



Европейско кинообразование
за младежи

Палачът

Луис Гарсия Берланга

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ
КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

I – ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр. 2**
- Увод **стр. 3**
- Технически характеристики **стр. 3**
- Кинематографични въпроси около една фотограма **стр. 5**
- Резюме **стр. 5**

II – ФИЛМЪТ

- Контекст и творческа рамка, от Фернандо Труеба **стр. 6**
- Авторът **стр. 8**
- Творчество в сътрудничество: "Тази щастлива двойка" и "Две щастливи двойки (или двуезичният двуженец)", от Фернандо Труеба **стр. 9**
- Филмография на Луис Гарсия Берланга **стр. 10**
- Подбрана филмография на Рафаел Аскона **стр. 10**
- Сходства, от Хавиер Ребойо **стр. 11**
- Размисли на Луис Гарсия Берланга **стр. 14**

III - АНАЛИЗ

- Разкадровка на филма **стр. 16**
- Киновъпроси, от Пеп Гаридо и Бернандо Санчес **стр. 20**
- Анализ на фотограма **стр. 24**
- Анализ на план **стр. 25**
- Анализ на сцена **стр. 26**

IV - ВРЪЗКИ

- Свързани образи, от Хавиер Ребойо **стр. 28**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd - "Палачът" и "Мъжът без минало": загубата на идентичност; "Палачът" и "Мястото": портрети на една епоха и на едно общество **стр. 32**
- Връзка с други изкуства, от Хавиер Ребойо **стр. 34**
- Прием на филма, от Фернандо Труеба **стр. 37**

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ **стр. 39**

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на кинозалоните – до най-малките (включително тези на мобилните телефони), преминавайки през телевизията, компютрите и таблетите. Киното е все още младо изкуство, но смъртта му бе предричана няколко пъти: ясно е, че тя така и не се е случила.

Все по-фрагментиранят начин, по който гледаме филмите на различни екрани, несъмнено засяга киното и неговата трансмисия. Педагогическите материали на CinEd предлагат и утвърждават една чувствителна и индуктивна педагогика, интерактивна и интуитивна, предоставяща знания и аналитична грамотност, както и възможности за диалог между образите и филмите. Произведенията са анализирани на различни нива, в тяхната цялост, но също така и на отделни фрагменти, в различна темпоралност – фотограма (статичен кадър), план, сцена.

Педагогическите материали позволяват свободното и гъвкаво използване на филмите. Едно от най-големите предизвикателства пред тях е именно успешният им диалог с кинематографичното изображение на няколко нива. Тяхната цел е да насърчават описанието като съществена стъпка към всеки аналитичен подход, както и да развиват способността да бъдат избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

Автори на педагогическите материали:

Фернандо Труеба Контекст и творческа рамка; Тази щастлива двойка и

Две щастливи двойки (или двуезичният двуженец); Прием на филма

Хавиер Ребойо Сходства; Свързани образи; Връзка с други изкуства

Пеп Гаридо Сценарият: структура и Берлангова дъга, мотиви и теми

Бернандо Санчес Сценарият. Значението на пространствата: да поставиш на сцена огорчението;

Подбор на текстовете за "Размисли"

Нурия Айделман и Лайа Колел Увод; Кинематографични въпроси около една фотограма;

Анализ на фотограма, план и сцена; Диалози между филмите; Предложения за педагогически дейности

Координатор CinEd Испания: **Сдружение „А Бао А Ку“**

Координатор CinEd България: **Сдружение „Арте Урбана Колектив“ / Ралица Асенова**

Главен педагогически координатор: **Френска национална филмотека**

Главен координатор: **Френски институт**

Авторско право: **CinEd / Френски институт / А Бао А Ку**

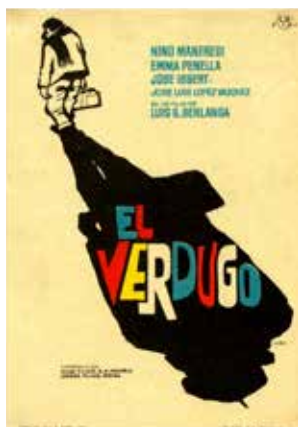
Редактор на български език: **Йоана Павлова**

Тази публикация е защитена от член 31 от Закона за интелектуалната собственост към Законодателен кралски декрет № 1 от 12 април 1998 г.

УВОД

“Палачът” е един от великите филми на испанското и европейското кино и представлява най-доброто от неподражаемото изкуство на кинорежисьора Луис Гарсия Берланга в съвместната му работа с Рафаел Аскона, с когото е написал сценариите на много от филмите си. Неговите костюмбристики, богати на персонажи и динамични филми, с диалози, изпълнени с брилянтна ирония, с герои, колебаещи се между нежността и гротеската, със ситуации на ръба на абсурда, са в състояние да поднесат и най-сериозните проблеми с уникален сарказъм и да отправят само привидно повърхностна, но иначе дълбока и безпощадна социална критика.

Но отвъд персонажите и ситуациите, диалозите и незабравимия мизансцен, подобно на всички велики творби, “Палачът” е неизчерпаем филм. И като всяко класическо произведение носи в себе си дълбока универсална стойност, без да излиза извън историческия си контекст – Испания от началото на 60-те години, след като са изминали повече от 20 години от установяването на фашистката диктатура на Франсиско Франко и когато страната е в разгара на икономическия бум. Филмът е разобличение на смъртното наказание, но, както казва самият Берланга, е и много повече. Това е филм за свободата и отсъствието ѝ; за индивидуалните решения и конформизма; за жестокостта на обществото и потиснатостта на индивида; той е нещо като дисекция на това, което Хана Аренд нарича “баналността на злото”; с други думи е суров и безмилостен анализ на човешката природа. Поради тези причини, днес – независимо от факта, че в Европа смъртното наказание е отменено – този филм се оказва абсолютно необходим и особено подходящ повод да се замислим заедно с по-младите за други наказания и за друга смърт, вероятно не толкова видими, и да поразсъждаваме за индивидуалната отговорност и задължението на всеки да я поеме.



Испански, чешки и италиански плакати

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Оригинално заглавие: *El verdugo* (“Палачът”)

Оригинално италианско заглавие (копродукция):

La ballata del boia

Година: 1963

Продължителност: 87

Формат: 1:1,66

Страна: Испания / Италия

Режисьор: Луис Гарсия Берланга

Асистент-режисьор: Рикардо Муньос Суай

Сценарий: Луис Гарсия Берланга и Рафаел Аскона

Съсценарист: Енио Флайано

Продукция: Naga Films s.a. (Мадрид) / Zebra Films S.P.A. (Рим)

Директор продукция: Хосе Мануел М. Хереро

Оператор: Тонино Дели Коли

Втори оператор: Мигел Агудо

Художествен директор: Хосе Антонио Де Ла Гуера

Монтаж: Алфонсо Сантакана

Музика: Мигел Асинс Арбо и Адолфо Уайтсман
(туист “Палачът”)

Звук: Фелипе Фернандес

Актьори: Нино Манфреди (Хосе Луис), Хосе Исберт (Амадео), Ема Пенела (Кармен), Ангел Алварес (Алварес), Хосе Луис Лопес Васкес (Антонио), Мария Луиза Понте (Естефания), Гуидо Алберти (директор на затвора), Мария Исберт (Игнасия), Алфредо Ланда (клизар), Чус Лампреаве (посетител на апартамента в строеж), Мануел Александре (осъден)

Решение и разцепление

Социална критика

Кадриране



Пространство

Употреба на звука като
изразно средство

КИНЕМАТОГРАФИЧНИ ВЪПРОСИ ОКОЛО ЕДНА ФОТОГРАМА

КАДРИРАНЕ

Плановете в „Палачът“ се отличават с изключителна сложност и майсторска прецизност. Тук, например, можем да забележим перфектната симетрия. Някои от съществениите, повтарящи се характеристики са дълбочинен мизансцен и движение на камерата. Всички елементи в рамките на кадъра са от значение и се променят постоянно при смяната на всеки план чрез множеството вариации на позициите и на отношенията между персонажите, както и поради почти непрестанното движение на камерата, която е в идеален синхрон с актьорите. Тук, например, протагонистът Хосе Луис се намира в дъното и изглежда силно умален, а тъстът – палач заема преден план; но по-късно Хосе Луис ще застане на преден план, щом седне на масата (като по този начин символично заема мястото на Амадео).

РЕШЕНИЕ И РАЗЦЕПЛЕНИЕ

„Палачът“ може да се разглежда като филм за решенията, но както показва и приликата между двете думи, във всяко решение има и разцепление, разрез, нещо, което се разпада. Главният персонаж сякаш сам се осъжда да действа като палач, вземайки решения почти неволно или навярно по-скоро поради липса на воля (неколкократно по време на филма ще повтори „аз не исках...“ или както прави в предишния план „тези неща винаги се падат на мен“). Праговете са много силна визуална метафора за раздвоението – в началото Хосе Луис винаги отказва да влезе в местата, които го водят към участта на палач, но накрая все пак влиза в тях, прекривайки праговете, прескачайки границите, които собствената му ценностна система би трябвало да му наложи. В този план ще го направи два пъти: първо когато влиза в жилището, и сетне, когато отива в кухнята.

ПРОСТРАНСТВО

Всяка локация е грижливо подбрана и разработена най-малко в две направления. От една страна, пространствата допринасят за изграждането на персонажите и, като цяло, на образа на

испанското общество от онова време. От друга страна, играят основна роля за мизансцена, като позволяват да се модулират множеството позиции на персонажите и връзките между тях. В апартамента на Амадео и Кармен, например, можем да посочим придвижването между входната врата, коридора, хола с масата на първи план, кухнята в дъното и дори прозореца, който гледа към общия двор. Всички елементи от декора също имат някаква функция – хавлиената кърпа за бърсане на ръце, лампата, която ще послужи за сравнение с електрическият стол...

СОЦИАЛНА КРИТИКА

Берланга, заедно с Аскона (съсценарист на този и на много други негови филми), са способни да поставят и най-тежките въпроси по стипчив, хаплив и доста лековат, но само на пръв поглед начин. Ако в даден момент на устните на някой зрител се изпише усмивка, то е за да остане той вцепенен само след няколко секунди. Киното на Берланга е наследник и последовател на прочутата испанска литературна и художествена традиция, в която от Кеведо, през Гоя до Вале-Инклан, сатирата, гротеската и стилът “есперпенто” изграждат една игрова и непочтителна перспектива на социалната и политическата действителност.

УПОТРЕБА НА ЗВУКА КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО

Със звука Берланга също работи от гледната точка на иронията. Звукът не е записан синхронно на терен, записан е след заснемането на филма в студио, което дава голяма техническа и творческа свобода (по същия начин Берланга държи диалозите да се дублират, за да може така да ги пренаписва по време на монтажа). Режисьорът създава нещо като лайтмотив чрез метални звуци, които постоянно ни напомнят за уредите на гаротата; понякога излизат от самото куфарче, а друг път се чува лек шум като от скърцане на резе на затваряща се врата, от дрънкане на вериги и дори от кухненски съдове.

РЕЗЮМЕ

от Луис Гарсия Берланга

Хосе Луис е млад служител в погребална агенция, който се запознава с палач на име Амадео по време на изпълнение на служебните си задължения в затвора. Когато се налага да занесе на палача куфарчето с работните инструменти, което е забравил в камиона му, Хосе Луис се запознава с дъщеря му Кармен. Младите много бързо си допаднат и след като бащата ги заварва в момент на интимност, те са принудени да се оженят.

В този момент дават служебно жилище на Амадео, където той може да живее заедно с младото семейство, което очаква първото си дете. Но след пенсионирането на палача всички трябва да напуснат апартамента, освен ако зетят не стане също палач. Макар че първоначално отхвърля идеята, в крайна сметка Хосе Луис приема, убеден, че няма да му се наложи да извърши екзекуция, тъй като смъртното наказание вече се прилага доста рядко. Но заповедта пристига и цялото семейство заминава за Палма де Майорка, където той трябва да умъртви един осъден. Семейството се опитва да се наслаждава на престоя си, сякаш е на ваканция, вярвайки, че ще бъде издадено помилване. Но Хосе Луис е призован от гражданската гвардия и трябва да се яви в затвора. Служителите на реда на практика ще го завлекат до ешафода, където осъденият трябва да умре.

КОНТЕКСТ И ТВОРЧЕСКА РАМКА от Фернандо Труеба¹

ФИЛМЪТ В ИСТОРИЧЕСКИЯ СИ КОНТЕКСТ

Един приятел разказал на Берланга случка около екзекуцията на Пилар Прадес, известна като „отровителката от Валенсия“ – последната жена, екзекутирана на гаротата в Испания през 1959 г. Изглежда, че когато палачът ѝ узнал, че трябва да умъртви жена, изпаднал в паника и „компетентните органи“ трябвало да го напият (да го „упоят“ според официалната версия), за да го „убедят“ да свърши „работата“ си. И го сторили така съвместно, че се наложило буквално да го завлекат до ешафода.

В главата си Берланга виждал една картина – голяма, бяла и празна стая, в която се намират осъденият, обичайният кортеж и зашеметеният палач, влачен от двама пазачи. В продължение на няколко години този образ не му давал мира, докато той заедно със съсценариста си Рафаел Аскона не написали цялата история, която ще завърши с тази сцена. Така се родил сценарият на „Палачът“. Берланга казва, че това е единственият случай в цялата му кариера, когато един образ предшества идеята и историята.

Ако се направи анкета сред критици и специалисти по история на киното за това кой е най-добрият филм в историята на испанското кино, почти сигурно с пълно единодушие ще бъде посочен „Палачът“. Мисля, че подобна анкета сред публиката ще даде същия резултат. Въпреки единодушното мнение, не става дума за академичен, а за рисков филм. Рисков в буквалния смисъл на думата заради темата, която засяга, заради епохата, в която се развива действието, и заради трудностите, които носи на автора. Рисков също така, защото поставя драматични и болезнени въпроси, но с похватите на комедията.

„Палачът“ е заснет през 1963 г. Диктатурата на Франко, която продължава почти 40 години (1939 – 1975), в този момент е прехвърлила по-голямата част от общата си продължителност и в Испания се готвели за големите тържества, предвидени за следващата година, за да отбележат злощастните „25 години мир“. Но как можем да говорим за историческия контекст на „Палачът“, без да споменем две знакови престъпления на Франко?

Снимките започват на 15 април 1963 г., понеделник. Три дни по-късно, на 18-ти, военен съд осъжда на смърт Хулиан Гримау, комунистическия ръководител в нелегалност. Два дни по-късно, след като е изтезаван жестоко и съден без никакви гаранции, е разстрелян от взвод запасни войници, след като и Гражданската гвардия, и самите военни отказват да го сторят. Двадесет и шест куршума се забиват в тялото на Гримау, но тъй като все още бил жив, трябвало да бъде доубит от лейтенанта, който бил начело на взвода; той прекарал остатъка от живота си, преследван от мисълта за това и умрял в психиатрия. Берлангова? Асконианова? Не. Франкистка.

Филмът бил готов, за да участва на Фестивала във Венеция, който започвал на 24 август. Една седмица по-рано правителството на Франко екзекутирало (на гаротата!) двамата млади анархисти Хоакин Делгадо и Франсиско Гранадо.

Никак не е чудно, че Франко е познат в много страни като „Палача“. Филмът на Берланга, който е испано-италианска копродукция, се казва в Италия *La ballata del boia* или „Балада за палача“... Протестите в цял свят срещу екзекуциите на франкисткия режим били постоянни по онова време.

ФИЛМЪТ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕН И КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

Културният контекст на „Палачът“ е зададен по перфектен начин от самия филм в сцената от Панаира на книгата в Мадрид, когато главните персонажи отиват, за да видят професор Коркуера, идеалното въплъщение на „интелектуалеца“ от времето на Франко, който раздава автографи с последната си книга. Панорамата е запълнена от „модерна“ двойка, която се доближава до щанда и пита дали имат книги за Бергман и Антониони (разбира се, никой не знае кои са те) и детето, което моли за каталози (само те бяха безплатни и като деца искахме да ни ги дадат, за да си помечтаем за книгите, които не можем да си купим). Не е възможно да се обрисова по-добре „културната атмосфера“ от онази епоха.

Петдесетте години ще останат в историята с края на международното ембарго над Испания, договорите на Франко със Съединените щати, присъединяването на Испания към ООН и т.н. За едно десетилетие Испания се превръща в снимачна площадка на суперпродукциите на Самуел Бронсъ: „Джон Пол Джоунс“ (1959), „Цар на царете“ (1961), „Ел Сид“ (1961), „55 дни в Пекин“ (1963), „Упадъкът на Римската империя“ (1964)... Една година преди „Палачът“ Дейвид Лийн заснема в Испания голяма част от „Лорънс Арабски“ (1962), а през 1965 ще снима „Доктор Живаго“.

Фестивалът във Венеция от 1963 г., където ще бъде представен „Палачът“, приветства новото поколение на английското кино начело с „Били лъжеца“ на Джон Шлезинджър, „Том Джоунс“ на Тони Ричардсън и най-вече „Слугата“ – ключова творба на тандема Джоузеф Лоузи и Харолд Пинтър, а също и филм, който изпреварва киното от '68 и епохата след това.

През 1963 г. Марио Варгас Льоса издава „Градът и кучетата“, а Хулио Кортасар – „Игра на дама“. Същата тази година излиза и първата авторска плоча на Боб Дилън: *The Freewheelin' Bob Dylan*.

Но през 1959 г. в европейското кино избухва революция. Става дума за естетическа революция, за смяна на поколенията. *Nouvelle vague* във Франция и *Free Cinema* в Англия са най-видимите прояви на новото време. В Испания няколко години по-късно ще се роди т.нар. „Ново испанско кино“. Някои от най-значимите заглавия са „Леля Тула“ на Мигел Пикасо (1964), „Девет писма до Бerta“ на Басилио Мартин Патино (1965), „Ловът“ на Карлос Саура (1965) или „Търсенето“ на Анхелино Фонс (1966).

