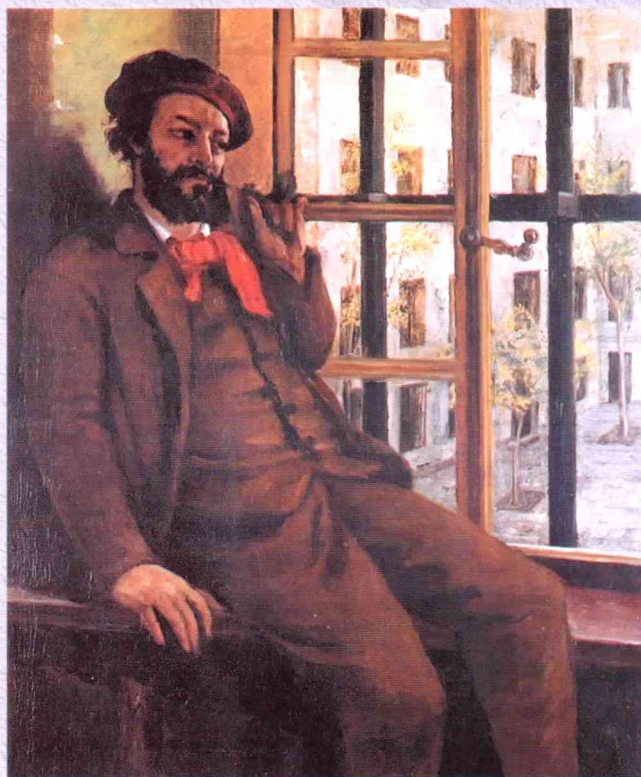


ezredvég

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMKRITIKAI FOLYÓIRAT



Gustave Courbet: A Sainte-Pélagie börtönében (1871)

TABÁK ANDRÁS

(1871)

Courbet a börtönében

Arra bíztatnak, akik aggódnak értem,
hogy ne szégyelljem, fordítsak köpenyeget.
No, s ha úgy tennék? Hiszen mi haszna volna?
Kívül-belül vörös az én köpenyem.

XXI. ÉVFOLYAM

5

2011. MÁJUS

- MARCOS ANA MEMENTÓ
A börtönök / 100
- LÉNÁRT ANDRÁS FILM
A hóhér
(Filmművészeti rendszerkritika a spanyol
Franco-korszakban) / 116
- SZERDAHELYI ISTVÁN MORFONDÍROZÁS
A liberális vadkapitalizmus
megkeseredett cukra / 124
- BISTEY ANDRÁS OLVASÓLÁMPA
Osztályharcos, osztály nélkül
(Esnagy József: Egy nevetséges poéta
feljegyzései) / 129
- GYIMESI LÁSZLÓ Odabenn már bizseregnek a hársak
(Szarka István: Zöld karácsony) / 131

Gustave Courbet (1819–1877) műveivel
és a Párizsi Kommünről készült egykori
rajzokkal

E számunk kiadásához a
Szabad Sajtó Alapítvány és a Lukács György Alapítvány nyújtott támogatást

INTERNET <http://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg>

ezredvég

SIMOR ANDRÁS

(főszerkesztő,
publicisztika, kritika, esszé)

SZEPES ERIKA

(vers, képzőművészet)

TABÁK ANDRÁS

(olvasószerkesztő, próza)

Szerkesztőség 1086 Budapest, Magdolna utca 5-7.

Levél cím 1431 Budapest, Pf. 182.

Kiadóhivatal 1082 Budapest, Baross utca 61. Telefon 334-1509/17

Kiadja az Ezredvég Alapítvány

Felelős kiadó **Kassai Franciska**, a kuratórium elnöke

KÉZIRATOT NEM ÖRZÜNK MEG ÉS NEM KÜLDÜNK VISSZA!

A folyóirat Budapesten és vidéken megvásárolható a Hírkér és a Lapker Rt. pavilonjaiban, valamint a VI. Andrásy út 45. és a XIII. Váci út 19. szám alatti fővárosi könyvesboltokban, továbbá napon-
ta 9 és 14 óra között a kiadóhivatalban, ahol régi lapszámok is kap-
hatók

Vidéken a szerkesztőség levél címén is megrendelhető

Előfizethető a 11784009-20300027 számú OTP-számlán

Előfizetés egy évre 2880 Ft., fél évre 1440 Ft

ISSN 0238-2865 (Nyomtatott)

ISSN 1588-1318 (Online)

Nyomdai munkálatok Vasas-Köz Nyomda

Felelős vezető Badó Géza

LÉNÁRT ANDRÁS

A hóhér

(Filmművészeti rendszerkritika a spanyol Franco-korszakban)

