

# PUSKÁR KRISZTIÁN

## Megreped az olasz film felszíne

1962 májusában négy olasz nagyjátékfilmet mutattak a cannes-i filmfesztiválon: Pietro Germi *Válás olasz módra* (*Divorzio all'italiana*) című vígjátékát, Michelangelo Antonioni *A napfogyatkozását* (*L'eclisse*), Fellini, Visconti, De Sica és Monicelli közös szkeccsfilmjét, a *Boccaccio 70*-et (ezt versenyen kívül vetítették), illetve egy újságíró és két elsőfilmes sokk-dokumentumfilmjét, melynek *Mondo cane*, azaz *Kutyavilág* volt a címe. Gualtiero Jacopetti (az újságíró), Franco Prosperi és Paolo Cavara filmjének újszerűsége és hatásvadászata nem csupán egyszeri botrányt keltett és ellentmondásos megítélést eredményezett, hanem műfajt teremtett, illetve egy nemzetközi trendet indított el, egyúttal pedig az olasz filmművészet egy új, párhuzamos jelenének is kezdetét jelentette. A *Mondo cane* című filmmel lényegében megszületik az olasz exploitation.

A hagyomány szerint az olasz film nagyjából a hetvenes évekig tartó nagy korszakának nemzetközi viszonylatban is meghatározó kiváló szerzői és szereplői többnyire a neorealizmushoz köthetők. Vagy konkrétan az általa a negyvenes években kibontakozó formai nyelv, filmkészítési mód és világnézet alkotói, vagy az ötvenes évektől a neorealizmus új generációjának képviselői, a „poszt-neorealizmus” és a háború utáni Olaszország elidegenített egyedeit és sorsait filmre vivő szerzők, akik immár az intézményesült idős neorealistákkal párhuzamosan alkottak. Az olasz film közvetlen hatást gyakorolt a nemzetközi filmművészetre, vezető szerepet játszott, és piaci tényezővé is vált. Anna Magnani egyszerre dolgozott Rossellinivel, De Sicával, Pasolinivel, illetve szerepelt Burt Lancasterrel és Marlon Brandóval amerikai produkciókban, hasonlóan Sophia Lorenhez, akit a hatvanas évek elején többek között George Cukor, Sidney Lumet és Anatole Litvak rendezett, másfél évtizeddel később pedig Antonioni már három angol nyelvű filmen volt túl, Fellini pedig Donald Sutherlanddal forgatta a *Casanovát*.

Lényegében ezekben az évtizedekben születik meg az olasz szerzői film mítosza és kanonizációja is, ami a mai napig meghatározza, amit az olasz filmművészetről gondolunk, és lényegesen be is határolja a róla alkotott képünket ahhoz képest, amilyen az olasz film egy mélyebb rétege valójában volt: erőszakos, ellentmondásos, arcátlan és úttörő.

„Minden jelenet, amelynek a néző szemtanúja lesz, valódi és egyenesen az életből vett. Ha helyenként megrázóan hat, annak annyi az oka, hogy az élet tele van megrázó dolgokkal. A krónikás dolga nem az igazság szépítése, hanem annak objektív bemutatása” – a *Mondo cane* nyitófelirata egyszerre hatásvadász, ironikus és cinikus. Egyrészt előre felmenti magát a későbbiekben a nézőt sokkoló képek felelőssége, illetve maga a hatásvadászat vádjá alól, mondván, hogy a film csak a valóságot közvetíti (Jacopettiék nem



is rendezőként vannak feltüntetve a főcímben, hanem mint producerek), másrészt afféle fricskaként is felfogható a valóságot bemutató realista mozi irányába: Valóságot akartatok? Tessék! Ilyen az, amikor vallási fanatikusok önmagukat véreztetik egy olasz falu szűk utcáján, vagy amikor Afrikában tömegével vernek agyon disznókat és sütik meg azokat rituálisan, illetve amikor egy bika felöklel egy embert, aki ebbe a néző szeme láttára belehal.