¹ Режисьор, сценарист, издател, кино и музикален продуцент. Сред филмографията му се открояват „Година на пробуждане“ (1986), „Бел Епок“ (1992) и „Момичето на твоите мечти“ (1998), написани съвместно с Рафаел Аскона. Гървият му пълнометражен филм е „Опера прима“ (1980), а последният – „Кралицата на Испания“ (2016).



Били лъжеца
(Джон Шлезинджър, 1963)



Том Джоунс
(Тони Ричардсън, 1963)



Слугата (Джоузеф Луизи, 1963)



Леля Тула (Мигел Пикасо, 1964)



Девет писма до Бerta
(Басилио Мартин Патино, 1965)



Ловът (Карлос Саура, 1965)



Количката (Марко Ферери, 1960)



Количката (Марко Ферери, 1960)



Успоредно с “новата вълна”, в Италия от пепелта на изчерпвания неореализъм възниква *commedia all'italiana*, която ще остави шедьоври като „Неизвестни извършители” (1958), „Голямата война” (1959) или „Другари” на Марио Моничели; „Труден живот” (1961), „Изпреварването” (1962) или „Поход към Рим” (1962) на Дино Ризи; „Развод по италиански” (1962) и „Прелъстена и изоставена” (1964) на Пиетро Джерми; „Всички у дома” (1960) на Луиджи Коменчини или „Мафиотът” на Алберто Латuada. Макар че е загърбена от критиката и модата, защото ѝ липсва „новаторски” характер, *commedia all'italiana* бележи един от най-бляскавите моменти в европейското кино и в комедията. Смеситата от хумор и драма, оголеният реализъм предлага много по-богат, точен и дълбок поглед върху живота и човека. Освен в неореализма, корените на това течение биха могли да се търсят и в испанския пикаресков роман, както самият Моничели казва нееднократно.

Точно през тези години Испания създава собствена версия, “*commedia a la española*”. Така че бихме могли да говорим не толкова за влияние на италианското кино, а за две разклонения на едно и също дърво, които се развиват едновременно. Единствено режимът на Франко може да се счита за виновен за това, че разцвътът е значително по-скромен. „Нашите” шедьоври са „Малкият апартамент” (1959) и „Количката” (1960) на Марко Ферери; „Пласидо” (1961) и „Палачът” (1963) на Берланга, и „Животът продължава” (1963) и „Странно пътешествие” (1964) на Фернандо Фернан-Гомес. Любопитна подробност е, че първите два филма са режисирани от италианец. Но още по-любопитен (и важен) факт е, че първите четири филма са написани от един и същ човек: сценаристът Рафаел Аскона.

„Малкият апартамент” (1959) и „Палачът” смесват жилищния проблем със смъртта. В първия филм протагонистът трябва да се ожени за една старица, за да наследи апартамента ѝ, но тя умира. А персонажът в „Палачът” се жени за дъщерята на палача, за да наследи службата му и да запази

жилището, което са отпуснали на тъста му. С други думи – продължение на темата, започната в „Малкият апартамент”, която тук е доведена до крайност – морална развала и прогнило общество, но без да стига до гротеската и черния хумор на Ферери, защото филмът се характеризира с краен реализъм. Голямото постижение на „Палачът” е, че комичността се заражда от действителността и в повечето случаи усмивката замръзва на лицата на зрителите.

В интерес на истината, „Палачът” принадлежи както на испанската комедия, така и на *commedia all'italiana*, нещо повече – би могло да се каже, че представлява големия принос на испанското кино към италианската комедия, защото филмът е копродукция с Италия. Копродуценти са бившият футболист от Реал Мадрид Насарио Белмар (Naga Films) и италианската компания Zebra Films. Централната роля е поверена на Нино Манфреди (петият велик актьор на *commedia all'italiana* заедно с Алберто Сорди, Виторио Гасман, Марчело Мастрояни и Уго Тоняци) и във второстепенната роля на директора на затвора виждаме брилянтния Гуидо Алберти. По сценария заедно с Аскона и Берланга работи Енио Флаяно, сценарист на всички филми на Федерико Фелини до шумната им раздяла в средата на шестдесетте години и пример за подражание на по-младия Аскона. Оператор е Тонино Дели Коли, който обичайно работи с Пазолини. Включването на Флаяно в създаването на сценария е по-скоро заради бюрократични изисквания във връзка с копродукциите, отколкото заради реално участие в творческия процес. Манфреди също е „наложен” от италианска страна. Въсъщност той е прекалено привлекателен за персонажа и Берланга и Аскона биха предпочели Хосе Луис Лопес Васкес.

АВТОРЪТ

Луис Гарсия Берланга (1921-2010) е една от най-големите фигури в испанското кино. Получава световна известност и признание с филмите *„Добре дошъл, мистър Маршал!“* (1952); *„Пласидо“* (1961) и особено с *„Палачът“* (1963). Неговият горчив и трагикомичен костюмбизъм, особеността му поглед върху привичките и обичаите на испанското общество правят така, че терминът *„Берлангов“* ни позволява да си обясним някои ситуации от ежедневието, подобно на термините *„Гойесков“* от Франсиско де Гоя или *„есперпентов“* от Вале-Инклан. Но приносът му към терминологията не се изчерпва с този пример – *„берлангита“* е името на малък студийен кран, който може да се демонтира и е много подходящ в малки пространства, често използван от Берланга за повтарящите се, изключително раздвижени и дълги непрекъснати кадри в масовите сцени.

Луис Гарсия Берланга е роден през 1921 г. в буржоазно семейство от Валенсия. Когато е дванадесетгодишен, присъства на снимките на първия озвучен филм на валенсиански – *„Лудориите на Рамонет“* (1933) по произведението на чичо му. Когато е на петнадесет години, избухва Гражданската война в Испания (1936 – 1939). Няколко месеца преди края ѝ е призован във войската от републиканския фронт. Тогава е на 18 години и неговият набор е известен като *„Наборът на биберона“*. През 1941 г., за да спаси баща си от смъртно наказание (бил е осъден, защото е основател на Републиканския съюз във Валенсия и депутат от Народния фронт) и за да привлече вниманието на една своя несподелена любов, се записва като доброволец в Синята дивизия на Франко и заминава за Русия, за да се присъедини към германската армия.

След завръщането си рисува, основава кино клуб, пише проза, сътрудничи като кинокритик към няколко ежедневника и започва да пише първия си киносценарий, *„Кучешко чекмедже“* (Cajón de perro).

През 1947 г. постъпва в Института за кинематографични изследвания и експерименти, бъдещето Официално училище за кинематография, (където години по-късно ще учи и Виктор Ерисе). Негови състуденти в първия випуск на училището са Хуан Антонио Бардем, Флорентино Сориа и Агустин Наваро. Скоро той се сближава с тях и заедно ще режират колективния учебен филм *„Прекосвайки една древна война“* (1949). Следва документалният късометражен филм *„Циркът“* (1950), но този път Берланга режисира сам. Това са първите произведения от една богата филмография, която наброява 20 пълнометражни заглавия (освен други телевизионни проекти, незаснети сценарии и театрални постановки) и е плод на над петдесетгодишен труд.

След като написва няколко сценария, заедно с други свои колеги основава продуцентската къща *„Алтамира“*. Първият филм на компанията е *„Тази щастлива двойка“* (1951), чийто сценарист и режисьор е Хуан Антонио Бардем, а по-късно като асистент-режисьор се присъединява и Рикардо Муньос Суай, друг обичаен сътрудник на Берланга. Премиерата на филма се състои две години по-късно, след големия успех на *„Добре дошъл, мистър Маршал!“* от 1953-а – дебютният му пълнометражен филм, който той режисира сам, а сценарият написва заедно с Бардем и драматурга Мигел Миура. Филмът е представен на Фестивала в Кан, където печели наградата за най-добър хумористичен филм, специално отличие за сценария и получава похвали от режисьори като Абел Ганс и Жан Кокто.

Този филм е последван от многобройни сценарии, които така и не са заснети включително и в сътрудничество с Чезаре Дзаватини, един от бащите на италианския неореализъм и сценарист на филми като *„Крадци на велосипеди“* (1948) или *„Умберто Д“* (1952) на режисьора Виторио де Сика). През 1956 г. заснема *„Калабуч“*, провинциална история с екологичен привкус, а през 1957 – *„Чудо в четвъртък“*, в който разобличава търговската експлоатация на виденията. Две години по-късно, през 1959 г., Берланга се запознава с писателя Рафаел Аскона и тази среща се оказва решаваща. Първият им проект заедно е *„Продава се трамвай“* (1959), пилотен епизод от сериал, който никога не получава одобрение. Сътрудничеството между двамата ще продължи във всички филми на режисьора до 1987 г.

През 1961 г. пишат заедно сценария за *„Покани на трапезата си бедняк“*, критика на скритото лицемерие на благотворителните кампании, но цензурата ги принуждава да променят заглавието на *„Пласидо“*. Филмът попада в селекцията на Фестивала в Кан и е номиниран за Оскар за най-добър чуждозиков филм. Поради тази причина Берланга пътува за Холивуд, където се запознава с режисьорите от класическото кино като Кинг Видор, Уилям Уайлър, Йозеф фон Щернберг, Франк Капра, Фред Зинеман, Рубен Мамулян и Били Уайлър.

След успеха на *„Пласидо“* Аскона и Берланга пишат *„Палачът“* (1963), който получава Наградата на критиката на Фестивала във Венеция, въпреки опита на Алфредо Санчес Беля, посланик на Испания в Рим по онова време, да го забрани.

„Палачът“ е може би най-радушно приетият филм, получавал най-голямо признание от критици, кинодейци и зрители от цял свят в продължение на почти шест десетилетия. За любителите на съревнованията и класациите *„Палачът“* винаги заема първите места в класациите за най-велики филми на испанското кино и винаги присъства в класациите на световните филми.

Следват *„Пираниите“* (1967) и *„Да живеят младоженците“* (1969) – първите му опити в цветното кино. И двата филма са белязани от много проблеми, които ги отдалечават от първоначалните намерения на Аскона и Берланга. След няколкомесечен престой в Париж, Берланга режисира френската копродукция *„В естествен ръст“* (1973), който е забранен в Испания в продължение на няколко години. Завръща се с *„Национално оръжие“* (1977), критичен портрет на франкистката политическа класа и упадащата аристокрация. Консултант на филма е един от внуците на диктатора Франсиско Франко. Година по-късно продуцентът Алфредо Матас му предлага да направи втора част и така се появява *„Национално наследство“* (1980), който проследява похожденията на същия маркиз след възстановяването на монархията. През 1982 г. излиза третата и последна част *„Национално III“*.

През 1984 прави *„Юницата“* (1984), чийто сценарий също пише заедно с Аскона през петдесетте години, но филмът не получава одобрението на тогавашната цензура. През осемдесетте и деветдесетте години редува създаването на телевизионни и театрални проекти с режисирането на *„Маври и християни“* (1987), *„Всички в затвора“* (1993) и *„Париж – Тамбукту“* (1998) – последният му пълнометражен филм.

ТВОРЧЕСТВО В СЪТРУДНИЧЕСТВО

През целия творчески път на режисьора особено значима е съвместната му работа с други две големи имена в киното – режисьора Хуан Антонио Бардем и писателя Рафаел Аскона.

С Бардем учи, прави първите си учебни филми, създава продуцентската къща „Алтамира“ и пише и режисира първия си дългометражен филм (вече след завършване на училището): „Тази щастлива двойка“ (1951).

С Рафаел Аскона пише сценариите (съзидание на цяла една вселена) между 1959 и 1987 г. „Палачът“ е вторият пълнометражен филм, който пишат заедно след „Пласидо“ (1961), и два епизода от телевизионни сериали.

ТАЗИ ЩАСТЛИВА ДВОЙКА, ОТ ФЕРНАНДО ТРУЕБА

Може да се каже, че испанското кино „се ражда“ точно през 1951 с „Тази щастлива двойка“, който бележи старта на творчеството на най-значимия режисьор на Испания: Луис Гарсия Берланга (Луис Бунюел на практика не твори в Испания). Но някои двойки не са много трайни и след следващия им филм „Добре дошъл, мистър Маршал!“ (1953) Бардем и Берланга се разделят и кариерите им поемат по противоположни пътища: денди анархистът (Берланга) продължава към хуманистката комедия, а комунистът (Бардем) – към социалната драма. През петдесетте години и двамата създават първите филми в испанското кино, които може да наречем „класически“.



Тази щастлива двойка (1951)



Добре дошъл, мистър Маршал! (1953)

ДВЕ ЩАСТЛИВИ ДВОЙКИ (ИЛИ ДВУЕЗИЧНИЯТ ДВУЖЕНЕЦ) ОТ ФЕРНАНДО ТРУЕБА

Щом Берланга гледа „Малкият апартамент“ (1958) и „Количката“ (1960) на Марко Ферери, разбира, че Аскона е „неговият човек“ и му се обажда, за да напишат заедно сценария за следващия му филм „Пласидо“, който се състезава в Кан и е номиниран за Оскар, но не печели. Заедно с „Палачът“, това са двата най-високи върха в испанското кино.

Така Рафаел Аскона поставя началото на дълга връзка на сътрудничество и „вярност“ и с двамата режисьори: с испанеца костюмбрист Берланга и с италианеца с апокалиптични възгледи Ферери. Аскона придава на сценариите на Берланга неумолима строгост, стипчивост и „лошотия“, които отсъстват дотогава в киното на Берланга. Той търси в commedia all'italiana корените на пикаресковия роман и Чехов, но прибавя и трето влияние, което е не по-малко важно, и то е Кафка: абсурдът като съществен компонент на действителността и на съществуването.

В края на 60-те и началото на 70-те песимизмът на Аскона, който става все по-черен и отчаян, го отвежда към екзистенциална задънена улица. Тази тенденция се забелязва в не толкова познатия филм „Мъжът с балоните“ (1965) на Ферери, но кулминацията е с новата тетралогия, състояща се от „Дилинджър е мъртъв“ (1969) и „Голямото плюскане“ (1973) на Марко Ферери, заедно с „В естествен ръст“ (1974) на Берланга и „Отшелникът“ (1976) на Хуан Естелрич.



Малкият апартамент (1958)



Пласидо (1961)

ФИЛМОГРАФИЯ НА ЛУИС ГАРСИЯ БЕРЛАНГА

- „Прекосявайки една древна война“ (филмът е режисиран съвместно с Хуан Антонио Бардем, Флорентино Сория и Агустин Наваро, 1949)
- „Циркът“ (1950)
- „Тази щастлива двойка“ (режисиран съвместно с Хуан Антонио Бардем, 1951)
- „Добре дошъл, мистър Маршал!“ (сценарият е написан с Хуан Антонио Бардем и драматурга Мигел Миура, 1952)
- „Годеник на хоризонта“ (1953)
- „Калабуч“ (1956)
- „Чудо в четвъртък“ (1957)
- „Продава се трамвай“ (пилотен епизод от телевизионния сериал „Негодниците“, чийто сценарий е написан от Рафаел Аскона, 1959)
- „Пласидо“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1961)
- „Смъртта и дърварят“ (епизод от „Четири истини“, сценарий в сътрудничество с Рафаел Аскона, 1962)
- „Палачът“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1963)
- „Пираните“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1967)
- „Да живеят младоженците“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1969)
- „В естествен ръст“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1973)
- „Национално оръжие“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1977)
- „Национално наследство“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1980)
- „Национално III“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1982)
- „Юницата“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1984)
- „Маври и християни“ (сценарият е написан заедно с Рафаел Аскона, 1987)
- „Всички в затвора“ (1993)
- „Бласко Ибаньес, новелата на неговия живот“ (за телевизията, 1996)
- „Париж-Тамбукту“ (1998)
- „Сънят на учителката“ (късометражен, 2002)

ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ НА РАФАЕЛ

- „Малкият апартамент“ (Марко Ферери, 1958)
- „Количката“ (Марко Ферери, 1960)
- „Пласидо“ (Луис Гарсия Берланга, 1961)
- „Мафиозо“ (Алберто Латуада, 1962)
- „Палачът“ (Луис Гарсия Берланга, 1963)
- „Ментовка с лед“ (Карлос Саура, 1967)
- „Пираните“ (Луис Гарсия Берланга, 1967)
- „Предизвикателствата“ (Клаудио Герин Хил, Хосе Луис Ехеа и Виктор Ерисе, 1969)
- „Нора“ (Карлос Саура, 1969)
- „Да живеят младоженците“ (Луис Гарсия Берланга, 1969)
- „Градината на удоволствията“ (Карлос Саура, 1970)
- „Аудиенцията“ (Марко Ферери, 1970) [версия на „Замъкът“ на Кафка; преди това опитва да го адаптира за киното заедно с Берланга]
- „Ана и вълците“ (Карлос Саура, 1973)
- „Голямото плюскане“ (Марко Ферери, 1973)
- „В естествен ръст“ (Луис Гарсия Берланга, 1973)
- „Братовчедката Анхелика“ (Карлос Саура, 1973)
- „Властта на желанието“ (Хуан Антонио Бардем, 1975)
- „Отшелникът“ (Хуан Естелрич, 1976)
- „Дъщеря ми Хилдегарт“ (Фернандо Фернан-Гомес, 1977)
- „Национално оръжие“ (Луис Гарсия Берланга, 1977)
- „Национално наследство“ (Луис Гарсия Берланга, 1980)
- „Национално III“ (Луис Гарсия Берланга, 1982)
- „Юницата“ (Луис Гарсия Берланга, 1984)
- „Година на пробуждане“ (Фернандо Труеба, 1986)
- „Маври и християни“ (Луис Гарсия Берланга, 1987)
- „Ай, Кармела!“ (Карлос Саура, 1990)
- „Бел епок“ (Fernando Trueba, 1992)
- „Момичето на твоите мечти“ (Фернандо Труеба, 1998)
- „Езикът на пеперудите“ (Хосе Луис Куерда, 1999)

СХОДСТВА, ОТ ХАВИЕР РЕБОЙО²

Киното на Луис Гарсия Берланга съжителства и черпи от най-добрите традиции в италианското кино на неореализма. От хуманизма на Дзаватини и любовта му към анонимните герои до масовите сцени на Лучано Емер и живите му диалози. От емоциите и морала на Роселини, който казва, че „единствената морална гледна точка е нежността“, до удоволствието от всеки дълъг непрекъснат кадър, в който персонажите се движат, проследявани от фарт или кран в затворено пространство (почти винаги естествен декор), пълно с „трафик“. Берланга налага студийното озвучаване от самите актьори, толкова характерно за италианското кино, с което пък се отдалечава от Жан Реноар – друг свободомислещ хуманист, пламенен защитник на синхронно записания звук и стойността на думата, произнесена на терен и в момента на заснемане на филма. Но друг велик италиански режисьор от същата епоха, Ермано Олми, също ще наложи красотата на синхронния звук във филми с политически или хуманен контекст като „*Мястото*“.