A 20. század történetében a modern civilizáció kialakulásának egyik velejárója volt az egyetemes filmkultúra megszületése és elterjedése. A mozgóképek varázslata rohamtempóban hódította meg a társadalmakat, mind Európában, mind az amerikai kontinensen. Egy olyan új, szórakozásra és kikapcsolódásra kiváló alkalmat nyújtó eszközt láttak a kamera teremtette illúzióban, amely szélesíti a mindennapok feszültséggel teli pillanatait elől búvóhelyet kereső emberek lehetőségeinek tárházát. Világjelenség lett az 1910-es évektől, hogy a mozi egyre népszerűbbé vált minden réteg számára.

Az új „csoda” persze azonnal felkeltette a hatalom kíváncsiságát is, a benne rejlő potenciális erőt az irányításért harcoló csoportok mindegyike igyekezett valamilyen módon kiaknázni. Az 1917-es orosz forradalom után a film a Szovjetunióban népművelő és propaganda célokat szolgált.

Később a legjelentősebb európai diktátorok is felismerték a társadalomra gyakorolt hatásának értékét. Esetükben a kulcsszó a „befolyásolás”.

A filmpolitikai környezet

Az 1939 és 1975 között fennálló spanyol diktatúrában a „Generalísimo”, *Francisco Franco* kiváló tanítványa volt elődeinek, a bizalmasai által irányított filmpolitikában tökéletesen hasznosították a *Mussolini* és *Hitler* által kialakított mechanizmusokat. A film legfontosabb feladata lett, hogy bemutassa, miért tekinthető az új nemzeti-katolikus Spanyolország egy tökéletes formációnak. Minden kulturális terméknek a Hispanidad, vagyis a Spanyolság Tudat eszméit kellett közvetítenie, kiegészítve a rendszert minden ízében átszövő alapelvekkel. Így jelent meg az állam erkölcsi tisztasága felett őrködő, minden magasatos értéket magában foglaló katolikus egyház, a rendet szavatoló katonaság, valamint a társadalom alapját képező család szentsége. A szélsőjobboldali Falange Párt radikális ideológiáját felhasználó eszmerendszerben az egység és a spanyol nagyság állt a középpontban. A francóista filmpolitikát a totális kontroll, az átláthatatlan cenzúra, a rendszerhez hű filmek és az értelmetlenné tűnő, könnyed szórakozást nyújtó alkotások összjátéka jelentette. Elméletileg elképzelhető lenne, hogy olyan termék kerüljön ki a filmes műhelyekből, amely akár a fennálló politikai rendszert, akár a társadalmat kritizálja, vagy enyhén negatív felhanggal látatja. Elkerülhetetlen volt, hogy alkalmanként azért átcúsúszanak a cenzori szűrőn bizonyos „rendszerellenes” alkotások is, de ezek ellen utólag már nem sok mindent tehetett a hatalom. Főleg az 1950-es évektől, amikor nyitottabbnak, demokratikusabbnak szeretett volna mutatkozni a vezetés a külvilág felé. Ilyen körülmények között a keménykezű cenzúra gyepőlőin bizonyos mértékben engedni kellett.¹

Az 1960-as évek hozták el a változás szelét. Az 1962-ben a Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium élére került *Manuel Fraga Iribarne* meghirdeti az aper-

túra koncepcióját: a felülről irányított, de széles körű társadalmi támogatottságot (és követelést) maga mögött tudó nyitás során lazítanak az elmúlt 20 év szigorú keretein az információ és a kultúra minden területén. Ez az enyhülés országos jelenség. Az 1959-ben elfogadott Stabilizációs Terv elsődleges célja volt, hogy Spanyolországot kiszakítsa az eddigi elszigeteltségéből, megnyissa a gazdaságot a külföldi tőke előtt is, valamint mindezek folyamányaként a világ előtt egy szimpatikus, voksát a demokrácia mellett letevő nemzetként tetszelegjen. Az apertúrának tehát politikai, gazdasági és társadalmi-kulturális vetülete is volt, témánk szempontjából ez utóbbi a jelentősebb.