A *Mondo cane* alapkonceptiója, hogy a három filmkészítő körbeutazza a világot, és mintegy a 20. század civilizációs káoszát bemutató dokumentálja a látottakat, egyrészt didaktikusan ellenpontozva azokat (például Kaliforniában jómódú emberek háziállataiknak tartanak fenn külön temetőt, egy vágás után Ázsiában járunk, ahol megfőzik és tálalják a Nyugaton különlegesnek számító fajtákat), másrészt szinte burleszkszerűen (például egy filmsztárt nők rohamoznak meg egy felhőkarcoló előcsarnokában, egy vágás után Afrikában járunk, ahol nők kergetik párosodás és utódnemzés céljából a törzs férfitagját). Mind ezt a Jacopetti által írt ironikus narráció kíséri, a kor ismeretterjesztő filmjeinek álnaiv stílusát kifigurázva. Kettősség jellemzi az egész *Mondo canét*: egyrészt kifejezetten könnyed helyenként a hangvétele, másrészt bármelyik pillanatban (általában épp akkor, amikor a legvidámabb a hangulat) képes komorrá és sokkolóvá válni, állatgyilkosságokat, véres rituálékat bemutatni, mintegy folyamatos kontrasztot teremtve. A film tehát látszólag „csupán bemutat”, ugyanakkor elég határozott, még ha egyszerű is a narratívája: civilizációs zsákutcát rajzol fel, az értékek relativitását, afféle egzisztenciális káoszt teremtve, és paródiát,

korántsem megnyugtató végkifejlettel. A *Mondo cane* erősen politikai film is: a II. világháború okozta sokk utáni tébolyban született, a nyugati civilizáció kritikája. A kísérleti atomrobbantások eredményeképpen egy sziget óriásteknősei elvesztik tájékozódási képességüket, és társaik tömeges csontvázaik között másznak céltalanul, amíg meg nem hálnak maguk is; aztán a film egyik legmegrázóbb jelenetsorában a háború utáni Németország egyik városában tíz percen keresztül mutatnak mindenféle méltóságukat elvesztő, céltalan és megtört részeg embereket. A *Mondo cane* erősen valláskritikus is, a keresztény hagyományokat épp olyan babonaként, ugyanazon szinten kezeli, mint a pogányoknak nevezett rítusokat. A film vége kifejezetten apokaliptikus: az úgynevezett cargo-kultusz bűvöletében a munkájukat és mindennapi tevékenységüket maguk mögött hagyva óceániai bennszülöttek repülőgépeket várnak egy hegy tetején. Nem megnyugtató jövőkép.

A *Mondo cane* műfajában az első film, már amennyiben lehet bárminek az esetében elsőről és előzmény nélküliségről beszélni. Jacopetti írt például korábban két dokumentumfilmet *Europa di notte* és *Mondo di notte* címmel, amelyekben éjszakai klubokat mutatott be, de azok a dokumentumfilmek nemigen rendelkeztek narratívával, inkább afféle show-műsorok voltak másfél órában. Efféle, éjszakai klubokat bemutató dokumentumfilmek az ötvenes évek elejétől léteztek, és főleg az erotikára összpontosítottak. De Jacopettiék filmje formailag újat hozott és műfajt szült, ami viszont még ennél is nagyobb hatásúvá tette,



hogy piacot is teremtett. A *Mondo cane* körül nagy volt a felfordulás. Több országban vágott verzióját vetíthették csak, botrányt keltett, hatásadását és cinizmusát bírálták. Egy évvel a *Mondo cane* után Jacopettiék elkészítették a *Mondo cane 2-t*, immár Cavara nélkül, ezt további három mondo-film követte, 1971-ben pedig – mintegy a saját maguk teremtette műfajra és torzulásaira reflektálva – Jacopetti és Prosperi megrendezték az *Addio zio Tom* című filmet, amelyben két filmes visszamegy az amerikai polgárháború előtti időkbe, hogy a rabszolga-kereskedést dokumentálja. A *Mondo cane* ellentmondásos módon ugyanis nem csak az úgynevezett sokk-dokumentumfilmeket teremtette meg, hanem az áldokumentumfilm műfaját is. Már Jacopettiék első filmjében is vannak láthatóan megrendezett jelenetek, amelyek a narrációt szolgálják, de a *Mondo canét* követő mondo-dömpingben már sokkal gyakoribbak voltak a pszeudo-dokumentumelemek. (Érdeemes megjegyezni, hogy a dokumentumfilmekkel egyidősek az áldokumentumok is. Tanulságos például, hogy az első, vagy későbbi, de meghatározó jelentőségű haditudósító-fényképek jelentős része bizonyítottan beállított volt.)

A *Mondo cane* a nemzetközi exploitation mérföldköve is, számos később elismert és stílussteremtő rendező készített karrierje kezdetén mondo-filmet, a leggyakoribb példaként Russ Meyert (*Mondo Topless*) és John Waterst (*Mondo Trasho*) szokás felhozni, utóbbi alkotása már játékfilmes paródiája a műfajnak. Fontos viszont megemlíteni Ruggero Deodato maga nemében szintén műfaj- és stílussteremtő mestermunkáját, az 1979-es *Cannibal Holocaustot*, amely bár nem mondo-film, áldokumentarista elemei, illetve civilizációs tematikája és kritikája mindenképpen Jacopettiék távoli leszármazottjává teszi. Ugyanakkor éppen ekkoriban, a hetvenes évek végére torzul el a mondo-örület olyannyira, hogy megszülessen a mindenféle alkotói víziót nélkülöző, szintisztán sokkolni, undort és döbbenetet kelteni akaró *Faces of Death*-sorozat, szintén dokumentumálcát öltve. Az első részt egy időben azzal reklámozták, hogy 46 országban be volt tiltva.

