

Az evés szimbólumrendszere a filmművészetben

Tartalom

Bevezetés – evés jelenetek a némafilm korszakában	3
Az oralitás mint édeni élmény.....	5
A nemi étvágy	6
Az evést szimbolizáló szexualitás	9
A bekebelező, táplálkozó test hasonulásai.....	9
Az étel, mint erotikus szimbólum.....	11
A közösséget szimbolizáló evés.....	14
Az ünnep fogalma.....	14
A hierarchiát szimbolizáló evés	17
Ókori lakomák szimbólumai	17
Isten az asztalnál.....	20
Urak és szolgák az asztalnál.....	22
Az erőszakot szimbolizáló evés	24
A test, mint a hatalom kiszolgálója	24
A test megerőszakolása: a torkosság bűne.....	25
Az emberi kifejezőerőt szimbolizáló evés: a teremtő- és a pusztító erő	26
A dekadenciát szimbolizáló evés	30
Az ember étellé válása	31
A vég nélküli fogyasztás disztópiái.....	34
Befejezés	35
Filmográfia.....	35
Felhasznált irodalom	37

Az evés az emberi élet állandó tevékenysége, vegetációs állapot, amely az ember animális énjének kifejeződése, s az ízlés illetve az esztétikai szemlélés alkotóelemeinek befogadása, mellyel önmagát, saját eleven testét építi fel. Az ember folyamatosan épít, felépíti maga körül a világot, a társait és saját magát. Önnön felépítése látszólag az ételek elé kerülésével és pusztításával jellemezhető, azonban eme profán átalakuláson túl, a táplálkozás számos jelentéstöbbletet is magában hordoz. A szájával és a nyelvével – melyek ebben az értelemben intencionális szervek is – megnyílik a világ az érzékelésre, a hús-vér dologba való behatolásra, ami ízeleést, megemésztést és egyfajta „érintést” is jelenthet. Ez az érzékiség ellenáll annak, hogy valaminek a tapasztalatára vezessük vissza, mert az étel íze és hús-vér volta nem a manifesztálódásban játszik szerepet, hanem a közelség és a konkrétság megteremtésében.¹

A tapasztalat nélküliség határozza meg az étellel való kapcsolat legfőbb eredetét, az „ös-élményt”; az oralitást. Az állandó evés az ember, több mint 2,5 millió éves rétegeiből merít ihletet. A főemlős táplálkozásának folyamatai, a gyűjtögetés korszaka óta sok változáson estek keresztül, mégis a gyűjtögető-eszegető életmód bizonyos elemei századokon át kísérték az embert, felszínre hozva az archaikus mélységű oralitás különböző rétegeit.² Ezek a különféle rétegek más-más szintekre juttatják el az oralitást, s vele párhuzamosan az oralitás transzformálására hajlamos embert is ugyanúgy más-más szintekhez, állapotokhoz tudják láncolni. Az ember számára értelmezhető transzcendentális élményként, motivációként, megközelíthető a szexualitás, a kulináris élvezet és az agresszivitás szempontjából is.³

Így a táplálkozás az idők során számos mitológiai és kultúrtörténeti hagyaték részévé is válhatott. Eredeti lényegét ábrázolva tűnik fel, mint olyan tevékenység, amit minden ember felismer, s amihez tényeket, történelmi eseményeket, személyeket társíthat – gondoljunk csak az elhíresült bibliai étkezésekre, a Szentírás örök életet adó eledeleire; a kenyér, a bor és az olaj háromságára. Az Olümposz isteneinek eledeleire, Mídász király tantörténetére, Polüphemosz vérengző vacsorájára, Kirké fogásainak átváltoztató varázsára, Dionüszosz mámoros lakomáira vagy a leláncolt Prométheusz májának kegyetlen szétmarcangolására.

Ezt az ismerős folyamatot, mikor az ízeleés hatására a szem kifényesedik, az étkező befelé figyel, arca kipirul és szervezetének minden porcikája az íz kombinációk befogadására vár, a

¹ Széplaky Gerda: *Az ember teste*. 2. jav. kiad., Kalligram, Pozsony, 2011, 216. o.

² Forgács Attila: *Az evés lélektana*. Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Bp., 2004, 29. o.

³ Forgács, i. m., 38. o.

festmények, mint állóképek is éppúgy ábrázolni tudják – alighanem Leonardo *Az utolsó vacsora* című képe a leghíresebb mind közül.

Az evés elemi ősfunkciója és maga az életjelenség a hetedik művészetben is képviselteti magát, mint a valóság kizárólagos birtoklási vágyának és a reálisabb leképeződésnek színterén. A filmvászon végtelen teret ad ahhoz, hogy ez az egyetemes gyönyör még inkább kifejeződhessen, különböző szimbólumok segítségével. Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a mozgóképi manifesztálódás miként ábrázolja és hangsúlyozza ki az evés mechanizmusát, hogyan válhat motívummá, és hogy a motívum által hogyan telhet meg hatványozott tartalommal a film jelentése. Kísérletet teszek arra, hogy rávilágítsak a filmben kifejezésre juttatott lélektörténeti vetületekre, melyek filozófiai-, pszichológiai-, esztétikai interpretációt, az egyes filmnyelvi elemekre való rámutatást, valamint az alkotói szándék értelmezését is igénylik.

A hetedik művészet története Thomas Edison találmányával és annak továbbfejlesztésével kezdődött. A Lumière-fivérek, Edison kinematoszkópjának tökéletesítésével megalkották a kinematográfot, ami lehetővé tette, hogy 1895. február 13.-án megszülethessen, és hódító útjára indulhasson a mozgókép. Az első felvételeken mindennapi jelenetek rögzültek, megteremtve elsősorban a riport, a dokumentum és a híradó filmes műfaját. A fivérek kutatásai inkább technikai jellegűek voltak ahhoz képest, amit ma klasszikus értelemben rendezésnek hívnak.⁴ Az első elhíresült filmjelenetek között volt *A kisbaba reggelije* is, melyben Louis Lumière a bátyja Auguste családját mutatja be amint egy egyszerű asztalnál, gyermeküket közrefogva reggeliznek. A rövidfilmfelvétel elsősorban szolid életkép, mely a tizenkilencedik század végének derűs, érzékeny polgári szépségét sugározza. Egy közös eseményt, aminek a hangulatos zenei aláfestés meghittséget kölcsönöz. Talán csak ez a korszak szemléli az étkezést ilyen könnyedséggel, ami a kezdeti leíró jellegből, a némafilm csendes nyugalmaiból, esetleg a film bergsoni értelemben vett primitív állapotának⁵ megfigyeléséből eredeztethető.

A megemlített film a kezdeti mozi reprezentánsa, még a természetes percepciót utánozza. A mondanivaló kifejezésében fontos szerepet játszik, hogy a felvétel mennyit és milyen nézőpontból láttat a jelenetből; itt a családi portréhoz hasonló fényképészeti beállítást alkalmazták, ami összetartozást és a táplálkozás egyszerű őszinteségét sugározza. A felvétel fix helyről történik, a képkivágatot a néző egyedüli és frontális szemszöge határozza meg: a változatlan halmazt figyelő nézőé. Tehát nincs kommunikáció a változó halmazok között,

⁴ Báron György: *88 és fél éves film*. Móra, Bp., 1996, 5-7. o.

⁵ Deleuze, G.: *A mozgás-kép*. Osiris, Bp., 2001, 37-38. o.

amelyek egymásra utalnak.⁶ A táplálkozás folyamata jelen van, de csak az említés szintjén, elvont vonatkozásai még nem jelentek meg, ahogyan a *Tréfa a pékségben* (r.: Edwin S. Porter, 1902) és a *Kulináris boszorkányság* (r.: Georges Méliès, 1904) című rövidfilmekben sem kap kiemelés, melyek a komikum könnyed műfajára építve szórakoztatnak, akárcsak a burleszk filmek, melyek a filmművészet egyik leghatásosabb kifejezési formájában készültek el. Híressé vált arcai között Charles Chaplin mellett, ott szerepel Buster Keaton és Roscoe 'Fatty' Arbuckle is, akiknek az 1918-as *The cook* című alkotásában ismét a vidámság kapja a főszerepet: a gegek egy vendéglőben bontakoznak ki, ahol 'Fatty' szakácsként, Keaton pedig pincérként kacagtatja a közönséget.

A film gondolatisága már a burleszk elemekben is kifejezésre jutott, kiváltképp Chaplin művészetében. Az *Aranyláz* (1925) egyik elhíresült részében Chaplin egy bakancsot kénytelen megfőzni és megenni. Az alkotó realista módon elemezte a társadalmat, filmjeiben többek között a nacionalizmus felemelkedésére, a gazdasági válságra és a munkanélküliség kollektív hatásaira is reagál, így válhat az éhség – szinte elsőként – a kritika eszközévé. A *Modern időkben* (1936) a táplálkozást a legalapvetőbb folyamatként mutatja be, amit egy etetőgép is meg tudna oldani, a masina mégis ellene fordul és Chaplin a lefeszített pántoktól mozdulni sem képes. Emóción és komikumon alapuló humanizmusának ad hangot, amikor a gépekkel szembesül; „egy túlméretezett eszközt lát bennük, aminél egy „kis semmiség” is elég ahhoz, hogy az ember ellen forduljon, s így a rabság, a mozgásképtelenség és a kínzás eszközévé váljon.”⁷

A burleszk filmek után a filmművészet évről évre, újabb és újabb virágzásait élte meg, ezzel párhuzamosan az éves egyszerű bemutatása is egyre sokrétűbb értelmezést kívánhatott. Ez azt eredményezte, hogy a megszokott jelentésen túl, egyes fogalmak jelképévé, szimbólumává válva használhatták fel az alkotók, egyre drámaibb és metaforikusabb bemutatásokkal, hiszen végeredményben maga az oralitás is egy összetett és megrendítő jelenség az emberi nem számára.