Персонажите на Берланга никога не са цинични, нито пък той се поставя над тях въпреки хумора си – нещо което е също толкова типично за неореализма, колкото и за Рафаел Аскона (големия сценарист на този и други велики негови филми като „*Пласидо*“), който е учил и работил в Италия, и измежду всички останали уникални шедеври, чиито сценарии са негово дело, се нарежда и един филм за друг ексекютор като палача – „*Мафиозо*“ на Алберто Латуада, култов филм с тайно влияние, който ще доведе до „*Кръстникът*“.

И тъй като „*Палачът*“ е италианска копродукция и там е известен с името *La ballata del Boia* („*Балада за палача*“), Берланга работи със сценариста Енио Флаяно, сътрудник на Федерико Фелини и на Антониони, за адаптацията на диалозите на италиански. Снимките са дело на Тонино Дели Коли, верният оператор на Пазолини, а главната роля не се изпълнява от испански актьор, а от Нино Манфреди, голям италиански актьор и режисьор, един от великите представители на италианската комедия заедно с Мastroяни, Гасман, Тоняци и Сорди. Любопитно упражнение би било да си представим същите филми с различни актьори, както в действителност се е случвало много пъти заради проблеми с датите или с копродукцията, каквито е имало и в този случай.

Също от Италия, но минавайки през Испания, до Берланга достига друг негов приятел и съмишленик Марко Ферери, който по същото време снима „*Малкият апартамент*“ и „*Количката*“, отново по сценарий на Аскона. Берланга и Ферери са двама режисьори и приятели, които ще си влияят взаимно по време на цялата си кариера.

В италианското кино битува друга основополагаща за „*Палачът*“ сцена, която „емигрира“ от друг голям филм и която Берланга подсъзнателно си присвоява, но по свой начин. В края на „*Полиции и крадци*“ Марио Моничели поставя Тото, който играе крадец, заедно с един полицай, Алдо Фабрици. Тото го моли да го заведе в участъка и да го вкара в затвора. Тази сцена пътува през времето и през филмите, докато стига до финала на „*Палачът*“.

От Франция идва свободомислието (толкова присъщо на французите), свободата и въображението чрез Жан Виго и Рене Клер, с които Берланга споделя едно верую, взаимно възхищение и чувството за хумор.

А във времето на Новото кино в Чехословакия се появява режисьор, който блести с нежния си, абсурден и човешки хумор – Иржи Менцел. И макар че Берланга никога не е бил киноман и при това го е заявявал (поради което е подозиран в обратното), вкарва киномански вицове в „*Палачът*“, в които Бергман и Антониони са на мишената на възмущението му. Но приживе неведнъж цитира този чешки режисьор, както и Милош Форман от периода му преди да емигрира за САЩ.

От американското кино, както е обичайно за режисьорите от неговото поколение, Берланга е повлиян и вдъхновен от погледа и масовия мизансцен на Франк Капра и Джон Форд, на Чарлс Чаплин и Орсън Уелс – четирима велики режисьори, със сходен почерк, които надникват в най-доброто и най-лошото в Америка, с критичен, но същевременно нежен поглед както върху отделните персонажи, така и върху участниците в масовите сцени. Това се случва многократно в киното на Берланга, който споделя с Уелс (и с Реноар) вкуса към дълбочината на кадъра, с по-малко ефекти при Берланга, но пък много по-ефективно за целите на неговия мизансцен.

А през 1962 г., когато се снима „*Палачът*“, битува друг анонимен персонаж, сив и добронамерен, невинен чиновник, олицетворяващ мечтата на средния гражданин в Америка, омоним на нашия испански палач – той е С.С. Бакстър, Джак Лемън в ролята, в „*Апартаментът*“ на Били Уайлър.

² Хавиер Ребойо е режисьор и сценарист, автор на късометражните филми „Отворен багаж“ (1999), „Точният ред на нещата“ (2001) и „В отделни легла“ (2002), и др., както и на полнометражните „Онова, което знам за Лола“ (2006), „Жената без пиано“ (2009) и „Мъртвецът и щастието“ (2013).

СХОДСТВА от Хавиер Ребойо

КЛЮЧОВИ ДУМИ ЗА ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТАЗИ МИСЛОВНА КАРТА

„ПАЛАЧЪТ”, РЕНЕ КЛЕР, СВОБОДА, ДЪЛЪГ НЕПРЕКЪСНАТ КАДЪР, ДЪЛБОЧИНА НА КАДЪРА, ПОДВИЖНА КАМЕРА, ФАРТ, КРАН, МАСОВА СЦЕНА, ИТАЛИАНСКО КИНО, НЕОРЕАЛИЗЪМ, ВТОРОСТЕПЕННИ АКТЬОРИ, ОБЩ ПЛАН, ЧЕШКО КИНО, ХУМАНИЗЪМ, РАДОСТ, АМЕРИКАНСКО КИНО, ФРАНК КАПРА, ФЕЛИНИ, ДЖОН ФОРД, ФРЕНСКО КИНО, ПЕРСОНАЖИ, ЖАН ВИГО, АНАРХИЗЪМ, РОСЕЛИНИ, ДЗАВАТИНИ, ИТАЛИЯ, ТРАФИК, АНОНИМНИ ГЕРОИ, ДУБЛАЖ, МАРКО ФЕРЕРИ, „ПОЛИЦАИ И КРАДЦИ”, ЧАРЛС ЧАПЛИН, РАФАЕЛ АСКОНА, ЛУИС ГАРСИЯ БЕРЛАНГА

1. Рене Клер, „Свободата е наша” (Франция, 1931)
2. Франк Капра, „Не можеш да го вземеш с теб” (САЩ, 1938)
3. Федерико Фелини, „Мамини синчета” (Италия, 1953)
4. Виторио де Сика, „Крадци на велосипеди” (Италия, 1948)
5. Марио Моничели, „Полицаи и крадци” (Италия, 1951)
6. Милош Форман, „Пожар, момичето ми” (Чехословакия, 1967)
7. Роберто Роселини, „Машината, която убива” (Италия, 1952)
8. Иржи Менцел, „Строго охранявани влакове” (Чехословакия, 1966)
9. Чарлс Чаплин, „Модерни времена” (САЩ, 1936)
10. Виторио де Сика, „Покривът” (Италия, 1956)
11. Жан Реноар, „Правилата на играта” (Франция, 1939)
12. Орсън Уелс, „Великолепните Амбърсонови” (САЩ, 1942)
13. Лучано Емер, „Августовска неделя” (Италия, 1950)
14. Джон Форд, „Слънцето блести ярко” (САЩ, 1953)
15. Жан Виго, „Нула за поведение” (Франция, 1933)
16. Ермано Олми, „Мястото” (Италия, 1962)
17. Марко Ферери, „Количката” (Испания, 1960)
18. Алберто Латuada, „Мафиозо” (Италия, 1962)
19. Били Уайлдър, „Апартаментът” (САЩ, 1960)

1	2	3	4	
5	6	7	8	9
10	11	12	13	14
15	16	17	18	19



РАЗМИСЛИ НА ЛУИС ГАРСИЯ БЕРЛАНГА. Подборът е направен съвместно с Бернандо Санчес³

ИНДИВИДЪТ СРЕЩУ НЕВИДИМИТЕ КАПАНИ НА ОБЩЕСТВОТО

За мен е много важно да стане ясно, че филмът не е просто избылчително слово срещу смъртното наказание, каквото е, но също така иска да покаже невидимите капани, които ни залага обществото, за да ограничи свободата ни. Понякога едно решение може да предначертае остатъка от живота ни. В този случай протагонистът, само защото прави любов в една сцена, за която аз съм съгласен с вас, че променя посоката на историята, е замесен в поредица проблеми, които не може да контролира. Трябва да има дете, трябва да се ожени и дори трябва да убие против волята си. Обществото го вкарва в един процес на фагоцитоза, който ограничава периметъра на свободата му; заплаща с целия си живот грешката, че е правил любов в дома на бъдещия си тъст.

Размисли, събрани в „Добре дошъл, мистър Берланга!“, от Карлос Каньке и Майте Грау, Барселона, Издателство Дестино, стр. 49-66

Другата, дълбоката тема е [...] темата за ангажимента, леснотата, с която човекът и съвременното общество се обвързват, лекотата, с която човекът губи свободната си воля, абсолютната си свобода, съкровената си същност, за да „се ситири“, за да използвам една чужда дума, която означава „да се разположи“. Тоест с изключителна лекота прескача бариерата, която го дели от това да е свободен, да бъде себе си – та до момента, в който изгубва самоличността си.

Размисли, събрани в „Ново интервю с Луис Г. Берланга“, от Хуан Кобос в Film Ideal, 1963, стр. 449-458

Към палача винаги изпитваме известно отвращение, когато парадоксът е, че обществото го е създавало и го подкрепя. Дори и полицаите не поемат ръката на Манфреди, когато той им я подава, за да се сбогуват в последната сцена. Обществото е в състояние да приеме смъртното наказание, но, от друга страна, отхвърля палача. Тази шизофрения, тази дихотомия, исках да отразя във финалните надписи, разделяйки на две части някои картини, взети от „Крадецът“, книга на Жорж Дарьен⁴.

[...] За мен една от най-важните цели във филма е да покажа как един човек попада в капана, заложен му от обществото, как само за да получи минимална сигурност в живота си, пада в смъртоносен капан. Разбира се, че палачът е жертва, разбира се. Манфреди става палач, за да има апартамент, за да осигури бъдещето си, а накрая навлиза в най-несигурната територия за всички –

територията на смъртта, на ликвидирането на други човешки същества.

Размисли, събрани в „Последният австроунгарец: разговори с Берланга“, от Хуан Ернандес Лес и Мануел Идалго, Анаграма, 1981, стр. 95-103

ПРОСТРАНСТВОТО

Въпрос: Манфреди [Хосе Луис] живее с брат си в малък апартамент, където има само една баня и където, за да се любят, съпрузите трябва да изпратят детето да спи при него.

Никой не се чувства уютно заради липсата на пространство. Недостатъчното жизнено пространство е нещо, което често се повтаря при Аскона и при мен, не знам дали не е под влияние на неореализма. Тясното жизнено пространство, което вече е експлоатирано от Аскона в „Малкият апартамент“ и в „Количката“, е идеалното място за типа филми, които искахме да правим тогава. Освен това колкото повече актьори добавим в една сцена, толкова по-малко става пространството. Усещал съм потисничеството на пространството особено силно по време на снимките на някои филми, където горещината, повторението на сцените и движението на актьорите и персонала в тясното помещение може да докара всички ни до лудост.

Размисли, събрани в „Добре дошъл, мистър Берланга!“, от Карлос Каньке и Майте Грау, Барселона, Ediciones Destino, стр. 49-66



На снимките на „Палачът“.
В дясно: Луис Гарсия Берланга

³ Бернандо Санчес е преподавател в Университета в Ла Риоха, писател и драматург, автор на театралните адаптации на „Палачът“ и „Малкият апартамент“ (заедно с Хуанко Сеоане) и сценарист с Давид Труеба и Хосе Луис Гарсия Санчес на киноверсията на „Мъртвите не се пипат, малката“ (2011). Също така е автор на монографията „Рафаел Аскона – да каже сценарият“ (Катедра, 2006).

АСКОНА: ДЪЛБОЧИНА, КОЛЕКТИВНОСТ

Голотата, премахването на всички онези елементи от средиземноморския барок се дължи на Аскона. Към моята оптична чувствителност, към естествената ми склонност да се плъзвам по повърхността на нещата, както по времето на „Годеник на хоризонта“ (1953), който толкова много се харесва на някои от вас, сега добавихме, благодарение на Аскона, дълбочина, която преди не съществуваше в киното ми.

Размисли, събрани в „Разговори за „Палачът“, от Л.Г. Берланга, Х. Кобос, Р. Бусета, У. Леирос, Х.М. Пала, Х.А. Прунеда и Г.С. де Ерисе, Film Ideal 141, 1964, 237-24

Най-големият принос от сътрудничеството с Аскона е неприсъствието на персонажа, изолиран от своята атмосфера. Той винаги пише, опирайки се на цялото, на колективността.

Размисли, събрани в „Ново интервю с Луис Г. Берланга“, от Хуан Кобос в изданието Film Ideal, 1963, стр. 449-458

СЦЕНАТА В ГОЛЯМАТА БЯЛА СТАЯ: ЕДИН ПОГЛЕД⁵

Много режисьори твърдят, че визуализират напълно всичко, за което мислят, което искат да направят... Аз никога не бях виждал нищо преди момента на заснемане на сцената, нещата, образът винаги са се раждали на площадката... И само този път внезапно ме осени нещо като магическа, предвещаваща картина. Изведнъж видях голяма бяла стая, огромна, осветена, без следа от обзавеждане, от нищо. Голяма, огромна, бяла стая с малка вратичка в дъното, точно както беше във филма, и две групи хора, които влачат двама души. Двамата, влачени от малките групи хора са този, който ще умре, и този, който ще го убие. Всъщност двамата души, влачени от двете групи, за мен бяха точно това – обществото, което принуждава да умре този, който ще умре, и принуждава да убие този, който ще убие.

Откъс „Берланга видян от Берланга“, интервю, излъчено по Канал 9. Цялото интервю може да

се види на: <https://vimeo.com/53101672>

РАЗМИСЛИ НА АКТЬОРА ХОСЕ ИСБЕРТ (АМАДЕО)

Точно тогава снимах „Палачът“ на Берланга. Странно симпатична роля, въпреки злокобната задача, която трябваше да изпълнявам. Той е човек, който убива просто защото е негово задължение, но от друга страна, е неспособен да навреди на никого, нито да обиди човек. Убива осъдените, но не би убил и муха. Трудна психология, но все пак изпълнена с човечност. Прекарах прекрасни

мигове с Берланга и беседвах с моя безкрайно интелигентен приятел и колега Анхел Алварес⁶, голям ветеран в нашето кино, който съумява да придаде своята роля симпатия и щедрост. Той защити моя изнеможил и хъркащ глас по време на дублажа. Само благодарение на търпението на Берланга и на продуцентите трудът ми даде задоволителен резултат. Но лекото течение от вентилатора в студиото ми докара пневмония, която се разви много бързо.

Размисли, събрани в „Спомените на Хосе Исберт“, цитирани в книгата, чийто съставител е Хулио Перес Перуча „Киното на Хосе Исберт“, Кметство Валенсия, 1984, стр. 218



На снимките на „Палачът“.

В ляво: Луис Гарсия Берланга, в дясно, Пепе Исберт, Нино Манфреди и Ема Пенела.

⁴ Виж „Връзка с други изкуства“, от Хавиер Ребойо

⁵ Виж Анализ на фотограма

⁶ Който във филма носи собственото си име Алварес и играе ролята на колежата на Хосе Луис от погребалната агенция.

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Начални надписи, в които илюстрация от „Крадецът“ на Жорж Дариен се раздробява на парчета. Музика: туист от „Палачът“ на Адолфо Уайтсман.
(от 0 мин до 2 мин 01 сек)



2 – Един надзирател в затвора прекъсва обяда си, за да отвори вратата на двама служители на погребална агенция, които носят ковчег. Там се срещат с палача.
(от 2 мин 02 сек до 6 мин 53 сек) [Виж Анализ на сцена - представяне, съдържащо се в целия филм]



3 – В катафалката палачът се оплаква, че хората не разбират работата му. Сбогува се, но си забравя служебното куфарче. Хосе Луис тича след него.
(от 6 мин 53 сек до 8 мин 21 сек)



4 – Кармен, дъщерята на палача, кани Хосе Луис да влезе. Разговарят. “Мисля, че хората трябва да умират в леглото си”, казва Хосе Луис.
(от 8 мин 21 сек до 13 мин 10 сек)



5 – В апартамента – шивашко ателие Хосе Луис се кара с брат си Антонио и снаха си Естефания. Бебето плаче. Амадео идва да вземе Хосе Луис за излет в провинцията с Кармен.
(от 13 мин 10 сек до 17 мин 36 сек)



6 – По време на обяда на брега на реката Алварес казва на Хосе Луис, че трябва да се ожени. Амадео започва да разправя за работата си. Кармен се отдалечава.
(от 17 мин 36 сек до 19 мин 32 сек)



7 – Кармен и Хосе Луис танцуват притиснати. “Кармен, ти къде искаш да умреш?”.
(от 19 мин 32 сек до 21 мин 23 сек)



8 – Хосе Луис и Алварес прибират един ковчег от пистата за кацане.
(от 21 мин 23 сек до 22 мин 56 сек)



9 – На митницата вдовицата на покойника не го разпознава. Хосе Луис се обажда по телефона на Кармен и се уговарят да се видят в дома ѝ.
(от 22 мин 56 сек до 24 мин 48 сек)



10 – Кармен и Хосе Луис са в леглото. Амадео, доволен, че е влязъл в списъка на хората, които ще получат служебни апартаменти, се прибира и ги изненадва. След опит да се скрие Хосе Луис се изправя срещу Амадео. Искра ръката на дъщеря му, “въпреки че не е наистина”.
(от 24 мин 48 сек до 29 мин 04 сек)



11 – В депото на погребалната агенция Хосе Луис е зает около едно погребение. Кармен отива да го види и му съобщава, че е бременна.
(от 29 мин 04 сек до 32 мин 27 сек)



12 – След една „богаташка“ сватба свещеникът бракосъчетава Кармен и Хосе Луис, докато послушниците прибират килима и другите вещи, а клисарят гаси свещите. Антонио, братът на Хосе Луис, и жена му Естефания си тръгват от църквата, преди да се подпишат като свидетели.
(от 32 мин 27 сек до 36 мин 27 сек)