Ez természetesen korántsem Jacopettiék munkásságának közvetlen következménye, sokkal inkább annak, hogy a hetvenes évek végén már egészen közel jár a csúcshoz a nemzetközi horrorfilmes és exploitation-hullám, amit a nyolcvanas évek elején a video nasty brit tiltólistája követ, és amelyben igen nagy szerepe volt sok úttörő és félreértelmezett (vagy újrahasznosított) olasz rendezőnek.

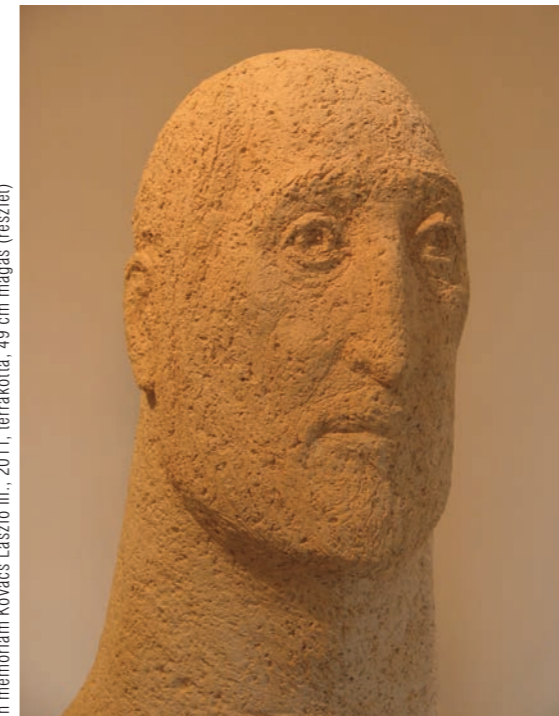
A *Mondo cane* sikere és hatása – azon túl, hogy Jacopetti, Prosperi és Cavara ráéreztek a korszellemre s valami újat és hatásosat hoztak létre, visszahatva ezáltal magára a korszellemre – abból a szempontból is szimbolikus, hogy nagy korszaka kezdődött vele az olasz műfajfilmnek és független filmkészítésnek, amely évtizedekig él majd a nagy szerzők, illetve a szerzői film mítoszában, valamint annak a konzervatív és több évtizede idejétmúlt álláspontnak az árnyékában, amely a szerzői és a műfaji filmet minőségi kategóriaként kezeli, és osztja ketté általa a filmművészetet. A neorealista mozi nagy nevei mellett a szakmát kitanuló háttérmunkásai a hatvanas és hetvenes években az olasz műfajfilm új korszakát teremtették meg, amelyhez hasonló mértékű hatással azóta sem volt olasz film a nemzetközi filmgyártásra. Jacopettiék megteremtették a mondót, Mario Bava és a giallo révén született meg az amerikai slasher, a poliziottesco és a western műfaji gettói pedig néhol sokkal éleslátóbban voltak képesek bemutatni 1968, illetve az azt követő ólomévek ellentmondásait, mint művészfilmes kollégáik. A műfaji gettók és az olasz „erőszakfilmek” tehát nem csupán „műfaji szerzőket” és úttörőket adtak az olasz filmnek és a világnak, hanem gyakran éppen ezek voltak azok, amelyek sokkal naprakészebben és őszintébben voltak képesek leképezni az olasz társadalom jelenét. És az eszközökben sem feltétlenül finomkodtak.