Az oralitás mint édeni élmény

Az oralitás alapjai a korai anya-gyermek szimbiózis élményéből merítenek, a létehez szükséges tápanyag első felvételéből, ami a puszta létfenntartó funkciót meghaladva, kapcsolatszervező erővé képvisel. Ha ez a folyamat megsérül, az egész személyiségen nyomot hagyhat, de különösképpen befolyásolhatja a későbbi szexuális viselkedést, az

⁶ Deleuze, G.: A mozgás-kép, 37. o.

⁷ Deleuze, G.: A mozgás-kép, 224. o.

örömképességet, a habitust és a táplálkozási szokásokat is. A kisgyermek, etetésekor társas viszonyba kerül; az étellel megajándékozó személy, az ételt adó egyénné, az étel pedig a szeretet és a védettség biztonságos érzésévé azonosul. Így az embert táplálkozáskor egy szorongásmentes állapot öleli körül, egy édenisztikus élmény, egy „korai nirvána”, melyben felidéződik az anya-gyermek-étel elemi és biztonságos őállapota.⁸ Ez az archaikus élmény az etetve levést aranykorként idézteti fel, már-már Erósz magasztalokba növe hatására pedig azonosulni látszik a jóllakás keresése, a szeretet és a szexuális vágy érzésével.

Ezen ösztönhálózat vizsgálata segítséget nyújthat a filmművészetben bemutatott táplálkozó ember élményeinek felfedezésében, ezért egyes filmek kiemelésével, előbb olyan vágyállapotok feltérképezésére teszek rövid kísérletet, melyek az oralitással szorosan összefüggnek, és kellő megalapozást nyújthatnak az evés szimbólumainak később tárgyalt ismertetéséhez.

A nemi étvágy

A mindenkori ember saját érzelmeinek birodalmában alapvetően szeretni és gyűlölni született. A szeretet és a vágy az embernél hajlamos az oralitás valamely módjába transzformálódni. Ennek vonatkozása az egyesülés-elválás ősi metaforáján keresztül válhat bizonyossá.

Az anyaméhben fejlődő magzat egy rendezett, édeni állapot átélője, aki a megszületés pillanatától kezdve egyre több traumaszerű fázison esik át. A zárt, biztonságos belsőtől való elszakadás után, az anyatej táplálásának fokozatos megszűnésén át amikor még a gyermek önmaga részeként érzékeli a tápláló tárgyat, az anyamellet, egészen a gondoskodás és az ölben levés élményének befejeződéséig. Eme kapcsolat hiányérzete egy orális és bensőséges alapokon nyugvó vágyat hagy maga után, az egyesülés iránt feltörő érzelmeket.

A szégyentelen (2011) központi témája az örökös kielégítésre vágyódás, a szex-függőség. Brandon állandó éhséggel, ugyanakkor magányos küzdelemmel éli mindennapjait, élvezet és kín között csapong. A filmben az egymáshoz vonzott testek aktusai és a taszító egyedüllét kettőssége miatt a jelenetek rész-egész alakzatokként tűnnek fel, ezzel teremtve meg a traumaszerű fázist, a férfi végső elszakadásának visszaidéződését, ami végül a függőségéhez vezethetett.

⁸ Forgács, i. m., 77. o.

A visszatekintésen alapuló érzés a „lacani gyermek” tükörképével is magyarázható.⁹ A felnőttkori szexualitásban sikerül leginkább visszakerülni abba az állapotba, amikor – ha rövid időre is –, de az egyesülés érzése ismét átélhetővé válhat. Az egybeolvadásban a testek folyamatosan egymásra reagálnak, egy szubjektumnélküli állapot képződik, amelyben nem lehet világosan különválasztani a testek határait. A film bemutatásában ezen együttlétnek pozitív és negatív oldala is értelmezést nyer. Brandon számára a pozitív, kíváncsi oldal a totalitással való teljesség érzésének napi többszöri átélése, ugyanakkor az árnyoldalát az a félelem szolgáltatja – a függőbetegség részleteitől eltekintve, hogy az együttlétek során valahol, valamelyik aktus közben a test becsapásaként talán önmagát is elveszítheti.¹⁰

De az egybeolvadásban átélt kielégülésre sarkalló vágy, a tapasztaló test világra való nyitottságán is múlhat, azon az észlelésen, amely az ember és a világ kiazmusaként fogható fel.¹¹ A kiazmusra való vágyakozás a világ tárgyain túl, a másik ember húsára is kiterjed az érintkezésekben, a behatolásokban kiteljesedve. Ezeket az érintkezéseket *A szégyentelenben* végbemenő aktusok is reprezentálhatják, melyekben az emberi vágy megtestesülésének, a modern ember mai világtól való elidegenedésének, valamint a lacani tükörkép elburjánzásának is tanúi lehetünk; először is a vágy láthatóvá válását a húsba való behatolás szimbolizálja. Egy létező egyed testét hús alkotja, ami elsősorban egy élő-mivoltot fejez ki: az állandó mozgásban-létet, és azt, hogy a hús érzékenységgel teli anyag. Érzékenységét a mások húsa iránt érzett vonzásban, vágyban és az illeszkedésben élheti ki.¹² Az érzékenység epicentruma az a nemi ösztönenergia, amely a szexualitásban csúcsosodik ki és a vágyakat, minduntalan hajtja előre az orgazmusig; addig a kitörő erejű élményig, melynek konkrét, fizikai elmaradása – a főszereplő esetében egy alapvető agressziót feltételezhet, a pusztán fizikális tartalommal megtöltött együttlétek szüntelen, kényszerű ismételtsége miatt.

Másrészt a műben a modernkori elidegenedést az az ismétlési kényszer festi meg, amely a már egyszer elértet, a minden szempontból kielégítőt akarná újraalkotni, átélni. Az ember újból és újból létrehozna a véglegeset, a tökéletes pillanatot, melyben – legalább egy időre megnyugodhat, és boldogan elernyedhet. A modern világban ez a kéjszóvargás – az ismétlési

⁹ Az anya és a gyermek egységes rendszeréből való kiszakadás élmény azon vágy megfelelője, hogy az anya újra a vágy tárgyává válhasson. Erős Ferenc: *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*, <http://orange.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>

¹⁰ Andreas-Salomé, Lou: *Az erotika* (1910) Pro Philosophia Füzetek 31, 2002, In: Czapáry Veronika: *Narcizmuselméletek és tükör-stádium dráma*, <http://www.prae.hu/prae/portfolio.php?fid=5984>

¹¹ M. M. Ponty leírása azt az egyesülést vázolja fel, amelyben az ember – a látása révén – tekintetével saját húsába foglalja a látható tartalmakat. „Ennek az összefonódásnak a metaforája a hús: „köttészövet”, amely élő és élettelen összeket.” Az ember húsa és a világ húsának találkozása nem áll meg a pusztá érintkezésnél vagy ütközésnél, a másik test vagy tárgy határánál, hanem egymásba hatolásában folytatódik. Pintér Judit Nóra: *Test és tükör*. In: *Filmvilág*. 2012/03. 31-33. o.

¹² Széplaky, i. m., 361-362. o.

kényszeren túl egyfajta fogyasztói attitűdöt is megjelöl, hiszen a szexre, az orgazmusra irányuló vágyak manapság az emberre ható vizuális ingerek teljes skáláján jelen vannak, az élvezet, a bőség és a költekezés kecsegtető képeiben megjelenve.

Az említett lacani koncepció pedig a vágy tárgyát illetően válik fontossá a filmben – az érintkezések harmadik értelmezéseként.¹³ A tükörstádium képének felfedezése a személyiség öntudatra ébredésében közreműködő folyamat, így hatással lesz a felnőttkori szexuális megnyilvánulásokra is, ahogyan ez a *9 és fél hét* (1986) férfihősének esetében is történik. Ebben a filmben a vágy tárgya iránti vonzalom egyetlen nőre irányul és hatalmasodik el: a férfi a kielégülés különféle lehetőségeinek rendelné alá kiszemelt áldozatát. Együttléteik kéjesen és szelíden indulnak – a vágy tárgya előbb a hűtőből előszedett finomságokkal, majd az állatias férfi testrészeivel telítődik. A szex végül eljut oda, hogy az uralom megszerzésére és a bűnös megalázására kerüljön a hangsúly – ezekből származik az élvezet.