13 – Антонио и Естефания са срещу църквата и се канят да си вървят с мотора си с кош, когато Хосе Луис моли Антонио да се подпише като свидетел. Въпреки оплакванията на жена си, Антонио се съгласява: „Подписвам и край”.
(от 36 мин 27сек до 37 мин 23 сек)



14 – Амадео, Кармен и Хосе Луис отиват да видят апартамента, който все още е в строеж. Точно когато са направили разпределение на стаите, идват три жени и един млад семинарист, които заявяват, че апартаментът е техен.
(от 37 мин 23 сек до 40 мин 35 сек)



15 – В офиса на строителната фирма, един служител обяснява на Амадео, че при положение, че дъщеря му е бременна и той е пред пенсия, апартаментът вече не е за тях.
(от 40 мин 35 сек до 41 мин 40 сек)



16 – Хосе Луис, Кармен и Амадео ядат сладолед пред административната сграда, където Хосе Луис трябва да подаде заявление за мястото на палач – единствения изход, за да не изгубят апартамента. В първия момент отказва да влезе, но Кармен и Амадео го убеждават.
(от 41 мин 40 сек до 44 мин 17 сек)



17 – В канцеларията Хосе Луис подписва заявлението, напътстван от Амадео. Той е под номер 37 в списъка. Трябва им препоръка.
(от 44 мин 17 сек до 46 мин 36 сек)



18 – Амадео и Хосе Луис отиват на Панаира на книгата, за да вземат препоръка от професора Конкуера: “На бъдещия палач, продължителя на една семейна традиция”. Модерни младежи търсят книги за Бергман и Антониони.
(от 46 мин 36 сек до 51 мин 36 сек)



19 – Хосе Луис взема месечната си заплата. На излизане се намесва в караница с намерение да помири участниците от страх скандалът да не завърши с убийство.
(от 51 мин 36 сек до 55 мин 13 сек)



20 – Хосе Луис, Кармен, детето и Амадео вече са се нанесли в новия апартамент. Хосе Луис получава съдебна призовка – трябва да изпълни смъртна присъда. Исква да откаже, но Кармен и Амадео го убеждават с аргумента, че може да има помилване.
(от 55 мин 13 сек до 1ч 02 мин 11сек)



21 – Семейството пристига в Палма де Майорка. Има туристи, вее се знамето на ООН и се провежда конкурс за красота. Хосе Луис се опитва да избяга, когато вижда служителите на Гражданската гвардия, които го очакват. Накрая тръгва с тях в микробуса, след като Амадео му е донесъл куфарчето, което е забравил.
(от 1ч 02 мин 11 сек до 1ч 05 мин 21 сек)
[Виж Анализ на план - предзнаменование на окончателната присъда или първата смърт на Хосе Луис]



22 – От колата, която ги отвежда в пансиона, Кармен, детето и Амадео махат на Хосе Луис, който се отдалечава в колата на Гражданската гвардия.
(от 1ч 05 мин 21 сек до 1ч 05 мин 55 сек)



23 – В пансиона Амадео и Кармен обсъждат менюто с хазайката. Хосе Луис идва – осъденият е болен. Решават да се насладят на изцяло платеното пътуването, като че ли са на почивка.
(от 1ч 05 мин 56 сек до 1ч 08 мин 02 сек)



24 – В магазин за сувенири три млади туристи от Швеция молят Хосе Луис да ги снима. Кармен ревнува.
(от 1ч 08 мин 02 сек до 1ч 10 мин 05 сек)



25 – Кармен и Луис отиват до пещерите Драк. Докато се целуват в тъмнината под звуците на Офенбах, с кораб пристигат трима служители на Гражданската гвардия и викат Хосе Луис с мегафони. Той тръгва с тях.
(от 1ч 10 мин 05 сек до 1ч 13 мин 59 сек)



26 – В двора на затвора един пазач слага железата на гаротата, без Хосе Луис да му е дал указания.
(от 1ч 13 мин 59 сек до 1ч 14 мин 50 сек)



27 – Един маркиз носи шампанско за затворника, докато Амадео се опитва да успокои Хосе Луис, че има надежда да дойде решението за помилване.
(от 1ч 14 мин 50 сек до 1ч 17 мин 17 сек)



28 – Един пазач придружава Хосе Луис до килията на осъдения. Поглежда през шпионката на вратата, но не вижда нищо, защото свещеникът, облечен в черно, е застанал точно отпред.
(от 1ч 17 мин 17 сек до 1ч 18 мин 07 сек)



29 – В кухнята на затвора Хосе Луис отказва да извърши задълженията си. Пита къде е вратата; иска да се върне в Мадрид, вече не го интересува апартаментът и иска да напусне. Разказва историята си на директора на затвора, който му предлага шампанското за затворника. Слагат му вратовръзка.
(от 1ч 18 мин 07 сек до 1ч 25 мин 30 сек)



30 – Две групи хора – едната, придружаваща палача, и друга, придружаваща осъдения – прекосяват голямата бяла празна стая с малка вратичка. Хосе Луис припада, но го завличат. Изчезват зад вратата.
(от 1ч 25 мин 30 сек 19 сек до 1ч 27 мин 20 сек)
[Виж Анализ на фотограма - бяла и празна кутия, в която настъпва кулминационният момент на една двойна присъда]



31 – На пристана Хосе Луис се присъединява към семейството си, след като е извършил първата си екзекуция. Не иска да го прави отново. „Същото казах и аз първия път“, подхвърля Амадео, сбогувайки се с внука си на ръце. Модерните и богати туристи си тръгват щастливи. Чува се силна музика.
(от 1ч 27 мин 20 сек до края)

КИНОВЪПРОСИ

СЦЕНАРИЯТ: СТРУКТУРА И БЕРЛАНГОВА ДЪГА, МОТИВИ И ТЕМИ, ОТ ПЕП ГАРИДО⁷

Винаги, когато му падне удобен случай, Луис Гарсия Берланга разчупва класическата концепция за сценария, който той счита за „Гестапото на филма“. Предпочита да не се чувства вързан по време на снимките, да си даде поле да твори, да импровизира, да открива и накрая да приключи филма в залата за дублаж. Там, като един своеобразен Фелини, довършва диалозите и усъвършенства сцените, докато им придаде крайната форма (като понякога дори ги пресъздава наново).

Ако изходим от възможно най-широкото понятие за идеята за сценарий (това, което обхваща текста, но и глобалната концепция, структурата, актьорската игра и изграждането на персонажите, диалозите и монтажа) несъмнено филмът „Палачът“ има един от най-съвършените и парадигматични сценарии във филмографията на Берланга. Написан от самия Берланга съвместно с Рафаел Аскона, той е кульминацията на всички експресивни и повествователни търсения на режисьора.

Стилът на Берланга не може да бъде объркан, той е костюмбристки, живописен, многолюден и шумен, с поройни, наситени и налудничави диалози, само на пръв поглед лек, но хитростта на Берланга и Аскона го насищат с елементи от жанра „есперпенто“ и с онзи стипчив, черен хумор, който зрителите във франкистка Испания оценяват високо. В тъмнината на киносалона гръмният смях е освобождаващ и разрушителен и може да действа като спусък на пистолета на критиката. Сценариите на Берланга и Аскона са перфектно смазани, в състояние да заобиколят всеки цензор и да достигнат до снимачната площадка почти непокътнати, въпреки че съдържат някои от най-безмилостните нападки срещу диктатурата, на които киното е способно. Испанската цензура е тромава и недоляпа и златната трилогия на Берланга („Добре дошъл, мистър Маршал!“, написан заедно с Бардем и Миура, и „Пласидо“ и „Палачът“, написани с Аскона) по изумителен начин престопа червената линия на политиката, религията и секса благодарение на интелигентния и остроумен белетристичен подход.

Както обяснява Ферандо Труеба в откъса си за контекста на филма, в основата на сценария е истинската история за екзекуцията на Пилар Прадес, „отровителката от Валенсия“, когато палачът изпаднал в неконтролируема нервна криза. „Добре“, казал Аскона, след като се запознал с необикновената случка за палача, превърнал се в жертва, „само остава да добавим още час и половина“. Час и половина, които в сценария на „Палачът“ са запълнени със съдържание, структурирано по специфичен начин, който ние наричаме „Берлангова дъга“ – логика на емоциите, в която един негероичен персонаж накрая е в по-лошо положение, отколкото в началото. Цикличността на сценария, който в случая на „Палачът“ започва и свършва с екзекуции, допринася за утвърждаването на тази структура. Нека проследим развитието на тази структура в три акта:

Изложение

Първи акт, в който се представя ситуацията и конфликта. Три промени в гледната точка в началото назовават и представят тримата основни персонажи: Хосе Луис, служител в погребална агенция, Амадео, палач пред пенсия, и Кармен, дъщеря на палача. Хосе Луис се влюбва в дъщерята на палача. Но те са хванати „на местопрестъплението“ от бащата на момичето и са принудени да се оженят. Тя забременява. Амадео получава служебен апартамент, но има много други нуждаещи се и тъй като му предстои да се пенсионира, го губи. Могат да си го върнат само ако някой от семейството стане държавен служител.

Еуфория

Следва втори акт, в който по всичко личи, че конфликтът ще бъде разрешен благоприятно. Персонажите постигат високо ниво на задоволеност, за да може обратът да е ефективен и падението да е по-жестоко. Въпреки отвращението на Хосе Луис от идеята да работи като палач, увещанията на жена му и на тъста му, както и необходимостта да издържа детето си, го карат да се съгласи да наследи длъжността на Амадео с надеждата, че никога няма да му се наложи да изпълни смъртна присъда. Получават апартамента. Изглежда, че всичко се нарежда (дори си е купил мотор с кош!), когато му съобщават, че трябва да пътува за Майорка, за да извърши екзекуция. Надеждата, че ще дойде решение за помилване in extremis и отлагане на присъдата превръща пътуването в приятна почивка.

Падение

Зловеща развръзка, която ни поставя в същото, дори в по-лошо положение, отколкото в началото. Решението за помилване не идва. Натискът на момента и от страна на служителите не позволява на Хосе Луис да напусне. Палачът се превръща в жертва. На връщане на кораба Хосе Луис се къпне, че никога повече няма да го направи. Амадео му отговаря: „Същото казах и аз първия път“.

Ако главните персонажи се характеризират с известна сложност и дълга емоционална траектория (особено Хосе Луис – мъж, готов да се развива, когато амбицията и обстоятелствата в крайна сметка принуждават да престъпи моралните си принципи), то изграждането на второстепенните персонажи и социалните групи, представлявани от тях, изхожда от стереотипа, изследван с майсторска прецизност. Примери за това са Антонио, по-големият брат на Хосе Луис, шивач за армията и църквата, чийто образ функционира като метонимия на двата основни стълба на режима; или туристите, безлична маса от чужденци, заемащи централно място в икономическото развитие по време на режима на Франко, винаги готови да гледат на другата страна, защото „Spain is different“.

⁷ Пеп Гаридо е сценарист и режисьор. Той е сърежисьор на „Бустаманте Перкинс“ и подготвя „Без покрив“. Участва в програмата по кинообразование „Кино в процес“ от самото й създаване.

ЯЗВИТЕЛНИ ДЕТАЙЛИ

Голямо внимание заслужават също диалозите и малките жестове, натоварени с горчива и остра ирония, които се повтарят през целия филм. Нека разгледаме два примера:

а) Различните завоалирани реплики, напомнящи за екзекуцията чрез гарота. Ще цитираме някои от тях:

- Когато пристигат в новия и все още незавършен апартамент. Амадео предупреждава зет си: „Внимавай, да не си счупиш врата!“ [Сцена 14 – от 37 мин 23 сек до 40 мин 35 сек]

- Преди да влезе в сградата на Гражданската гвардия, за да поеме поста на палач, Кармен, която се кани да ходи по магазините, казва на Хосе Луис, че иска да му купи няколко ризи и го пита какъв е размерът на яката му. Той не може да си спомни и тя пита Амадео, който е експерт по вратовете: “Татко, какъв размер е яката му?”. След бърз поглед той отговаря точно. [Сцена 16 – от 41 мин 40 сек до 44 мин 17 сек]

- Малко преди екзекуцията няколко служители насила надяват на Хосе Луис една вратовръзка, която би могла да бъде вече на бесило или самата гарота. [Сцена 29 – от 1ч 18 мин 07 сек до 1ч 25 мин 30 сек]



б) Неколкократно се споменават храната и чистотата, които се конкретизират по метонимичен начин чрез един жест, който ще се повтори в различни ситуации: миенето на ръцете. Така например, когато Хосе Луис отива в дома на палача, за да му върне куфарчето, което е забравил в колата му, ще си измие ръцете, след като го е оставил на вратата. В същия момент излиза Кармен, която си бърше ръцете в престилката. В дома им Амадео си подсушава ръцете в кухненската кърпа. Този жест представлява костюмбистко описание за една характерна черта на испанското общество, което придава голямо значение на хигиената и чистотата, но е и намек за думите и жеста на Пилат Понтийски, който след обявяването на смъртната присъда на Исус Христос, си измива ръцете пред множеството и казва: „Невинен съм за кръвта на Тоя Праведник. Вие му мислете“ (Евангелие на Матей 27:24). Когато Амадео представя Кармен, казва: „Тя е голяма чистофайница“.



Разбира се, „Палачът“ е критика срещу смъртната присъда без болкоуспокоително в момент, в който тези присъди са ежедневие. Но по думите на самия Берланга е много повече. Това е филм за свободната воля и за липсата ѝ, за насилието, което упражняват детерминизмът на обществото и авторитаризмът на режима, за да принуждават, шантажират и потискат отделния човек. За жилищния проблем и за това на какво е способна работническата класа, за да се сдобие със служебно апартаментче в бетонен блок в някое мадридско предградие „с изглед към планината“.

Както и за смъртта и за правото на властта да узурпира ролята на боговете и да разполага с живота и смъртта по своя воля в името на закона и на другия палач, Франсиско Франко, който за мнозина се крие зад заглавието на филма на Берланга.

Берланга формулира моралната позиция в своето кино с тези думи: “Ако кажа, че това общество е скапано, не съм сигурен, че предлагам алтернативно решение. Казвам, че моето кино и аз плаваме на същия кораб, на който е и това общество. Но в този кораб аз пикая винаги на едно и също място, та дано се отвори дупка, която най-накрая да го потопи”.

ЗНАЧЕНИЕТО НА ПРОСТРАНСТВАТА: ДА ПОСТАВИШ НА СЦЕНА ОГОРЧЕНИЕТО, ОТ БЕРНАНДО САНЧЕС

„Палачът” е резонансна кутия. Но кутия, в която всичко отеква, без да диша, без да изпуска въздух, без изход, без хоризонт, безплодно и, разбира се, без възможен отговор. Където всичко отеква спираловидно и звучи фалшиво. Където всичко клокачи, но глухо. Където всички думите, които се отронват – на оправдание, любов, обещание, бъдеще, щастие, надежда, утеха, молба – са изначално сподавени. Може да се каже „удушени”.

Хората, приклячени в това пространство без пространство – тримата основни персонажи, но също и техните близки и колеги – не могат нито да живеят, нито да разговарят, нито да се обичат, нито да чувстват, нито да общуват, нито да вървят напред... Не могат да живеят. Имам предвид да живеят истински, свободно. Това е живот „без живот”. Защото са обвързани помежду си. Защото едните задущават другите волю или неволю. Фатално. Без да могат да скъсат веригата от зависимости и без подходяща дума. Никой никога не вади от тази дупка. Точно обратното. Едните екзекутират другите. За цял живот – старият Амадео на практика е маргинализиран заради професията си на палач; Кармен е обречена да е дъщеря на палача, а Хосе Луис Родригес, чиято професия е била да обслужва мъртъвци, но без да е отговорен за тяхната смърт, е принуден да приеме да стане екзекутор и да заеме мястото на Амадео, за да се сдобие с апартамент, който да му позволи да се ожени за Кармен, която е забременил, и да отгледа детето си; дете, което за останалите, а и няма как да бъде другояче, ще си остане „внучето на палача”.

Следователно сценарият на филма неумолимо насочва съдбата на персонажите, затяга (във всяка посока) обръча от задължения, който притиска Хосе Луис – все по-ангажиращи, по-необратими и гранични. До степен не само на моралното му саморазрушение като индивид, но и на физическото елиминиране на ближния му, макар и напълно непознат за него. До степен, в която вече е абсолютно невъзможно да каже „не” или да се съпротивлява; невъзможно е дори да бъде изслушан (няма да бъде зачетен отказът му; никога няма да дойде решението за помилване). До степен, в която, обръщайки се назад, вече не може да осъзнае кога е сгрешил за пръв път. До степен, че вече не може да разпознае сам себе си.

Обществото, чрез структурите си, и по по-усърден начин в рамките на една репресивна, затворена, потисническа и осакатена система, каквато е диктатурата на Франко, на чиято сцена – шестдесетте години – се разиграва сюжетът за наследствените палачи, поставя много висока цена за илюзиите, желанията и личните начинания. Толкова висока цена, че се плаща с живота. В неудобни срокове. Все по-неудобни. Със собствения живот, а в случая на палача – с чуждия. И от социално-политическа, и историческа гледна точка този филм може да се разглежда като историята на едни поколения, чиито представители, особено тези от нисшата и средната класа, е трябвало да пожертват много от амбициите, идеите и проектите си, за да „изхранват” семейството си.

Кутията, която представлява „Палачът”, съдържа вътре в себе си други по-малки кутийки: бедна къща, склад на погребална агенция, мазе, превърнато в шивашко ателие, малко служебно апартаментче (което при първото посещение е все още в строеж и все още е илюзорна, несъществуваща дупка), пещерите на Драк, един апартамент и всички помещения в един затвор: желязната врата, стаята за свещдения, килията, кухнята и коридора, който води до двора, в който се извършват екзекуциите, през така наречената от Берланга „миша дупка” (малка, черна врата, напомняща на миши капан, която води до ешафода).





