs šis paaudzes temperaments, tajās „mīl un ienīst”⁸⁶. Lai arī bija jūtama liela *New Wave* ietekme, tās caurstrāvoja nostaļģija un spāņu emocionalitāte.

Ievērojams jauninājums komerciālajā mūzikā bija disko. Savu popularitāti no 1977. gada līdz 1980. gadam aizsāka „*Bonie M*” un „*Bee Gees*”. Roberts Fripps (*Robert Fripp*), britu grupas „*King Krimson*” ģitārists, šī laika popmūzikas funkciju raksturoja kā „vajadzību tikt dzirdētai”⁸⁷, tai bija jāaizskar jūtas un jāiekustina publika. Tā bija nevis „izklaide robotiem”⁸⁸, bet gan domāšanu un darbību veicinošs līdzeklis brīviem cilvēkiem.

Daudzas ārzemju grupas kļuva populāras Spānijā tāpēc, ka spāņu grupas viņu dziesmām ierakstīja savas versijas, un tas liecina, ja vispārējā mūzikas gaume sakrita ar to, kas bija cieņā citās valstīs, taču spāņiem bija nepieciešams pašiem savs skanējums. „*Los Sirex*” veidoja jaunas „*The Beatles*” dziesmu versijas, „*Los Salvajes*” to darīja ar „*The Stones*” daiļradi, un vēl agrāk grupas no Meksikas un Kubas („*Teen Pops*” un „*Los Llopis*”) populārākās roka dziesmas pārtulkoja spāniski un eksportēja uz Spāniju ar lieliem panākumiem. Šo var minēt kā vēl vienu pierādījumu spāņu vēlmei izcelt savu identitāti, jo, lai gan daudzas grupas pieņēma jaunu stilu un sekoja mainīgajām mūzikas tendencēm pasaulē, *Movidas* laikā neparādījās neviena grupa, kas dziedātu angļiski. Daudziem šis nosacījums ir svarīgs, lai iekarotu ārvalstu tirgu, taču spāņu uz to nekoncentrējās un būtiskāk bija attīstīt pašmāju mūzikas tradīciju. Uzstājoties koncertos jebkurā no pilsētām, skaidrs bija tas, ka dzimtajā valodā rakstītās dziesmas sasniegts lielāku publikas daļu.

⁸⁵Pop un rokmūzikas stils, kas radies no pankroka laikā no 1970. gadu beigām līdz 80. gadu sākumam. Apvieno elektroniskās, eksperimentālās un disko mūzikas iezīmes.

⁸⁶Fauce Rodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*”. 63.lpp.

⁸⁷Citēts pēc: Fauce Rodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*” 48. lpp.

⁸⁸Turpat

Grupa „*Radio Futura*” pēc trešā albuma izlaišanas jau bija sasnieguši diezgan atzīstamu popularitāti visā Spānijā, bet, tā vietā lai dziesmas ierakstītu angļiski vai radītu kaut ko, kas ir universāls un viegli pieņemams, tādējādi vēl vairāk paplašinot klausītāju pulku, viņi turpināja atsaukties uz lietām, kas bija saprotamas tikai spāņu publikai, piemēram, par „*El Chino*” rajonu Madridē, par kura kultūras dzīvi daudzi ārzemnieki ne tikai nezināja, bet arī nesaprastu, pat dziesmu vārdi būtu viņu dzimtajā valodā. Iemesli kādēļ tas tika darīts, bija kopienas sajūtas un savstarpējo attiecību uzlabošanai un vairošanai.

Ar mūzikas palīdzību izbaudīja un svinēja dzīvi. Līdz ar *Movidu* atdzima arī ideja par dziedātāju kā tautas balsi. Tautas, kura vairs „nebija baiļu un represijas paralizēta un vēlējās pārmaiņas.”⁸⁹ Mūziķa uzdevums nebija kādu pārliecināt par savu patiesību, bet gan dot muzikālo ieskatu par tautas vispārīgo nostāju.

3.4. Vizuālā māksla

Movidas glezniecība ir ikonogrāfiska, daudz atsauču uz kultūras notikumiem. Glezniecībā tiek izmantoti līdzekļi, kurus iepriekšējā mākslinieku paaudze netika lietojusi. Lielu iespaidu atstāja 1982. gada Endija Vorhola darbu izstāde un viņa viesošanās Madridē 1983. gadā. Visatzītākie šī posma gleznotāji bija *Ceesepe*, *Mariscal*, *Costus* un *El Hortelano*⁹⁰. Jāmin arī fotogrāfe Ouka Lele (*Ouka Lele*), kura zināma ar foto reālismā gleznotiem akvareļiem.

Šajā laikā arvien vairāk izplatījās komiksi. Kā piemēru var minēt „*Madriz*”, kas bija šāds stāstu žurnāls. Tas iznāca reizi mēnesī un maksāja 50 pesetas. Pirmais numurs sabiedrību sasniedza 1984. gada janvārī un savu pastāvēšanu beidza 1987. gada februārī. Tas bija viens no pēdējiem, kas iznāca ap „pieaugušo komiksu bumu Spānijā”⁹¹. Lai gan pirmajam numuram bija tikai 16 lappuses, tas 3 gadu pastāvēšanas laikā ieguva lielu popularitāti un tā apjoms palielinājās. „*Madriz*” veicināja tajā publicēto mākslinieku karjeras izaugsmes iespējas. Šeit parādījās arī mākslinieka *Ceesepe* darbi, kurš kopā ar Alberto Garsiju Aliksu (*Alberto García Alix*) piratēja, tulkoja un pārdeva amerikāņu

⁸⁹FauceRodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*”. 214. lpp.

⁹⁰La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the aftermath of Spain's 'Transition'. Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> [skatīts 2015, 28. aprīlis]

⁹¹<http://sangrespanola.wordpress.com>. *La Movida Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī. [skatīts 2015, 3. maijs]

underground komiksus⁹². „*Madriz*” pārvērtās par *Movida Madrileña* jauno mākslinieku izteiksmes līdzekli. Viņi nebaidījās eksperimentēt ar līdz šim ierastajiem grafiskajiem paņēmieniem un tas ļāva žurnālam ieņemt svarīgu lomu spāņu komiksu vēsturē. Barselonā šajā laikā savu darbību uzsāka mākslinieks *Nazario*, kurš bija vietējā *underground* komiksu stila radītājs. Vēlāks šo stilu pārdēvēja par *línea chungá*.

Vēl viens individuālās izpausmes veids, kas kļuva arvien populārāks, bija grafiti. Mākslinieks, kura darbi parādījās uz Madrides ēku sienām, bija Muelle, īstajā vārdā Huans Karloss Arguejo (*Juan Carlos Arguello*). Lai gan Muelle mira 29 gadu vecumā, viņš ar saviem iespaidīgajiem darbiem kļuva par iedvesmas avotu daudziem jauniešiem. Viņš uzsāka savu darbību *Campamento* rajonā, kur atradās viņa dzīvesvieta, bet līdz ar viņa slavas izplatīšanos, arī viņa darba stils pārņēma arvien tālākus pilsētas nostūrus. Darbības laikā bija vairākas saķeršanās ar vietējām autoritātēm, tostarp arī tiesāšanās un sodi. Kad *Muelle*'a nakts ekskursijas kļuva arvien izaicinošākas, stāsti par viņa varonību un darbiem pārauga leģendā⁹³. Nostāsti liecina, ka kāda saķeršanās ar policiju novedusi nevis pie soda uzlikšanas, bet gan autogrāfa palūgšanai no arestētāju puses.

3.5. Kino un televīzija

Movida Madrileña kino bija pāreja starp Franko laika kinomākslu un postmodernismu. Tematika bija tendēta uz to, kas diktatūras laikā bija aizliegts, piemēram, homoseksuālisms, transseksuālisms, narkotikas, prostitūcija un nakts uzdzīve. Galvenie varoņi bija no *underground* un kontrkultūru vidus, kuru mērķis bija skatītājos radīt emocijas, pat „izsist no sliedēm”, nevis likt tiem identificēt varoņus ar sevi.

Viszināmākais šī laika režisors, arī ārpus Spānijas, ir Pedro Almodovars. Viņa filmās atrodami ne tikai *Movidas* tipiskie tēli, kas steidz izbaudīt dzīvi, bet tās kalpo arī audiālais materiāls, kas ne tikai kalpo kā fons sarunām, bet vietām ieņem arī galveno vietu, piemēram, koncertos kādā no auditorijai viegli identificējam lokācijas vietām, kas ir vēl viens punkts, kas viņa darbu caurvij ar *Movidas* sajūtu. „Kaislību labirintā” (*Laberinto de pasiones*, 1982) vairāki kadri ir uzņemti pie jau minētā Rastro tirgus, kas bija nozīmīga vieta mūzikas un žurnālu mīļotājiem. Cita Almodovaras filma „*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” (1980) atspoguļoja *Movidas* brīvības sajūtu, kad spāņi metās izdzīvot

⁹²FauceRodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*”. 16. lpp.

⁹³La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the aftermath of Spain's 'Transition'. Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> [skatīts 2015, 28.aprīlis]

to dzīvesveidu, kādu bija pieredzējušas citas rietumu valstis. Šis darbs galvenokārt tika veltīts nekonvencionālām attiecībām, narkotikām un mūzikai un tā galvenie varoņi bija *Movidas* mākslinieki⁹⁴, piemēram, *Alaska* un pankā dziedātāja *Bom*. Daļēji Almodovara taktika izmantojot savus draugus kā aktierus, kā arī tās uzņemot Madrides populārākajās tikšanās vietās, bija ar mērķi ietaupīt naudu, taču no otras puses tas veiksmīgāk palīdzēja sasniegt publiku un veicināt *Movidas* idejas par mākslu, kas realizējama un sasniedzama visiem. Arī *Fernando Trueba*, *Fernando Colomo* un *Ivan Zulueta* ieguvuši savu reputāciju pateicoties *Movidas* laikā radītajiem darbiem⁹⁵.

Televīzijā parādījās programmas, kuras jauniešiem izpildītājiem palīdzēja kļūt populāriem, piemēram, „*La Edad de Oro*”, kura vadītājs bija Pilārs Čamorro (*Pilar Chamorro*) un Karlosa Tenas (*Carloss Tena*) „*Cajade Ritmos*”.

Alaskas vadītais TV šovs ar nosaukumu „*La Bola de Cristal*” divas reizes (1985. un 1987. gadā) tika atzīts par labāko raidījumu bērniem. Šova raksturīgākā iezīme bija attieksmās pret bērniem kā pret pieaugušajiem, informējot tos par sabiedrībā notiekošajām pārmaiņām⁹⁶. Programma bija sadalīta četrās daļās, tās bija veltītas atšķirīga vecuma skatītājiem. Katra daļa sastāvēja no pamācošiem vai humoristiskiem uzvedumiem. No tiem zināmas tādas frāzes kā „Viens es nevaru, bet kopā ar draugiem gan” vai arī „Tev ir desmit sekundes laika iztēloties... Ja tev nekas nav ienācis prātā, tad varbūt tev mazāk jāskatās televizors”⁹⁷.

„*Si yo fuera presidente*” bija sarunu šovs, kurā tā režisors un vadītājs žurnālists *Fernando Garsia Tola* (*Fernando García Tola*) intervēja gan vienkārši Spānijas iedzīvotājus, gan politiķus, arodbiedrību pārstāvjus un sociālos līderus⁹⁸.

3.6. Prese un literatūra

Pēdējos Franko valdības gados, lai arī televīzija un radio joprojām tika kontrolētas, prese bija atradusi ceļu kā žurnālistikas jomu padarīt dinamiskāku, variēt informācijas panorāmu un atvērt ceļu pārmaiņām. Arī pēc Franko nāves cenzūra nepazuda uzreiz, taču diezgan ātri bija manāmi uzlabojumi.

⁹⁴FauceRodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*”18.lpp.

⁹⁵Turpat, 17.lpp.

⁹⁶<http://sangrespanola.wordpress.com>. *La Movida Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī. 274. lpp. [skatīts 2015, 3.maijs]

⁹⁷Turpat

⁹⁸Turpat, 278. lpp.

Piemēram, „Spānijas Aktualitāte” (*La Actualidad Española*) direktors dažas dienas pēc Franko nāves publicēja „8 vēstules karalim”, kurās vairāki politiskie līderi no dažādām partijām pauda savas bažas par Spānijas nākotni⁹⁹, bet arī šis raksts pieredzēja cenzūru un tika publicētas tikai 7 vēstules. Vēl viens demokratizācijas piemērs bija, ka tika atļauta pieeja vairākiem informācijas avotiem, kas režīma laikā bija aizliegti.