Adrian Lyne művében a szerelem nem állja ki a test vágyainak próbáját, kénytelenek befejezni valamit, ami bár földöntúli, bizsergető boldogságot hozott, mégiscsak érzéki bekebelezést sejtetett. A csemegék elfogyasztásának jelene jól reprezentálhatná a kettejük közti konfliktust, hiszen a nő végig a megnyíló és bezáruló száj fétise, egy olyan bálvány, akit nemcsak csodálni, azaz etetni és szeretkezni kell vele, hanem kifosztani is érdemes. A nőnek, mint a vágy tárgyának kihangsúlyozása a gyakori képmezőbe helyezésben nyilvánul meg. A férfit a nő saját tisztaságától és személyiségétől való megfosztása hajtja, érzéki rabosítással pecsételné meg együttléteiket, ezért őt főképp a nővel együtt, illetve az aktusokban láttatja a kamera.

A film férfihősének libidója kiválasztotta azt az idegen személyt, aki majd a kielégülési vágyak tárgyául szolgálhat.¹⁴ A nő szerepének alárendeltsége *A titkárnő* (2002) és *Az utolsó tangó Párizsban* (1972) című művekben is megfigyelhető, az ő testük is kellékként szolgál a szexualitás leírásában. Ezekben nagy hangsúlyt kap a bezárkózás motívuma, mellyel a vágyakozók egy szobabelsőnyi területen kívánják megteremteni saját érzéki birodalmukat.

A nő látványa és tárgyiasítása Freud értekezéseiben is szerepet kapott, a szexualitást alkotó egyik ösztön, a szkopofília tekintetében.¹⁵ Ilyen szempontból az *Iszonyat* (1965) női karaktere még kiszolgáltatottabb, mint a fent említett „áldozatok”. Carol elveti az érzékiséget, a férfiak

¹³ A kisgyermek elé táruló tükörkép – melyen az anyjával együtt, mintegy komplett szoborcsoporthoz alkotva – a gyermek egyéni szerepén múló, megváltoztathatatlan alakzat részeként tudatosul. Később, fantáziájával egy olyan totalitást épít fel, melynek hatására csak a tükörképben szereplő anyával, a vágy tárgyával képes saját valósággá válni. Pintér, i. m.

¹⁴ A pszichoszexuális fejlődés utolsó szakaszában a nemi működésben a tárgyválasztás szempontja az uralkodó. Freud, S.: *Pszichoanalízis*. Kossuth, Bp., 1992, 4. előadás

¹⁵ Ez az aktív tevékenység mások tárgyként kezelését, kíváncsi tekintetnek való alávetését használja fel az örömszerzéshez. Freud, S.: *Három értekezés a szexualitásról*. Könyvjelző, Nyíregyháza, 1992.

pillantásai is állandó fenyegetettséget jelentenek számára. Apja gyermekkori perverz erőszakossága miatt zárkózik el a szexualitástól, a vágynélküliség állapotában van; egy apátiával teli burok veszi körül a valóság helyett. Lassacskán beleőrül a nem kívánt tapogatásokba, fokozatos megőrülés és bosszúvágy hajtja, miközben világa szétomlik és szétbomlik körülötte; ez az ismétlődő lázálomszerű jelenetekben és a rettegő arc premier plánba keretezésében nyilvánulnak meg, a beállítások pedig kettős azonosulással utalnak az elhatalmasodó tébolyra; a gépállások váltakozásával egyrészt a Carolon elhatalmasodó örülettel forr össze, amit a szobák fény-árnyék kontrasztja erős térhatással fokoz, másrészt szubjektív beállítással a képzeletbeli megrontó szemszögéből is fenyegetően közelít.

A film és Carol megőrülésének katarzispontjai végül a körülötte feltűnő férfiak elpusztításai lesznek. Ám a Polanski által megteremtett nő egy felmagasztosított gyilkos, törekénységét a folyamatosan őt követő kameramozgás svenkelése sejteti, amivel Polanski inkább a férfiak bűnösségére irányítja a figyelmet, akik a vágyak hálójában vergődve rettegnek attól, hogy többé már nem érezhetik a kéjt.

Az evést szimbolizáló szexualitás

A bekebelező, táplálkozó test hasonulásai

Az *Érzékek Birodalmában* (1976) azonban a férfi szenved el megtorlást. Egy empúzaként¹⁶ viselkedő kéjsóvár nő, szinte démonizált alakot öltve csúszik a férfi ölbe, testébe helyezve az isteni oszlopot. Ezt Nagisa Oshima a nemi étvágy csúcspontjaként tárja elénk, a szünni nem akaró szexuális gerjedelemmel bíró nő aktusain keresztül, amely végül az örök fallosz elnyelésével zárul le. Vágyainak kimeríthetetlenlensége folytán képtelen a totemet nem magához venni, s a testről lementszve birtokolja tovább. Az *Érzékek Birodalmában* a nő pénisz iránti vágyódása péniszirigységbe csap át, és a fallosz – hiányánál fogva – a vágy szükségszerűen hiányzó tárgyává válik.

Az állandó egyesülési kényszernek és a totem lefejtésének magyarázatait – melyek a főszereplők kapcsolatának csúcspontjai – egyrészt az eredendően bűnös, uralomra vágyó, pusztító, az ösztönszerű bekebelező, másrészt a burjánzó szeretetből fakadó újrateremtés szimbolikája öleli körül. A bűnösség példáját a nemi szervek hierarchikus játéka adja. A nemi szervek uralma mindkét nemnél a freudi fallikus szakaszban csúcsosodik. Egy képzeletbeli

¹⁶ Az empúza ijesztő alvilági lény a görög mitológiában. Éjjel vonzó testet ölt magára, elcsalja az embereket, végül kiszívja a vérüket és felfalja őket.

uralmat képezve, a klitoris és a pénisz a test csúcsára tornyosulnak¹⁷, s teljhatalmuk gyakorlásával válnak a világ Szküllájává, Kharübdiszévé. A fallosz, mint a tornyosuló, vérengző Szkülla, legitim módon termékenyítené meg a világ egyedeit, amennyit csak lehetséges. A főszereplőnő ettől a hatalomtól kívánja megfosztani, hogy más testbe már soha ne lövellje teremtő magjait. A vagina, a belső teremtés, a méh és a termékenység szimbóluma, ám teremtő ereje a pusztító örvényt is magában hordozza – hatalomgyakorlása végett, fogakkal ellátott „szája” Kharübdiszként nyelné el az egész világot.

Az ösztönökön alapuló magyarázat az elnyelésen keresztül nyer értelmezést. Az ember idegen testeket bekebelezve válik saját testi étvágynak, libidójának foglyává. Az élő és az élettelen totális harcát vívva, arra támaszkodik, hogy az életteltől őt leginkább a két szervesen összefonódó ösztönköre, a táplálkozása és a szaporodása különíti el. Az anyagcsere első szakasza az evés, míg a szaporodás a nemi aktus. Mindkettő a befogadás és a kivetés elemi váltakozásából hozza létre a maga folyamatát. Egyes fogalmaik – mint az élvezet, vagy a különböző testnedvek, megnyílások éppúgy felcserélhetők, mint a fázisaik. Eredetüket tekintve pedig az evés és a nemiség kapcsolata a szaporodás legegyszerűbb formájára vezethető vissza: az osztódásra. A táplálékfelvétel az osztódás, a szaporodás, és ezáltal a szerelem legősibb feltétele, így módon a közösülés egy magasabb rendű evésnek tekinthető¹⁸, a „bekebelező orgazmus” a freudi elmélettel is szorosan összefügg.¹⁹

Az *Érzékek birodalmában* az aktusok nem feltétlenül csak a megsemmisítésre és a pusztításra, mint inkább az újrateemtődésre irányulhatnak, mégpedig a másik ember megevéséből származó örömforrás tekintetében. A vorarephilia szexuális fétis és parafília.²⁰ A filmben a bekebelezés motívuma erotikussá válik, az egyesülés következő lépcsőfokát jelöli meg, amely az ember ősi androgün mítoszáat feltételezi.²¹ Arisztophanész beszéde szerint minden ember csak fél, és szüntelen keresi a párját, akivel egykoron egyetlen összenőtt, kétnemű egyedet, s így egy egységet alkotott. Zeusz büntetése után örök keresésre kárhoztatva, az eggyé válást és a teljességet keresve bolyonganak tovább. A film szereplői is a szeretés és a szeretve levés érzésében lelik teljességüket sajátosan kialakított érzéki birodalmukban – kapcsolatuk harmadik értelmezéseként.

¹⁷ Freud, S.: *Pszichoanalízis*

¹⁸ Forgács, i. m., 177. o.