Има и други чекмедженца като спални, сакристии, каси за плащане и различни канцеларии: една кафкианска траектория. Освен това тук е и куфарчето – черната кутия в тази драма, в което подрънкват железата на гаротата. Куфарчето поглъща всичко: едно амбулантно микропространство. Може би най-красноречивото определение за пространствената тежба и неравната битка, за да се добереш до някоя дупка в кутията, се съдържа в една фраза, изречена от Хосе Луис, когато правят разпределението на стаите във все още незавършеното жилище и предлага на Кармен да оставят



за баща ѝ най-малката стаичка, защото на годините, на които е, старецът вече диша по-малко. Друг парадокс в тази история – като цяло белязана от трагични парадокси – е, че макар и видимо пространството да се разширява от Мадрид до Майорка и от улицата до морето, една вътрешна и зловеща окръжност, която пресича живота на семейството, се стеснява, докато кръгът се затваря напълно. А другият парадокс е, че макар да изглежда, че персонажите напускат сивотата на Мадрид, за да се отправят към светлината на Майорка, това средиземноморско сияние е *post-mortem* белота, кошмарна, почти нереална.

Персонажите, които населяват „Палачът“, са буквално „затворени в чекмедже“. А телата, думите и действията им са изпразнени. Берланга и Аскона не крият, че в лицето на осъдения неизбежно се отразяват съдбите на Хосе Луис и Кармен. В действителност официалният палач Хосе Луис е довлечен до ешафода, влачен през голямата бяла кутия, от която се отива в двора, и гледан отгоре и в умален размер, изглежда сякаш е малко създание, направо насекомо, което преодолява още по-голямо съпротивление – нов парадокс – отколкото самия затворник (между другото, в ролята е актьорът Мануел Александре, въпреки че почти не го виждаме).

Цялото това поетическо и визуално подреждане на пространства, диалози и тази одисея в един континуум се постигат благодарение на перфектното напасване между пространствената интелигентност на Луис Гарсия Берланга, който разтяга и изостря в дълги планове мъртвото време на действията, на сцените, докато се предусети вакуумът и „се чуят“ зъбите на прогресивното завинтване, а също и на отличния слух на Рафаел Аскона – един акустичен модел без аналог не само в испанското кино, а в Испания, който действа от тридесетте години на XX век до първото десетилетие на XXI век. Аскона ниже фразите в пъргава, словоохотлива и непрекъсната поредица от диалози, запътила се също към крайната тишина и към неплодотворност, до които кутията свежда всеки признак на живот.

Къде остава тогава хуморът, предполагаемият хумор, прословутият „черен хумор“? Той е ефект. Наричаме го хумор само отвън. Защото животът със своите неразрешими противоречия, катаклизми и парадокси придобива трагикомичен и абсурден вид – погледнат отвън и стига да не сме участниците в епичния конфликт – и ни размива. За да не заплачем. И то с право. Рафаел Аскона настоява, че той не практикува „черния хумор“, а се ограничава до това да опише вътрешните механизми на действителността; как функционира действителността... Понякога толкова абсурдно, толкова е черна. Случаят на Хосе Луис Родригес е краен, терминален, но неговата драма има своите версии – много и различни версии – в обичайния живот на всеки един от нас; когато ежедневието с извинението, че покриваме нуждите си (сентиментални или финансови) ни шантажира, ипотекира ни и ни запорира.

ФОТОГРАМА

БЯЛА И ПРАЗНА КУТИЯ, В КОЯТО НАСТЪПВА КУЛМИНАЦИОННИЯТ МОМЕНТ НА ЕДНА ДВОЙНА ПРИСЪДА

(сцена 30 – от 1ч 25 мин 30 сек до 1ч 27 мин 20 сек)



Може би това е най-емблематичният кадър от целия филм. А и както вече се уверихме, първата картина в ума на Берланга (виж Размисли на Луис Гарсия Берланга).

Огромно пространство-кутия, почти абстрактно, с безкрайни бели и мръсни стени и сива настилка на пода, две групи от хора се движат към малка врата – идеален, тъмен и едноцветен правоъгълник – друга абстрактна геометрична фигура, разположена в убежната точка на разкадровката. Всичко води към тази охранявана от униформен служител врата, наподобяваща на вратите на Кафка. Неумолимо студеното и абсолютно обезчовечено пространство само по себе си всява ужас.

Разкадровката е толкова студена, колкото и пространството. Камерата върви зад сложните движения в тази изключителна сцена. Камерата е разположена високо, в единия ъгъл на кадъра – място, обичайно заемано от охранителните камери, обезчовечени, но всевиждащи очи като в паноптикума на Фуко. От тази леко странична позиция обемът и празното пространство изглеждат още по-големи.

В първата група, която придружава осъдения, съзираме леко изоставащата фигура на свещеника, необходим съучастник в екзекуцията, както Църквата е съучастник на диктатурата. Всички членове на групата вървят гордо изправени. Всички са облечени в черно. Във втората група се откроява фигурата на Хосе Луис, единственият облечен в светли цветове (на „почивка“ е, все пак), и единственият, който се движи отпуснато и вяло, дори по-скоро е влачен (през целия филм той е влачен от обстоятелствата, от семейния и социален дълг, от тъста си, а сетне и от жена си...). Лутайки се между съпротивата и немоощта, палачът се превръща в осъден. Най-отзад лежи на земята шапката му – малка бяла точка. Хосе Луис е единственият служител, който е загубил шапката си, символ на достойнството. Отново на земята, но по-незабележима, различаваме локва. Тя е от вода, но е препратка към кръвта, изпреварва визуално престъплението.

В „Свързани образи“ Хавиер Ребойо предлага богат диалог с други бели или празни пространства – от двора на затвора, с който започва филмът (заснет от същата позиция), до стаята на Мартин Крийд, през Ив Клайн, Микеланджело Антониони, Гжегорш Кламан, Джорджо де Кирико.



ПЛАН

ПРЕДЗНАМЕНОВАНИЕ НА ОКОНЧАТЕЛНАТА ПРИСЪДА ИЛИ ПЪРВАТА СМЪРТ НА ХОСЕ ЛУИС

(сцена 21 – 1ч 02 мин 11 сек до 1ч 05 мин 21 сек)

Още с пристигането на Хосе Луис в Палма де Майорка, Гражданската гвардия отива да го посрещне и отведе, за да изпълни за пръв път дълга си на палач. Както вече е правил толкова много пъти, той отказва да тръгне и се опитва да избяга, но без да се изправи срещу властта. И също както толкова много пъти досега, накрая се оставя да бъде повлечен (в пряк и преносен смисъл). Това е началото на окончателното падение на Хосе Луис. В тази сцена Берланга обобщава в кондензиран вид житейския му път и предвещава окончателното му падение – когато влачен и почти в несвист прекосява помещението, което ще го отведе до мястото където той ще „действа“ за първи път [виж Анализ на фотограма].

Тази сцена е организирана в три „позиции“, три момента, в които камерата спира. За разлика от случващото се в много други сцени във филма, в този случай камерата се движи винаги в една и съща посока (от ляво надясно), оставяйки назад кораба и възможния щастлив живот (или поне „нормален“), за да изпроводи Хосе Луис в наглед неизбежната му (или поне той не е в състояние да я избегне) участ. Нека разгледаме тези три позиции:

1) Сцената започва с опита на Хосе Луис да избяга и с Амадео, който го хваща и дърпа, за да го накара да иде и да изпълни задължението си. Диалогът между тях е недвусмислен. Омаловажавайки ситуацията, Амадео му казва: „Ще те заведат в затвора и после ще се върнеш“. От една страна, „ще те заведат в затвора“ подчертава двойствената позиция на Хосе Луис (между жертва и палач) – абсолютно същото би могло да се каже и на един осъден. А във фразата „и после ще се върнеш“ се корени дълбокият ужас от приемането – наистина Хосе Луис ще се върне; също и след второто си ходене в затвора, когато действително ексекутира (другия) осъдения. Но за стореното от него няма връщане назад... Отговорът на Хосе Луис е обобщение, изразено от един индивид, на отношението на цялото общество: „Не искам нищо да знам“.

2) За свое съжаление, Хосе Луис в крайна сметка се оставя да бъде повлечен от течението (не за първи път... това е нагласата му по време на целия филм и неговата присъда) и преминава през мостчето, още един символ (подобно на праговете и вратите) на преодоляването на граница⁸. Върви, воден от Амадео, докато стига до служителите на Гражданската гвардия (представители на властта). Въпросът, зададен от един от тях („Но кой от вас двамата е Хосе Луис Родригес?“), пресъздава в сбит вид една константа, съпътстваща целия филм: въпросът за идентичността. Кой е Хосе Луис? Самият той сякаш отрича или избягва идентичността си нееднократно; така например ще каже на историка Коркуера „името ми няма значение“.

3) Най-сетне Хосе Луис поема пътя към колата, която ще го откара в затвора вече заедно с двама пазачи (от страната на властта). Кармен вижда, че си е забравил куфарчето... Хосе Луис спира и камерата спира заедно с него. Но той не се връща да си го вземе, а Амадео му го носи и връчва, окуражавайки го (предупреждавайки или изисквайки): „Дръж се като мъж“. Отново наистина сурова



фраза в рамките на стереотипа или клишето. Макар в края на краищата това да е историята на един палач, можем да се замислим за заглавието на Примо Леви: „Нима това е човек“. Това би могло да бъде добро заглавие за „Палачът“. Какво означава да си мъж или човек? Какво ни кара да сме човечеци или да изгубим това си състояние?

От същата тази позиция, в която камерата е застанала за трети път, тя се издига леко, навярно като предвещание или намек за това, което ще се случи, когато ще влачат Хосе Луис към стаята за ексекуции. В този трети етап камерата вече не проследява Хосе Луис, движейки се успоредно и странично на персонажа, а спира в едно положение, докато той се отдалечава.

Досега анализирахме първия план от гледна точка на картината и диалозите. Но работата в задния план също е абсолютна майсторска. Хосе Луис е самотен човек всред тълпата. Всичко около него е празник – много важен елемент за есперпентото; провежда се конкурс за модели. Всъщност откъсът започва със сцена, в която се вижда знамето на ООН, което се вее от вятъра. По този начин Берланга и Аскона представят едно общество и една международна общност, които, подобно на Хосе Луис, „не искат да знаят нищо“. Няколко репортери изникват от далечината. Всички те настървено снимат, но не този сюжет, който е най-важното нещо, което се случва, а повърхностния конкурс. Накъде гледат репортерите? Какво виждат туристите от Испания?

Но трябва да открием и други два елемента от задния план: малката група деца, облечени като войници, покрай които върви Хосе Луис, както и един натрапчиво повтарящ се жест: ръце и шапки, махащи за поздрав. Може би това е ироничен жест, с който се сбогуват с Хосе Луис, с човешкото същество, което носи (или е носил) в себе си. В края на филма, когато Хосе Луис „вече си е свършил работата“, Амадео ще каже на внука си, гледайки към Палма де Майорка от кораба, „кажи чао с ръчичка“.

⁸ Едно мостче е умален вариант на големия мост, а мостът, според Хуан Едуардо Сирлот, автор на най-важния „Речник на символите“, „символизира винаги преминаването от едно състояние в друго [...] на различни нива (етапи в живота, състояние на съществуване), но „другият бряг“ по дефиниция е смъртта“.

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

ПРЕДСТАВЯНЕ, СЪДЪРЖАЩО СЕ В ЦЕЛИЯ ФИЛМ

(сцена 2 – 2 мин 02 сек до 6 мин 53 сек)

Като добри класици, каквито са, в първия откъс Берланга и Аскона представят персонажите; а като майстори-разказвачи, каквито са, още от първия откъс набелязват някои от най-важните проблеми във филма. Затова откъсът позволява да се анализират „в умален вид“ много ключови елементи от „Палачът“.

Можем да започнем с наблюдение на сложната хореография във всеки един от шестте плана: как се движат персонажите и как се разминават; как се движи камерата по отношение на актьорите; как се използва едно пространство, в което сякаш се мултиплицират входовете и изходите, като че ли това е модулна сцена. Камерата следва ту единия, ту другия персонаж и често използва моментите, в които се разминават, за да смени посоката на движението си, като по този начин се получават майсторските смени на плановете.

Така както сцената е масова, гледната точка е подвижна. Само в два, но решаващи момента тя се позиционира категорично на страната на Хосе Луис, за когото предсещаме, че ще бъде протагонист във филма, но и антигерой в пълния смисъл на думата. Първият е моментът, когато излиза кортежът, който „е присъствал“ на екзекуцията (никога няма да видим вътрешността на помещението нито сега, нито в края на филма). За първи път камерата се позиционира в ракурса на единия от персонажите и той е Хосе Луис – от едната му страна ще видим кортежа. Вторият план е особено язвителен, ако ситуиране представянето на Хосе Луис в цялостния контекст на филма – започва със затворена разкадровка, в която го виждаме между решетките, затворен в помещението, където ще се извърши екзекуцията. Зад решетките умолява, почти се провиква или призовава: „Отворете!“; в края на филма, изпаднал в паника в кухнята, ще моли: „вратата, моля ви, вратата...“. Може да се каже, че Хосе Луис е обречен да бъде осъден (или да бъде палач). Може би затова, когато нарамва обикновения ковчег, само с един кръст върху него, изглежда сякаш „си носи кръста“, символ на саможертвата. Не можем да пропуснем още нещо: първия път, когато виждаме основния персонаж във филма, той е скрит зад ковчега – без лице, без самоличност, или както казва Роберт Музил „той е човек без качества“.

В този откъс отекват много елементи, които ще се повторят в края на филма. А и този откъс е много добро свидетелство за вкуса на Берланга към симетричните структури и майсторската му способност да ги изтъква. Наблюдаваме го в двойно измерение – вътре в самия откъс и в целия филм. От една страна, първата част на откъса – действието се развива вътре – започва и свършва с един служител, който се храни на масата. Първо се опитва да закусва спокойно, въпреки случващото се в близост до него (в същия момент екзекутират осъдения); също така чете вестник (и можем да си представим какво казва и какво не казва). Но в края на откъса се отказва да продължи да се храни.



1



2



3



От друга страна, този откъс е симетричен спрямо края на филма, когато Хосе Луис „си върши работата“ за първи път – повтарят се елементите с храненето и смъртта (голяма част от финалната сцена се развива в кухнята на затвора); повтаря се мултиплицирането на затворените пространства и чувството на задушаване, трудността да се влезе и излезе от тези пространства; повтаря се големият двор с хвърлящото отблясъци петно, което неминуемо напомня на кръв, и дори е сходна позицията на камерата и вратата, затваряща убежната точка (виж „Анализ на фотограма“). Линиите на диалозите също са впечатляващо симетрични. Така например, когато колегата на Хосе Луис понечва да покани палача Амадео да се качи при тях в катафалката, Хосе Луис повтаря: „аз тръгвам, аз тръгвам“. В края на филма той ще умолява: „Аз само искам да си тръгна...“.



Накрая, както се случва през целия филм, би било интересно да обърнем внимание на звука. Тук има два елемента, които правят особено впечатление. „Ел канте хондо“ (считано за най-автентичното андалуско пеене, дълбок израз на една почти екзистенциална болка), което звучи като фоновата музика по време на целия откъс и спира с изречението „и кой не живее в тази грешка“. Както и многобройните метални звуци, които често се чуват в тази сцена и упорито напомнят присъствието на гаротата, която така и не виждаме, но знаем, че е скрита в куфарчето: ключовете, резето на вратата (без никакво съмнение много прилича на гаротата), пантите на вратата, влачещи



се предмети...

Не можем да не забележим и някои други елементи. Хапливата ирония, която се появява още в тези първи диалози, особено когато малко след екзекуцията Амадео казва на служителя, че няма кураж да спре цигарите. Присъствието на куфарчето, което през целия филм ще придобива все по-голяма тежест като символичен предмет и метонимия на вината. Тук служителите не искат нито да го виждат, нито да го пипат. В следващия откъс Амадео ще го забрави и Хосе Луис ще отиде да му го върне, като внимава да не докосва с голи ръце позорната вещ, но дори и след всички предпазни мерки контактът с куфарчето ще се окаже съдбоносно. Когато пристигат в Палма де Майорка, Хосе Луис ще е този, който ще си забрави куфарчето, а Амадео ще му го занесе, за да може зет му да си свърши работата за първи път.



СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ, от Хавиер Ребойо

През 1962 г., когато Луис Гарсия Берланга снима „Палачът“, се състои първата изложба на Анди Уорхол, поп-арт артистът, който увековечава електрическият стол (ужасяваща машина за убиване, подобна на испанската гарота и на френската гилотина), кутии с прах за пране и супите „Кембъл“. Това е и годината на първото голямо поп-арт изложение, пример за това как масовата популярна култура на консуматорското общество в САЩ може да бъде превърната в изкуство.

„Палачът“ ни показва една Испания, задушаваша се от диктатурата и бюрократията (както в роман на Франц Кафка), но отворена за слънце и туризъм. Испания, в която все още се изпълнява смъртната присъда като най-тежко наказание. Испания на зле разбраната и атактична религиозност (като във фотографията на Николас Мюлер или в картина на Дарио де Регойос), подчинена на авторитарното разбиране за семейството и държавата (превълплено в много филми от служителите на Гражданската гвардия, като фотографираният от Юджийн Смит).

Какъв страх всява у народа Гражданската гвардия, служителите от онова време, над които се е надсмивал един истински осъден, познат като Ел Луте, който също накрая се превръща в герой на художествени произведения. В тази сива, но иначе слънчева Испания, човешкото същество е отчуждено и сведено до нищото (като фигурите на Исак Кордал, затворени в картотека).