1966. gadā izdotsis Preses likums, pēc toreizējā tūrisma un informācijas ministra Fragas (*Manuel Fraga Iribarne*) uzvārda dēvēts arī par Fragas likumu, nodrošināja to, ka informācija, ko sniedza laikraksti, tika papildināta ar ziņām, kas tiecās būt vairāk „objektīvas” un mazāk „ideoloģiskas”¹⁰⁰. Valstij pakļautie dienas laikraksti rakstīja par ekonomiskās un sociālās situācijas uzlabošanu Spānijā, labāku dzīves kvalitāti un atvērtību pret pārējo Eiropu. Pēc Fragas likuma apstiprināšanas plašsaziņas līdzekļu līderi meklēja informāciju, kas aizstāvēju Spānijas iedzīvotāju intereses. Fragas likums ietekmēja arī tā laika aktuālos humora komikus dienas laikrakstos un arī savā ziņā atbalstīja jaunu humora žurnālu parādīšanos, kas, lai arī baudīja lielu slavu, tomēr sadūrās arī ar cenzūru pārāk kritizējošas informācijas publicēšanas gadījumā.

Iepriekšējā cenzūra un obligātās ziņas, kas bija obligāti jāpublicē kopā ar rakstiem, pazaudējuši savu nozīmi. Laikraksti šajā laikā sāka attaisnot savu misiju veicināt izmaiņas sabiedrībā, ekonomikā un kultūrā.

Ar jaunās Konstitūcijas apstiprināšanu pāreja uz demokrātiju bija beigusies, taču vēl bija daudz ko darīt saistībā ar režīma plašsaziņas līdzekļu darbības mainīšanu. Konstitūcijā tika pieminētas tiesības uz brīvību, kā arī, ka spāņiem ir tiesības „brīvi komunicēt un saņemt patiesu informāciju no jebkura plašsaziņas līdzekļa”, līdz ar to bija iespējams brīvi publicēt viedokli ja vien, protams, tas neaizskāra cieņu, intimitāti un nebija pretrunā ar jauniešu un bērnu tiesību aizsardzību.

Septiņdesmito gadu sākumā laikraksts „Jau” (*Ya*) noteica jaunu vadlīniju gan Spānijas tā laika realitātei, gan politikas attīstībai, kas bija demokrātisko pārmaiņu priekštece. Laikraksts iknedēļas publikācijas deva iespēju debatēt par valsts nākotni.

Pamanāmāka atbrīvošanās no iepriekšējiem ierobežojumiem iesākās ar 1984. gada debatēm “Stāsts par postmodernismu”, kur piedalījās tādi rakstnieki, dzejnieki un

⁹⁹Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras*. 113.lpp.

¹⁰⁰Turpat.

mākslinieki kā Luis Antonio deVijena (*Luis Antonio deVillena*), Luis Mateo Diezs (*Luis Mateo Díez*) un Ramons Mairata (*Ramón Mayrata*)¹⁰¹.

Rakstnieki savos darbos centās atspoguļot *Movidas* rosību un kņadu, to darīja, piemēram, Gregorio Moraless (*Gregorio Morales*). Līdzīgi kā citās kultūras jomās, arī literatūrā rakstnieki pauda savu nostāju par politisko un sociālo situāciju valstī. Literārie darbi vairs netika cenzēti un autori brīvi varēja paust savu viedokli.

70. gadu vidū sākās mūzikas un popkultūras žurnālu bums, tās pieauga gan skaitā, gan arī pieauga auditorijas apjoms, galvenokārt jaunās paaudzes dēļ, kas vēlējās dalīties ar savu viedokli un dažiem no viņiem šāda iespēja tika dota pirmoreiz. Žurnālu publicēšana un izplatīšana, bieži vien no rokas rokā draugu vidū, ļāva spert pirmos soļus kopienas izjūtas izveidošanā, kas agrāk gluži vienkārši nebija atļauta. Šī pieredze ļāva mūziķiem komunicēt ar klausītājiem, savukārt klausītājiem dalīties ar savām atsauksmēm, kas vēlāk nonāca līdz pašiem mūziķiem, tādējādi veidojot radošu, atvērtu sabiedrību.

Viena no publikācijām, ko izdeva šajā laikā, bija „*Madrides mēness*” (*La Luna de Madrid*)¹⁰². Tas nebija profesionālu radīts žurnāls, to veidoja mākslinieki sadarbībā ar simtiem citu radošo personību, kuri izrādīja interesi izdevuma tapšanā. Žurnālu veidoja Madridē, bet tas tika izplatīts visā Spānijā sasniedzot līdz pat 30 000 pārdotiem eksemplāriem mēneša laikā. Vēl nekad nevienam neatkarīgam kultūras žurnālam Spānijā nebija izdevies atstāt šādu iespaidu. Arī izdevuma veidotāju gadskārtējie koncerti un ballītes kļuva leģendāras. Žurnālā galvenokārt tika rakstīts par naktsdzīvi un mūziku, pozicionējot Madridi kā pilsētu, kas ir atvērta, daudzveidīga un sniedz bagātīgas izklaides iespējas. Tajā varēja atrast nodaļas, kas veltītas fotomākslai, dizainam, literatūrai, filozofijai, modei, mūzikai, bija arī reportāžas par citās pilsētās notiekošo. Šādi panākumi, iespējams, nebūtu iespējami, ja žurnāls būtu iznācis citā laikā, jo jāatzīst, ka lasītāji bija ieinteresēti jaunas informācijas piedāvājumā, it īpaši pēc tam, kad lielākoties lasāmvielu veidoja politiska rakstura laikraksti, kas bija garlaicīgi un tiem trūka citādākas, reālas pieredzes atainojums.

„*Madrid Me Mata*” bija žurnāls, kas arī izauga *Movida Madrileña* vidē. Tās autors, mākslinieciskais un arī galvenais redaktors bija Oskars Marinē (*Oscar Mariné*). Žurnāls

¹⁰¹Davide. *Literatura de la Movida madrileña*. Pieejams:
<http://cursomantenimientocervantes.wikispaces.com/Literatura+de+la+Movida+madrile%C3%B1a>
[skatīts 2015, 16.aprīlis]

iznāca vienreiz mēnesī un laikā no 1984. līdz 1985. gadam tika publicēti pavisam 26 numuri. Tas bija mēnešraksts, kas „darbojās kā katalizators starp tiem, kas bija anonīmi un tiem, kas publiski izteica savu viedokli”¹⁰³. Žurnāla autori centās atrast Madrides raksturīgākās mūsdienīguma iezīmes un tās padarīt tās par emblēmu.

Literatūras vēsturnieks un kritiķis Hosē Karloss Mainers (*José Carlos Mainer*) min, ka šajā laikā presei kā informācijas avotam ir bijusi nozīmīga pārejas periodā, tāpēc, ka visi plašsaziņas līdzekļi spāņus iepazīstināja ar terminu „demokrātija”¹⁰⁴. Pārejas perioda žurnālistika palīdzēja iedzīvotājiem izprast pastāvošo politisko situāciju un aicināja uz dalību tajā, līdz ar to plašsaziņas līdzekļi bija mediators starp tautu un pārejas perioda politiku. Prese pamazām spāņiem pierādīja, ka demokrātija ir iespējama.

¹⁰³Carnabys. *Madrid me mata 1984*. 2012. gada 3. augustā. Pieejams: <http://es.paperblog.com/madrid-me-mata-1984-1423554/> [skatīts 2015, 14.aprīlis]

¹⁰⁴Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras*. 119. lpp.

4. LA MOVIDA MADRILEÑA MŪSDIENĀS

Ir pagājuši 30 gadi, kopš *La Movida Madrileña* norises, bet par to joprojām tiek runāts, tā tiek pētīta, tai velta pasākumus un tā ietekmē kultūru. Vismaz šobrīd tas liecina par faktu, ka tā nav aizmirsta un joprojām piedāvā jaunas izpētes jomas. Savā laikā *Movida* bija kaut kas jauns, tā ir kļuvusi par pārejas perioda simbolu un iemieso vairākas būtiskas demokrātiskas sabiedrības vērtības.

Mūsdienās, atskatoties uz *Movidu*, ir iespējams novērtēt tās sniegtās iespējas kultūras attīstībā; ir gan kultūras produkti, kas ir tiešā veidā ietekmējušies no *Movidas*, gan projekti tās piemiņai, piemēram, autobiogrāfiskas filmas un grāmatas, izstādes un to katalogi. Bieži vien kustība tiek atspoguļota kā utopiska dzīves baudīšana, savā ziņā tā tiek glorificēta un uz to atsaucas kā uz 20. gs. lielāko kultūras notikumu Spānijā, taču jāmin arī negatīvā puse, kas saistīta ar narkotikām, STS un citiem faktoriem, kas izraisīja traģiskus notikumus un ietekmēja sabiedrību.

Tā kā interese par to ir tik liela, turklāt pēdējā laikā arvien palielinās, aug arī kultūras produktu skaits, kas radīti par to vai iedvesmojoties no *Movidas*. Var minēt *Jose Luis Gallero* grāmatu, „Dzīvo tikai vienreiz: *Movidas Madrilenas* spožums un posts” (*Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la Movida Madrileña*), kas izdota 1991. gadā, tātad salīdzinoši nesen pēc kustības laika. Citos avotos parādās *Movidas* analīze, piemēram, „Mūsdienu Spānijas kultūras studijas” (*Contemporary Spanish Cultural Studies*), 2000. gadā kustību salīdzina ar kontrkultūrām Amerikā un Eiropā 1960. gados. Vēl cits piemērs ir *Teresa Vilaro* grāmata „Vilšanās pērtiķis” (*El mono del desencanto*), 1998., kurā tiek pausta kritiska, pat negatīva attieksme pret *Movidu*.

No audiovizuālajiem materiāliem var minēt mūziklu „Šodien es nevaru piecelties” (*Hoy no me puedo levantar*, 2005), kas stāsta par popa grupas „*Mecano*” nozīmīgumu, kas ir pazīstama arī mūsdienās. Pedro Almodovara 2004. gada filmā „Sliktā audzināšana” (*La mala educación*) daudzi no filmas fragmentiem norisinās *Movidas* laikā un varoņi ir spiesti pārdomāt savas tajā laikā izdarītās izvēles. 2008. gadā festivālā *Documenta Madrid Movidai* tika veltīta atsevišķa kategorija, kurā demonstrēja 11 dokumentālās filmas.

Vairāki autori norāda uz *Re-Movidu*¹⁰⁵ jeb *Movidas* atkārtotu norisi mūsdienu Spānijas sabiedrībā, resp., tā dzīvo savu otro dzīvi pateicoties materiāliem, kas par to tiek veidoti, tādējādi ‘atdzīvojoties’, jo notiek diskusijas, iesaistās paaudzes, kuras par to uzzina pirmoreiz un notiek atgriezenisks process. Pastāv uzskats, ka gluži vienkārši notikumi, kas tiek aizmirsti, nav svarīgi, līdz ar to *Movidas* nepārtraukta apskatīšana, analizēšana liecina par tās nozīmi. Tā kā kustība ietver tik daudz notikumu, kultūras sfēru, to nav iespējams iepazīt līdz galam, tādēļ process turpinās.

Viens no veidiem, kā informēt par *Movidu*, ir ar izstāžu palīdzību. Ar to palīdzību iespējams šādi *Movidu* ienest mūsdienu dzīvē, iespējams apskatīt materiālus, kas izpauž tās galvenās idejas koncentrētā veidā.

Notikums, kas izraisīja plašu rezonansi, ir kultūras festivāls *LA MOVIDA*, kas norisinājās 2006. un 2007. gadā, to sponsorēja Madrides Kultūras un sporta padome (*Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid*). Festivāla laikā apskatāmās izstādes iekļāva mākslinieku darbus no 70. gadu beigām līdz 80. gadu sākumam un to bija iespējams apskatīt trīs mākslas galerijās: izstāžu zālē „Alcala 31, izstāžu kompleksā „El Aguila” un izstāžu zālē Canal de Isabel II. Jāmin vēl divas citas, mazāka izmēra iestādes – pirmā, *Madrid.06.*, kurā varēja aplūkot mūsdienu mākslinieku darbus, kas papildināja lielās izstādes un kalpoja kā mēģinājums notvert Madrides tagadnes mākslas telpas atspoguļojumu, kā arī lūkoties nākotnē. Otra mazākā izstāde norisinājās 2007. gadā, tā bija ceļojošā izstāde ar nosaukumu „Modernisti, urbānisti un hedonisti: izstāde, lai saprastu *Movida Madrileña*” (*Modernos, Urbanos y Hedonistas: Una exposicion para entender la Movida Madrileña*), ko arī sponsorēja Madrides Kultūras un Sporta padome.