¹⁹ Miszerint a korai életszakaszban a gyönyörök a táplálékfelvételre összpontosulnak, a szexuális cél pedig a külvilág saját testbe való bekebelezése. Freud, S.: *Pszichoanalízis*

²⁰ A fétisnél a vágyfokozás aktusai a szétmarcangolás, a megrágás és a holtan felfalás lehetnek, a legelterjedtebb pedig; az illető egészben való lenyelése, <http://parafilia.blog.hu/api/trackback/id/1580835>

²¹ Arisztophanész története a „szerelmi vágy” eredetének mitikus magyarázata. ld. Platón: *A Lakoma*. Atlantisz, Bp., 1998. 189 c2 – 193 d5

Ugyanígy épül a teljesség érzésére *A hús* (1991) című film, melyben a férfihős kíméletlenül, szőröstül-bőröstül megeszi a szerelmét. A folyamatos együttlétek függő viszonyt alakítanak ki kettőjük között, amit a nő egyszer csak eldob. A film csattanója: a nő hűtőben való lefagyasztása. A telt bájakkal megáldott áldozat húsként történő feldolgozása a lebecsmérlés miatt válik tragikussá. Ez a megaláztatás egy visszavágásként értelmezhető, miután a kielégíthetetlen és birtokolhatatlan nöstény, testet öltött libidóként, a férfi nemi szervét állandó teljesítésre szólította fel.

A nő folyton mozgásban lévő létezésének bemutatása, a megfagyott, hűtőben tárolt élettelen test pillanatnyi, rövidre vágott jelenetével áll ellentétben. Ezzel a rendező azt igazolja, hogy az ember mindenekelőtt hús, és mint ilyen: erotikus tartalmat hordoz. És hogy a hús először a nő küllemében, precíz felépítésében látszódik, aminek hatására a férfi érezni szeretné magát a húst. A férfi végül a valódi húst választja, a hősnő elfogyasztását, ami az isteni, a megfoghatatlan földöntúli bekebelezésének szimbóluma. Csak ekképpen maradhat vele teljes egészében, s így a két életösztöne közül a szexualitást túllépve a táplálkozásban, a bekebelezésben találja meg az egyesülés kizárólagos formáját. Így a szájüreg és az emésztőszervek észlelőképeségei éppoly kifinomulttá válnak, mint a nemi szerveké.

Az étel, mint erotikus szimbólum

Az alapvető táplálkozási és nemi ösztönök arra irányítják az embert, hogy az étellel megszüntesse az étvágyát, és a nemi aktussal kielégítse a vágyait. Az ösztönök metaforikus kapcsolata viszont olyan felcserélődést eredményezhet, amely a szexualitást éppúgy a tányérra helyezheti, mint az étkeket. A férfiban az a tudat, hogy a nő a tőle kapott étellel töltkezik a *Sose halunk meg* (1993) emlékezetes jelenetében, és a *Sörgyári capriccioban* (1981) is szexuális gerjedelmet vált ki. A megízlelés, a lenyelés és a kielégülés momentumai – a kolbász és a sör megjelenésében – szinte összeolvadnak a testi élvezetekkel.

A női nemi szerv gyakran szájként, a pénisz ételként, az étkezés folyamata pedig fogamzásként fogalmazódik meg a köznyelvben, a leggyakoribb ételmetáforák a hímveszőhöz kapcsolódnak; a kolbász, a répa, a virsli asszociációi. Huszárik Zoltán *Szindbádjában* (1971) a főhős utalást is tesz erre, amikor azon tűnődik: „Vajon miért pucolják a nők olyan dühödten a sárgarépat?” Krúdy Szindbádja a fejedelmi ízek, a női tapintások, a hazug szavak rabja, azaz a folytonos oralitásnak élő ember méltó megtestesítője. A film képein a nyíló virágok, a dombok, a széttárt combok, és a nedves ajkak szuperközelikben vibrálnak: a test és a természet kölcsönös szimbiózisának kifejezését

szolgálják. A kövér zsírcseppek, a hagymaillat, és a vadhús inzertjei pedig további kellékekkel bővítik a folytonos bódulatot. Az ínyes ételek és a női testek élvezetei Szindbád testét és lelkét egyaránt megmérgezik, s az élet csodáinak élő férfi bűneinek lajstroma a végítéletet hozza el számára.

A fallosz ikonikus szerepeltetése, a megtermékenyítést és az édent szimbolizáló motívumok a *Sweet movie*-ban (1974) is állandó jelleggel jelen vannak. Ezek a megszokott tárgyak és jelenségek viszont nem az elsődleges jelentésükben szerepelnek, a metaforikus ábrázolás miatt egy agresszív minősítésen esnek át. A mű stílusa így harsánnyá és provokatívvá válik, igazi csömörfilm, amiben a képek udvariatlanul szuggesztívek és a motívumok a tapintható, nyers fizikai valóságot ábrázolják.²² A szokatlan társítások mégis az összefüggés evidenciájával kerülnek a filmbe, hiszen Makavejev a parabolikus diskurzus formájában közli saját ideológiai álláspontját.²³ A parabola természetéből adódóan pedig a filmből kiemelt jelenetek jelenségei is értelmezhetővé válnak.

Az alkotásban egy szabadságot hirdető, Marx-fejvel feldíszített hajó szeli át a világ vizeit. Belsejében cukorágy és édességek tömkelege szimbolizálja a testi-lelki Paradicsomot és kapitánya, Anna Planeta, édességeivel kisfiúkat csábít el. A cukorhoz később – a velük való perverz kiejelgésben és meggyilkolásukban – a vér és a bűn szagát is hozzákeveri.

A következő hangsúlyos jelenet eseményeit a másik női főszereplő éli át utazásának egyik állomásán. Miss Kanada egy kommuna lakomáján vesz részt, ahol a testi folyamatok legszentségtelenebb formájukban mutatkoznak meg, és nem léteznek korlátok: a meztelenség, az okádás, a közös asztalokról zabálás, a nyilvános vizezés, az erekciók és a szeretkezés aktusai lesznek a társadalmi kontroll nélkül élő ember valóságai.

A rendező értelmezése a test kiszolgáltatottságára alapoz; a cselekménybe egy olyan dokumentumfilm képeit illeszti be, mely a 1940-es katyni mészárlás áldozatainak exhumálásáról készült – akiket Sztálin közvetlen parancsára gyilkoltak meg. Mindezt az emberi test államhatalom általi kizsákmányolásának példázataként kapcsolja filmjéhez. A bacchanáliában ábrázolt és az állami gépezetből kiszabaduló makavejevi ember, immár a véletlenekre támaszkodik, zavartalanul vegetál, a testnyílásaiban lejátszódó folyamatok a befogadás és a kivetés szoros kapcsolatán keresztül bonyolódnak le. Az ösztönlény állati síkra terelődik; az értelem és a morál helyett az egyetemes vágy, a szenvedély és az ösztön

²² Biró Yvette: *Profán mitológia*. Magvető, Bp., 1990, 195. o.

²³ A politikai modernizmus időszakában az ellenfilmmozgalmak mögöttes ideológiája; a filmet meg kell tisztítani mindentől, ami nem közvetíti direkt módon a szerző gondolatait a társadalomról, a történelemről, vagy általában a világról. ld. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, Bp., 2006, 384. o.

uralkodik rajta. Az elnyomó hatalom ellen fellépő kiszolgáltatottság a szabadság őseréjének bestiális forradalmát hozza el, melyben a gondolkodás életveszélyes tevékenységgé válik.

Egy eredeti ősállapotba történő visszakerülés tanúi lehetünk a szent aktusok és folyamatok láttán. Makavejev azt az állapotot teremti meg, amiben az ember már lekerül abból az isteni és ideologikus magasságból, ahová a papok és a politikusok száműzték, megmutatja legrejtettebb valóját; diszkrét viszonyát állati funkcióihoz.²⁴ Sajátos törvényeket állít föl, melyek az ideálisnak hitt társadalmi eszmék kizsákmányoló jellegére és a fogyasztói társadalom kérdéseire irányítják a figyelmet.

A filmben minden az érintkezésben valósul meg – ahogyan a média és a politikai mozgalmak is közel férkőznek az emberhez. A záróképekben Anna Planeta a cukorágyban hemperegve szeretkezik egy férfival, akit végül meggyilkol, Miss Kanada pedig egy csokoládéreklám felvételén vesz részt, ahol eksztatikus állapotba kerülve elmerül az édességben. Az édes ízek csábító ereje azért kaphat ekkora hangsúlyt, mert atavizmusokat élesztget, az anyatej kellemes és vigasztaló aromáját idézi fel. És akárcsak az édes íz, az arannyal bevont hímtag, a sötét bőrű férfi csokoládészerű fallosza, az újjászületést elősegítő anyatej és az édességek, mind-mind a fogyasztói életmód csábító módszerére hívják fel a figyelmet, ami az ételek és az erotika csábító erejét használja fel, hogy öntudatlan tárgyá süllyessze az egyént a fogyasztói életmód érdekében.²⁵ Ebben az aspektusban a hatalmi rendszerek a kapitánynőhöz hasonlóan „édességekkel”, azaz a kapitalizmus, vagy a kommunizmus eszméinek megízlelésével csábítaná el az embert. Mindent elnyeletne vele – akárcsak a hajó –, az orgia jelenetében. Az ideológia szimbolikus „gyomorba juttatásával” és megemésztésével méregként terjedhetne el a testben, hogy az ember minden cselekedetét a hatalom által adott gondolat határozhassa meg.

A táplálkozás-megtermékenyülés szimbólumlánca az *A szakács, a tolvaj, a feleség és az ő szeretőjének* is központi témája. Az 1989-es film egyik legsúlyosabb kijelentését Greenaway antihőse Mr. Spica fogalmazza meg, aki szerint a felesége akkor tudna neki gyermeket szülni, ha több húst enne, és mély értelmű hitvallásának is hangot ad: „Enni és szeretkezni jóformán egyre megy.” A pöffeszkedő férfi, pompás ínycségekkal telítene feleségét, miközben természetes megtermékenyítésére abszolút képtelen.