Szintén 1962-ben tért vissza a Filmművészeti Főigazgatóság élére *José María García Escudero*, aki az 50-es években rövid ideig már betöltötte ezt a tisztséget, de egy ellentmondásos döntése miatt le kellett mondania (több platformon is egy társadalmi kritikával átitatott filmet védelmezett egy hazafias tézisfilm helyett). Fraga a nyitás jelszavával felvértezve ragaszkodott García Escudero személyéhez. A régi-új igazgató alapvető változtatásokat vezetett be, amelyek közül az úgynevezett *intelligens cenzúra* volt az egyik legjelentősebb: a politikus szerint a cenzúra szükséges ahhoz, hogy a filmművészetet a megfelelő mederben tartsa, de szabályozásra, hozzáértő személyekre és művészi meglátásra kell alapozni. Az általa kialakított új környezetben az alkotók nagyobb bátorsággal mertek hozzányúlni olyan témákhoz is, amelyek korábban túlságosan provokatívnak tűntek volna. Tevékenységét általában pozitívan értékelték mind a korabeli filmes szakma, mind az utókor. *Carlos Saura* például úgy vélekedett, hogy García Escudero többet tett a spanyol filmért, mint bárki más, nélküle nem készülhetett volna el számos, azóta már klasszikussá vált alkotás.²

A 2010-ben elhunyt *José Luis García Berlanga* a 3B (*Bardem, Berlanga, Buñuel*) „mesterhármás” tagja. Ők hárman a spanyol filmművészet igazi legendái. Berlanga látszólag könnyedebb műfajt képviselt, de emögött mindig súlyos mondanivaló lapult. A „berlangai”, mint jelző, már elfogadott eleme a spanyol nyelvnek, több szótár is jegyzi. Jelentése összetett: csípős társadalmi és politikai kritika, kívülálló szellem, maró irónia, szatirikus korfestés, az abszurd és a groteszk sajátos vegyülete. A diktatúrát megvetette, de a demokráciával sem nagyon tudott mihez kezdeni. Bizonyos értelemben anarchistának vallotta magát, aki mindig minden ellen lázad. Politikailag néha megingott valamelyik irányban (jóbarátja, *Juan Antonio Bardem* folyamatosan győzködte, hogy csatlakozzon a kommunistákhoz), de ő az „én mindent egyformán utálok” típusú életség-léletnél maradt. Éppen ezért lehet tele a filmográfiája ilyen elsőrangú darabokkal: a legelkeserítőbb helyzetekben is meglátta a tragikomikusát, minden szituáción tudott élcélődni, a színészeiből is kihozta a legegységibb szerepformálást.

Bardemmel közösen vetették papírra az *Isten hozta, Mr. Marshall!* (*Bienvenido Mister Marshall*, 1953) forgatókönyvét, de már egyedül rendezte meg, és ezzel egycsapásra nemzetközi hírnévre tett szert. Nem volt megállás, Berlanga a spanyol filmművészet ikonjává vált, bár a hatalom, érthető módon, eléggé tartott a kamerájától, hiszen tudták, nem lehet őt kordában tartani. Még olyan is előfordult, hogy egy későbbi filmje, a *Csütörtöki csodák* (*Los jueves, milagro*, 1957) forgatásán állandó megfigyelőként jelen volt egy pap is, aki folyamatosan beleszólt a munkálatokba, valamint kétszáz oldalnyi megjegyzést fűzött az eredeti forgatókönyvhez.³

Támadás (?) a rendszer ellen

Korábbi sikereinek betetőzése volt az 1963-as év, ekkor készült el *A hóhér* (*El verdugo*). Ha nemzetközi összehasonlításban tekintjük, akkor talán *A tanúval* (*Bacsó Péter*, 1969) lenne rokonítható, méghozzá több szempontból is. Mindkét filmet az adott időszak első számú klasszikusaként tartják számon manapság, még a fiatalabb generációk is nagy százalékban ismerik. A közbeszédben előkelő helyet foglalnak el a dialógusokból származó idézetek, egysoros bölcsességek. José Luis és Pelikán József kálváriája egy olyan politikai berendezkedés viszonyai között zajlik, amelyben éppen a főhős, a leginkább érintett személy nem érti, mi is történik körülötte. Egyszerűen gondolkodó emberek ők, akik szeretnének kimaradni a hatalmi játszmákból, csak szeretnének túlélni. A bemutatás időpontjában (*A hóhér* esetében 1964, *A tanúval* tíz évvel a forgatás után, 1979) a szóban forgó nemzetek változáson mennek keresztül, legalábbis a kifelé mutatott kép szerint: Spanyolország a zárkózott, önellátó, keményvonalas időszakból a demokratikusabb, aperturista periódusba lép át, Magyarországon pedig a Kádár-rendszer a lehető legegyszerűbben szeretné megkülönböztetni magát a Rákosi-korszaktól. A két filmről már a premier időszakában is érezhető volt, hogy valami különleges értéket képviselnek, azóta pedig saját országukban az adott időszak jelképévé, elsőszámú kulturális ikonjává váltak.