Lai uzzinātu kādu informāciju piedāvā šīs izstādes, iespējams apskatīt *LA MOVIDA* izstāžu katalogu. Tas ir sadalīts 8 daļās, no kurām katra veltītai konkrētai mākslas jomai: plastiskā māksla, fotogrāfija, mūzika, grafiskais dizains, arhitektūra un industriālais dizains, mode, literatūra un kino. Katra nodaļa sākas ar ievadu un īsu konkrētās tēmas vēsturi. Tekstā ievietoti attēli no *Movidas*, sākot no personīgām atmiņām līdz teorētiskiem tekstiem.

¹⁰⁵ Garcés, Marcela Theresa. *(Re)membering the Madrid Movida: Life, Death, and Legacy in the Contemporary Corpus*. A dissertation for the degree of doctor in philosophy. Minnesota: Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota, 2010. 5.lpp.

Izstādes katalogs liecina, ka veidotāji vēlējās izrādīt cieņu tiem, kas ir bijuši iesaistīti *Movidā* un tiem piešķirt svarīgu nozīmi Spānijas mākslas kustību vidū. Tātad katram no šiem individuālajiem stāstam ir savs mērķis. Neskaitot acīmredzamo iemeslu šādiem pasākumiem: atcerēties un godināt konkrētu notikumu, tādējādi pārliecinoties, ka tas netiek aizmirsts un izdzēsts no vēstures grāmatām, ir vēl citi iemesli kāpēc šādiem pasākumiem nepieciešams pievērst lielāku uzmanību. Šādu piemiņas pasākumu iemesls ir arī saprast pagātņi, vienlaikus veidojot tagadni un ieskicējot nākotnes perspektīvas. Kas pirmajā brīdī var šķist kā pagātnes atdzīvināšana, koncentrēšanās uz pagātņi, pēc dziļākas analīzes, liecina par vēlmi atmiņu saglabāt nākotnes paaudzēm.

Tā kā pašas izstādes ilgst tikai noteiktu laika sprīdi, katalogi ir dokumenti, kas paliek arhīvos, bibliotēkās un grāmatnīcās arī pēc tam, kad izstādes ir beigušās. Izstādes katalogs ir kultūras produkts, kas satur konkrētus stāstus par *Movidas* mantojumu. Gan *LA MOVIDA*, gan „*Modernos, Urbanos y Hedonistas: Una exposicion para entender la Movida madrileña*” katalogs¹⁰⁶ satur vēsturisku pārskatu un informāciju par kultūras norisēm šajā laikā, bet iekļauj arī, piemēram, aculiecinieku stāstus, kas dzīvoja šajā laikā. Iespējams argumentēt, ka, lai arī katalogs, satur darbu attēlus un it kā piedāvā plašu informāciju, tomēr izstāde rada intīmāku atmosfēru, apmeklētājs ir pretnostatīts ar darbu un tas neizbēgami izraisa reakciju katrā indivīdā. Tomēr, runājot tieši par katalogu funkciju, tie sniedz vispusīgāku informāciju, jo bieži vien līdz ar darbiem tiek publicēti arī pašu mākslinieku komentāri, filozofiskas atsauces, dažkārt pat teorētiski akadēmiski teksti, kas uzlabo tā kvalitāti.

Vēlreiz atgriežoties pie izstāžu mērķa radīt priekšstatu par *Movidu*, arī izstāžu zāļu iekārtojums bija ieturēts tam laikam raksturīgajā stilā; daudzas no sienām bija nokrāsotas košās vai neona krāsās: rozā, fluorescējoši zaļas, dzeltenas¹⁰⁷. Izstāžu estētika arī tika atspoguļota *Movidas* laika nakts un dienas salīdzinājumā, pretnostatījumā. Dažas galerijas bija dekorētas ar melnām sienām, citas ar baltā, sienām un košu neona apgaismojumu. Vienā no galerijām griesti bija nokrāsoti tā, lai atgādinātu nakts debesis, papildināti ar mēnesi un zvaigznēm. Nakts dzīves nozīmīgums tika atainots ar bāra ievietošanu izstādē, apmeklētāji tajā varēja ieiet, tādējādi tika atspoguļota bāru kā aktivitāšu centru nozīmīgums. Paralēli izstādēm norisinājās arī koncerti, bija iespēja piedalīties apaļā galda

¹⁰⁶ Garcés, Marcela Theresa. *(Re)membering the Madrid Movida: Life, Death, and Legacy in the Contemporaru Corpus*. 37.lpp

¹⁰⁷ Turpat, 59.lpp

diskusijās ar akadēmiķiem un *Movidas* māksliniekiem, bija iespēja skatīties televīzijas šovus kā iepriekš minēto „*Edad de Oro*”, tika izrādītas arī Pedro Almodovara filmas.

Atgriezties *Movidas* laikos iespējams skatoties video un filmas, kas uzņemtas šajā laika periodā, tas ir būtisks vizuālais materiāls. Pēc *Movidas* beigām ir uzņemtas vēl vairākas filmas, kurās tieši un arī netieši tiek atspoguļota 80. gadu Spānija. Dokumentālā filma „*Madride, sapņa ēna*” (*Madrid, la sombra de un sueño*), 2007, sniedz vīziju par *Movidu*, izrādot cieņu šim laika periodam, kā arī tiem, kas aizgāja no dzīves *Movidas* laikā praktizētā dzīves stila dēļ, kā arī sasaista *Movidu* ar kultūras ainu Madridē 90. gados un mūsdienās¹⁰⁸. No māksliniekiem varētu izcelt Eduardo Haro Ibaru (*Eduardo Haro Ibars*), kura dzeja tiek izmantota filmā. Tā kā Haro Ibars tiek uzskatīts par vienu no šī laika upuriem, viņa balss klātbūtne ir rūgts atgādinājums par viņa nāvi. Pieminēti arī gleznotāju pāris *Las Costus*, kuru dzīvoklis bija viena no populārākajām ballīšu vietām, kā arī citi kultūras sfēras darbinieki un vietas, kā klubs *Rock-Ola*.

Būtiskākā šī kino mākslas darba šķautne ir koncentrēšanās uz *Movidas* analīzi, kā tā beidzās un kā tās mantojums ir definējis pēdējos gadus. Tātad tā stāsta ne tikai par pagātnes atmiņām, bet arī piemin *Movidas* atceres gadu ‘eksploziju’ pēdējās desmitgades laikā, it īpaši festivālu *LA MOVIDA*. Filma iekļauj personīgas liecības no tiem, kas bija iesaistīti *Movidā*, un tas ļauj izjust patiesīgumu un filmai piešķir zināmu autoritāti. Iekļauta montāža par izstādēm, ko pavada komentāri par *Movidas* atdzimšanu. Sekojot šim apgalvojumam, vairāki mākslinieki atspoguļo *Movidas* renesanses ideju, katrs piedāvājot savu viedokli par viņu darbu saistībā ar šo periodu. Pirmais, dziedātājs Elektro saka, „viņi to sauc par otro *Movidu*, bet es domāju, ka tā ir jauna *Movida*”. Viņš atzīst, ka kultūras aina 2000. gadā tiek nosaukta par *Movidas* otro atnākšanu, bet tāpat atzīst, ka tas, kas notiek ir kaut kas jauns un tā nav pagātnes imitācija. Filmas skatītājs ir brīvs izveidot pats savu viedokli par *Movidu* un *Re-Movidu*, balstoties uz to informāciju, kas tiek piedāvāta par oriģinālo kultūras fenomenu, kā arī pēc komentāriem par mūsdienu Madrides kultūras jomu.

Vēl cita dokumentālā filma ir „*La empanada de la Removida*” (2007). Grūti atrast filmas nosaukuma ekvivalentu latviešu valodā, jo eksistē vārdu spēle. Re-izmantošana kā prievārdu *Movidai* liecina par tās atgriešanos vai mēģinājumu to restaurēt. *Empanada* ir ēdiens, kas līdzīgs pīrāgiem. Metaforiskā ziņā tas nozīmē apjukumu vai jucekli. Bieži

¹⁰⁸ Pease, Alejandro Andrade. *Madrid, la sombra de un sueño*. Niño con bomba films, 2007.

empanadas taisa no pārpalikumiem, ko sajauc kopā, un filmas estētika, šķiet, ir pārņēmusi arī šo ideju. Filmas galvenais fokuss ir transvestītu uzstāšanās pasākumu sērijā „*En Plan Travesti*”, kas norisinājās Madridē no 2003. līdz 2006. gadam. Filmā parādās dažādas epizodes no ballītēm, kā arī tās dalībnieku un apmeklētāju komentāri. Fināla jautājums, kas tiek uzdots, ir: „Vai iespējama jauna *Movida*?”. Mākslinieks MGB, *Agnes la Sucia*, kas uzstājās šajos pasākumos, šķiet, vēlas vilkt paralēles ar *Movidu*¹⁰⁹, norādot, ka visiem, kas ar viņu sadarbojas, ir interese par dažādām mākslas nozarēm kā dizains, glezniecība, komponēšana, rakstniecība un kinomāksla. Viņš arī piemin, ka „*En Plan Travesti*” ballītes bija populāras starp cilvēkiem, kas dzīvoja 80. gados, resp., daudzi, kuri piedzīvoja *Movidu*, piedalās arī šeit. Tiek sniegta vispārīga informācija par pašu kustību, kā arī ilustrēta „*En Plan Travesti*” ideja, taču vēsturiskais materiāls nav pietiekams, lai skatītājam būtu iespējams izvērtēt vai šo pasākumu ietvaros notiekošais ir tikpat nozīmīgs kā *Movida* vai nē.

Neskaitot dokumentālās filmas, tikušas uzņemtas arī mākslas filmas, kurās viena no galvenajām tēmām ir *Movida*. Pedro Almodovara „*Sliktā audzināšana*” (*La mala educación*), 2004., un Čusas Gutjerezas (*Chus Gutiérrez*) „*El Calentito*”, kas uzņemta 2005. gadā, ir divi no piemēriem. Abas filmas apskata dažādus momentus no *Movidas*, 80. gadu Spānijā. „*El Calentito*”, kas ir gan filmas, gan kluba nosaukums, kurā norisinās galvenā darbība, iemieso *Movidas* laika idejas, garu un arī sociālās problēmas. Daudzkārt 80. gadi Spānijā tiek aprakstīti kā utopisks laiks, kurā neeksistēja sarežģījumi un rūpes par rītdienu, taču „*El Calentito*” apskatītas arī sociālās problēmas¹¹⁰, kas bija klātesošas, taču bieži netiek pieminētas. *Movidas* laika manifestētās brīvības ļāva homoseksuāliem cilvēkiem atklāt savu identitāti, tāpat arī transvestītiem dzīvot sev tīkamajā veidā, taču filmā attēlots, ka visi to nepieņēma kā pašsaprotamu; redzama otra *Movidas* puse, t.i., joprojām bija cilvēki, kas idealizēja Franko un vēlējās atgriezties pie diktatūras laika kārtības, līdz ar to jaunās sociālās normas vai drīzāk to trūkums radīja neapmierinātību un konfliktus. Ne tikai *Movida* kā Spānijas pagātnes daļa tiek izmantots kā filmas konteksts, bet tiek izspēlēti arī konkrēti notikumi, no kuriem svarīgākais ir 23. februāris jeb 23-F. 1981. gadā leitnants Kolonels Antonio Tehero (*Colonel Antonio Tejero*), izbijušais militārais oficiers, kopā ar 200 civilās gvardes biedriem iebrūk Spānijas deputātu kongresā un pieprasa iecelt Leopoldo Kalvo Sotelo (*Leopoldo Calvo Sotelo*) par jauno

¹⁰⁹ Pease, Alejandro Andrade. *Madrid, la sombra de un sueño*. Niño con bomba films, 2007.