A megevés-fogantatás analógiája a filmes eszközök által erősödik fel a filmben, így Greenaway egyetemes jelentéssé növeli a két emberösztönt. Egyrészt a szájjal végzett evési aktusok orális előjátékként szolgálnak és ezek később a vacsorákkal egyidőben

²⁴ Koltai Ágnes: *Bizarr szentség, Dušan Makavejevéről*. In: *Filmvilág*. 1990/8. 30–33. o.

²⁵ Kovács, i. m., 399. o.

entremetként²⁶, estéről estére megismétlődnek a konyhában és a toaletten, éppen a fogyasztáshoz kapcsolódó helyszíneken. Így a táplálkozás hasonlatossá válik a pénisz behelyezéséhez – s a gyomor és a száj a nő esetében a méh megfelelőjévé alakul. Másrészt a távolból figyelő kamera csak akkor vált át kistotálból közelikre és félközelikre, amikor a tányér felett vacsorázókat vagy a közösülés aktusainak résztvevőit szemléli. Ez a folytonos töltekezés, a fogyasztás és a vágy mértéktelenségéről való elmélkedés egyesülni látszik Greenaway újteatralitásával, ami tudatos és művelt keretbe zár.

A posztmodern alkotó a restaurációs színházzal, az angol színháztörténet egyik produktumával²⁷ hangsúlyozza az intellektualizmust, a stíluseklektikát²⁸ és az esztétikai jelleget, amivel még erősebb érzelmi hatást kíván kiváltani, hogy megalapozhassa a film drasztikus lezárását – amit Mr. Spica személyéhez köt. A szexista zabálógép territóriumát megjelölve parancsol és az oligarchia teljes látképével szemléli társaságát, akikkel az asztalnál kendőzetlenül közönséges. Bűneinek tere a barokkos, vörösben úszó étterem, és a greenawayi mindenség csúcsaként egy hatalmas Frans Hals festmény lóg a falán, előtte pedig a megelevenedett figurák. A háttér statikus csendélete arról az ábrándról tanúskodhat, hogy már csak egyetlen megoldás áll rendelkezésre; az idő megállítása, a zabáló, bűnös ember megdermesztése, mert a jelen percei a végső *danse macabre* felé haladnak. A haláltánc fejeződik ki a hosszú fahrtok folyamatos mozgásában is, melyek oda-vissza többször is végigpásztázzák ugyanazokat a tereket; az utca, a konyha és az étterem fázisait, egyre közelebb érve az asztalokhoz, Mr. Spica terítékéhez. Mivel elfajzottsága ennyire nyilvánvaló, a szakács feltárlja neki az igazságot²⁹, az utolsó fogást, a megsült emberi testet, így az elegáns nagyúr kannibállá lesz. A színpadi játék utolsó állomásán egyszer s mindenkorra bemocskolódik az asztal és a száj, amit előzőleg teremtmény, megfogantató erőknél tartott. Teste végleg megdermed az emberhús megízlelésétől, akárcsak a festmény lakomázói, ez Greenaway fogása az éhes nézők számára.

A közösséget szimbolizáló evés

Az ünnep fogalma

²⁶ Az entremet desszert előtti közjátékot jelent. Strong, Roy C.: *A lakoma*. Athenaeum, Bp., 2006, 123. o.

²⁷ Hirsch Tibor: *Bosun! Greenaway-i jegyzetek*. Magyar Filmintézet, Bp., 1991, 93. o.

²⁸ Frans Hals (flamand festő) *Szent György-lövészek tisztjeinek lakomája* című festménye lóg a háttérben, és a szeretőt egy a francia forradalomról szóló könyvvel etetik meg

²⁹ Az igazság a gyönyörben egy egyetemes érzéssé magasztosul, ami a konyhaművészet gyakorlatán keresztül élhető át. ld. Plátón: *Állam*. Gondolat, Bp., 1968. I. 332c-d.

Az ember az érzelmeket, a nagy eseményeket, örömeket és szomorkodásokat kivétel nélkül pompás evéssel ünnepli meg. Kenneth Branagh vígjátékában régi barátok gyűlnek össze egy hétfvégre, az őket elinvítáló Peter kastélyába, ahol bőséges vacsora várja őket. Az ünnep mindannyiuké lehetne, hiszen a nosztalgikus pillanatok és a remek étek felsorakoztatása egy ilyen alkalomnál még évek után is meghittséget teremtené, csak hogy a *Szilveszteri durranások* (1992) az ünnepi hangulat nyakatekert formáját mutatja meg. A vendégekre eleinte a bevett formások végigjátszása jellemző, később az álarcok lehullásával a zavar, az elszigetelődés, a különtség és a kemény szavak kerülnek terítékre. Ám Peter újévi hírére, miszerint gyógyíthatatlan beteg, megszűnnek az egyéni játékok. A kacagások és a beszélgetések pillanatai után a szomorúság, a döbbenet és a szánalom érzései szállják meg a vendégeket, elérkezik a csend, nekik eddig tartott az ünnepi hangulat.

Gadamer szerint az ünnep lényege az, hogy egy olyan tökéletes közösséget ábrázoljon, amely a legtöbbek számára elérhetővé válhat, ám csak annak számára válik igazi élménnyé, aki részt vesz benne. Meghatározott formák alkotják, s egy új időt jelöl, egy saját- vagy kitöltött időt, amikor elérkezik az ideje, megülik, az idő így válik ünnepivé. Ilyenkor az ember számára szinte megáll az idő, megtanul elidőzni, azaz egyfajta örökkévalósághoz hasonlatos tapasztalatot él át.³⁰ A hír elmondása után egyedül csak Peter ünnepel tovább, számára az elkövetkező együtt töltött idő valódi ünnepi idővé válik. Napjai számlálása helyett egy utolsó családias légkört szeretne átélni, amikor barátaival végig eszik és isszák az ünnepi asztal fogásait. A vendégeknél viszont az étek felfalásakor éri el a csúcspontját az ünnep hangulata, az asztal örömei hozzájárulnak az ünnep megteremtéséhez; a tökéletes ételek hatására tökéletes közösségnek hihetik magukat, de csak addig, amíg esznek. A vacsora után számos olyan dolog történik velük, amelyet már nem tudnak, és nem is fognak megemlékezni. Viszont *A burzsoázia diszkrét bájában* (1972) lévő közösség el sem képes élni az ünnepi idő élményét – mindez az abszurd elemekből felépülő parabola érdekében történik Buñuel világában.

A filmben a kamera voyeur és zárt ajtók mögé hatol, az asztal köré gyűlt polgárokat lesi, akik tökéletes közösségnek tűnnek, kifinomult asztali szokásokhoz, meghatározott formákhoz igazodnak. Az asztal örömei, mint a burgundi, a portói vagy az ürücomb ugyan felkínálják magukat a folyamatosan ismétlődő összejöveteleken, fennáll az ízlelés lehetősége, mégsem érhetik el az elidőző állapotot. Nem élhetik át az örökkévalósághoz hasonlatos tapasztalatot, mert ők egy hanyatló társadalmi osztály tagjai, a történelem halni készülő vesztesei.³¹

³⁰ Gadamer, Hans-G.: *A szép aktualitása*. T-twins, Bp., 1994, 62-67. o.

³¹ Bikácsy Gergely: *Buñuel napló*. Osiris, Bp., 1997, 315. o.

A filmben lévő összeülések ismétlése által nem következhet be maga az esemény. Ez a lefokozás az önmagukba zárt környezetek és a mozgásszabadság teljes hiánya által történik meg.³² Az önmagukba zárt környezeteket az egyház, a diplomácia és a hadsereg tagjai alkotják, akik rendre megszakítják az ebéd megülését, a közösség elidőzését. A „nulla mozgási szabadság” pedig *A burzsoázia diszkrét bájának* elsődleges helyeként szolgál, ami mindig felbukkan az összes egymás után következő helyszínen. Hatására megszűnnek a viselkedési sémák, a környezetek kilépnek ösvilágukból, mindenki a pillanat hatása alatt cselekszik³³; a püspök váratlanul érkezik meg a polgárokhöz, hogy kertésznek jelentkezzen, az álmaikról mesélő katonák és a rendőrség is hirtelen toppannak be – mindannyian az esemény megülését akadályozzák a főhősök számára.

Buñuelnél az idő és a világok effajta ciklikus ismétlődése az emberi korszakok periodikus ábrázolása végett van jelen.³⁴ Így az étkezés ismétlődését is ennek érdekében használja fel. A filmben nem egy sor elrontott étkezést mutat be, hanem ugyanazokat az étkezéseket különféle változatokban, egymással összeegyeztethetetlen formákban és világokban.³⁵ Az idő egyfajta közvetlenségével kívánja bemutatni, hogy az általa teremtett szimultán világok közül egy-egy világ önmagába zárt környezete hogyan képes megakadályozni saját világának végét, ahogyan például a hadsereg vendégeskedése miatt ellehetetlenül a burzsoá közösség összeülése. Így a képek folytonosan alárendelődnek az ismétlés erejének, a szürreális helyzetekbe került nagypolgárok pedig a szerző bármelyik világában célpontokká lényegülnek.