A hóhér cselekménye a spanyol kislembert hányattatásait tükrözi vissza. Egy kivégzés után a temetkezési vállalatnak dolgozó José Luis kapcsolatba kerül Amadeóval, a hóhérral és vele élő lányával, Carmennel. A két fiatal viszonyt kezd egymással, és amikor az öregúr erről értesül, nincs más választásuk, mint házasságra lépni. Ezzel a főszereplő lemond eredeti tervéről is, amely szerint Németországba vándorolna ki, hogy ott új életet kezdhessen. A gyermekáldás is hamarosan eljön. Hatalmas problémával találják azonban szemben magukat mikor kiderül, hogy Amadeo nyugdíjba vonulásával a neki kiutalt szolgálati lakást is elveszítik, ezért apa és leánya hosszas győzködése után José Luis elvállalja apósa megüresedő pozícióját. Mindezt úgy, hogy irtózik ettől a szakmától, és abban reménykedik, nem kap senki halálbüntetést, így neki sem kell majd gyakorolnia a hivatását. Napjai állandó félelemben telnek, rettegve olvassa a bűnügyi híreket, nehogy valakit elítéljenek, esetenként ő maga avatkozik közbe utcai veszekedéseknél, hogy így megakadályozza egy potenciális emberölés elkövetését. Am elérkezik a pillanat, amikor nem menekülhet, Palma de Mallorcán végre kell hajtania egy ítéletet. Börtönőrök vonszolják el a kétségbeesve tiltakozó José Luist a kivégzés helyszínéig, ahol nincs más választása, mint teljesíteni a kötelességét. Egy lelkileg meggyötört fiatalember távozik Mallorca szigetéről. A végső párbeszéd José Luis és Amadeo között jelzi, mire is számíthat a jövőben. „Soha többé nem tesztem ezt meg, soha többé!” – mondja a fiatal hóhér. Apósa válasza: „Én is ezt mondtam az első alkalommal.”

A színészek kiválasztása jó érzékkel lefolytatott *casting* eredménye. José Luis szerepét *Nino Manfredi*re osztották, az olasz színművész kiválóan alakítja az önbizalomhiánnyal küszködő, sokszor kifejezetten gyávanak tetsző férfit, akin szüntelenül pánik lesz úrrá. Bár ő a főszereplő, mégis inkább másvalakire emlékszik vissza a néző leginkább. Az idős Amadeót játszó *José Isbert* leszerződése telitalálat volt, a spanyol filmtörténet egyik legtöbbet foglalkoztatott, legnépszerűbb személyét tisztelhetjük benne, igazi közönség kedvenc, de a szakma is a legnagyobbak között tartotta számon. Védjegyévé vált a jellegzetesen rekedt, mély hangja, amely egy egyre súlyosbodó gégerák miatt még különle-

gesebb szint kölcsönzött a mondatainak. Berlanga az *Isten hozta, Mr. Marshall!* után több ízben is dolgozott vele; míg az első közös filmjük forgatásán még rengeteget vitatkoztak a számos fennálló probléma közepette⁴, addig a későbbiekben igazi szoros barátság és tisztelet jellemezte a kapcsolatukat. A Carmen bőrébe bújt *Emma Penella* a korszak egyik legkedveltebb színésznője volt, aki még a 2000-es években is nagy népszerűségnek örvendett, főleg tévésorozatokban. Halála után azonban leginkább azért került be a sajtóba, mert visszaemlékezéseiből kiderült, az ő édesapja volt a felelős *Federico García Lorca* kivégzéséért.

A halálbüntetés kérdése természetesen kényes téma a francóista Spanyolországban, Berlanga többször is kifejtette, hogy mélységesen ellenzi az ilyen ítéleteket. Bevallotta, önzésből áll ezen az állásponton, ugyanis nem tudta elvisselni azt a gondolatot, hogy egyszer talán ő is így végezheti, akár valóban elkövetett valamit, akár nem. A lehetőség, hogy őt valaha is halálra ítélik, megremítette.⁵ Arra, hogy ebből a félelemből filmet készítsen, egy ügyvéd barátja megtörtént esete szolgált ösztönzésül. A jogász részt vett egy kivégzésen, ahol a hóhér még jobban rettegett, mint az elkövető, nyugtatónjekiöt kellett neki beadni, hogy lecsillapodjon, és elvégezze feladatát a parancs szerint.⁶ Ez a történet és a halálbüntetés elleni negatív érzései együttesen sarkallták arra, hogy megszülessen a film.

A forgatókönyv megírásában Berlanga segítségére volt *Rafael Azcona*, a rendező szinte állandó alkotótársa. Kettőjük együttműködésének köszönhető a spanyol filmtörténet néhány igazi csillogó gyöngyszeme.