¹¹⁰ Gutiérrez, Chus. *El Calentito*. Madrid: Canal +, 2005.

premjerministru. Parlamenta locekļi un kongresa locekļi gūstā tika turēti 18 stundas, tas beidzās nākamajā rītā bez cietušajiem. Šī diena ir nozīmīga tāpēc, ka jaunajai demokrātiskajai republikai varēja pienākt gals. Dzīves svinēšana, kas tikko bija sākusies, tika uz šo laiku apturēta un tauta pārdomāja iespējamus iznākumus, jo, ja dumpis būtu veiksmīgs, iespējams Spānija šodien būtu citādāka. Konkrētais datums tiek parādīts jau filmas izskaņā, kulminācija seko īsi pēc tam, kad televīzijā tiek translēta karaļa runa, kas informē Spānijas tautu par notiekošo un ietver tik svarīgo informāciju par jauniegūto un neatņemamo demokrātiju un tiesībām.

„Sliktā audzināšana”¹¹¹ ir stāsts par jaunu vīriešu attiecībām, kuri bērnībā piedzīvoja diktatūras laikā noteikto stingro audzināšanu katoļu skolā un pieaugušo dzīves gadus pavada jau *Movidas* laikā, kur tā spēlē sekundāru lomu, taču ir nozīmīga, lai saprastu attiecību modeļus, arī atsevišķu personību attīstību. Par *Movidu* liecina noteikti pasākumi, varoņu valkātais apģērbs, arī viņu uzvedība, piemēram, heroīna lietošana. Filmas scenārijs ir sarežģīts, tiek izmantoti paralēli stāsti, kas visi varētu būt patiesība, jo *Movida* sevī iemieso tik daudz dažādu variantu, jebkas ir iespējams. Tomēr arī šeit skatītājs ir spiests aizdomāties par to, kas seko pēc dzīves baudīšanas, jo galvenais varonis bieži pārdomā savu rīcību. Līdzīgi kā „*El Calentito*”, tiek piedāvāti vairāki varianti par to, kā varētu būt bijis, ja apstākļi būtu citādi. Šīs filmas ir nozīmīgas tādēļ, ka ir pagājis noteikts laika periods un ir iespējams distancēties no pagātnes un analizēt ne tikai aktuālos notikumus, bet sekas, tādējādi tiek piedāvāts vispusīgāks, pilnīgāks skatījums uz *Movidas* laika Spāniju.

Movidas stāsts iemūžināts ne tikai kino, bet arī literatūrā. Luisa Antonio de Vijenā (*Luis Antonio de Villena*) romāns „Madride ir mirusi: kādas laimīgas 80. gadu pilsētas spožums un haoss” (*Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta*),

Pirmoreiz izdota 1999. gadā, vēlreiz - 2006. gadā. Lai gan pats Vijena nepiedalījās *Movidas* laika kultūras dzīvē, viņš par to pēdējos gados ir rakstījis salīdzinoši daudz. Šī iemesla dēļ ir daudz kritiķu, kuri apstrīd viņa darbu autentiskumu, taču šajā gadījumā iespējams argumentēt, ka Vijena ieņēmis savdabīgu novērotāja lomu un dažas lietas no malas ir saprotamas ja ne skaidrāk, tad citādāk un tas piedāvā atšķirīgu vīziju no notikumu epicentrā esošajiem dalībniekiem. Līdzīgi kā filmās, arī romānā tiek pieminēti konkrēti

¹¹¹ Almodóvar, Pedro. *La mala educación*. El Deseo, S.A.: 2004.

notikumi, kas palīdz atsaukt atmiņā *Movidas* laiku¹¹², piemēram, populāru grupu koncerti vai Endija Vorhola (*Andy Warhol*) vizīte Madridē, parādās tēli kā *Alaska* un fotogrāfs Alberto Garsija Alikss (*Alberto Garcia Alix*). Ar Vījenas radītā tēla Rafas palīdzību, lasītājam ir iespēja satīties ar slaveniem cilvēkiem, piedalīties pasākumos, taču līdz ar galvenā varoņa pārdomām, arī ieslīgt melnholijā, atsaucot atmiņā aizgājušos laikus. Rafa nožēlo daudzas lietas, ko ir darījis vai nav darījis astoņdesmitajos gados, un sekojot viņa fantāzijai, mēs varam iztēloties iespējamās dzīves versijas, jo, tāpat kā minēts iepriekš, *Movida* bija iespēju laiks un jebkurš no šiem scenārijiem varēja tikt īstenots. Stāstījums ir caurvīts gan ar patiesām, gan, varoņa tēla attīstības gadījumā, nepatiesām detaļām, taču visas šīs iespējas ir balstītas uz dzīvi *Movidas* laikā. Vienmēr no fantāzijas ceļojumiem varonis atgriežas realitātē un saprot, ka tas viss ir beidzies. Rafa arī saka, ka viņam daudz labāk patika tā Madride, tā bija laimīgāka un brīvība bija primārais veids kā definēt dzīvošanu. Pagātne ir kā droša vieta, kurā vienmēr iespējams atgriezties, taču, ja prāts vienmēr kavējas atmiņās, persona pilnvērtīgi nedzīvo reālajā pasaulē. Ir nepieciešams *Movidu* atcerēties, jo tā ir vēstures daļa, taču nedrīkst pārspīlēt ar pārlietu aizkavēšanos šajā periodā, tas ir jāizvērtē, taču vienmēr jāatceras, ka no pagātnes ir jānācās nākotnei, nevis tā jāpārdzīvo vēlreiz.

Čārlijs Mirājes (*Charlie Miralles*) grāmatā „1964. Pirms Kristus un pēc tam, kad nokavēts autobuss” (*1964. Antes de Cristo y después de perder el autobús*) apraksta savu dzīvi laikā no 60. līdz 90. gadiem Madridē. Romāns sākas 1964. gadā, Mirājes dzimšanas gadā. Viņš bija daļa no tās paaudzes, kas bija pusaudži *Movidas* laikā, kamēr Vījena *Movidu* uztvēra jau kā pieaugušais. Atšķirībā no lielākās daļas *Movidas* atainojumu, Mirājes koncentrējas uz tādiem aspektiem kā bandu vardarbību un narkotiku atkarības sekām. Plašāk pazīstamais *Movidas* tēls ir jau komercializēts un, šķiet, ka šī perioda dzīvīgums un spars tiek pieminēts daudz vairāk nekā vardarbība un nāves, kas bija neatņemama *Movidas* sastāvdaļa. Mirājes piedāvā sabalansētāku 80. gadu apskatu. Kā saka romāna varonis: „Kautiņi un alkohols man sekoja visās stundās”.¹¹³ Šis piemērs raksturo to laiku, pierādot, ka ne viss bija tik skaisti, pastāvēja vardarbība, ko bija izraisījusi pārāk liela visatļautība. Narkotiku un alkohola lietošana, satiksmes negadījumi, AIDS un pašnāvības, neskaitot jau minēto vardarbību, bija ikdiena. „Mūsu moto bija ‘Mirsti jauns

¹¹² Villena, Luis Antonio. Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta. Barcelona: El Aleph Editores, 2006.

¹¹³ Miralles, Charlie. 1964 Antes de cristo y después de perder el autobús. Madrid: Arttime Ediciones, Ediciones Muestras y Motivos, 2008., 183.lpp.

un tev būs skaists līķis. Mēs patērējām litriem alkohola un visas nelegālās narkotikas, kas bija pieejamas tajā laikā”¹¹⁴, atzīst galvenais varonis Karloss (*Carlos*). Šajā godīgajā *Movidas* portretā, Mirajes ir spējīgs paskatīties uz pagātņi un tikt pāri tās notikumiem, virzoties uz priekšu, ko Vijenais galvenais tēls nav spējīgs izdarīt, jo ir iesprostots melanholijas stāvoklī. Tāpēc iespējams teikt, ka abi autori dažādi attiecas pret atmiņām par *Movidu*.

Balsoties uz šo divu romānu analīzi, mēs varam pieņemt, ka Spānijas iedzīvotājiem varētu būt līdzīga attieksme pret *Movidu*, vismaz tiem, kas to ir piedzīvojuši. Protams, sadaloties dažādās kategorijās, katram ir savs skatījums. Bet noteikti ir tādi, kas ilgojas pēc šiem laikiem un cenšas tos radīt no jauna, tādi, kas gremdējas melanholijā vai tādi, kas atzīst *Movidas* eksistenci pagātnē, taču neuzskata, ka tas būtu pārlietu jāizceļ vai jāpiemin oficiālos pasākumos. Daži, iespējams, skatās uz pagātņi kā laiku, kad tika pieņemti kļūdaini lēmumi, citi varbūt neko nenožēlo un pieņem šo faktu tādu, kāds tas ir, t.i., laiks, kad eksistēja tādas vai citādas uzvedības ‘normas’, tas nav nekas nožēlas vērts, jo tā bija vispārpieņemta uzvedība. Citi noliedz, izslēdz no atmiņas negatīvās puses un koncentrējas uz labajām lietām.

Svarīga kultūras joma, kura ir visplašākā, ir mūzika. To ikdienā dzirdam radio, tā skan lielveikalos, kafējnīcās, paši klausāmies sev tuvākās dziesmas. Tāpēc vēl viena mantojuma daļa, par kuru iespējams runāt *Movidas* sakarā, ir tieši mūzika. *Movidas* laikā attīstījās daudzi stili, kas pirms tam Spānijā nebija aktuāli, piemēram, roks, pankroks, metāls. Bez šaubām Spānijas aktuālā mūzikas pasaule nebūtu tāda, kāda tā ir bez šo mūzikas stilu estētikas, simboliem, slenga un melodijām.

Movida, kaut arī norisinājās 80. gadu Spānijā, joprojām ir pievilcīga ne tikai māksliniekiem, akadēmiķiem un kultūras teorētiķiem, bet arī tūristiem. Daudzām personībām *Movidas* laikā tik dota iespēja veiksmīgi uzsākt un veidot karjeru, viņi ir plaši pazīstami arī mūsdienās, kā jau pieminētais Pedro Almodovars vai modes māksliniece Agata Ruiza (*Ágatha Ruiz de la Prada*), šādi viņi ir kļuvuši par *Movidas* laika ikonām, kuru darbība ir aktīva arī mūsdienās. Savukārt tūristu interese par šo laiku veicina aprakstus par *Movidu* iekļaut arī dažādos bukletos un brošūrās, informācija tiek atjaunota un izdota ārzemniekiem pievilcīgā veidā.

¹¹⁴ Miralles, Charlie. 1964 *Antes de cristo y después de perder el autobús*. Madrid: Artime Ediciones, Ediciones Muestras y Motivos, 2008. 174.lpp.

Nepilnīgas interpretācijas, kas vēlāk var izraisīt sarežģījumus sakņojas faktā, ka mēs, pagātni atceroties, to pārspriežam un modificējam atmiņas par to, taču no otras puses manāms mēģinājums to izdzīvot no jauna, distancējoties no reālā laika. *Removidas* gadījumā, kamēr vien tie ir atceres pasākumi vai artefakti, kas iemieso *Movidas* būtību, tas nerada nekādas problēmas, bet tiklīdz kā parādās mēģinājums mākslīgi konstruēt vēl vienu sociāli kulturālu fenomenu, balstoties uz par to pieejamo materiālu, tas cietīs neveiksmi, jo katram vēstures posmam ir raksturīga sava unikālā kultūras paradigma.

5. KUSTĪBAS *LA MOVIDA MADRILEÑA* NOZĪME

Sociālo kustību mērķis ir jaunu ideju vai pat ideoloģiju manifestēšana un izplatīšana. Sabiedrības dalībnieki koncentrējas uz tēmām, kas viņiem ir svarīgas, un šādi izpauž arī savu identitāti¹¹⁵. Noteiktas kustības rodas reakcijā pret vispārīgo vidi, pieņemtajām normām gan kā protests, gan jaunu ideju pieteikšana.

La Movida Madrileña, ņemot vērā politiskos un vēsturiskos apstākļus, kaut arī tā sākās pēc diktatūras, tā savā ziņā protestēja pret šo gadu laikā izveidotajiem ierobežojumiem, tāpat arī ar izpauža jaunas idejas, kas mūsdienās ir svarīgas ne tikai kā demokrātiskas identitātes pamatprincipi, bet arī kalpo kā materiāls kultūras attīstībai.