## NOVOTNY TIHAMÉR

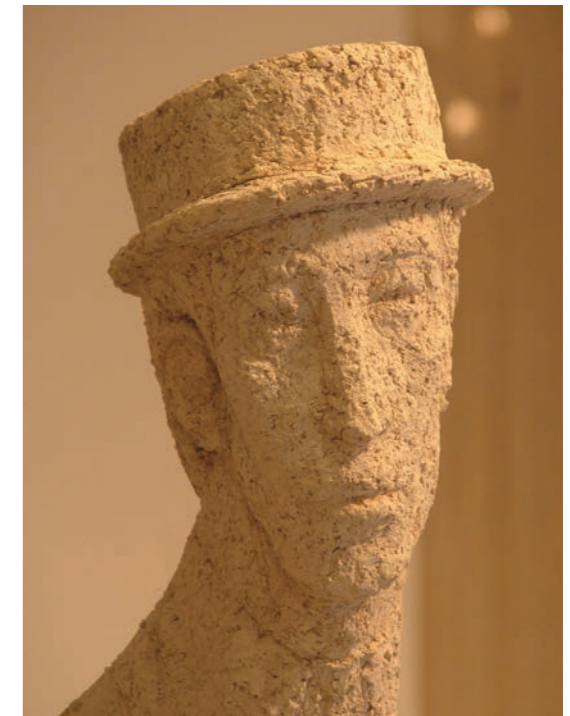
### A „Macskás ember”

Gvárdián Ferenc kiállítása  
Erlin Galéria, Budapest, 2014. április 9. – május 9.

Gvárdián Ferenc az utóbbi néhány évben – anyagi feltételek híján – szinte kizárólag olyan terrakotta büszköket készít, amelyeket az hommage vagy az in memoriam műfaj témakörébe kellene sorolnunk. Tudniillik a sík és a tér viszonyát egy egészen sajátos forma-anamorfozissal átértelmezve és összekapcsolva, olyan ikoni tömörségű és felfogású mellszobrokat (esetenként egészalakos figurákat) gyúr samottos agyagból, amelyekben tiszteletét és hódolatát rója le a számára fontossá vált nagy művészelődök előtt. Az eddig



In memoriam Kovács László III., 2011, terrakotta, 49 cm magas (részlet)



Hommage à Gulácsy Lajos, 2013, terrakotta, 90 cm magas (részlet)



elkészült opusok között ott sorakozik már Feofan Grek, Rembrandt, Giacometti, Morandi, Egry József, Gulácsy Lajos, Vajda Lajos és a közelmúltban elhunyt budaörsi alkotótárs, Kovács László portréja is. De ne rohanjunk ennyire előre, inkább pontosítsuk a fogalmakat, valamint a dolgok jelenlegi állását naprakésznek vélt tudásunk szerint.

Ha például „az utóbbi néhány évben”-t konkrétan szeretnénk behatárolni, akkor a 2007-es esztendőt kellene megjelölnünk kezdeti dátumként, amikor is Gvárdián Ferenc elkészíti első nagyobb méretű terrakotta szobrait. Név szerint az Archaikus lényt, az Imádkozó alakot és a Pompeji (kutyát), amelyek még az előző ciklusainak mitikus alakjaihoz kötődnek, mint ahogy a kicsit később megmintázottak közül a Túlso oldalon, a Lélekbagoly és a Főnix (madár) is. Azonban a Merengő nő hátrahúzott vállakkal, a Szent Kristóf és az ezen a kiállításon is szereplő névadó Macskás ember darabjai már annak az új felfogásnak és irányultságnak a jegyében születtek, amelyről tulajdonképpen ennek a szóban forgó hommage és in memoriam műfajnak a fentebb emlegetett prototípusai szólni kívánnak. Történetesen – a tudatosan keresett és felvállalt formai problémákon túl – a választott elődök világában való megmártózásról és a sorsukkal történő azonosulásról, illetve a mércét állító mintakövetésről és példaképteremtésről.

Az előző korszakában viaszveszejtési technikával dolgozó, egyedi bronzszobrokat készítő Gvárdián Ferenc a már jó néhány éve nyári művésztelepeket vezető Szakra Tamás keramikus budaörsi műhelyében ismerkedett meg a samottos agyaggal. Szobrászemberünk a régi, patinás s igen hangulatos 19. századi borpincéjének présházában kialakított műhelyében a módszeres türelemmel felépített, megmintázott és megformált alkotásait barátja kemencéjében égeti ki. Tehát így cserélte fel a költséges bronzöntést az olcsó agyagszobrászatra, amely mára egy jól körvonalazható hitvallói programmá alakult.

Ez a program, míg eszmeiségében és esztétikai megjelenésében igen meggyőző és szuggesztív megjelenésű, fizikai valóságában rendkívül sérülékeny, kényes és törékeny természetű fenomén. Elég elkeserítő példa erre mesterünk legutóbbi kiállításának a törökbálinti Munkácsy Mihály Művelődési Házban történt esete – amelyhez nem melleleg Cukor György írt egy nagyszerű drámai, költői és lélektani futamokban gazdag, komoly megnyitászöveget – amikor is az egyik portréját, a Morandiét véletlenül feldöntötték, és az a posztamenséről lezuhanva ízzé-porrá törött. Egy darabjaira hullott mű pusztulása azért is elkeserítő egy szobrászember számára, mert annak valódi és egyedi aurája egyszer és mindenkorra megismételhetlenné válik.