A hóhér első ránézésre szimplán a halálbüntetés elleni vád- és gúnyirat, ám ennél sokkal mélyebb jelentést hordoz magában. Berlanga műve látélet az 1960-as évek Spanyolországának társadalmáról, amely nem tud megnyílni. A nagypolitika meghirdette az apertúra princípiumait, de a társadalom nem képes ezt magáévá tenni, mert a régi korlátok továbbra is fennállnak. A nyitni akaró társadalom képtelen megnyílni.⁷

Az elnyomott embertömegben az egyén szabadsága oly mértékben megkérdőjeleződik, hogy nem lehet ura a saját tetteinek. A szabad akarat a körülmények áldozataként relatívvá lesz, ha túl akar élni, a fennmaradás érdekében alá kell vetnie magát a fentről érkező kényszernek még akkor is, ha az gyökeresen eltér a meggyőződésétől, és ellenkezik az alapvető emberi értékekbe vetett hitével. Nem csak a kivégzett egyén lesz a diktatúra áldozata, hanem az is, aki életben marad. Sőt, az utóbbinak együtt kell élnie a tudattal, hogy ő mindebbe belenyugodott, és hallgatólagosan bele is egyezett, hiszen nem tehetett mást. A társadalom minden tagja a rezsim által felállított játékszabályok vértanúja. Egyesek akarva, a többség akaratlanul, de mindenki asszisztál a rendszer fenntartásához.

Míg José Luis számára kínzenvedés a várakozás és az ítéletvégrehajítás, addig Amadeo a világ legtermészetesebb dolgaként tekint egy ilyen kivégzésre, rutinból cselekszik, és még Carmen számára sem teljesen világos, miért is kell rettegni ettől a feladattól. Egyértelmű: a társadalmat hozzászoktatták az ilyen formában megjelenő legális emberöléshez, szerves részévé vált az életének, így inkább az kelt feltűnést és nemtetszést, ha valaki ódzkodik az élet törvénye által kikényszerített kioltásától. A José Luis esetében említett gyávaság éppen ezért kettős megítélés alá eshet. Vajon gyávaság-e az, ha nem fogadja el szó nélkül a fennálló kegyetlen törvényeket, és megpróbál kibújni egy ilyen, valójában embertelen feladat alól? Az adott körülmények között a társadalom valószínűleg

tényleg gyávának gondolná, egy „normális” világban azonban inkább humánus, érző lénynek tekintenék.

José Luis sorsa kitűnően illeszkedik a *berlangai ívhez*, amely a rendező alkotásaiban szinte minden alkalommal megjelenik.⁸ A történet kezdetén megfogalmazódik egy probléma (itt: lakáshiány, a hóhéri hivatás kényszerű elfogadása), a későbbiekben ez megoldódni látszik és pozitív végkicsengést ígér (családalapítás, nincs kivégzésre váró személy), ám az utolsó pillanatban jön a bukás (a halálos ítélet végrehajtása), és a főszereplő még mélyebbre kerül, mint ahonnan kiindult.

Berlanga meseszövevének igazi értéke és zsenialitása jelenik itt meg, de a tisztesség kedvéért meg kell említeni, hogy a forgatókönyvíró Azcona is sokat tesz hozzá: egy konkrét téma kapcsán a teljes társadalmi közeg elé állítanak (görbe) tükröt, így válik a cselekmény az egyén és a rendszer közötti párharc terepévé. Nem kétséges persze, hogy a végén ki fog győzni, ám ez a küzdelem nem felesleges, mert így felszínre kerülhetnek a rezsim legellentmondásosabb, legkegyetlenebb intézkedései és az általuk létrehozott fojtogató atmoszféra. Az sem gyakori más filmeseknél, hogy két olyan ellentétes fogalmat, mint a halál és a humor, ilyen tökéletesen tud párba állítani.

Berlangáék célpontja lett a filmben a halálbüntetés mellett a teljes politikai és társadalmi berendezkedés is. Az elviselhetetlen és átláthatatlan bürokrácia megkeseríti a polgárok életét, semmit sem tudnak elintézni úgy, és ahogyan azt szeretnék, mert minden felett az inkompetens „aktatologatók” uralkodnak. Úgy tűnik, mintha a fejlődés útjában is ők állnának.