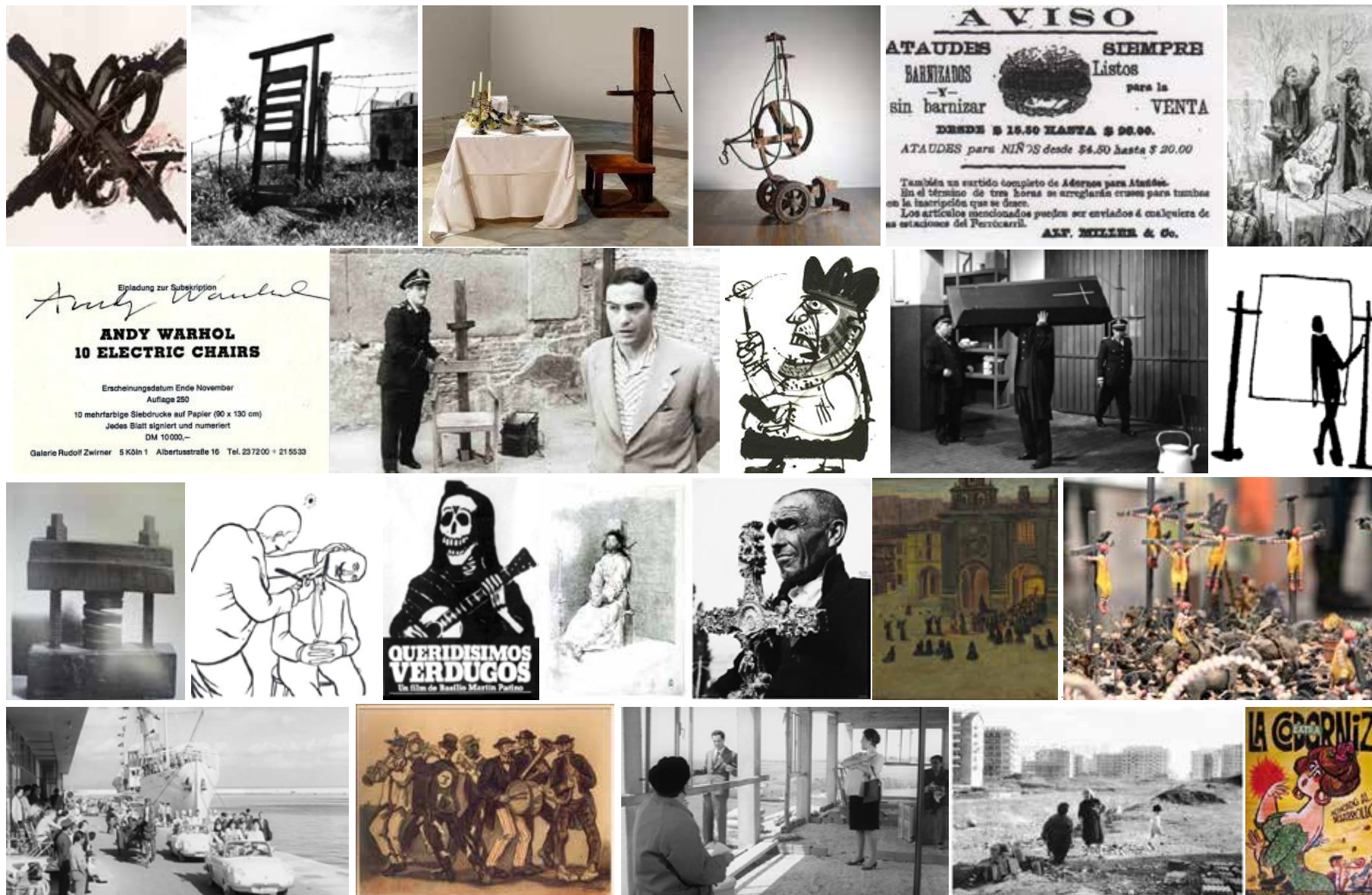
Всичко това е илюстрирано с хумор и кафкиански абсурд, мек, но много испански, пристъп за сатиричното списание „Ла Кодорнис“ на Мигел Миура и Чуми Чумес, където пише и Аскона, сценаристът на Берланга. Миура и Аскона, съвместно с Берланга, пишат сценария за „Добре дошъл, мистър Маршал!“.

Централната тема на филма е противопоставяне на смъртното наказание и изтезанията (както в друг много важен филм – „Скъпи палачи“ на Басилио Мартин Патино или в гравюрите на Гоя, Гюстав Доре или инсталацията на Жоан Броса), загатнато визуално и настойчиво чрез метафизичната празнота на двора на затвора преди екзекуцията. Празнота като в картина на Джорджо де Кирико или като в киното на Антониони, който през 1962 снима „Затъмнението“ и когото Берланга споменава в „Палачът“ в сцената от панаира на книгата. Зловещото шествие от края на филма си кореспондира с други по-весели, но все така черни шествия (като в рисунките и картините на Солана), parties de champagne или морското крайбрежие и плажа, които се появяват в „Палачът“ (като в горчивите снимки и лишените от блясък документални снимки на Мартин Пар).

Празнотата и Нищото са две от големите теми в съвременното изкуство – Джон Кейдж „композира“ своето 4'33" през 1962 г., същата празнота, която тръгва от черното на Малевич, преминавайки през празнотата на Ив Клайн, който умира в тази година и стига до англичанина Мартин Крийд, който печели награда „Търнър“ тридесет години след създаването на „Палачът“ с една празна осветена стая. А от другата страна на уредите за смърт и мъчения като възплъщение на ужаса са безполезните машини и скулптурите от съвременното изкуство на Жан Тингели или Чилида.

1. Антони Тапиес, „Реч за смъртното наказание“, 1975
2. Хоаким Гомис, „Без заглавие“, 1947
3. Жоан Броса, „Гостът“, 1986-1990
4. Жан Тингели, „Машина“, 1965
5. Реклама на фабрика „Атаудес Фернандес“ включена от Луис Карандел в колонката му „Celtiberia Show“, публикувана в седмичника „Триунфо“
6. Гюстав Доре, „Екзекуция на един убиец в Барселона“, 1847
7. Анди Уорхол, Покана за изложба в Кьолн, „Десет електрически стола“, 1967
8. Луис Гарсия Берланга, сцена от „Палачът“, 1963
9. Маноло Миларес, „Свещениците“, 1960-64
10. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
11. Франц Кафка, Рисуна от серията „Черните марионетки на невидими конци“, 1917
12. Жозеп Мария Субирач, 1962
13. Чуми Чумес
14. Басилио Мартин Патино, „Скъпи палачи“, Испания, 1977
15. Франсиско де Гоя, „Удушенията с гарота“, 1799
16. Николас Мюлер, „Серано в одежди за процесия“, Куенка, 1948
17. Дарио де Регойос, „Разпети петък в Ордуна“ 1903
18. Джейк и Динос Чапман, „В мечтите си ние видяхме друг свят“, Art Basel Miami Beach, 2013 [детайл от творбата]
19. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
20. Хосе Гутиерес Солана, „Улични музиканти от Кадис“
21. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
22. Боргата Гордиани, квартал в периферията на Рим
23. Корица на комиксово списание „Ла Кодорнис“, брой 1467, посветено на развитието. 28 декември 1969 г.

1	2	3	4	5	6		
7		8		9	10	11	
12	13	14	15	16	17	18	
19		20		21		22	23



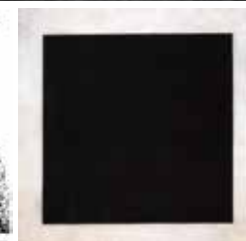
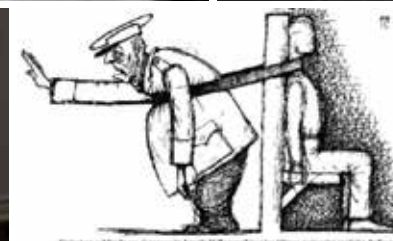
СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ от Хавиер Ребойо

КЛЮЧОВИ ДУМИ ЗА ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТАЗИ МИСЛОВНА КАРТА

„ПАЛАЧЪТ“, СМЪРТНА ПРИСЪДА, ГАРОТА, ЕЛЕКТРИЧЕСКИ СТОЛ, ГИЛОТИНА, УРЕД(И) ЗА УБИВАНЕ, СМЪРТ, ПАЛАЧ, ОСЪДЕН, РЕЛИГИЯ, АТАВИЗЪМ, МАШИНА ЗА ИЗКУСТВО, ХУМОР, КАФКА, ИЗТЕЗАНИЕ, ПРАЗНИК, ШЕСТВИЕ, ДЪРЖАВА, СЕМЕЙСТВО, ИСПАНИЯ, ЛЯТО, ПЛАЖ, ПОП-АРТ, РАЗВИТИЕ, ЖИЛИЩЕ, КОНСУМАТОРСКО ОБЩЕСТВО, ПРАЗНОТА, СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО, 1962 И 1963, ОТЧУЖДЕНОСТ, ЧОВЕШКО СЪЩЕСТВО, БЮРОКРАЦИЯ, ДИКТАТОР, НИЩО, АБСУРД, ЛУИС ГАРСИЯ БЕРЛАНГА.

24. Том Веселман, „Натюрморт №12“, 1962
25. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
26. Ориол Маспонс, „Първият бански от две части на Ибиса“, 1953
27. У. Юджийн Смит, „Испанско село“, репортаж, публикуван в списание „Лайф“ на 9 април 1951 г. Публикацията се състои от 16 фотографии, изобразяващи село Делейтоса в Екстремадура.
28. Мартин Пар, „Животът е плаж“, 2013
29. Ел Луте, воден от двама пазачи на процеса му в Националния съд, юни 1973
30. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
31. Микеланджело Антониони, „Затъмнението“, 1962
32. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
33. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
34. Джорджо де Кирико, „Меланхолия“, 1916
35. Гжегорш Кламан, „Страх и трепет“, 2010
36. Ив Клайн, „Вакуум“, 1958
37. Луис Гарсия Берланга, „Палачът“, 1963
38. Джон Кейдж, „Рюанджи“, 1985
39. Мартин Крийд, „Работа № 227: Лампите се включват и изключват“, 2000
40. Исак Кордал, „Писари“ в рамките на изложбата „Градска инерция“, 2015
41. Карикатура, публикувана във френския седмичник „Л'експрес“ след последните смъртни присъди на Франко, 1975
42. Казимир Малевич, „Черен квадрат“, 1915

24	25	26	27	28
29	30	31	32	
33	34	35	36	37
38	39	40	41	42



ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

„ПАЛАЧЪТ“ И „МЪЖЪТ БЕЗ МИНАЛО“: ЗАГУБАТА НА ИДЕНТИЧНОСТ

Един мъж е зверски пребит в близост до железопътна гара. След дълго лутане между живота и смъртта се събужда, но не си спомня нищо: не знае името си, не си спомня къде живее, нито дали има семейство, нито какво работи... Не знае кой е. Той е, както гласи и заглавието, „един мъж без минало“. Филмът на Аки Кауризмаки е една история (почти басня) и размисъл върху идентичността. Въпросът за индивида е в основата и на „Палачът“.

Ако протагонистът в „Мъжът без минало“ (Mies vailla menneisyyttä, Аки Кауризмаки, 2002) губи самоличността си, след като е станал жертва на насилие, Хосе Луис сякаш губи своята (или се отказва от нея), щом се съгласява да я упражнява и така да се подчини на една система, подхранвана до голяма степен точно от насилието; щом приема системата в собствената си същност. Ако първият е мъж без минало, на когото фактът, че е станал жертва на нападение, разкрива един цял нов живот, който той може да изгради от началото, то Хосе Луис сякаш е обречен да приеме съдбата си, която е неизбежна. Всичко в живота му изглежда (пред)определено, събитията се нижат едно след друго неумолимо. Макар да не знае кой е (или навярно заради това), М (така се казва анонимният протагонист от „Мъжът без минало“), действа с достойнство и се опитва да изгради обикновен и честен живот, основан на любовта и уважението към другите. Той стига до място, което представлява нещо като огромно открито поле с размити граници, маргинално пространство (почти накрай света), където онези, които не притежават нищо, установяват помежду си отношения, основани на солидарността, с помощта на „армията на спасението“, която им дава подслон и храна. На тази „армия на спасението“ се противопоставя онази социална армия, състояща се от всемогъщите служители на Гражданската гвардия от „Палачът“, но и от държавните служители и от цяло едно общество, напълно зависимо от властта – като Амадео, като Антонио и семейството му и накрая като самия Хосе Луис и неговото семейство – което действа, подчинявайки се на заповедите ѝ или по-скоро на реда ѝ.

Ако М е човек, който по думите на любимата му Ирма, „няма нищо“, но има себе си (въпреки че не притежава име), Хосе Луис изглежда успява да „се уреди“ полека-лека – ще си намери жена, ще му де роди дете, ще взема по-добра заплата, като приеме службата на палач, ще си осигури едно малко апартаментче с официална протекция (бюрократичната формулировка е достатъчно красноречива) и дори ще си купи мотор с кош, на който ще се наслаждава с жена си, довольна, че може да пазарува от намаленията. Но колкото повече неща притежава, все по-малко притежава себе си. Стига до дверите на смъртта (в буквалния смисъл), пред която дори няма да се държи на собствените си крака и няма да притежава собствената си воля.

И двата филма поставят въпроса за идентичността, за това какво е да си човек и за отношенията между индивида и обществото, в което живее той и което винаги (какво в „Мъжът без минало“, така и в „Палачът“) се опитва да го потисне. В края на „Мъжът без минало“, когато отново на гарата същите престъпници понечват да нападнат М (сега вече Яако), цяла тълпа от сакати и дриплъвци изниква от нищото като от сън като банда зомбита. Този образ вече се е активирал в началото на филма, когато М възкръсва в болницата, овързан в бинтове от глава до пети, како мумия. Визуално този образ няма нищо общо с „Палачът“, но сравнението между двата филма ни позволява да се запитаме дали светът на „Палачът“ не е свят на живи мъртъвци...

Освен въпроса за идентичността, който стои в основата на двата филма, е налице друг аспект, който е важно да бъде отчетен: отдалечеността, с която Берланга и Кауризмаки подхождат към персонажите си. И двата филма могат да бъдат окачествени като хладни, разказани с отчуждение, филми, които в нито един момент не се стремят да предизвикат у нас, като зрители, проява на състрадание към персонажите. В този смисъл можем да обвържем и двата филма с разказите на Кафка (едва ли е случайно, че подобно на героите на Кафка, толкова пъти назовавани само с К, персонажът от „Мъжът без минало“ носи име – всъщност името му никога не е произнесено в целия филм – състоящо се от една буква) и с начина, по който той изгражда почти абстрактни светове, механично организирани от една безмилостна и невидима сила, която сякаш успява да подчини всичко на абсурда и да обрече всички да загубят човешкия си облик.



Мъжът без минало (2002)



Палачът (1963)

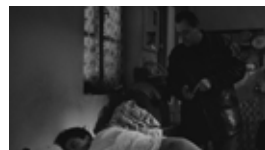
„ПАЛАЧЪТ“ И „МЯСТОТО“: ПОРТРЕТИ НА ЕДНА ЕПОХА И НА ЕДНО ОБЩЕСТВО

„Мястото“ (Ермано Олми, 1961) излиза само две години преди „Палачът“. И двата филма представляват изкусно поднесен портрет на епохата си и на две общества, които си приличат в много аспекти – централната роля на семейството, католическата традиция, дори и фашизма (който в Италия пада през 1942 г., но все още е жив в менталитета на мнозина и дори действа в определени социални механизми). И в двата филма на заден план стои икономическото чудо, което през 60-те години изживява Западна Европа, където всички граждани, и особено работническата класа (работници във фабрики и селскостопански труженици), се стремят и вярват че е възможно да постигнат „изкачване по социалната стълбца“ – по-заможен живот, който често се свързва (и продължава да се свързва) с изрази като „достоеен живот“ или „благоденствие“ (който многозначително се отнасят единствено за материалните условия на живот, без да се взема предвид как се постигат тези условия).

Персонажите в „Мястото“ и „Палачът“ са от скромен произход. И в двата филма веднага се вижда, например, липсата на лично пространство за Доменико (когото Олми ни показва как спи в един ъгъл в кухнята), така и за Хосе Луис (който живее в мазето на брат си). Доменико ще открие и ще пожелае заедно с Магали всички „продукти“, които градът може да му предложи; Кармен е очарована, че може да ходи да пазарува от намаленията благодарение на допълнителното заплащане, което Хосе Луис изкарва благодарение на новата си работа като палач.

Работата, както показват заглавията в двата случая, (в по-общ смисъл в италианския филм „Мястото“ (работно място) и в по-конкретен в испанския „Палачът“) играе решаваща роля и за двата персонажа, въпреки че никой от тях двамата не е избирал занятието си. В случая на Доменико баща му решава, че той трябва да напусне училище, за да започне да работи; няма значение какво, само да е в голямо предприятие, което да му осигури място за цял живот. В случая на Хосе Луис серия от навързани помежду си обстоятелства като че ли го обричат първо да приеме мястото на палач, а накрая и да упражни новата си професия. И двата филма завършват под знака на тази обреченост. И в двата случая звукът играе съществена роля и е натоварен да подчертае категоричността на съдбата. „Мястото“ свършва със запомнящия се първи план на Доменико почти смазан от шума на машините за унищожаване на хартия, които тръгват от задния план и прогресивно увеличават обема си, докато изпълнят целия кадър. В последната сцена на „Палачът“, след като „си е свършил работата“ за пръв път, Хосе Луис настига кораба, където го очаква семейството му, и сядат до жена си Кармен. Докато повтаря „Няма да го правя повече!“, фоновият шум от затворените в клетка кокошки зад него изглежда по-безпоощадно верен, отколкото думите му.

Но независимо от тези второстепенни въпроси, Олми и Берланга са двама доста различни режисьори и двата филма също са доста различни. Ако в случая на „Палачът“ изтъквахме отдалечеността, с която режисьорът се отнася към персонажите си, в „Мястото“ проследяваме първите дни на Доменико в града и зараждащите се у него чувства винаги от негова гледна точка, съпреживявайки неговите емоции и всичко, случващо се с него. Би било интересно да се направи сравнение на първите сцени и на двата филма, които и в двата случая започват с визитна картичка на персонажите, за да видим как в „Мястото“ движенията на камерата служат, за да ни позиционират на страната на Доменико, докато в „Палачът“ камерата обикаля цялото пространство, прехвърля се от образ на образ, без да предизвиква у зрителя никаква емпатия, нито желание да се идентифицира с Хосе Луис. Така тонът на двата филма е почти диаметрално противоположен: ако „Палачът“ ни хваща за гърлото като зрители, то в „Мястото“ разполагаме с достатъчно пространство да тичаме щастливо хванати за ръка заедно с Магали и Доменико или можем да почувстваме притеснението от свенливия поглед на първата любов.