5.1. *Movidas* nozīme Spānijas vēsturē un kultūrā

Movida norisinājās 80. gadu Spānijā un, lai arī tai nav konkrēta beigu datuma, ir skaidrs, ka tā neturpinās mūsdienās un tas ir noslēdzies vēstures posms. Trīs dekādes pēc *Movidas* sākuma joprojām nav parādījusies neviens precīzs formulējums par to, kas īsti bija *Movida*, kādas ir tās īpašības, robežas, ieguldījums Spānijas vēsturē. Daudzi to ir mēģinājuši tās būtību ietvert vienā apzīmējumā, taču bieži vien nonāk pie definīcijas, ka tā bija „kustība bez kustības”¹¹⁶ (*movimiento sin movimiento*). Tomēr tā bijusi pietiekami svarīga ne tikai kulturālā un sociālā, bet arī politiskā ziņā, jo, par spīti tendencei to apzīmēt kā apolitisku, ir skaidrs, ka manifestācijas, streiki, pirmās demokrātiskās vēlēšanas, politisko partiju legalizēšana, Konstitūcija, arī mēģinājums 23-F gāzt valdību ir traktējamas kā ar politiku saistītas darbības. Tas nenozīmē, ka *Movidas* dalībnieku mērķis bija piedalīties valsts politiskajā dzīvē, taču, kad tiek ietekmēta viena no valsts attīstības sfērām, pārmaiņas skar arī citas. Brīvības manifestācija izpaudās ne tikai vēlme apliecināt personīgo brīvību, bet arī valstiskā mērogā tika atzītas autonomiju tiesības. Tāpēc to joprojām apskata, analizē tās notikumus, artefaktus, tās dalībnieki atceras savu dzīvi un parādās jauna informācija. Ir skaidrs, ka nav iespējams atgriezties šajā vēstures posmā, bet ir iespējams iztēloties, kāda tā bija, tomēr nekad pilnībā. Pašā *Movidā* pašā bija vairākas pretrunas, piemēram, haotiskais, anarhiskais impulss, kas lika tai sākties, bet no otras puses, tā tika komercializēta, un beigās kļuva par politisku un ideoloģisku kompromisu. Tā ir spontāna kustība, kas ir pilna ar limitiem un pretrunām, un tas padara to interesantu.

¹¹⁵ Meyer, David S., Nancy Whittier. *Social movements: Identity, Culture, Sand the State*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 208.lpp.

¹¹⁶ Marí, Jorge. *La Movida como debate*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Volume 13, 2009. 127.lpp.

Movida ir aktuāla mūsdienās ne tikai tāpēc, ka to atceras, bet tāpēc, ar katru ieguldīto pētījumu, tai tiek piešķirta jauna nozīme un tiek attīstīta tās ideja. Iespējams, ka ir nepieciešams vēl ilgāks laiks, lai to spētu novērtēt objektīvi, bet būtiskais ir tas, ka to turpina pieminēt.

Pagātnei vairs nav tikai viena nozīme, jo līdz ar atmiņām par to top jauna versija. Tā kā *Movida* bija tik visaptveroša, tai ir daudz aspektu un, koncentrējoties uz vienu vai uz vairākiem, rodas dažādas interpretācijas. Mūsdienās par to varam spriest tikai pēc taustāmām liecībām, kas ir dokumenti, fotogrāfijas, gleznas, filmas, literatūra, arī piemiņas vietas. Jau pats vārds „*Movida*” nozīmē kustību vai darbību, pati par sevi kā sociāli kulturāls fenomens tā iemieso šo kustību uz demokrātiskas identitātes veidošanu Spānijā. Lai gan tās dalībniekiem nebija konkrēta mērķa, kā baudīt un manifestēt jauniegūto brīvību, skatoties atpakaļ laikā var secināt, ka tā bija noteikta virzība uz citādas Spānijas izveidošanu. Tā kā *Movida* reprezentēja pilnīgu atdalīšanos no pagātnes, iespējams, ka tas bija neapzināts mēģinājums radīt lokālu, kolektīvu identitāti.

Vēlme atcerēties pagātnei nav tikai nejausība, tā norāda uz bailēm aizmirst pagātnei. Tāpēc *Movidai* tiek veltīti pasākumi, kas koncentrētā veidā mēģina notvert tās ideju. Bet tas viss nenotiek dabiskā ceļā, to rada ar mērķi. Aktuālā situācija ir atšķirīga no tās, kas bija 20. gs. 80. gados, ir jārunā par jaunu, citādu kultūru. Nav iespējams kādu vēstures posmu ienest citā gadsimtā un tas arī nav nepieciešams. *Movida* netiks aizmirsta, jo tā ir atstājusi bagātīgu mantojumu. Neviens kultūras produkts neeksistē pats no sevis, respektīvi, jebkuram produktam svarīgs aspekts ir sociālie apstākļi. Visticšākais veids, kā uzzināt par *Movidu*, ir no aculieciniekiem, no personām, kas piedalījās kustībā, taču, kad šīs pagātnes vietā būs nākusi cita, joprojām būs saglabājusies liela daļa no informācijas par *Movidu*, jo tā tiek aktīvi dokumentēta, tādā veidā arī *Movida* kā kultūras produkts netiek aizmirsta.

Tomēr atmiņas nepārtraukti mainās. Katru reizi pārdomājot konkrētu notikumu, mēs apzināti vai neapzināti aizmirstam kādu no detaļām vai, tieši otrādi, atceramies citu šķautni, par kuru mums atgādinājuši citi sabiedrības locekļi, materiāli par šo laiku, pati konkrētā sociālā vide iespaido mūsu iztēli¹¹⁷. Jaunā informācija liek pārdomāt iepriekšējās atmiņas, novērtēt citā kvalitātē jau esošo materiālu. Tā kā daudzas lietas, ainas no pagātnes mēs iztēlojamies, balstoties uz mums pieejamo informāciju, tās ir ieslēgtas mūsu atmiņas

¹¹⁷ Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago and London: The university of Chicago Press, 1992. 49.lpp.

mehānismā tādā un ne citādā formā. Sabiedrība var veicināt atmiņas procesu, ne tikai kādā veidā ierosinot atmiņas, bet arī tās pārveidojot¹¹⁸ un, bieži vien, vienalga cik pārliecināti mēs esam par savu atmiņu precizitāti, eksistē tendence tās koriģēt, atstājot labāko iespējamo versiju. Neviena atmiņa nesaglabā oriģinālo notikumu pilnībā dēļ šīm pārmainām, ko izraisa sabiedrība, sociālā vide un laiks, kura dēļ mēs neaizbēgami aizmirstam. Kulturālā atmiņa darbojas rekonstruējot, tā vienmēr saista šī pagātnes zināšanas un tēlus ar aktualitāti, ar jauno pieredzi. Kultūras atmiņa eksistē gan kā arhīvs, kurā atmiņas ir ieslēgtas, gan kā darbības formā, kad rekonstruēšana pārveido konkrēto atmiņu, dodot tai jaunu nozīmi¹¹⁹.

Kavējoties pagātnē, mēs paši esam brīvi izvēlēties to laiku, par kuru domāt, kurā mēs jūtamies visērtāk un sabiedrība mūs neierobežo¹²⁰, savā ziņā mēģinot izolēties no sabiedrības. Lai stāstītu stāstu, kas ir tik tiešām brīvs no citu cilvēku atmiņām, katram ir jākoncentrējas uz specifisku savu pagātnes pieredzi¹²¹, taču *Movidas* gadījumā fenomens ir tik plašs, ka galvenajās norises vietās vienmēr bija lielas ļaužu masas, kas to ir izveidojušas par kolektīvās atmiņas fenomenu. Atceroties pagātņi, mūs ielenc arī tā laika sabiedrība, bet *Movidas* gadījumā neiedomājama skaits dalībnieku pat atgriežoties pagātnē, apkārt nodrošina to pašu sabiedrības loku. Daudzi vēlas atgriezties šajā laikā, tā rodot kopības sajūtu un *Movidai* kļūstot par kolektīvajām atmiņām. Kolektīvais atmiņas ir rezultāts, kombinācija no individuālām atmiņām no vienas un tās pašas sabiedrības locekļiem¹²². Kolektīvās atmiņas funkcija sociālās grupas identitātes veidošanā ir palīdzēt integrācijas procesā, gan pagātnē projektēt intereses, kas saistītas ar šo identitāti.

Tāpēc par *Removidu* varētu dēvēt kolektīvās atmiņas par *Movidu*. Katram ir tas laiks, kurā jūtas vislabāk, ir citāds, tie var būt atšķirīgi notikumi, arī mūzika, un tā kā *Movida* bija tik plaša un visaptveroša, šie notikumi ir vienots veselums un laika gaitā izveidojušies par tās aktuālo reprezentāciju, veidolu, kā to atceras.

Īpaši svarīga nozīme šo atmiņu radīšanā un uzturēšanā ir mūzikai. Ierakstītā mūzika ir svarīga personīgo un kolektīvo atmiņu veidošanā, jo cilvēka atmiņa vienlaicīgi sevī iemieso daļu no kolektīvās atmiņas, sekmē to veidošanos, tādā veidā tiek konstruēta arī

¹¹⁸ Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. 51.lpp.

¹¹⁹ Assman, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. *New German Critique*. No. 65, 1995. 130.lpp.

¹²⁰ Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. 50.lpp.

¹²¹ Green, Anna. Individual remembering and 'collective memory': theoretical presuppositions and contemporary debates. *Oral History*. Vol. 32, No. 2, 2004. 39.lpp.

¹²² Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. 39.lpp

kolektīvā pieredze. Psihologi un neirokognitīvie zinātnieki ir padziļināti pētījuši mūzikas lomu attiecībā uz emocijām, individuālo identitāti un autobiogrāfisko atmiņu¹²³. Pēc pētījumiem, kas veikti socioloģijā, antropoloģijā un kultūrā, atzīts, ka ierakstītā mūzika ir daļa no kolektīvās atmiņas un identitātes. Vienota mūzikas klausīšanās, ierakstu apmaiņa un tās pārspriešana ļauj justies piederīgam un ar šīs pieredzes palīdzību indivīds sevi asociē ar konkrētu paaudzi, sabiedrības daļu. Astoņdesmitajos gados Spānijā ienāca jaunie mūzikas stili, parādījās jaunās grupas un tas bija pievilcīgs, jauns materiāls, kas palīdzēja gan izplatīt informāciju, piemēram, ar dziesmu vārdiem, gan vienot tautu.

Katram indivīdam sabiedrībā ir personīga emocionāla attieksme pret konkrētām dziesmām, uz kuru balstoties, tā vai cita mūzika kļūst par personīgo pieredzi, par atmiņām, kam ir būtiska emocionāla vērtība. Katram cilvēkam ir vēlme dalīties ar šo pieredzi un savu viedokli, un dalīšanās procesā, mūzika kļūst par daļu no kolektīvā repertuāra, kas, savukārt, atgriezeniski nodrošina jaunu platformu dziesmu analīzei un pārrunām, kā arī attiecīgā sabiedrības daļa informē indivīdu par līdzīgām dziesmām vai par tām, kurām viņi dod priekšroku¹²⁴. Tiek veidoti jauni resursi gan personīgās mūzikas, gan informācijas apstrādei. Klausoties mūziku, indivīds to tiecas saistīt ar konkrētām atmiņām, varētu teikt, ka mūzika palīdz „saglabāt” atmiņas un vēlāk liek tās atcerēties. Tas var notikt vai apzināti vai neapzināti, respektīvi, izvēloties kādu dziesmu, lai atcerētos laika posmu, notikumu, garstāvokli vai konkrētas emocijas, vai arī klausoties radio izdzirdot kādu dziesmu, atmiņas tiek pamodinātas. Etnomuzikologs Tomas Turno (*Thomas Turno*) saka, ka mūzikas ieraksti ne tikai izsauc emocionālu reakciju, bet palīdz saprast personīgo un sociālo identitāti¹²⁵.

Pats atcerēšanās process ir aktīvs un interpretatīvs¹²⁶. Bieži dziesmas, veseli albumi vai mūzika no noteikta laika perioda kļūst par tā laika ‘ikonām’ vai ‘simboliem’. *Movidas* laikā mūzika parasti tika izplatīta ar koncertu palīdzību, priekšnesumiem bāros, kā arī radio un televīzijas pārraidēm. Mūsdienās tā ir daudz plašāk pieejama, varam izvēlēties gan laiku, gan vietu, kad klausīties mūsu iemīļotās dziesmas, jo tās var atrast gan internetā, piemēram, *YouTube* kanālā, gan citās programmās kā *Spotify*, un tas neizmērojami atvieglo klausīšanās procesu, gan arī kolektīvās atmiņas konstruēšanu.

¹²³ Van Dijck, José. Record on Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. *Critical Studies in Media Communication*. Vol. 23, No. 5, 2006. 357.lpp.