A Franco-rendszer erkölcsi alapját mindvégig a katolikus egyház hű és fenntartás nélküli támogatói magatartása jelentette. Elviekben egy ilyen, önmagát Isten földi helytartójának tartó intézménytől elvárható lenne, hogy ne tegyen különbséget ember és ember között, mindenkit kezeljen egyenrangúként, tekintet nélkül a szociális különbségekre. Mindez persze a valóságban máshogy működik, az egyik legszatirikusabb, leghumorosabb, ugyanakkor a cenzúra szempontjából legveszélyesebb jelenet éppen ezt a képmutatást figurazza ki. José Luis és Carmen esküvője a templomban éppen egy, a társadalmi ranglétra magasabb fokán álló pár házasságkötését követi. Főszereplőink azonban szegények, nem prominens tagjai a közönségnek, így nekik nem jár ugyanaz, mint az előzőeknek. Már tart José Luisék szertartása, miközben a papok és segédek az előző ceremóniáról visszamaradt kellékeket pakolják el, csavarják fel a vörös szőnyeget, oltják el a díszes gyertyákat. Az üzenet egyértelmű: egy alsóbb osztályba tartozó szerelmespár nem érdemli meg azt a pompát, amit az előkelőbbek, még az egyház részéről sem.

A párbeszédnek a mű igazi gyöngyszemei. José Luis állandósult idegösszeroppanásából fakadó, rezignált reakciói, Amadeo „aranyköpései” életről és halálról, a családi asztal mellett folytatott kedélyes beszélgetés a kivégzésekről, Carmen nemtörődősége, a mellékszereplők tipizált megjelenítése, mind a spanyol társadalom állapotának különböző aspektusait tükrözik vissza.

A film igazi intellektuális szórakozást ígért (és ígér ma is), elsősorban azok értik meg a mondanivalóját, akik átéltek az adott korszakot, vagy akik jól ismerik az akkori körülményeket. De nem feltétlenül csak a spanyol viszonyokra kell gondolnunk: minden ország, amely keresztülment legalább egy ilyen autokratikus perióduson, valószínűleg kellő empátiával viszonyul a történetekhez, felismeri az alkotók szándékait és üzeneteit. Amellett, hogy elgondolkodik a lá-

tottakon, az egyes, fekete humorral bőven megfűszerezett jelenetekben még felhőtlenül tud szórakozni is.

Alkotói, politikai, kritikai visszhang

A film tehát egyértelműen kritikusan közelíti meg mind a politikai, mind a társadalmi állapotokat. Miért vetíthették le mégis? Az említett enyhülésnek, García Escudero filmpolitikájának köszönhető, hogy a közönség megtekinthette a filmet a mozikban.

A cenzori hatóság és Fraga Iribarne személyes utasítására 14 helyen avatkoztak be a filmbe, összesen 4,31 percnyi anyagot vágtak ki belőle. A filmművészeti főigazgató szerint ez szükséges volt, hiszen a kérdéses jelenetek túlságosan provokatívak voltak, úgy biztosan nem mutathatták volna be. García Escudero szerint az alkotás egységén ez nem módosított érdemben.⁹ Berlanga azonban nem így gondolta, szerinte a cenzúra alapvetően megváltoztatta a film struktúráját. Mindennek hangot is adott, méghozzá nemzetközi sajtóorgánumokban, ahol többek között negatív képet festett az ország általános filmpolitikájáról. Egy firenzei napilapnak például azt nyilatkozta: „Az érték a rezsिम értéke. Aki nem alkalmazkodik, az nem remélhet túl sokat.”¹⁰

Berlangától megszokott volt, hogy vehemensen reagáljon, ahogyan korábban már említettük, mindenben különutas volt, őt semmi sem elégítette ki, semmiel és senkivel sem volt megelégedve. A relatív lazulás, ami más filmrendezőket García Escudero iránti hálára is sarkallt, Berlanga számára elégtelen volt. Tőle ritkán volt hallható bármilyen szívből jövő dicséret a főigazgató irányában, akinek a könyveiből pedig kitűnik, hogy időnként nem igazán értette a rendező kifakadásait, máskor viszont kifejezetten rosszul esett neki, hogy a szerinte jóindulatú hozzáállást Berlanga nem értékeli.¹¹

A hóhér igazán a nemzetközi környezetben lett népszerű, ugyanis a Velencei Filmfesztivál versenyfilmjeit válogató bizottságot lenyűgözte Berlanga munkája, és felkérték, hogy nevezze be az alkotását. Ennek már a filmművészeti főigazgató sem örült annyira, hiszen a rendszerellenes hangvétel egyértelmű volt. Érezte, hogy amit belföldön még viszonylagos kontroll alatt tudnak tartani, azt külföldön már nem tudják befolyásolni. És valóban, a botrány ezután csapott le igazán.