Мястото (1961)



Палачът (1963)

ДИАЛОГ С ИСТОРИЯТА, ПОЛИТИКАТА И ИЗКУСТВАТА

ВСИЧКИ ОСЪДЕНИ НА СВЕТА

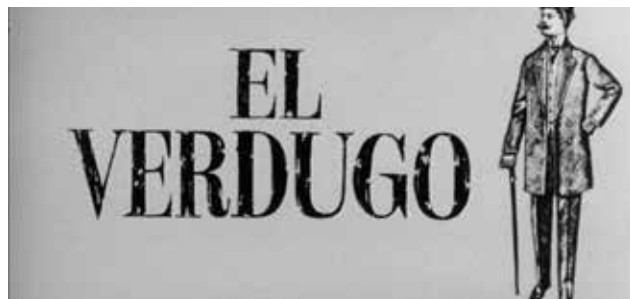
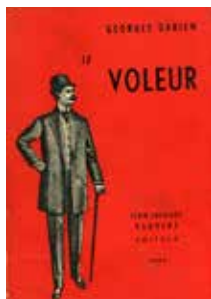
„Палачът“ е филм – изобличително слово срещу смъртното наказание, но с похватите на черната комедия. Берланга обича да нарича филма си „безсмислица“ или „есперпенто“, напомняйки за Гоя и Вайе-Инклан, един художник и един писател, за да обясни от драматургична и визуална гледна точка един филм, който точно защото е комедия, изстрелва смисли в много посоки, като по този начин ги обогатява.

Лошото на хумора е, че никой не го взема на сериозно.
Марк Твен

Началните надписи под ритъма на жизнерадостен суинг в „Палачът“ са единственият момент с музика, която „не се чува“ от сцена във филма, което настройва зрителя „в тон“. За тези надписи Берланга, който е голям любител на книгите, си присвоява, създавайки много лична интертекстуална игра, една илюстрация от романа „Крадецът“ на Жорж Дариен (който ще бъде филмиран от Луи Мал с участието на Жан-Пол Белмондо през 1973 г.), свободомислещ анархист, яростен критик на обществото, в което му се налага да живее. Той създава образа на елегантен и щастлив парижки бандит, бича на благоразумната и превзета буржоазия.⁹ Тази илюстрация, „открадната“ от Берланга, се повтаря по време на целите начални надписи, но във всеки кадър е „осакатена“ от разкадровката и така отразява „шизофренията на общество, приемащо смъртното наказание, но не и палача“, по думите на Берланга, който никак не обича да дава обяснения, макар че замисълът му трудно може да бъде разгадан, ако не не го разкрие самият режисьор.

Много ме разсмиват, като казват, че гаротата не е хуманна. [...] А какво ще ми кажете за американците! Електрическият стол са хиляди волтове. Прави ги черни, направо на пепел. Хайде да видим къде му е хуманността на стола!

Хосе Исберт в ролята на Амадео в „Палачът“



Присвояващия Берланга.

Великият американец Томас Алва Едисон, освен световноизвестен изобретател на електрическата крушка, грамофона, кинескопа, е бил и противоречив и умел радетел за използването на електричеството за битови нужди, но и на електрическия стол, който защитавал убедено в САЩ като ефективно средство за изпълнение на смъртната присъда.

Тук можем да видим фотография от мелодраматичен игрален филм за нехуманното изобретение, а до нея има фотограма от един странен филм на Едисон, в който слон умира от силен токов удар. Този филм е заснет, за да бъде гледан от един зрител, който гледа сам в кутия през визьор и сам задейства образите, въртейки манизела.



Електрическият стол, много реалистична фикция

Опустошителният и унизителен страх, който завладява осъдения и го държи в примката си в продължение на месеци, дори години, е по-ужасно наказание от самата смърт. Смъртното наказание не е нищо друго освен реваншистки акт на една структура, създадена от граждани, които гледат на другата страна.

Албер Камю

⁹ Виж коментарите на Берланга за илюстрациите на „Крадецът“ в „Размисли“

През 1957 г. Албер Камю печели Нобелова награда за литература и публикува дълго есе, заклеяващо смъртната присъда, „Размисли за гилотината“ – силно въздействаща книга, която би трябвало да бъде задължително четиво във всички училища. Подобно на Берланга, мнозина артисти и интелектуалци са писали срещу смъртното наказание, срещу смъртта, узаконена от човека и държавата: Виктор Юго, Емил Зола, Валтер Бенямин, Артур Кьостлер, Джон Дос Пасос, Елиас Канети... В годината, в която „Палачът“ е прожектиран за пръв път във Венеция, във Франция все още невъзмутимо се използва гилотината. Последната екзекуция е през 1977 г. През 1981 г. президентът Франсоа Митеран отменя гилотината чрез закон, но според конституцията тя е в сила чак до 2000 г.



Албер Камю и Томас А. Едисън, двама велики мъже, обявили се против и за смъртното наказание.

През 1962 г. Испания изживява неочакван икономически разцвет и отваряне към външния свят, изразяващи се в бум на туризма. Мнозина се стичат в страната, готови да харчат пари и водени от любовта си към слънцето и живописните пейзажи. Но успоредно с това жестоката диктатура на Франсиско Франко остава ограничена в лабиринта си, продължава да практикува държавен тероризъм и безмилостно да екзекутира хора. Същата година е задържан Хулиан Гримау, изтъкнат политик и комунистически лидер в нелегалност. Гримау е жестоко изтезаван, съден без никакви гаранции и накрая е разстрелян на 20 април 1963 г. ... само пет дни преди това са започнали снимките на „Палачът“, както споменава Фернандо Труеба в текста си. Драматургът Алфонсо Састре и големият поет в изгнание Леон Фелипе посвещават свои поеми на смъртта му. Чичо Санчес Ферлосио, испански антидогматичен артист, подкрепящ малцинствата и безимотните, създава песен за него.

На славния генерал Франсиско Франко, след като подписа разстрела на Гримау

Генерале мой...

Какъв красив почерк имате!
О, каква прекрасна войнишка калиграфия!
Така пишат тираните, нали?
И славните диктатори...!
Каква твърдост!
И двамата са еднакви по ранг,
с еднакви нашивки.
Генералът се отличава от палача единствено по това,
че генералът има по-красив почерк,
защото за да подпишеш смъртна присъда,
трябва да имаш хубав почерк...
Какъв красив почерк имате, генерале мой!

Леон Фелипе

“Нова разпокъсана антология”

Мексико, 6.VIII.1967

Ако, по думите на Борхес, всеки един търси своето влияние, Берланга го открива в есперпентото на Вайе-Инклан, в подобни на тази картини на Гоя или в прочутите му капричос.



Портрет на Хулиан Гримау, нарисуван по спомен от Доминго Малагон за многолюдната манифестация в Париж след екзекуцията му

Класически герои, отразени в криви огледала, създават Есперпентото. Трагичният смисъл на испанския живот може да се изрази с една систематично деформирана естетика. (...) Испания е гротескова деформация на европейската цивилизация. (...) И най-красивите образи в едно криво огледало са абсурдни. (...) Да деформираме изражението в същото огледало, което деформира лицата ни и целия мизерен живот в Испания.

Рамон Мария дел Вайе-Инклан, „Светлините на Бохемия“



Детайл от „Амбулантни комици“ (1793) на Франсиско де Гоя
Гоя или Вайе-Инклан, всеки автор създава предвестниците си.

Изначалният образ на „Палачът“, този, който води до написването на сценария му, е перфектното визуално превъплъщение на испанското есперпенто: в празния и бял двор на един затвор няколко надзиратели водят затворник, който върви спокойно към ешафода си; в същото време зад него се движи друга група, в която е палачът, влачен насила към мястото за извършване на екзекуцията, за да си свърши работата.



Франц Кафка, *Замъкът*

Преди заснемането на „Палачът“ Берланга и Марко Ферери се опитват да направят киноадаптация на „Замъкът“ на Франц Кафка, който разбира много от присъди, от държавни абсурди и от осъдени анонимни граждани. Дори пътуват до санаториума, където Берланга снима „Чудо в четвъртък“, за да намерят там Кафка. „Прекарахме две седмици там, водата ни се отрази прекрасно, но проектът пропадна – поискаха ни цяло състояние за правата“, разказва режисьорът. Берланга се отказва от идеята (но Ферери я съхранява и десет години по-късно я реализира във Ватикана с „Аудиенцията“ отново в сътрудничество с Аскона), но смехът на Кафка продължава да трепти в сюжета и в тона, и избухва в „Палачът“ (както и в „Добре дошъл, мистър Маршал!“ – 1952 г., и в „Пласидо“ – 1961 г.). Малко се говори за връзката между чешкият писател и валенсианския

режисьор, за критичния хумор, за човешкото, за абсурда на държавата и администрацията, които ги обединяват, и най-вече за уменията на единия чрез езика на литературата и на другия чрез изразните средства на киното да слеят безсмисленото, кафкианското и берлаговото с реалното.

Невъзможно е да не изникне в съзнанието ни доктор Фройд, любовта и смъртта и известния му текст за „Злото“, докато гледаме, и в този случай докато слушаме, „Палачът“ чрез музиката на Офенбах и неговите „Хофманови разкази“, които звучат в пещерите Драк. Хофман е германецът, който пише „Пясъчният човек“, където анализира Фройд, за да обясни злото и неговите способности, един от най-добрите „фройдове“, който ни помага да преосмислим филма през призмата на злото и ужаса. И мислейки за Фройд, следва да се върнем към анализа му на вица и на несъзнателното, за да обясним комедията като жанр, който има подчертан вкус към злото, включително към жестокото и към смъртта, противопоставени на любовта, както тук в този филм, в който весело си съжителстват погребения, екзекуции и сватби.

Но можем да погледнем Берланга и през призмата на Йонеско и на Самюел Бекет, и на безсмислицата като смисъл и празнословието като безкраен брътвеж.

И ако във всички филми на Берланга първо случайно, а сетне от суеверие, режисьорът винаги вмъква думата „австроунгарец“, не можем да не се досетим за австроунгареца без националност на Роберт Музил и огромния му и (не)човешки роман „Човекът без качества“, който, използвайки думите на Мафалда, можем да обобщим, че разказва за това как модерният живот става все по-модерен и по-малко живот.

ПРИЕМ НА ФИЛМА от Фернандо Труеба

Хосе Луис: *В колко часа обикновено идва помилването?*

Надзирател: *По принцип никога.*

Този диалог между палача и надзирателя в затвора е една от многобройните промени, наложени от предварителната цензура върху сценария след издаването на разрешението за заснемане на филма. След снимките и монтажа филмът отново претърпява някои изменения, за да може да премине цензурата и да излезе на екран. Въпреки всичко успява и филмът попада в селекцията за Фестивала във Венеция, противно на решението на испанското правителство, което предпочитало да се яви филмът „Никога нищо не се случва“ (Nunca pasa nada) на Хуан Антонио Бардем. Но докато испанската делегация е напуснала Фестивала в знак на протест срещу прожекцията на филма, екипът на „Палачът“ е посрещнат буквално с камъни от група италиански анархисти, които предполагали, че филмът е прослава на Франко.

Филмът често бил приеман с неразбиране и объркване. Критиката в списание „Позитив“, например, го обявява за „Франкистки и благоразположен към смъртното наказание!“. Въпреки всичко, лентата е удостоена с Наградата на международната критика във Венеция (FIPRESCI).

Но никой критик не разбира филма тъй добре както испанския посланик в Рим Алфредо Санчес Бея, който пише: „Мисля, че филмът е един от най-впечатляващите памфлети, които някога са били създавани срещу Испания; невероятен политически пасквил не срещу режима, а срещу цялото общество. Само заглавието претендира за хумор. А останалото не е нищо друго освен неприемлива критика, окарикатуряваща испанския живот“. Самият Санчес Бея ще обвини филма, че е „комунистическа пропаганда, но “в испанска версия, което означава почти анархистична“. Право в целта.

Санчес Бея прави всичко по силите си, за да попречи на участието на филма във Фестивала, но указанието било, да не се повтаря „случаят „Виридиана“. Две години преди това филмът на Бунюел печели Златната палма (като по този начин се превръща в първия испански филм, печелил отличието дотогава) въпреки атаките на ватиканския вестник „Л'осерваторе романо“. Не само било забранено да се излъчва „Виридиана“, но не било позволено дори да се споменава заглавието му в пресата (дори това, че е спечелил наградата в Кан), било отнето гражданството на режисьора и Франко заповядал да бъдат изгорени всички копия. Филмът бил спасен, защото Алатристе, мексиканският копродуцент, успял да скрие един негатив и да го изнесе тайно в колата си през френската граница. А като видял филма, Франко презрително го окачествил като „смехории на арагонски селянин“...

Случаят „Виридиана“ прераснал в огромна очерняща кампания за режима на Франко и поради тази причина властта решила да не забранява „Палачът“. Но министър Фрага се обадил на Берланга и след като му вдигнал невъобразим скандал, му казал, че заради врявата във Венеция не им оставало нищо друго освен да направят още промени във филма преди премиерата в Испания. Така филмът е прожектиран за пръв път с 14 орязани сцени и с четири минути и половина по-малко. От представената версия били премахнати постоянните изказвания на главния персонаж, че иска да емигрира в Германия, сцената, в която надзирателите приготвят гаротата преди екзекуцията и дори звука от дрънкащите желяза от гаротата в куфарчето на палача и др. За щастие, години по-късно, благодарение на италианското копие, станало възможно да се възстанови голяма част от оригиналния монтаж.

Филмът претърпял пълен провал, останал две седмици на афиш, а на Берланга били необходими цели две години, за да направи следващия си филм. Но шумотевницата около филма достигнала до самия Съвет на министрите, където Франко изрекъл друга крилата фраза: „Вече знам, че Берланга не е комунист; нещо по-лошо е, той е лош испанец“.



КАК Е ВЪЗПРИЕТ ФИЛМЪТ

По мое мнение „Палачът“ е най-важният филм от всички режисирани от Берланга. [...] В „Палачът“ нереалността е изчезнала, за да даде път на критическия реализъм, въпреки хумористичния формализъм, който на моменти е възможно поне привидно да премине в ексцентричен. Критиката не се ограничава до посочването на един испански (или провинциален) проблем, а до поставянето на международен и национален за всяка страна въпрос. Все пак този филм на Берланга е особено ценен, защото е ситуиран в днешния ден в Испания и е дълбоко национален дотолкова доколкото универсализира един ужасен проблем – този за законния екзекутор на законното правосъдие.

Логично „Палачът“ започва да си навлича проблеми. От една страна, предварителната цензура (преди сценария) вече е наложила своите изисквания за промени, някои от тях съществени. А от друга страна, след като филмът бе завършен и аз го изгледах целия, съм длъжен да призная, че може да претърпи силен „натиск“, тъй като разказаното в него е зло, което съвременното общество не иска да избегне, но пък желае на всяка цена да не излиза наяве. Особено на големия киноекран.

Поради всичко това – както и вие ще се уверите съвсем скоро – ви препоръчвам, и моята препоръка е обективна и напълно независима от скромното ми участие във филма, та ви препоръчвам, повтарям, „Палачът“ като филм, който би могъл да изиграе роля във Венеция, сходна на ролята, която преди две години в Кан изигра онзи филм на Бунюел „Виридиана“, в чиято продукция, както вие знаете, също участвах.

Откъс от писмо, изпратено от Рикардо Муньос Суай¹⁰ на Луиджи Киарини на 26 юни 1963 г., включено в „Рикардо Муньос Суай. Живот в сянка“, от Естеве Риамбай, IVAC La Filmoteca, 2007, стр. 400-401

Палачът е толкова симпатичен, защото е човек от плът и кръв. Берланга е всичко друго, но не и манихейски режисьор. Макар че целият филм е пропит от доста освободено чувство за хумор, всичките му персонажи са разработени в дълбочина и това ги кара да бъдат нито добри, нито лоши. Мисля, че в този филм има повече ирония относно човешката природа, отколкото нежност и разбиране към героите. И това прави Берланга много интересен режисьор, който трудно би могъл да бъде охарактеризиран.

Познавам много младежи, гледали за пръв път „Пласидо“, „Добре дошъл, мистър Маршал!“ и „Палачът“ и останали възхитени. Гледната точка на Луис продължава да е абсолютно съвместима със съвременното, много повече, отколкото при колегите му от неговото поколение. Той винаги е бил атипичен, човек, на когото трудно може да вярваш, в добрия смисъл на думата. Напълно независим дух. Това го е тласкало да прави филми, които по онова време никой не би се осмелил да направи.

Размисли на кинорежисьора Педро Алмодовар, събрани в „Добре дошъл, мистър Берланга!“, от Карлос Канеке и Марта Грау, Барселона, Ediciones Destino, 1993, стр.160

Киното на Берланга е на Берланга. Той е единственият от всички наши кинодейци, чието име се използва за нарицателно. Но не в сферата на изкуствата, както можем да кажем, за даден роман, че е Галдосов, Вайе-Инкланов или Прустов или, че някой млад режисьор е Фелинов, а в сферата на живота, което се случва доста рядко. Често когато говорим за герои или случки можем да чуем да ги описват, че са „като на Берланга“.

[...]

Наскоро в един супермаркет се бяха събрали осем-девет души, различни на възраст и на външен вид, които говореха всички едновременно и вдигаха голяма гюрултия. Между тях имаше един с униформа, вероятно охранител. Дочух една жена на средна възраст, която се мъчеше да стигне до вратата, но напразно, защото онези, които се разправяха, ѝ пречеха, да казва на един прилично облечен японец, носещ в ръцете си плюшен бик със забити бандерилия във врата, обвинит в целюфан: „За бога, това като че ли е от филм на Берланга!“.