¹²⁴ Van Dijck, José. Record on Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. 358.lpp.

¹²⁵ Turpat, 359.lpp.

¹²⁶ Turpat, 358.lpp.

Pateicoties internetam, iespējams klausīties ierakstus no 80. gadiem, jo, pat ja tos nepārraida radio, YouTube kanālā ir ievietoti video no koncertiem. Mūzika ļauj atgriezties pagātnē, tādā veidā kļūstot par daļu no ikdienas dzīves, un, tā kā šajā laikā ir iegūta jauna pieredze, ir iespēja uz pagātņi skatīties citādāk to novērtējot no cita rakursa. Atmiņa dublicē oriģinālo klausīšanās pieredzi, bet vai klausoties uz izplatot mūziku no *Movidas* laika, mēs radām jaunu *Movidu –Removidu*? Mēs atgriežamies tajā laikā mūsu atmiņas, bet ne realitātē, turklāt, mūzika, lai arī svarīga *Movidas* daļa, ir tikai viena no tās izpausmēm, tāpēc ir nepieciešams daudz vairāk, lai radītu ko līdzīgu vai to atkārtotu.

Ierakstītā mūzika tiek uztverta un novērtēta caur kolektīvām iestrādnēm un, tā kā individuālās atmiņas gandrīz vienmēr ir saistītas ar darbībām, piemēram, ierakstu apmaiņa un kopīgu tās klausīšanos, lai arī šādi netiek radīta *Removida*, šī apmaiņa kā prakse kļūst par kolektīvās atmiņas konstruēšanas instrumentu.

Mūzikas atkārtota klausīšanās cilvēka psihē nostiprina specifisku pieredzi¹²⁷. Tomēr līdz ar mūzikas tirgus attīstību, noteiktu dziesmu klausīšanās palīdz palielināt to popularitāti, gan personiskās, gan kolektīvās pieredzes jomā. *Movidas* gadījumā sākums noteikti bija tāds, interese par mūziku bija dabiska, jo tā piedāvāja jaunas skaņas, jaunus ritmus un stilus. Tomēr vēlāk, kad ierakstu kompānijas sāka apzināties jauno grupu potenciālu, *Movida* kļuva komercializēta. Par spīti šim faktam, protams, ka ir dziesmas, kas palikušās atmiņā tieši savas būtības dēļ, nevis tāpēc, ka tās mākslīgi padarītas atpazīstamas. Jebkurā gadījumā, abos variantos tās kļuvušas daļu no kolektīvās atmiņas.

Tā kā, piemēram, mūziku iespējams padarīt populāru apzināti, rodas jautājums, vai līdzīga situācija neatkārtojās arī ar pasākumiem un notikumiem, arī ar citiem kultūras produktiem. Šajā ziņā tas mazāk attiecas uz *Movidas* laika notikumiem, bet vairāk uz mūsdienām, kad tai tiek veltīti piemiņas pasākumi. Kā jau tika minēts, ir vairāki *Movidas* aspekti, kam tiek pievērsta īpaša uzmanība, atstājot novārtā citas tās puses, it īpaši tas attiecas uz negatīvajām sekām. Atmiņa strādā kā mehānisms, kas vieno grupas un nostiprina identitāti, taču pastāv uzskats, ka tās atmiņas, kas konfliktē starp indivīdu un vairumu grupas locekļu, lēnam pazūd¹²⁸, tāpēc mūsdienās *Movidai* kļūstot par brīvības simbolu, tik daudz netiek runāts par narkotikām, AIDS, vardarbības pieaugumu un pašnāvībām. Radot tādu pagātnes versiju, ar kuru mēs varam sadzīvot, mēs veidojam

¹²⁷ Van Dijck, José. Record on Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. 360.lpp

¹²⁸ Green, Anna. Individual remembering and 'collective memory': theoretical presuppositions and contemporary debates. 36.lpp.

identitāti¹²⁹. tas iekļauj aktīvu traumatisku vai sāpīgu pieredžu pārstrādāšanu. Tas ne vienmēr ir veiksmīgi un bieži vien mūsos paliek neatrisināta spriedze un fragmentāra, pretrunīga identitāte. Šī spriedze izraisa psihiskas problēmas, vai pārdzīvojumus, tāpēc nav nekas neparasts, ka tik plaša mēroga notikuma atspoguļošanā Spānijas tauta tiecas atbrīvoties no tās atmiņu daļas, kas vēsta par visiem nepatīkamajiem un neērtajiem notikumiem.

Ja *Movidai* tiek pievērsta tik liela uzmanība, varbūt tas ir atkārtots mēģinājums to izmantot komerciāliem mērķiem? Gan uz izstādēm, gan koncertiem ir jāpērk ieejas biļete, tāpat arī ejot uz festivāliem, kino, arī grāmatām/autobiogrāfijām ir zināma cena. Tajā pat laikā, vai tas viss tiktu darīts, ja par *Movidu* nebūtu nekāda interese?

Movidai ir daudz dažādu šķautņu un, par to runājot mūsdienās, pēc situācijas nepieciešamības ir iespējams atsaukties kādu uz tām. Ja tiek runāts par ieguldījumu kultūrā, tad var minēt mūzikas, fotogrāfijas attīstību, ja atsaucamies uz brīvību, tad var runāt par Konstitūciju un tiesībām, ko tā nosaka. Daudz diskusiju bijušas arī par tās politisko/ apolitisko dabu, resp., vai tai piemīt kāda politiska dimensija. Tā nevar būt pilnīgi apolitiska¹³⁰, jo būtiska ideja ir cilvēka tiesības uz runas dažādu veidu brīvībām, ieskaitot runas brīvību, kā arī sieviešu tiesības.

Movidas sākums gan bija apolitisks, konservatīvās partijas neatbalstīja kustības izveidošanos un attīstību, bet interesanti, ka pēc 2000. gada viņu attieksme mainījās. Tāpat tad, kad *Movida* bija kļuvusi atpazīstama lielākām ļaužu masām, tā laika Madrides mērs Enrike Tierno Galavāns publiski pauda savu atbalstu. Nav zināms vai tas tika darīts tādēļ, ka *Movida* bija daļa no pārejas laika un politiķi saprata tās lielo nozīmi, vai, piemēram, tās atzīšana tautas acīs uzlaboja politisko partiju tēlu un ļāva izpelnīties vairāk balsu nākamajās vēlēšanās." *El País*" rakstā žurnālists Vinsents Molina Foiks (*Vincente Molina Foix*) norāda, ka visvairāk uzmanību piesaista fakts, ka *Re-Movidas* laikā dominējošā ir politika un tās ideja ir absurda¹³¹, jo daži no tās atbalstītājiem mūsdienās, nebija redzēti starp *Movidas* piekritējiem 80. gados. *Movidas* pielāgošana 21. gs. pierāda, ka māksla tiek izmantota kā instruments gan politikā, gan ekonomikas attīstībā.

¹²⁹ Turpat, 39.lpp.

¹³⁰ Marí, Jorge. *La Movidia como debate*. 128.lpp.

¹³¹ Garcés, Marcela Theresa. (*Re*)*membering the Madrid Movidia: Life, Death, and Legacy in the Contemporary Corpus*. 108.lpp.

Ideja par *Removidu* radās gan starp cilvēkiem, kas nepedalījās *Movidā*, gan tiem, kas piedalījās, bet abos gadījumos par to reflektē. Daļēji varbūt tāpēc, ka *Movida* bija grandioza sociāla kustība, tās laikā un pēc tās Spānijā daudz kas mainījās. Piemiņas pasākumi, kas tiek rīkoti, lai stāstītu par *Movidu*, tāpat citi produkti, ir izveidoti ar mērķi informēt tautu un saglabāt tās piemiņu. *Removida* ir mēģinājums vienā vārdā nedefinēt šo daudzo notikumu sēriju, taču pats vārds izsaka ideju par jaunu *Movidu*. Laiks nav spējīgs radīt līdzīgu notikumu, svarīgi ir cilvēki, kas tajā piedalījās un arī vēsturiskie un politiskie apstākļi. Nav iespējams radīt *Removidu*, jo jau pats vārds „radīt” ietver ideju par tīšu tās veidošanu. *Movida* radās dabiskā ceļā kā sekas Spānijas iedzīvotāju vēlmei un iespējām izbaudīt apstākļu maiņu pēc diktatūras. Mūsdienās demokrātijas apstākļos visi ir brīvi darīt to, ko vēlas, tādēļ, lai arī cik bieži par *Movidu* netiek runāts, lai arī cik daudz jaunu interpretāciju par to parādās, tā ir oriģinālās *Movidas* atspoguļojums, nevis nākamā versija. *Movida* bija revolūcija, tās mērķis bija nodrošināt jaunu kultūras paradigmu, pēc kuras vadīties un, vēsturisko apstākļu dēļ, tas notika ļoti koncentrētā veidā. *Movida* iegūst dažādas nozīmes, atkarībā no tā, kurš par to runā. Un no šiem stāstiem var spriest, ka katram ir bijusi sava *Movida*, tā ir piedzīvojusi vairākas dzīves. Tāpēc iespējams secināt, ka tā turpinās dzīvot jaunās interpretācijās. Mēs saglabājam atmiņas no katra mūsu dzīves posma, un tās tiek konstanti reproducētas, caur tām, kā caur nerimstošām attiecībām, veidojas un tiek iemūžināta identitāte.¹³² Pat ja būtu nepieciešamība un sāktos cits laika periods, ko varētu dēvēt par *Movidu*, pēc laika tam piešķirtu jaunu vārdu. To, iespējams, salīdzinātu ar *Movidu*, taču jaunā kustība nekādā gadījumā neietvertu tās pašas idejas un darbības, kas piemīt *La Movida Madrileña*.

Kolektīvā atmiņa atspoguļo pagātnes notikumus, taču vai esot vēsturiska, tā nepārvēršas par vēsturi? *Movidas* gadījumā atmiņas par to vēl joprojām ir dzīvas, tiek organizēta komunikācija par un ap vēstures artefaktiem, tās pieminēšana šādā veidā to veido par daļu no kolektīvās atmiņas¹³³. Tāpat būtu vēlams pievērst uzmanību individuālo atmiņu bagātībai un dažādībai. Pat ja tās nemaina, var tad apstiprināt vispārpieņemtos kolektīvās atmiņas moduljos¹³⁴. *Movidas* gadījumā šis ir nebeidzams stāsts. Paaudze, kas dzīvoja šajā laikā, joprojām rada jaunas atmiņas stāstu formā. Vēlāk, kad šīs paaudzes vairs nebūs, būs nākamā, kas reflektēs par šo periodu, tiesa, vairs ne kā primārie avoti, taču

¹³² Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*.

¹³³ Assman, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. 128.lpp.

¹³⁴ Green, Anna. Individual remembering and ‘collective memory’: theoretical presuppositions and contemporary debates. 42.lpp

katram joprojām ir iespēja ieguldīt savu skatījumu, tādējādi tas ir nebeidzams process, un par *Removida* var dēvēt refleksiju par *Movidu*.

La Movida līdz ar to un galu galā ir visu diskusiju un debašu, kas par to ir radītas un tiek radītas, rezultāts, līdz ar to pati kļūstot par debatēm¹³⁵. Iespējams, ka termina piemērošana tik 'krāšņam fenomenam' noved pie tā vienkāršošanas. Tā to viegli var atpazīt, bet iespējams, ka „lielas lietas ir grūti identificēt ar vienu vārdu”¹³⁶, it īpaši, ja tās ir tik daudzpusīgas.

5.2. *Movida* un demokrātiskas identitātes veidošana

Kā min psiholoģe Silva Omārova, ne tikai sociālie apstākļi veido personību un grupas, bet eksistē arī atgriezeniskais variants, kad cilvēki un grupas ietekmē sociālo situāciju¹³⁷. Šādu variantu iespējams novērot līdz ar *Movida Madrileña* aizsākšanos un attīstību. Spānijā pēc diktatūras bija iestājies zināms tukšums, kuru bija nepieciešams aizpildīt un šim procesam pievērsās paši valsts iedzīvotāji.