A római spanyol nagykövet, *Alfredo Sánchez Bella* felháborodott a film velencei bemutatásán, és nem nyugodott, amíg bel- és külpolitikai vihart nem kavart. 1963 augusztusában egy igen terjedelmes levelet küldött a spanyol külügyminiszternek, amelyben részletesen kifejtette a problémát.¹² Erdemes a levél tartalmát összefoglalni, mert ez kiválóan mutatja, hogyan reagált egy kulcspozíció-t elfoglaló francóista diplomata erre a filmművészeti kritikára, mindez a nyitási periódusában.

A nagykövet csak hallomásból ismerte a rövid szinopszist, magát az alkotást nem látta még, de már ez is elég volt ahhoz, hogy véleményt alkosson róla. Szerinte Spanyolország rossz hírért kelti a munka, rágalmazza a spanyol demokráciát(!), és a fekete humor tovább súlyosbítja a helyzetet. García Escudero-t is Rómába hívatta, hogy együtt találjanak megoldást erre a problémára, ami nem lehet más, mint a film visszavonása. Ám a főigazgató úgy vélte, ezt nem tehetik meg, mivel spanyol-olasz koprodukcióról van szó, és a másik fél nem egyezne bele, valamint ezzel veszélybe sodornák a két ország közötti, hosszú távra kötött filmművészeti szerződéseket is. A sajtó pedig még nagyobb botrányt csi-

nálna az ügyből (persze ekkorra már folyamatosan cikkeztek az olasz és más európai lapok a spanyol diplomaták az irányú próbálkozásairól, hogy *A hóhért* el tudják lehetetleníteni). Miután Berlanga és producere, *Nazario Belmar* levetítették a filmet Sánchez Bellának, a nagykövet a korábbinál is hisztérikusabban reagált, a Spanyolország és társadalma ellen valaha is készített legelképezetőbb és legfelháborítóbb politikai pamfletnek minősítette, amelyben egy csepp humort sem talált. A diplomata és a rendező hosszas ideológiai vitába bocsátkoztak a halálbüntetés céljáról és természetéről, a társadalom erkölcsi állapotáról, valamint a külföld felé sugárzott Spanyolország-képről. Sánchez Bella nem értette, hogyan juthatott át a film a cenzori hatóság szigorán. Ezután arra a következtetésre jutott, hogy egy előre eltervezett akcióról van szó, a film a szocialista realizmus legvérmesebb hagyományait követi abból a célból, hogy egyértelmű kommunista propagandát fejtsen ki. A film elkészítésében szerinte számos belseviek vett részt, akik úgy manipulálták Berlangát, hogy a rendező tulajdonképpen észre sem vette, milyen munkát tett le az asztalra. A producer pedig a nagykövet szerint alapvetően jó és Franco-hű ember, de jellemgyenge és gyáva, már nem mer megfutamodni, teljesen a filmesek befolyása alá került. García Escudero végeredményben csak átverés áldozata lett, őt nem szabad hibáztatni a történetekért. Ezek után Sánchez Bella tovább szövi az elméletét, amelynek végeredménye, hogy a film és annak velencei bemutatója egy olasz-spanyol, egészen a legfelsőbb körökig érő nemzetközi kommunista összeesküvés eredménye. A küszöbön álló botrány ellensúlyozására azt javasolja, adjanak ki közleményeket, melyek szerint a film cselekménye csak a képzelet szüleménye, az íróknak túl élénk a fantáziája, de látható, hogy Spanyolországban igazi demokrácia uralkodik, hiszen engednek bemutatni egy ilyen merő fikciót is. Ugyanakkor figyelmezteti külügyminiszterét: a jövőben nem szabad engedni, hogy felforgató elemek filmet és színházat készítsenek, könyveket írjanak, vagy bármiféle kulturális terméket állítsanak elő, meg kell tőlük tagadni a támogatást, mert ők a haza esküdt ellenségei.

Érdemes megjegyezni: amikor a politikai nyitásban főszerepet játszó Manuel Fraga Iribarnét 1969-ben eltávolítják a Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium éléről, helyére éppen az említett volt római nagykövetet, Alfredo Sánchez Bellát nevezik ki, aki ismét keményebb szigort vezet be, vezetői stílusa az idézett levelének hangneméhez lesz hasonló.

A Spanyolországban ekkor lezajlott események is hozzájárultak a reakciókhoz. Nem sokkal a premier előtt végeztetett ki Franco három embert, a kommunista *Julián Grimau*-t és két anarchista milicistát, nagy nemzetközi visszhangot és tiltakozási hullámot kiváltva. A történetek miatt a Generalísimóra a külföldi sajtó „a hóhér” gúnynevet akasztotta. Mindez a film bemutatója előtt történt, de az áthallások, a sok „véletlen” többeknek szemet szúrt.