Размисли на актьора Фернандо Фернан-Гомес в „Берлангов“, Nickel Odeon n°3, 1996

Киното на Берланга не е достатъчно оценено извън границите на Испания. Мисля, че разбрах защо, докато гледах „Пласидо“ в Париж. Филмът беше унищожен от субтитрите, но не защото преводът беше лош, а защото е почти невъзможно да преведеш репликите на толкова много актьори, които говорят с такава скорост. Едва десет или петнадесет процента от диалога беше възпроизведен в субтитрите на френски, за които едва стигаше времето да се прочетат. Орсън Уелс, който идва от радиото, въведе в „Гражданинът Кейн“ и „Великолепните Амбърсонови“ техниката актьорите да се прекъсват взаимно и дори да се наслагват диалозите. Но Луис, мощно вдъхновен от комедийната оперета, е стигнал много по-далече от Уелс, защото вкарва още повече персонажи в една стая. А проблемът се корени в това, че при Берланга често е също толкова важно, дори и по-важно какво казват героите на заден план, отколкото тези, които са на преден план. Получава се малко като в живописиста на Тинторето, но в звуковото кино. При Берланга или всичко се разбира, или не се разбира нищо.

Размисли на писателя и историк Роман Губерн

¹⁰ Рикардо Муньос Суай, продуцент и сценарист, бил е асистент-режисьор на „Палачът“. Бил е продуцент на „Добре дошъл, мистър Маршал!“ (Луис Гарсия Берланга, 1953); „Смъртта на един коловедач“ (Хуан Антонио Бардем, 1955) и „Виридиана“ (Луис Бунюел, 1961) и др.

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

Необходимо е филмът да бъде ситуиран в историческия си контекст – фашистката диктатура на Франсиско Франко. Освен това можем да споменем, че въпреки че сюжетът се върти около смъртното наказание и приемането на ролята на палач, е важно ние като зрители да идем още по-далече и да поразсъждаваме върху социалната критика, която стои в дъното на филма, и върху възможността да вземаме индивидуални решения – все въпроси, които навярно дори бихме могли да пренесем в контекста на нашето съвремие.

А по отношение на кинематографичните аспекти можем да обърнем специално внимание на учениците на сложността на плановете: движенията на камерата, позицията и хореографията на персонажите вътре в плана и др. Друг аспект, който може да се разгледа, е работата със звука.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

ПРОСТРАНСТВАТА И ХОРЕОГРАФИЯТА ВЪТРЕ В ПЛАНОВЕТЕ

Както се убедихме, пространствата играят важна роля във замисъла на сцените и в мизансцена (виж **Киновъпроси** – Значението на пространствата: да поставиш на сцена огорчението). Можем да започнем да изброяваме пространства, които са ни се сторили значими – затворите, партера на Амадео и Кармен, къщата, превърната в шивашко ателие на брат на Хосе Луис, апартаментата, показан първо в строеж, а сетне и обитаван, кухнята, коридорите и огромната бяла и празна стая в затвора в Майорка...

По-нататък можем да преминем към по-прецизен анализ на някоя сцена и да се опитаме да нарисуваме пространството погледнато отгоре (графично представяне на погледа отгоре). Така ще разберем структурата на пространството, кои са ключовите му елементи, входовете, изходите и др.

След като нарисуваме мястото, би било интересно да разположим персонажите, да начертаем движенията им и да опишем позицията и движенията на камерата във всеки план.¹¹ Дори можем да се постареем да изработим макет на тези пространства и да разположим персонажите, камерата и да пресъздадем съответните им движения.

Особено интересни са началната сцена от затвора (виж Анализ на сцена или първото посещение на Хосе Луис в дома на Кармен и Амадео (виж **Кинематографични въпроси** около една фотограма).

ЗВУЦИ

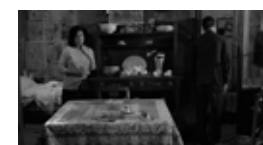
Преди прожекцията следва да подчертаем значението на звука. Добре би било да се върнем към този въпрос и да се опитаме да си спомним всички моменти, в които считаме, че звукът играе особено важна роля. Можем да изготвим списък и после да анализираме по-подробно звуците и значенията им.

АФИШИ

Също така можем да изработим афиши за филма в унисон с афишите от оная епоха, съдържащи образи от самата лента или вдъхновени от визуалните препратки, предложени от Хавиер Ребойо.

ВРАТИ, ПРАГОВЕ, ВХОДОВЕ И ИЗХОДИ

На много от местата се открояват вратите и праговете. В диалозите също често се повтарят фразите, наемкващи за влизане и излизане от едно място. Спомняме ли си някой от тези диалози? Можем да възстановим в паметта си, например, момента, в който Амадео и Хосе Луис се готвят да влязат в сградата, където той трябва да уреди новото си назначение за палач; Хосе Луис не желае да влезе (тоест да направи първата крачка), тъй като му го насърчава: „Едното влизане с нищо не те задължава“. В края на филма в сцените, предшествани преминаването през двора на затвора, Хосе Луис настоява да излезе и в кухнята умолява: „Вратата, моля!“ Може да поразсъждаваме за вратата като метафора, за решаващото значение, което ще има за Хосе Луис крачката, с която преминава през тези врати или прагове. Може също и да направим бърз визуален преглед на филма, за да проследим този проблем. Разполагаме с голяма селекция от кадри в „Връзка с други изкуства“ или пък може сами да изберем други кадри.



¹¹ По време на подготовката за заснемането на една сцена камерата се възпроизвежда с V (отговарящо на зрителния ъгъл) и персонажите – с кръгове и кръстосана линия-нос, за да укаже посоката на погледа.

ХРАНАТА КАТО МЕТОНИМИЯ

Храната е трайно присъстващ елемент в целия филм, който често концентрира в себе си лицемерната или доброволно спяла позиция на този, който предпочита да се съсредоточи върху чиния топла храна, отколкото да се изправи очи в очи със случващото се. Както вече бе споменато, филмът започва с купа топла храна и завършва с Кармен, която храни детето си и пита Хосе Луис, който току-що е „свършил работата си“ на палач за първи път: „Обядвал ли си?“.

Спомяне ли си други моменти, в които присъства храната? Можем да разгледаме, например, сцената, когато Кармен и Хосе Луис ядат сладолед, преди той да отиде да подпише договора си за назначението като палач или пък откъса в кухнята на затвора и др. Какъв смисъл придаваме на така важната роля, която играе храната?

В една своя известна летриля поетът от Златния век на испанската литература и изкуства Луис де Гонгора, вдъхновен от испанска поговорка, може би ще ни даде ключа към тълкуването:

Нека да ми е добре,
пък да става каквото ще.
Други нека се заемат
света да управляват, да превземат,
мен ми стига да имам в ръце
мек хлебец с пресно масълце,
в зимна утрин да вкуси моето небе
от портокал нектар или винце,
пък да става каквото ще.

(Превод: Петър Моллов)



Да прочетем внимателно летрилята и да си припомним по какъв начин храната е натоварена иронично със смисъл през целия филм. Да разсъждаваме върху това дали можем да смятаме, че тази концепция продължава да е валидна по някакъв начин и в наши дни.



БАНАЛНОСТТА НА ЗЛОТО

Хана Аренд (1906 – 1975) е една от великите мислителки на XX век. Тя е еврейка по произход и в трудовете си разсъждава задълбочено и трезво върху нацисткия Холокост. Аренд е родена в Германия, но поради заплахите на националсоциалистическия режим емигрира в Ню Йорк. Почти 30 години по-късно, през пролетта на 1961 г., тя отразява като журналистка процеса срещу Адолф Айхман, офицер от нацисткия отряд СС и един от преките отговорници за систематичния геноцид срещу евреите. След като публикува различни статии, посветени на процеса, написва книгата си „Айхман в Ерусалим“ с подзаглавие „Репортаж за баналността на злото“.

След като изгледаме „Палачът“, може да поразсъждаваме върху споменатото подзаглавие: Над какво ни кара да се замислим изразът „баналността на злото“? Може да припомним някои моменти от филма и някои реплики, изречени от персонажите, и да ги обвържем с идеята за „баналността на злото“.

В книгата си Аренд твърди, че макар общественото мнение да считало Айхман за чудовище, престъпник и психопат, всъщност той бил нормален човек с много силно развито чувство за ред, който просто е възприел германската идеология и я е прилагал на практика, изпълнявайки заповедите, които е получавал. Спред Аренд, Айхман бил обикновен човек, амбициозен и ефективен бюрократ, „ужасно и опасно нормален“ мъж, който си е мислел, че изпълнява добре задълженията си.

Книгата на Аренд излиза през 1963, същата година се състои премиерата на „Палачът“. Може ли да търсим някаква връзка между теорията на Аренд и развитието на историята на Хосе Луис? Може би са показателни някои от изречените от него реплики. Така например, в началото на филма, след като се е срещнал с палача и докато качва ковчега на екзекутирания на катафалката, Хосе Луис заключава „всъщност изглежда нормален човек“. И едва когато се кани да „си свърши работата“ за пръв път, казва: „Искам да си живея спокойно с жена си и със сина си“. Можем да разгледаме и случаите, в които Амадео и Кармен подтикват Хосе Луис да прави каквото е необходимо, за да постъпи на работа като палач и по-късно да извърши екзекуция, напомняйки му постоянно за неговите отговорности и задължения.

Докато размишляваме по тези проблеми, може да се запитаме за моментите преди екзекуцията и за Хосе Луис, който почти се разплаква от отчаяние и безсилие, хлипайки: „Защо?“, „Защо?“.

РАЗМИСЛИ ВЪРХУ ЦИТАТИТЕ ОТ ЛУИС ГАРСИЯ БЕРЛАНГА

За да започнем дискусията относно свободата на индивидуалния избор във връзка с общественения натиск, можем да изходим от цитатите от Луис Гарсия Берланга, поместени в рубриката „Размисли“.

ИЗКУСТВО, КОЕТО МИСЛИ ЧОВЕШКАТА ПРИРОДА

В тази брошура режисьорът Хавиер Ребойо поднася на вниманието ни многобройни визуални връзки между „Палачът“ и прояви на човешката природа – злото, ужаса в други изкуства [виж „Свързани образи“]. Опирайки се на неговите предложения, можем да работим в различни направления. Тук предлагаме някои, които могат да бъдат разгледани самостоятелно или в малки групи:

- Избираме един кадър, който смятаме за особено интересен или който ни въздейства силно. Правим изследване на творбата, на автора и на историческия контекст. След като сме извършили по-задълбочено проучване, започваме да разсъждаваме върху връзките, които откриваме между произведението и „Палачът“.

- Да се съсредоточим върху белия и празен двор, който Хосе Луис ще прекося, влачен от пазачите, което представлява първата картина от филма, изникнала в ума на Берланга. Въз основа на опорните точки, предложени от Хавиер Ребойо, започваме да изследваме тези произведения от гледна точка на понятието за празнота и да анализираме по-задълбочено връзките им със съвременния свят.

- Критиката на Берланга и Аскона в „Палачът“ е насочена най-вече към испанското общество, но на прицела им попада и туризмът, който през 60-те години започва да се развива в Испания и от тогава насам става все по-масов (на полуострова и на много други места). Сред визуалните препратки, които прави Ребойо, включва и фотографа Мартин Пар, чиито фотографии също представляват остра и хаплива критика на съвременното общество, изживяващо собственото си есперпенто в туризма. Може да изследваме творчеството на самия Мартин Пар, но и да разширим търсенията си към други творци с критично отношение към туризма.

- Много често в „Палачът“ ситуацияите и персонажите са доведени до абсурда. Има много други писатели и мислители, които се занимават с този въпрос през XX век. Един от най-значимите творци, наложили абсурда, е Франц Кафка. Нека прочетем някои от разказите или романите му (да не забравяме, че Берланга е замислял да заснеме филм по „Замъкът“) и да се опитаме да установим връзки с „Палачът“.

ВИЗУАЛНИ ПРОУЧВАНИЯ НА БЯЛАТА СТАЯ

Нека прочетем обяснението на самия Берланга относно първоначалната си представа за бялата зала, която стои в основата на известната сцена, в която Хосе Луис бива завлечен до мястото, където ще екзекутира осъдения. Би било особено интересно да направим визуално пресъздаване на бялата и празна стая, която е послужила на Берланга като основополагащ образ за целия филм. Можем да работим, използвайки различни художествени техники: рисунка, живопис, фотография, инсталация, макет в обем.

За да осъществим тази задача, е добре да се върнем към визуалните диалози, предложени от Хавиер Ребойо. Също така можем да си припомним частта „Анализ на фотограма“ и коментара на Фернандо Труеба.

Използвани изображения

p. 3: Афиши на „Палачът“ © Video Mercury Films / John Schlesinger, *Billy liar*, 1963 © Vic Films Productions / Tony Richardson, *Tom Jones*, 1963 © Woodfall Film Productions / Joseph Losey, *The servant*, 1963 © Elstree Distributors / Miguel Picazo, *La tía Tula*, 1964 © Video Mercury Films / Basilio Martín Patino, *Nueve cartas a Berta*, 1965 © Hispano Foxfilm / Carlos Saura, *La caza*, 1965 © Bocaccio Distribuciones / Marco Ferreri, *El cochecito*, 1960 © Vertice Cine / Fernando Fernán-Gómez, *El mundo sigue*, 1963 © A Contracorriente / Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, *Esa pareja feliz*, 1951 © Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas / Luis García Berlanga, *Bienvenido, Mister Marshall*, 1953 © Video Mercury Films / Marco Ferreri, *El pisito*, 1958 © Video Mercury Films / Luis García Berlanga, *Plácido*, 1961 © Video Mercury Films / René Clair, *À nous la liberté*, 1931 © Films Sonores Tobis / Frank Capra, *You can't take it with you*, 1938 © Columbia Pictures / Federico Fellini, *I vitelloni*, 1953 © Video Mercury Films / Vittorio de Sica, *Ladri di biciclette*, 1948 © Video Mercury Films / Mario Monicelli, *Guardie e ladri*, 1951 © Lux Film / Milos Forman, *Horí, má panenko*, 1967 © Carlo Ponti Cinematografica / Roberto Rossellini, *La macchina ammazzacattivi*, 1952 © Classic Films Distribución / Jiří Menzel, *Ostre sledované vlaky*, 1966 © Ismael González Díaz / Vittorio de Sica, *Il tetto*, 1956 © Titanus / Jean Renoir, *La règle du jeu*, 1939 © Musidora Films S.A. / Orson Welles, *The magnificent Ambersons*, 1942 © Video Mercury Films / Luciano Emmer, *Domenica d'agosto*, 1950 © Colonna Film / John Ford, *The sun shines bright*, 1953 © Movies Distribución / Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933 © Gaumont / Ermanno Olmi, *Il posto*, 1961 © Video Mercury Films / Alberto Lattuada, *Mafioso*, 1962 © Dino de Laurentiis Cinematografica / Billy Wilder, *The apartment*, 1960 © La Tropa Produce / Photos du tournage dedaje de El verdugo © Colección García Berlanga / Antoni Tàpies, *Alegato a la pena de muerte*, 1975 / Joaquim Gomis, Sin título, 1947 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Joan Brossa, *El convidat*, 1986-1990 © Colección Museo de Arte Moderno de Céret / Jean Tinguely, *Máquina*, 1965 © Centre Pompidou / Publicité des cercueils Fernández / Gustave Doré, *Ejecución de un asesino en Barcelona*, 1847 © L'Espagne / Andy Warhol, *Invitation exposition à Cologne sillas eléctricas*, 1947 / Manolo Millares, *Los curas*, 1960-1964 © La fábrica / Franz Kafka, dessin appartenant à la série Las marionetas negras de hilos invisibles, 1917 © Sexto Piso / Josep Maria Subirachs, 1962 / Chumy Chúmez / Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos*, 1977 © José Esteban Alenda / Francisco de Goya, *El agarrotado*, 1799 © Museo del Prado / Nicolás Muller, *Serrano en traje de procesión*, 1948 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Darío de Regoyos, *Viernes Santo en Orduña*, 1903 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / Jake and Dinos Chapman, *In our dreams we have seen another world*, 2013 / José Gutiérrez Solana, *Murga gaditana*, 1945 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Borgata Gordiani, barrio de la periferia de Roma / *Revue de bandes dessinées La Codorniz*, 1969 / Tom Wesselmann, *Still life n°12*, 1962 © Smithsonian American Art Museum / Oriol Maspons, *El primer bikini en Ibiza*, 1953 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / W. Eugene Smith, *Spanish village*, 1951 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Martin Parr, *Life's a beach*, 2013 © Magnum Photos / p. 31: Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, 1959 © Filmax / Giorgio de Chirico, *Melancholia*, 1916 © Museum of Modern Art / Grzegorz Klaman, *Fear and trembling*, 2010 © Florida Atlantic University / Yves Klein, *Le vide*, 1958 © MAMAC / John Cage, *Ryoanji*, 1985 © Museum of Modern Art / Martin Creed, *Work n°227: The lights going on and off*, 2000 © Tate / Isaac Cordal, *Scriveners*, 2015 © Galerie C.O.A. / Caricature publiée par L'Express, 1975 / Kazimir Malevich, *Black square*, 1915 © Tate / Aki Kaurismäki, *Mies vailla mennisyyttä*, 2002 © Golem Distribución S.L. / Domingo Malagón, *Portrait de Julián Grima* / Francisco de Goya, *Cómicos ambulantes*, 1793 © Museo del Prado Graphisme

Дизайн (адаптация на български език): Елена Гамалова

Как да цитирате този текст

Aidelman, N. Colell, L. Garrido, Pep. Rebollo, J. Sánchez, B. Trueba, F (2018). *El verdugo*. Recuperado de: www.cined.eu



CINED Е ЕВРОПЕЙСКА ПРОГРАМА ЗА СЪТРУДНИЧЕСТВО, ПОСВЕТЕНА НА КИНООБРАЗОВАНИЕТО В ЕВРОПА

CINED ПРЕДЛАГА:

- Мултиезична платформа със свободен достъп в 45 европейски държави, за провеждането на публични прожекции с некомерсиална цел
- Колекция от европейски филми, насочени към деца и младежи на възраст от 6 до 19 години
- Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: разработен анализ на филма, предложения за педагогическа работа към учителите или културните медиатори, провеждащи заниманията, работен лист за учениците, педагогически филм на определен мотив за сравнителен анализ на филмите от колекцията.

CinEd е програма за европейско сътрудничество, посветена на кинообразованието в Европа. Проектът CinEd е съфинансиран от програма МЕДИА / Творческа Европа на Европейския съюз. Проектът е съфинансиран от Програма „Култура“ на Столична община.

**INSTITUT
FRANÇAIS**

Co-funded by the
European Union