Egy magyar filmszatírában, a *Veri az ördög a feleségétben* (1977) a mögöttes tartalmú asztalhoz ültetés remek megvalósítása szerepel; egy vidéki vasutas család nagy reményeket fűz a látogatóba érkező rokonokhoz, akik egy befolyásos, nagyhatalmú főnökkkel érkeznek meg. Az asszony így nemcsak az augusztus huszadikai ünnepért, hanem a léhűtő gyermekeinek várható állásajánlatért is főz. András Ferenc a film teljes dramaturgiai szerkezetét az ünnep motívuma köré építi. E motívum a hetvenes évek magyar filmművészetében az emberi szabadság kérdéséhez fűződött, ami azokban az időkben csak a groteszk és ironikus szemléletmód számára volt elérhető.³⁶ Ezekben a szituációkban ugyan felerősödnek a személyes motivációk, a cél azonban egy társadalmi konfliktus megoldása – az egyéni boldogulás szempontjából. A groteszk motívummá emelkedésében a kádári

³² Deleuze, G.: *A mozgás-kép*, 170-178. o.

³³ Deleuze, G.: *A mozgás-kép*, 170 o.

³⁴ U. o.

³⁵ Deleuze, G.: *Az idő-kép*, Palatinus, Bp., 2008, 123. o.

³⁶ Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Osiris, Bp., 2002, 363-365. o.

konszolidáció játszott szerepet, amely az állami ünnepek egész napos népünnepélylé tételével – a sörvirslivel és a tűzijátékkal igyekezett a tömegek számára közel hozni, átélhetővé tenni az ideológiai üzenetet.³⁷ Ezen hasonlat lekicsinyített formája játszódik le Kajtárék ebédjén: a kenyér és a hatalom összeforr a családi ünnepen, a kisember a vendéglátás és a gyomor útján próbál kopogtatni a tekintély ajtaján. A végzetes konfliktus is az evés köré szerveződik, mert az elvtárs gyomorbaja miatt nem kíván enni. Az első fogásból még kanalazgató férfi a második és a harmadik fogásnál már teljesen elkülönül a lucullusi lakomázóktól.

Az ünnepi idő állapota Vetró elvtárs esetében másként alakul, mint a vidéki családnál; nála ez az állapot akkor jön el a zabálás látványából felocsúdva, amikor a titkárnőjének beszédet diktálhat, és amikor azt a tűzijátékot csodálhatja, amit az általa képviselt fejlődő szocializmus ajándékozik a népnek. A többiek viszont – az egyszerű nép a jóllakás örömeiben osztozódik, s mintha a zabálás közbeni elcsendesedés, a mennyei ízek és a töltekezés el is feledtetné velük a valódi okokat. Végül is csak addig foglalkoznának az elvtárssal, amíg a protekcióról esik szó. A jólét és a hatalmi játékok paradoxona ez, ugyanis az állam átformáló politikája ezen a napon nem érvényesül: amit a hatalom szab meg a népnek, azt most a nép tömné az étel által a hatalom képviselőjébe. A roskadásig telt asztal látványától undorodó sznob úr a szívélyes vendéglátás ellenére is pofont kap. Visszásságot szül, hogy most nem csak az adhat, örülhet és diktálhat, aki tehetős. A film az ünnep és az evés szimbolikájával jellemzi a bürokratikus és a köznapi összekovácsolódásának erőltettségét. Csakhogy ez egy olyan társadalmi szakadék, amit a szereplők még a nagyevéssel sem tudnak áthidalni.³⁸

A hierarchiát szimbolizáló evés

Ókori lakomák szimbólumai

Az ember az alkotás és a gondolkodás kényszerére áhítózza kénytelen kiterjeszteni befogadóképességét, s még a táplálkozás aktusát is elvont jelentéstartalmakkal ruházza fel. Gondolatokat szülhet számára egy kiadós evés, vagy annak befejező aktusai – miként az ókori nagyevői is összejöttek a nagy lakomák alkalmával. Minden idők legnevezetesebb lakomaleírása egy Kr. U. 1. századi szatíraban, Petronius *Satyricon*-jában található. Ezt korhű módon Fellini képzelete vitte vászonra. Az 1969-es *Satyriconban* a nagyevés házigazdája egy nérói

³⁷ U. o.

³⁸ Az evés, mint kritikai eszköz a *Fellini: Róma*-ban (1972) is középpontba kerül, melyben az utcai látkép egy olyan egységet fest le, ahol az összes római éttermekben zabál és bordélyházakban kalandozik – a mai kor embere, már nem az egykor dicső Róma városalakója.

tulajdonságokkal felruházott, Trimalchio nevű felszabadított rabszolga, akinek hatalmas evészetén a fajtalankodás, az elnyomás és a kapzsiság mellett, a nagyúr költőként tetszeleg, hangzatos szónoklásba kezd, istenszobraival osztja meg az ételeit és lebecsmérli a társadalmi ranglétra alján lévő egyéneket. A Fellini által bemutatott lakomázásban így egyesülni látszik az ember gondolatra-, isteni örökkévalóságra-, és hatalmi befolyásra irányuló éhsége. Ezen motívumok értelmezéséhez a történeti megközelítések nyújthatnak segítséget.

A gondolat-éhség az ókori görög gondolkodók ehhez hasonló társadalmi összejöveteleire is jellemző volt, ahol a lakoma egyet jelentett a derűs értelemmel, az okos szóval és a bölcs beszéddel. Az esemény első része a *deipnon*, egy áldozati étkezés volt, mely során isteneket dicsőítő verseket szavaltak³⁹, a második részben Dionüszoszt, a bor istenét köszöntve egy közös ivászat, a bölcsességek megosztása vette kezdetét, ez volt a *szüimposzion*.⁴⁰ Az ételre így nem csupán tápanyagforrásként tekinthettek, hanem mint szimbolikus jelentéshordozóra, amely az emberi és az isteni világ kapcsolatára utalt.

Trimalchio istenszobrai egy istenekkel való „összeülést” szimbolizálnak. Ez egy felhatalmazás, hiszen az élvezet egy másodrendű isten, akit a főistenek vezérlete alá helyezve, tisztelni kell. Következésképpen, a test szükségleteinek kielégítése mellett az étkezést áthatja egy szentség érzet, ami közelebb engedi merészkedni az egyszerű létezőt a felsőbbrendű mindenhatókhoz. Trimalchio a nehezen beszerezhető, becsesebb ételeket is a felsőbb erőknek ajánlja, emellett mintegy viszonzásul, ezzel az aktussal próbálja kiterjeszteni halandó határait; ami a vágyainak mértéktelen kiélésének legitimizálására, valamint az örökkévalóság elérésére is irányulhatnak.

Fellini, a nagyevő hatalmát egy hatásos filmképpel szemlélteti; a kép bal szélén Trimalchio hatalmas, parancsoló karja mutogat a kép jobb szélén lévő szakácsra, aki csak egy apró pontot jelöl ki a képmezőben. Emellett az érces hang, a falon lévő hatalmas mozaik-portré, az alacsonyabb származásúak árnyékba taszítottsága, és a roskadozó asztalok látványa is a fenyegető magatartást közvetítik a rabszolgák és az ételt adó szakáccsal szemben.⁴¹

A filmben csak a nagyúr számára tart a lakoma az istenekkel való egyesülés felé. A meghívottak számára viszont, akik vele együtt leheveredve fogyasztanak a lakoma a közös orális élvezetek színteréül szolgál, ahol az örömek teljes tárháza megnyílhat; megújítva a test

³⁹ Az áldozati étkezés egy istenevésként (teofágiaként) is interpretálható jelenség, mivel a bálványoknak ajándékozott állat teste már nem egy egyszerű étel, hanem a szentség által érintett hús, és elfogyasztásával az egyszerű ember az istenek kegyeltjeként elnyomó nagyúrrá változhat át. Forgács, i. m., 147. o.

⁴⁰ Forgács, i. m., 240-245. o.

⁴¹ Ehhez hasonlóan, az isteni hatalmassággal való azonosulás jelképeként az ókori lakomákba is beiktathatták az *akletoi*, az éhezők megjelenését, akik élelmet kaptak, ha valamilyen produkcióval szolgáltak, ami kifejezésre juttatta alacsonyabb társadalmi helyzetüket. Strong, i. m., 17-32. o.

különböző nedveit, és felfrissítve az érzéseket. A teljesség ebben az értelemben az evésen és az iváson kívül a szexualitást is magában foglalja. Fellini figuráinak viselkedése bizonyítja életösztöneikhez való gyökeres ragaszkodásukat, melyet egy *katharszisz*-szerű folyamatként élnek át. Ezt a többszörös élvezetet a jelenetsor filmnyelve is tükrözi; közeli plánokban láthatóak a magukat színültig tömő alakok, a beállításra a több képsíkba komponálás jellemző, minden egyes sík egy-egy társadalmi réteget jelöl meg. A vörös szín elhatalmasodásával és a tér mélységi komponálásával pedig az örömök megosztásán, az együtt-evésen túl egy állatias jelleg is megfogalmazódik.