A végeredmény azonban nem lett olyan súlyos, mint amilyennek várták. Néhány olasz újságcikk kivételével *A hóhért* senki sem kezelte egyértelműen Franco-ellenes filmként, így a botrány tulajdonképpen ki is merült a nagykövet tiltakozásában. Ez viszont igen nagy nyilvánosságot kapott, az általa írt levelet pedig mind a mai napig a 60-as évek Spanyolországának egyik jellegzetes kordokumentumaként tartják számon.

A Velencei Filmfesztiválon elnyerte a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetsége (FIPRESCI) díját, hatalmas kritikai és közönség sikert aratott, és ezzel igazi nemzetközi visszhangot kapott. Spanyolországban is értőn fogadták *A hóhért*,

de nem sokáig maradt műsoron, a legtöbb mozi néhány hét után – felsőbb utasításra – felfüggesztette a vetítéseket. Csak a legmerevebb francóista körök ítélték el, valamint János Károly későbbi uralkodó felesége, Zsófia, aki Lisszabonban tekintette meg a filmet, és felháborodott a szerinte arcátlan Franco-ellenes hangvételen.¹³ Jelentős díjakban részesült belföldön is, főleg a szakmai szervezetek és a kritikusok jóvoltából.

Berlangát azonban a továbbiakban még a korábbiaknál is nagyobb fenntartásokkal kezelték, következő filmjéig négy évet kellett várnia, és azt is csak Argentína segítségével tudta megvalósítani. A *hóhérr* utáni munkáinak többsége sem a közönség, sem a kritika részéről nem talált kedvező fogadtatásra, csak a 70-es évek végén és a 80-as évek elején készített, a filmtörténészek által *Nemzeti ...* -nek nevezett trilógiával talált újra önmagára. Ez a három film visszaidézi Berlanga korai filmjeit, amikor a társadalom és a politikai elit képviselőit is maró gúny céltáblájává tette.

A *hóhérr* az utókor a lehető legnagyobb tiszteletben tartja, és elmondható, hogy szinte minden spanyol rajongásának tárgya. Egy tekintélyes filmes szaklap által 1995-ben, a legnevesebb spanyol filmrendezők, forgatókönyvírók, színművészek és kritikusok körében végzett felmérés¹⁴ szerint Berlanga mesterműve minden idők legtökéletesebb spanyol filmje, az alkotó pedig, maga mögé utasítva összes kollégáját, a legjobb rendező titulussal büszkélkedhet a rangsorban.

JEGYZETEK

¹ A spanyol polgárháború és a Franco-korszak első felének filmpolitikájáról részletesebben lásd: Lénárt András: „A film mint a legfontosabb művészet Franco tábornok számára” in: *Ezredvég*, 2009/11. 71-82.

² García Escudero, José María: *La primera apertura*, Editorial Planeta, Barcelona, 1978. 19.

³ Gómez Rufo, Antonio: *Berlanga. Confidencias de un cineasta*, Ediciones JC, Madrid, 2000. 76.

⁴ A bonyolult forgatás körülményeiről részletesen lásd: Matellano García, Víctor: *Bienvenido, Mister Marshall: De la anécdota al cine con un pequeño pueblo castellano*, La Comarca, Colmenar Viejo, 1997.

⁵ Gómez Rufo: *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Temas de Hoy, Madrid, 1990. 297.

⁶ Perales, Francisco: *Luis García Berlanga*, Ediciones Cátedra, 1997. 250.

⁷ Filmnyelvi eszközökkel ezt a folyamatot írja le Luis Buñuel klasszikusa, *Az öldöklő angyal (El ángel exterminador, 1962)* is.

⁸ Gómez Rufo: *Berlanga, ...* id. mű. 232.

⁹ García Escudero, José María: *Una política para el cine español*. Editora Nacional, Madrid, 1967. 57.

¹⁰ Uo.

¹¹ García Escudero szinte minden filmről, filmpolitikáról írott könyvében megemlíti Berlanga furcsa viselkedését és *A hóhérr*rel kapcsolatos konfliktusukat.

¹² A levelet teljes terjedelmében közli: Gubern, Román – Font, Doménech: *Un cine para el cadalso*. Editorial Euros, Barcelona, 1975. 131-138.

¹³ García Escudero: *La primera apertura*, id. mű. 92.

¹⁴ Tébar, Juan – Torres Dulce, Eduardo: „Cien españoles y el cine español. Encuesta.” in: *Nickel Odeon*, 1995/1, 15-35.