Konkrētās masu kustības un to mērķi ir atkarīgi no vēsturiskās situācijas, konkrētās sabiedrības un kultūras vērtībām. Filozofijā pastāv viedoklis, ka vērtības uztvere ir cilvēka apziņas neatņemama sastāvdaļa¹³⁸. 80. gados Spānijā par vienu no šādām vērtībām tika atzīta jauniegūtā brīvība, kas bija galvenais virzītājspēks kultūras dzīvē. Lai arī kolektīvā uzvedība var būt destruktīva un apdraudēt sabiedrību, daudzos gadījumos, piemēram, dumpju, politisko vai masu sociālo kustību rezultātā sekas var būt pozitīvas un veicināt sabiedrības attīstību un pārmaiņas tajā¹³⁹.

Ir vairākas pazīmes, kas liecina par to, ka *Movidai* bija nozīmīga loma tieši sabiedrības demokrātiskās izjūtas veicināšanā. Kā piemēru var minēt konkrētas darbības vietas trūkumu, jo kustība atbalstītāji bija sastopami visā galvaspilsētā. Vēlāk šīs idejas sasniedza arī tādas pilsētās kā Barselona, Bilbao un Vigo. Tāpat nebija dominējošas grupas vai līdera. Kustība sastāvēja no liela skaita dažādu sociālo grupu, kas savā starpā mijiedarbojās. Pēc ģērbšanas stila varēja izšķirt gan pankus, gan rokerus. Bija cilvēki, kas klausījās tehno, džezroku, poproku un smago roku, bet tas netraucēja līdzāspastāvēšanu un

¹³⁵ Marí, Jorge. *La Movida como debate*. 139.lpp.

¹³⁶ Turpat, 129.lpp.

¹³⁷ Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. Rīga: Kamene, 1996. 180. lpp.

¹³⁸ Priedītis, Arturs. *Ievads kulturoloģijā. Kultūras teorija un kultūras vēsture*. Daugavpils: A.K.A., 2003. 219. lpp.

¹³⁹ Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. 160.lpp.

sadzīvošanu. Šo grupu un kultūras strāvojumu pārstāvji satikās galvaspilsētas kafejnīcās, naktsklubos un bāros, kur kopīgi atpūtās, klausījās mūziku un apmainījās ar viedokļiem. Vietās, ko parasti apmeklēja *Movidas* dalībnieki, nebija durvju sarga, kurš lemtu par apmeklētāju atbilstību konkrētajai vietai¹⁴⁰. Kā uz to 1987. gadā atsaucas Fabio de Migels (*Fabio de Miguel*), „Atrasties ‘*Rock Ola*’ bija kā atrasties uz Noasa šķirsta; rokeru, rokabiliju, panku un romantiķu sajaukums, visi jautri un enerģijas pilni – tas bija kaut kas bībelisks.”¹⁴¹

Visiem spāņiem bija vienādas tiesības un iespējas iesaistīties. Šis bija laiks, kad nevajadzēja aprobežoties tikai ar citu darba augļu baudīšanu. Katrs varēja piedalīties, kļūt par fotogrāfu, mūziķi, gleznotāju vai uzņemt filmu. Nebija svarīgi vai rīcībā ir dārga aparatūra, atbilstošie līdzekļi, svarīgi bija būt par notiekošā daļu. *Movidas* laikā attīstījās arī *DIY* ideja, jeb ‘dari to pats’, kad kaut kas tiek radīts, pārveidots vai salabots bez profesionāļu palīdzības. Līdz ar to kustība simbolizēja arī ideju, ka dzīvē pastāv kaut kas vairāk kā tikai ekonomikas produktu patērēšana.

Nebija svarīgs arī vecums, seksuālā orientācija vai piederība sociālajam slānim. Piemēram, *Alaskai* bija septiņpadsmit gadu laikā, kad lielākajai daļai kustības atbalstītāju bija apmēram divdesmit un trīsdesmit gadu. Iespēja brīvi paust savu seksuālo orientāciju bija viens no būtiskākajiem šī laika pavērsieniem. Par to rakstīja presē un romānos, atainoja filmās, pieminēja dziesmās un to varēja novērot sabiedrībā. Homoseksuāļi bija pirmie, kas pa īstam atraisījās, it kā rādot piemēru pārējiem spāņiem izmantot brīvības sniegtās iespējas. Arī fakts, ka daudzi *Movidas* dalībnieki nāca no dažādām krasi atšķirīgām vietām un sociālajām klasēm, padarīja kustību vēl daudzveidīgāku. Katrs kopīgajā veselumā pievienoja savas idejas, tradīcijas un paražas.

Movidas atvērtība jaunām idejām, dažādība un unikālums bija tā, kas to padarīja saistošu sabiedrībai. Interesi izrādīja arī politiskie darbinieki, jo kustība akcentēja tādas idejas kā piedalīšanās, līdzāspastāvēšana, tolerance, radīšanas brīvība, kas ir būtiskas demokrātiskas sabiedrības pamatvērtības. Šis kultūras projekts palīdzēja samazināt robežas starp kultūras klasēm, interesēm, vecumiem un izcelsmes vietām, vienojot kopīgā demokrātiskā idejā. Kustības modernais tēls simbolizēja apņēmīgu izlaušanos no pagātnes.

¹⁴⁰ Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain? The movida madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986*. New York: Bulletin of Spanish Studies, 2009. 44.lpp.

¹⁴¹ Citēts pēc: Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain?* 44.lpp.

Daudzi galvaspilsētas iedzīvotāji ticēja, ka līdz ar šo kustību Madride ir pārvērsta par ‘pasaulas kultūras galvaspilsētu’¹⁴². Pirmoreiz vairāku gadu laikā Madride simbolizēja kultūras pārmaiņas, nevis atgādināja par režīma laika stingrību, apspiestību un ierobežojumiem.

Jau 19. gs. beigās franču sociālpsihologs Gustavs Lebons prognozēja, ka 20. gs. būs „masu laikmets”¹⁴³. Kad izzūd visas tradicionālās vērtības un ticējumi, masa ir vienīgais spēks, kuras nozīme pieaug. Masā stingri nav iespējams izšķirt personības, domas un jūtas tiek orientētas kādas idejas īstenošanai. Šādai kustībai nav būtiska indivīdu atrašanās vienā vietā, jo mērķa sasniegšana tiek realizēta ar atšķirīgām darbībām dažādās vietās, galvenais ir vienotā ideja. *Movidas* sekotāju un atbalstītāju pulkam, pateicoties masu mediju sniegtajām iespējām, izdevās apvienoties kopīgas idejas realizēšanā un paust savu nostāju.

Arturs Priedītis norāda, ka „katra kultūra eksistē saskaņā ar savu attīstības loģiku, un katrā kultūrā konstatējams tipoloģiski oriģināls materiāls”¹⁴⁴. Respektīvi, kultūras vēsturiskā paradigma savā saturā ietver vielu, kas stimulē jaunas konceptuālas pamatsistēmas jeb paradigmas veidošanos un nosaka kultūras kopēju gaitu vispār. Autore uzskata, ka tādējādi iespējams skaidrot arī *La Movida Madrileña* nozīmi Spānijas kultūras attīstībā un jaunas, demokrātiskas identitātes veidošanā. Franko diktatūras laikā tauta tika stingri kontrolēta, bija jāpieņem vairāki nosacījumi dažādās kultūras jomās, jāstopas ar cenzūru. Savukārt pēc režīma krišanas novērotais ‘kultūras sprādziens’ liecina par tautas reakciju pret režīma laika ierobežojumu pazušānu. *Movida* bija pārejas fāze no diktatūras uz demokrātisku republiku. Neskatoties uz politikā notiekošajām pārmaiņām un demokrātijas iedibināšanu, bija nepieciešams veids kā tautā īstenot šo demokrātijas ideju, apzināties brīvību. Loģiskā attīstība sevī ietvēra šo Spānijas iedzīvotāju ‘pierašanas’ fāzi, citādas kultūras sistēmas apzināšanos. Tā kā Franko laikā valsts centās kultūrai uzspiest savu politiku, sabiedrisko dzīvi pakļaujot fiksētai kārtībai, pēc režīma krišanas šī kārtība vairs neeksistēja un bija nepieciešams izveidot jaunu. *Movidas* sociāli kulturālais fenomens daudzpusīgi raksturoja tautas vēlmi apzināties savu brīvību un to izmantot. Kā autore skaidro iepriekš, *Movidas* gadījumā vairāki faktori liecināja par tās demokrātisko raksturu, piemēram, dažādo sociālo slāņu, vecumu, dzimumu un izcelsmes indivīdu iespēja piedalīties un aktīvi līdzdarboties. Šajā periodā Spānijas tauta diezgan strauji izdzīvoja tās

¹⁴² Fauche Rodríguez, Héctor. „*El futuro ya está aquí*” 363.lpp.

¹⁴³ Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. Rīga: Kamene, 1996. 168. lpp.

¹⁴⁴ Priedītis, Arturs. *Ievads kulturoloģijā. Kultūras teorija un kultūras vēsture*. 154. lpp.

pārmaiņas kultūras jomā, ko citu valstu iedzīvotāji jau bija paspējuši pieredzēt, jo nepastāvēja ierobežojošu spēku. Režīma krišana sevī implicēja ideju par tālāku attīstību. Šī attīstība veda uz demokrātiskas apziņas veidošanu, ko izdevās realizēt ar kustības *La Movida Madrileña* palīdzību.

NOBEIGUMS

Darba mērķis ir uzzināt kāda ir *La Movida Madrileña* kustības nozīme demokrātiskas identitātes veidošanas procesā Spānijā un vai un kādā veidā šī kustība ir ietekmējusi valsts vēsturi un kultūru. Lai noskaidrotu kādi bija kustības rašanās apstākļi, apkopota informācija par politisko un vēsturisko situāciju pirms *Movidas* un šīs situācijas izmaiņas, kas sekmēja tās sākšanos. Kustības apraksts ļauj uzzināt par *Movidas* izpausmēm Spānijas kultūras dzīvē 80. gados, gan arī pār tās traktējumu mūsdienās. Apkopotās informācijas analīze ļauj izdarīt secinājumus par šī sociāli kulturālā fenomena nozīmi Spānijas kultūras dzīvē un vēsturē.

Pagātnes atmiņām vienmēr būs nozīmīga loma arī nākotnes veidošanā, jo sociāli aktīvs pilsonis ir informēts par kultūras un politikas procesiem un notikumiem pagātnē, kas viņam ļauj pieņemt lēmumus saistībā ar nākotni. Tāpēc Spānijas gadījumā *Movida* ieņem svarīgu pozīciju, jo tā ne tikai kalpoja kā instruments un vide, kurā attīstījās demokrātiska identitāte, bet arī deva ievērojamu ieguldījumu kultūras dzīvē.

Tā kā nepārtraukti parādās jauna informācija par *Movidu* un jaunas tās interpretācijas, it īpaši ņemot vērā katra autora unikālo pieredzi un idejas, tēmu iespējams attīstīt vēl plašāk. Tāpat var secināt, ka kustības izpausmes bija ļoti plašas, tādēļ ticams, ka eksistē materiāli, kas joprojām nav publicēti un analizēti. Tomēr no pieejamās informācijas darba izstrādē iegūto datus iespējams nākotnē izmantot, lai salīdzinātu *La Movida Madrileña* ar Latvijas Atmodas laiku, tādējādi piedāvājot citādu skatījumu uz abām kustībām. Šī nākotnes perspektīva ne tikai dotu ieskatu latviešu un spāņu mentalitāšu salīdzinājumā un nostājā pret kultūras vēsturi, bet arī ļautu izveidot jaunu plakni starpkultūru attiecībās.

KOPSAVILKUMS

Kustība *La Movida Madrileña*, kaut arī radītas daudzas definīcijas, joprojām izraisa diskusijas un jautājumus par tās būtību, piemēram, tās saistība ar politiku.

Kaut arī kustība norisinājās salīdzinoši nesen, apstākļos, kad jau bija iespējams to dažādos veidos dokumentēt (video, mūzikas ieraksti, kā arī periodika), nav iespējams izveidot visaptverošu apkopojumu. Pirmkārt, ne viss tika dokumentēts kustības *underground* statusa dēļ; otrkārt, dabisks atcerēšanās process vienmēr iekļauj arī aizmiršanu.

Movidai ir neatkārtojama loma demokrātiskas identitātes veidošanā, jo kustība manifestēja brīvību un tiesības, kas tika atspoguļota Konstitūcijā.

Movida kā 'kultūras eksplozija' nodrošināja jaunu materiālu visās mākslas jomās; daudzi, kas piedalījās kustībā, veiksmīgi izveidojuši karjeru un ir aktīvi arī mūsdienās.