A párázástól és a bortól megrészegülők, embertársaik kigúnyolásával és a gyönyör átélésével érhetnek el isteni magaslatokhoz, de ők az élvezethajszolásban (Trimalchióval ellentétben) nem az istennel való egyesülést keresik a Róma pusztulása után beköszöntő kereszténység iránti vágyódás kritikájaként, hanem a mindenki számára elérhető kielégülést. Hiszen a hatalmi elnyomás – amit a *Satyricon* kezdeti jelenetében közeledő hatalmas kőarc jelképez, orális konkurenciát szül, azaz Fellini magánmitológiájában a római társadalom nagy részének nem jutott a bőségből, s ez egy idő után a végső elégedetlenség okozója lehetett.

Így a korhű módon bemutatott lakoma meghatározza a film egészének hangvételt; a mértéktelen töltekezés, a nyilvános ürítkezés, a leplezetlen orgiák az ember legcivilizálatlanabb szintjére utalnak. A társadalmi egyenlőtlenségek kihangsúlyozásával Fellini egységbe foglalja az 1967-es események utáni valóságélményét⁴²: saját mitológiai világában olyan szimbólumokhoz nyúl, melyek egy egykori birodalom bukását szimbolizálják – az apokaliptikus földrengés jelenetéből is Róma összeomlása sugárzik, ahol ember és állat egyaránt veszi tudomásul, hogy csak futni tud a világból. Egy dicső kor eltűnésének érzete szökik be Fellini figuráiba is, amikor tekintetüket a kamerába irányítják, mintha az ő világukat féltve, bűneiket megtagadva megijednének a modern világ nézőjének ítélkezésétől.

A *Satyriconban* a pusztulás előérzetével figyeljük a pogány Róma társadalmát, s hogyan Encolpius végiggyalogol a romlottság mocsarán, úgy jólétükkel a rómaiak is a megsemmisülés felé haladnak.⁴³ A pusztulás, illetve az újjászületés alternatívája előtt áll, amit abban az időben a kereszténység jelentett.⁴⁴

⁴² Ezt a valóságélményt antik modellel helyettesítette. Id. Kovács, i. m., 397. o.

⁴³ Hasonló szellemben készül el a *Caligula* (1979) is, amelyben a petroniusi baljóslat magjából egy, a romlást szimbolizáló virág született, és aminek lakoma jelenetében szintén egy áldozati étkezés látható.

⁴⁴ Szomjas György: *Egy nap a Satyricon forgatásán*. In: *Filmvilág*. 1969/10. 15-20. o.

Az étkezés ugyan az ókori kultúrákban is szoros összefüggésben állt a vallással, de az utóbbi még nem szabályozta azt, hogy az emberek mit és mikor egyenek. Az *Egy falusi plébános naplója* (1950) és a *Babette lakomája* (1987) olyan emberek történetét dolgozza fel, akik a testi-lelki elszigeteltség útjára léptek és életük szigorú szabályokhoz kötött. Az újtestamentumi úrvacsora szimbólumrendszerében az ostya és a bor elfogyasztásával a hívők magát Jézust veszik magukhoz, kifejezve ezzel legmélyebb tiszteletüket. A szertartások során, ami egyfajta társas evéssé lényegül, az Úr Jézusra és a Szentírásra emlékeznek, ami örök életet ígér annak, aki Jézust, az élet kenyerét fogyasztja el. Az *Egy falusi plébános naplója* beszédes expozícióval indít; meghatározza a helyszínt, a főszereplőt és az ő körülményeit is. A plébánosról kapott első képek között egy fontos kistotál szerepel: a kép előterében a kapu rácsai, a háttérben a parókia, köztük pedig a pap alakja látható. A kép síkjai viszonyba kerülnek; egymásnak feszül a vallás nyomasztó rabsága és a megtapasztalhatatlan szabadság. Később eme kompozícióból bontakozik ki a film igazi drámája, hogy mennyiben múlik külső, vagy belső kényszeren a pap önmegtartóztató élete.

A plébános megvonja magától a gyengédséget és az ételt, csak bort és borban áztatott kenyeret fogyaszt, gyomrának üressége erőtlenné és végül halálos beteggé teszi. Az úrvacsora, maga az étel, ugyan helyet kap a filmben mint tradicionális vallási szimbólum, akárcsak a szenvedés és a sors elfogadása, Bresson sajátos mitológiája mégis inkább e hagyományok tagadására épül.⁴⁵ Ezt filmnyelve is kellőképpen tükrözi; a statikus kompozíciókkal, a rövidre vágott, hangsúly nélküli jelenetekkel, a vizualitás és a lírai kameramozgás elhagyásával, Isten effajta közelségének nyomasztó hangulatát teremti meg.

A pap aszkézise gótikussá nő, halálakor a rendező mégsem emeli heroikus magaslatokba, helyette a kereszt hatalmas árnyékával zárja le a plébános agonizálását. Ehhez hasonló szerepet kap a borosüveg széttörése, a sárban történő elbukás és a mértékletes evés motívumai is, amik csak az irónia szintjén jelenhetnek meg. Az evés szinte csak párszor kap bemutatást, nem hangsúlyozott, pedig annak hiányából származnak a kínjai. A pap vágyik mások egészségére és kiegyensúlyozottságára, de az éhségét nem csillapíthatja, mert általa kívánja felmenteni magát a bűnök súlya alól.

A hangsúly a narratív élményre helyeződik, a plébános belső monológjai folyamatosan közlik a testi-lelki gyötrelmeket. Az igazi drámát így nem a testi folyamatok, hanem a belső

⁴⁵ Bíró, i. m., 206-207. o.

konfliktus, „a lélek fizikája” teremti meg.⁴⁶ A rendező mitológiájában a szorongás, az alázatra való képesség és a böjt bemutatása csak az eszmeiség díszleteként funkcionál. A vallást tehát egzisztenciaként tárgyalja.⁴⁷ Rámutat, hogy a jóllakás megtagadásával, amit a *Babette lakomája* hívői is megtagadnak, a plébános megadja magát. A *Babette lakomájában* viszont az istenfélők végül megszabadulnak a Bresson által bemutatott szorongással teli állapottól – átengedve testüket az evés és a telítődés élvezetének.

A dán falu hívői kezdetben a vallásba zárkózva élik életüket, saját emberi vitáikon is csak énekek skandálásával képesek túllendülni. A békesség és a testvériség felépítésében bízó emberek megrettennek a francia vacsorameghívástól, amit a kedves hölgytől a címszereplő Babette-től kapnak. Számukra a nyelv a „halálos méreg forrása”, melyet inkább imára kellene fordítaniuk, a készülő vacsora pedig egy életnyi bűnnel is felér. Az asztalhoz ülők megfogadják, hogy majd szenvtelenül kóstolgatják a fogásokat – úgy esznek, ahogyan az üdvös enne, ám a fejedelmi étkek közben az ételek élénk színeihez hasonlóan az arcuk is kipirul. Fagyos tekinteteik ellágyulnak, a kulináris élmények hatására felszabadultságot élnék át, bekövetkezik a fordulat: boldogabbak lesznek, nyitottabbá válnak a világ és embertársaik felé. Többé már nem a megvonás és a bigott erkölcsösség hozza össze őket, hanem a lakoma, ami a bűnbeesés motívumaként kap helyet.

A film szereplői az elragadtatás és az önmegtartóztatás kegyetlen játékában vesznek részt, egyfajta belső vetélkedés alakul ki bennük. A vacsora előtt úrvacsoraszerű étkezéseik voltak, amik a kölcsönös szeretetet és a lélek táplálását tükrözték. Az együtt-evésre úgy tekintettek, mint egy szövetség jelképére, ahol ugyanazon ételek elfogyasztása fizikailag is egyesítheti őket. Úgy gondolhatták, hogy Babette lakomájának mértéken túli, ingyenc fogásai már mást szállítanak a lelkükbe. Egy visszafogott állapotot hirdettek, melyben az egyik alapvető ösztönük szellemi szintű befolyásolás alá került, elnyomva a táplálkozáshoz kötött ősi gyönyörérzést, miszerint az ember szeret enni. Így mutatkozik meg, hogy az étvágyra nem csak az emésztőszervek üregeiben lezajló folyamatok hatnak, hanem többek között a társadalom is, a maga szokásaival, készítetéseivel.

A film sok időt szentel a fogások elkészítésének és tálalásának bemutatására, apró, kidolgozott részletekben fokozza az élményt a néző számára is. Rámutat, hogy az evés gyönyöre a mértékletes, béklyókkal teli személyt is gasztronómmá alakíthatja. Hiszen az embert, aki élete során csak pillanatokra és kevés szervével érezhet gyönyörűségeket, a

⁴⁶ Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Európa, Bp., 1972, 200-203. o.

⁴⁷ U. o.

legsörnyűbb kínok érhetik, testének minden egyes részében. Egyes gyötrelmek elszenvedése miatt, még a legmagasabb fokú élvezetek sem kárpótolhatják.⁴⁸ Ezért igyekszik növelni, szaporítani és meghosszabbítani csekély élvezeteit.