Ebből a szerencsétlen esetből kiindulva talán okunk volna azt feltételezni, hogy ez a terrakotta-program Gvárdián Ferenc esetében sem fog sokáig tartani. Erre azonban meggyőzően rációfal a tárlat azon hangulata, amely az elhelyezett szobrok által egy valóságos erőter hálójába fogja az embert. Egy olyan erőterbe, amely szellemi energiájával elháríthatatlanul foglyul ejt és átsugároz bennünket. Ennek oka egyrészt abból fakad, hogy saját alkotásaikon keresztül idézi meg a választott szellemóriásokat és elődöket. Pontosabban – mivel többségében festők önarcképeiről vagy portréfotóiról van szó – a művészettörténetből kiemelt nagyságokat az illuzórikus síkból fordítja át a konkrét plasztikai térbe, de úgy, hogy a két és három dimenzió közötti átmenetek, viszonylagosságok és értelmezhetetlenségek a torzítás és az aránytalanná tevés eszközei által kissé „megbolondítva” szokatlanul új lélektani formát és felfokozott töltést kapjanak. Valamelyest eltér ettől az alkotói útiránytól akkor, amikor Michelangelo Rondanini Pietáját úgy idézi meg, hogy a szobor befejezetlenségéből adódó problémáit szintén a torzítás segítségével, s a főnézet hangsúlyozásával archaikusan újszerű plasztikává alakítja. Figyelemreméltó tény továbbá az is, hogy Gvárdián fotók és papírképek, illetve reprodukciók alapján dolgozik, amikor térbe forgatva megidézi, megeleveníti, animál egy-egy példaértékű műalkotást vagy személyt. Másrészt az az összpontosult

szellemi energia, amely megigéz bennünket a kiállított szobrok láttán, nem utolsósorban a melljük rendelhető műveltségelményünkből táplálkozik. Tehát azoknak a különös életutaknak és világszemléleteknek, megingathatatlan hitvallásoknak és ábrázolási felfogásoknak, illetve művészeti problémáknak, valamint a példaértékű és általában mindig tragikusnak vagy legalábbis drámai sors történeteknek és végkifejleteknek az ismeretéből adódnak, sőt azoknak az elemző, értelmező kritikáknak és feldolgozásoknak a sokaságából tevődnek össze, amelyeknek viszonyrendszerét és summázatát ki-ki magában halmozza fel.

Furcsa dolgot művel tehát Gvárdián Ferenc szobrászember, aki a kiválasztott művészelődök és szellemi nagyságok vagy éppen a perifériára sodródott kisemberek életének, valamint utóéletének felkarolásával és feldolgozásával kapaszkodik az örökkévalóságba.

Émile Verhaerent kell idéznem, aki Rembrandt utóéletével kapcsolatban a következőket írja: „Az örökkévalóság csak a kozmikus erőnek osztályrésze. A földi halandók, akármilyen jelentős személyiségek, egy szép napon – nem tudni, mikor – kivesznek a leghűségesebb és legszeretőbb utódok emlékezetéből is. Még azokat is elnyelte a feledés, akiknek élete – mint az isteneké vagy a királyoké – a Nap létével vált egygyé. Sem könyv, sem márvány, sem bronz nem őriz meg semmit örökre. Szomorú elgondolni, de a leghíresebb festmények is – éppen mulandó anyaguk miatt – elenyésznek néhány évszázad leforgása alatt.

Eljön az idő, amikor már csak óhatatlanul hibás másolatokról fogják ismerni Leonardo Mona Lisáját, Rubenstől A kereszt felállítását, Veronese Kánai menyegzőjét és Rembrandt Emmausi tanítványokját.”

Az örökkévalóság problémájához kapcsolódva milyen érdekes elképzelnünk azt a majdani helyzetet, amikor a nagyszerű Gvárdián Ferenc szobrászember Morandiról készült összetört fejszobrát valaki egy megtalált fénykép alapján támasztja fel és eleveníti meg.

Bár ha mindehhez hozzátesszük művésznünknek a katolikus vallásban gyökerező szemléletét, valamint Hamvas Bélának azt a véleményét, miszerint ami egyszer megtörtént velünk, az már az örökkévalóság része és nem hullik ki a világból, akkor akár el is mosolyodhatnánk kicsinykét...

In memoriám Kovács László II., 2011, terrakotta, 47 cm magas



Hommage à Vajda Lajos II., 2010, terrakotta, 53 cm magas