Mūsdienās joprojām ir aktuāli un vērtīgi ne tikai tie mākslas produkti, kas radīti *Movidas* laikā, bet tiek veidoti jauni, gan tieši atsaucoties uz *Movidu*, gan no tās iedvesmojoties.

Kaut gan šo produktu un pasākumu kopums tiek dēvēts par *Removidu* vai par otro *Movidu*, šis fenomēns, pateicoties konkrētajai politiskajai situācijai, bija vienreizējs un to nav iespējams atkārtot.

Movida turpina eksistēt kā kolektīvā atmiņa. To nodrošina tās nozīmīgums, vispārīgais ieguldījums kultūrā, atzītais statuss mūsdienās un cilvēku daudzums, kas piedalījās.

Informācijā, kas pieejama par *Movidu*, bieži vien nav minētas tās negatīvās izpausmes un sekas, tādējādi dažkārt nonākot līdz pārspīlētai šīs kustības glorificēšanai. Lai *Movidu* izprastu kopumā un mācītos no tās pieredzes, būtiski atzīt visus tās aspektus.

Par *Movidu* nozīmīgumu liecina fakts, ka par to joprojām ir interese arī mūsdienās.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Assman, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. No. 65, 1995. 125.-133. lpp.
2. Almodóvar, Pedro. *La mala educación*. El Deseo, S.A.: 2004.
3. Benford, Robert D., David A. Snow. Framing Processes and social movements. An Overview and Assessment. *Annual Reviews. Sociology*. No. 26, 2000.611.-639.lpp.
4. Cohen, Yehuda. *The Spanish. Shadows of Embarrassment*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2012. 224 lpp.
5. Chuliá, Elisa. Cultural Diversity and the Development of a Pre-democratic Civil Society in Spain. In: *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. New York: Palgrave Macmillian, 2007.
6. Cook, Bernard A. *Europe since 1945: An Encyclopedia*. New York: Garland, 2001. 1508 lpp.
7. Džads, Tonijs. *Pēc kara: Eiropas vēsture pēc 1945. gada*. Rīga: Dienas grāmata, 2007. 960 lpp.
8. Fauce Rodríguez, Héctor. „El futuro ya está aquí” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. 365 lpp.
9. Folkart, Jessica A. *Angles on otherness in post-Franco Spain. The fiction of Cristina Fernandez Cubas*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2002. 262 lpp.
10. Garces, Marcela Theresa. *(Re)membering the Madrid Movida: Life, Death, and Legacy in the Contemporary Corpus*. Promocijas darba kopsavilkums filozofijas grāda iegūšanai. Minnessota: University of Minnessota, 2010. 364 lpp.
11. Gracia Garcia, Jordi; Ruiz Carnicer, Miguel Angel. *La Espana de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Sintesis, 2001. 448 lpp.
12. Green, Anna. Individual remembering and ‘collective memory’: theoretical presuppositions and contemporary debates. *Oral History*. Vol. 32, No. 2, 2004. 35.-44.lpp.
13. Gutiérrez, Chus. *El Calentito*. Madrid: Canal +, 2005.
14. Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992. 37.-51.lpp.

15. Hanovs, Deniss. Ievads. Subkultūra vai kontrkultūra? Pārdomas par protesta kultūrām 21. gadsimtā. Rakstu krājums. *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. Rīga: Dialogi, 2007. 9.-24.lpp.
16. Jordi Gracia. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004. 404 lpp.
17. J.P. Fusi, *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999. 232 lpp.
18. Kornvels, R. D. *Pasaules vēsture divdesmitajā gadsimtā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1996. 651 lpp.
19. Marí, Jorge. La Movida como debate. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Volume 13, 2009. 127.-141.lpp.
20. Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras. La censura en la transición a la democracia*. Madrid: Sintesis, 2008. 328 lpp.
21. Martines Cuevas, Ma Dolores. *La suspension individual de derechos y libertades fundamentales en el ordenamiento constitucional espanol: un instrumento de defensa de la Constitucion de 1978*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1997. 1260 lpp.
22. Meyer, David S., Nancy Whittier. *Social movements: Identity, Culture, Sand the State*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 383 lpp.
23. Miralles, Charlie. 1964 Antes de cristo y después de perder el autobús. Madrid: Artime Ediciones, Ediciones Muestras y Motivos, 2008. 346 lpp.
24. Muñoz Caliz, Berta. *El Teatro silenciado por la dictadura franquista*. Madrid: Centro de Documentacion Teatral. 11 lpp.
25. Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā. Sociālā psiholoģija*. Rīga: Kamene, 1996. 236 lpp.
26. Payne, Stanley G. *The Franco regime 1936-1975*. London: University of Wisconsin Press, Ltd., 1987. 677 lpp.
27. Pease, Alejandro Andrade. *Madrid, la sombra de un sueño*. Niño con bomba films, 2007.
28. Priedītis, Arturs. *Ievads kulturoloģijā. Kultūras teorija un kultūras vēsture*. Daugavpils: A.K.A., 2003. 227 lpp.
29. Rodríguez-Castro, Mónica. *The Power of the Red Pencil during Franco's Regime. Censorship and discourse of drama*. Kent State University, Institute of Applied Linguistics.

30. Skulte, Ilva, Kozlovs, Normunds. Subkultūras jēdziena teorētiskās robežas. Rakstu krājums. *Ceļojums ar citādo: Subkultūras pilsētas vidē*. Dialogi.lv, 2007.
31. Stapell, Hamilton M. *Just a teardrop in the rain? The movida madrileña and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986*. New York: Bulletin of Spanish Studies, 2009. 26 lpp.
32. Tusell, Javier. *Spain: From dictatorship to democracy*. Oxford: Blackwell publishing, 2007. 504 lpp.
33. Van Dijck, José. Record on Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. *Critical Studies in Media Communication*. Vol. 23, No. 5, 2006. 357.-374.lpp.
34. Villena, Luis Antonio. *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Barcelona: El Aleph Editores, 2006. 240 lpp.
35. Zapedowski, Jan Michal. *Francisko Franco and the decline and fall of spanish fascism*. 2001/2002. 26 lpp.
36. Carnabys. *Madrid me mata 1984*. 2012. gada 3. augustā. Pieejams: <http://es.paperblog.com/madrid-me-mata-1984-1423554/>
37. *Cómo se vestían en los 80?* Pieejams: <http://www.loreal-paris.es/tendencias/lifestyle/fiestas-ochenteras.aspx>
38. Davide. *Literatura de la Movida madrileña*. Pieejams: <http://cursomantenimientocervantes.wikispaces.com/Literatura+de+la+Movida+madrile%C3%B1a>
39. *El nacimiento de la movida. Homenaje a Canito*. Pieejams: <http://www.lomejordelamovida.com/2007/09/27/el-nacimiento-de-la-movida-homenaje-a-canito>
40. Francisko Franco. *The Spanish Generalissimo*. Pieejams: http://sitemaker.umich.edu/fascistpersonalitycult/francisco_franco
41. Franca. *Moda de los años 80*. 2009. gada 13. augustā. Pieejams: <http://www.imujer.com/2009/08/13/moda-de-los-anos-80>
42. Franco's Political System. *U.S. Library of Congress*. Pieejams: <http://countrystudies.us/spain/22.htm>
43. Lage-Otero, Eduardo. *Restricting Brilliance: Literature During Francisko Franco's Regime*. 2009. gada 7. decembrī. Pieejams:

- <http://fysm149.wp.trincoll.edu/2009/12/07/restricting-brilliance-literature-during-francisco-francos-regime/>
44. *La Movida Madrileña. A brief history of the late 1970s / early 1980s artistic and socio-cultural movement that occurred in the after math of Spain's 'Transition'*.
Pieejams: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm>
 45. Manrique, Diego A. *Los discos prohibidos del franquismo*. 2012. gada 20. janvārī.
Pieejams:http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327075422_320109.html.
 46. Marco Soto, Adela. *LaMujerbajo el franquismo*. Pieejams:
<http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos/lamujerbajofranquismo.pdf>
 47. Pablo Pérez-Mínguez. *Alaska*. Pieejams: <http://kedin.es/huelva/que-hacer/arte-y-cultura-fotografia-exposicion-de-la-fotografia-de-pablo-perez-minguez-en-la-casa-colon-en-huelva.html>
 48. *Pedro Almodovar and Fabio Mc Namara in the 80's*.Pieejams:
<http://www.myspace.com/arujfe/photos/57258737>
 49. sangrespanola.wordpress.com. *La Movida Madrileña. Sangre española*. PDF fails, 2013. gada 17. janvārī.
 50. Sanz Fernández, Marta. *An inside view of "Movida Madrileña"*. 2012. gada 24. novembrī. Pieejams: <http://anmarme.blogspot.com/2012/11/entry-2.html>
 51. The Filmographic Unit, BFI National Library. *Dissenting Voice. Spanish Cinema under Franco*. Pieejams:
<http://www.pragda.com/wpcontent/uploads/2011/10/Dissenting-Voices1.pdf>
 52. Valiño, Xavier. *La censura radiofónica en la producción discográfica durante el franquismo*. 2013. gada 25. februārī.
Pieejams:<http://devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/la-censura-radiofonica-en-la-produccion-discografica-durante-el-franquismo.html>

SUMMARY

„The meaning of the movement *La Movida Madrileña* in contemporary Spain” is a thesis written by Līva Klismeta, a 4th year student of Intercultural relations between Latvia and Spain at the Academy of Culture of Latvia. The aim of the paper is to analyze how the socio-cultural phenomenon *La Movida Madrileña* influenced the developing of the new democratic identity in Spain and what is its impact on Spanish culture, as well as investigating the meaning of *Removida*. The thesis consists of 5 chapters dedicated to such topics as historical and political background in Spain during Francisco Franco dictatorial regime and the restrictions that the regime imposed, the origins of the *Movement*, its development and characteristics. The final chapter offers author's analysis about the meaning of *Movida* in modern Spain.

After analyzing the information, provided by publications and articles about *La Movida Madrileña*, the author has come to a conclusion that the Movement is playing a significant part in Spain's cultural and political history. *Movida* provided the citizens with the possibility to create new democratic identity throughout the changes in culture life, e.g. music, literature, cinema. *Movida* does reflect the modern Spanish values and opinions. It is an important process to look at when researching the culture of Spain.

ANOTACIÓN

La significación de la Movida Madrileña en la España moderna da título al Trabajo de Fin de Grado escrito por Līva Klismeta, estudiante de 4º año de Relaciones Interculturales entre Letonia y España en la Academia de Cultura de Letonia.

El objetivo principal del mismo es analizar cómo el fenómeno socio-cultural de *La Movida Madrileña* ha influido en el proceso de creación y conformación de una nueva identidad democrática en el estado español y cuál ha sido su verdadero impacto en la cultura del país. Asimismo, pretende adentrarse en el concepto de la *Removida* e investigar su sentido y alcance.

El trabajo consta de seis capítulos que abordan trascendentales cuestiones para un mejor entendimiento del objeto de estudio. De este modo se indaga el fondo político e histórico acaecido durante la dictadura de Franco y las restricciones realizadas por la tiranía del régimen rastreando, de igual manera, la génesis del movimiento, su desarrollo, características y peculiaridades. El último capítulo ofrece la visión de la autora sobre la repercusión de la *Movida* en la España moderna.

Después de considerar y examinar una vasta información recogida en distintos medios y publicaciones la autora llega a la conclusión de que el movimiento investigado juega un papel destacado en el ámbito político y la escena cultural de España. La *Movida* concedió a aquellos que presenciaron el tránsito de su existencia la posibilidad de forjar esa nueva identidad democrática valiéndose para ello de corrientes artísticas que emanaban de disciplinas tales como la música, la literatura, el cine o la fotografía. Grito que se erige en reflejo de los valores de una sociedad y que resulta imprescindible –a la par que *vital*- en la configuración del panorama cultural de la España reciente.

Bakalaura darbs

**“KUSTĪBAS LA MOVIDA MADRILEÑA IZPAUSMES
MŪSDIENU SPĀNIJAS KULTŪRĀ”**

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras socioloģijas un menedžmenta katedrā

Ar savu parakstu apliecinu, ka bakalaura darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Līva Klismeta _____ 26.05.2015.
Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: docents Juris Goldmanis _____ 26.05.2015.
Paraksts

Recenzents: _____
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ .05.2015.

Katedras sekretārs: _____
Vārds, uzvārds Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA Bakalauragala pārbaudījumu komisijas sēdē

____ .05.2015. prot. Nr. ____, vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____
Vārds, uzvārds Paraksts