Urak és szolgák az asztalnál

„Az ember nem abból él, amit megeszik, hanem abból, amit megemészti. Emészteni kell tehát, hogy élhessünk és ez a szükség olyan hatalom, amelynek gazdag és szegény, pásztor és király egyformán alá van vetve.”⁴⁹ Ám a társadalmi ranggal választóvonal képződik, ami az étellel összekapcsolódva elhatárolja a dominánsabb egyént; akinek megszerzik, és meg is főzik az ételt. A szakács az, aki élvezetet ad, hiszen alkot, amikor ízt ad az ételnek. A *Tampopo* (1985) és az *Étel, ital, férfi, nő* (1994) a szakácsmesterség folyamatait, étel és ember kölcsönhatását ábrázolja. Utóbbi mű a törődés és a család köré fonja a konyhamester ténykedéseit, aki mindig az odaadás érzésével teríti meg az asztalt. Ám az étel átadása a *Satyriconban* egyfajta alázatot és meghunyászkodást jelent. Azt a mesterséget, amit az ókorban a legalapvetőbb emberi készségnek és művészetnek tartottak⁵⁰ Trimalchio lealacsonyítja és meggyalázza. Nála az ételadás és a felszolgálás egyúttal a hatalmi pozícióról való lemondást is jelenti. A főhelyet elfoglaló nagyúr – aki saját materialitása révén, csak a székelési ingerének engedelmeskedik – rabszolgái segítségével kivonul, bevégzi szükségleteit, majd visszafekszik a tányérhoz. Közben saját uralmának és kisajátítási törekvésének hangot adva fenyegeti a szakácsot, aki a táplálkozásban rejlő határtalan örömmel és egyúttal az igazsággal is szolgál számára.⁵¹ Csakhogy Trimalchio esetében az igazság a felsőbb hatalom romlottságából fakadóan, az ürítő helyiség csempéjén kényszerül távozni.

A hatalom képviselője kiemelt helyre ülhet, elsőként szedhet az ételből, értékeőbb falatokat érdemel, és többet ehet másnál. Akárcsak az egyik legtestesebb hús-, és feleségfaló uralkodó VIII. Henrik, akiről Alexander Korda forgatott filmet 1933-ban. A *VIII. Henrik magánéletében* fontos szerepet kap az étel, hiszen a Jelenlét Szobájában játszódó jelenet nyilvános étkezésén a király saját udvartartásával körülvéve pöffeszkedik pódiumán, és egyetlen elfoglaltságát teszi: mindent felzabál maga körül. Fröcsögő szájával tudatja népével,

⁴⁸ „Az ezektől való félelemnek a következtében történik, hogy az ember olyan tüzzel veti magát utána annak a kevés élvezetnek, amelyet a természet neki juttatott, s hogy olyan odaadással ragaszkodik ehhez.” Brillat-Savarin, A.: *Az ízlés fiziológiája*. Múzsák Közművelődési K. Kft., Bp., 1986, 138-139. o.

⁴⁹ Brillat, i. m., 153. o.

⁵⁰ Strong, i. m., 22-32. o.

⁵¹ Platón rendszerében a szakácsművészet az igazsággal áll párhuzamban. Id. 29. lábjegyzet

hogy ki az uralkodó, orális hivalkodóvá lényegül; hatalma a hús mennyiségében és terebélyes testének kerületében manifesztálódik.

Viszont a műben a falás nemcsak a státuszkülönbséggel, hanem a szeretetétéhséggel is azonosul. A király szívét magányosnak érzi a vágy tárgyainak eltűnései után, ezért tányérját is üresnek akarja, egy időre érzései kihunyásával lassan az étvágya is eltűnik. Szerelem nélkül már nem élvezzi Amaltheia bőségszarujának gyümölcseit, amit a *Viridiana* (1961) nincstelenjei ízlelhetnek meg. Buñuel munkája minden embert ostromoz; akár hívő, akár nem, tehetős vagy koldus. Filmjében az utolsó reménykedőkből is anarchista lesz, látva az emberi mechanizmust; a kizsákmányolás, a becstelenség korszakát ünneplő lény saját vágyait áhítózza bárkit meggyaláz, akivel kapcsolatba kerül.

A kolostorban felnövő, szentéletű Viridiana a szegényeket táplálja, gyógyítja, mígnem egy délután a koldusok behatolnak a házba, feldúlva a jómódú életének környezetét. A hófehér abroszt, a kristálypoharat, a bútorokat mind-mind tönkreteszik, pukkadásig tömik magukba a fenséges húsokat, borokat, kihasználva az egyszeri és megismételhetetlen alkalmat, amikor Szaturnusz kegyeibe fogadja őket. A jótékonykodó Viridianát csaknem megerőszakolják, rajtuk a kegyesség sem segített; „a saját elfojtott vágyaiknak és a társadalom igazságtalanságának kettős hálójában vergődő emberek” – vallja a rendező.⁵²

A film egész szövete utalásokkal átszőtt metaforák keretei közé van foglalva. A kiemelt jelenet is az utolsó vacsora meggyalázását veszi célba, hiszen a koldusok egy pillanatig a Leonardo-képen szereplők pozícióiban merevednek meg. Az elsődleges mítosz átfordul, megtörténik a mítoszrombolás⁵³, a szeretet-vacsora az elfajzottak zabálásává alakul, ahol az étel megszerzése és megevése archaikus hatalmi szimbólumként jelennek meg. Az együtt-falás átélésének ábrázolásában pedig az antiklerikális értelmezésen túl, egy sokkal veszedelmesebb kritika is megfogalmazódhat; az ember eredendő bűnössége.

Buñuel, koldusain keresztül a nagyravágyást, a bujaságot emeli ki az „asztali örömök” közül⁵⁴, a mások feletti felsőbbrendűséget és az azzal járó hatalom végtelenségét. Olyan fajzatokat ábrázol, akikben az evés kellemes bódultsága mellett másfajta, csendes szunnyadó benső késztetések is megbújnak. Az örökké sóvárgó koldus növelni szeretné az asztal örömeinek tartósságát; ha lehetne hosszabb nyakat növesztene, hogy tovább élvezhesse

⁵² Bikácsy, i. m., 35. o.

⁵³ Bíró, i. m., 199. o.

⁵⁴ Az „asztali örömök” azokat a tudatos élvezeteket jelentik, amelyek – az ízlelés élvezeteivel együttesen –, az étkezés körülményeihez, a tárgyakhoz, a résztvevő személyekhez és a hozzá tartozó különböző cselekedetekhez fűződnek. Az asztal körül pedig ott láthatjuk mindazokat a lelki mozgatókat, amelyek összefűzik az embereket: a barátságot, a szerelmet, a nagyravágyást. Brillat-Savarin, i. m., 140-141. o.

az ízeket, létének bánatát nagyobb űrtartalmú gyomorba gyömöszölné bele, szembeszegülne a természet állította határokkal.

Tányérjára teszi a végletekben való gondolkodást, a gyönyörvágat ami párban jár a gyűlölettel, a haraggal és a félelemmel, ezzel rabságban, függőségben tartva saját lelkét és szellemét. Második fogásként pedig; a hatalmi viszonyokból csörgedező ellentétek súlyát tálalva, Buñuel embere – mint aki utat enged az oralitás készletének, egy olyan átélést tapasztal, amiben saját uralmi pozíciójának fenntartását csak az elnyomás és az erőszak biztosítja. Az örök létezőt megrészegeti a bőség, végleg eltávolodik az aurea mediocritas bájos lényegétől. A *Viridiana* egy olyan szemléletet tükröz, amely szinte az egész társadalomból kiábrándult és erősen kételkedik az üdvözülés olyan módjában, mint a szeretet, vagy a hit.⁵⁵ Alkotója a tudatalattit, az eddig homályban hagyott gondolatokat, az érzések és a vágyak fontosságát hivatott szemléltetni, s feláldozni a szürrealizmus oltárán.

Az erőszakot szimbolizáló evés

A test, mint a hatalom kiszolgálója

A testek története annak a története, hogy mi mindennel ruházták fel azt, ami az ember számára a legközvetlenebb és arra emlékezteti, hogy él. Pier Paolo Pasolini költeményeiben a testek archaikus, homályos, életteli erőszakossága látszik a valóság utolsó védőbástyájának, ám a fogyasztói hatalom még ezt is meghamisítja, megerőszakolja; manipulálja a testek valóságát.⁵⁶ E gondolat az alapja a *Saló avagy Sodoma 120 napjának* (1975), melyben de Sade irodalmi alkotását 1944-be helyezi át, a salói fasiszta köztársaság korába. Vezényszavak, engedelmeskedés, uralkodók és uraltak, erőszaktevők és áldozataik rejtett világa tárul fel, ahol a néző egy olyan fiatal közösség csendes alázatával szembesül, akiknek a fasiszmus térnyerése már elcsitította hangos lázadását. A makavejevi világgal ellentétben Pasolini *Salójában* a testek már nem állnak ellen az ideológiának. A *Sweet movie* szereplői Makavejev filmes képzeletében „a test földi univerzumai, szenvedélyek és vágyak bizarr szentségei, az élet alfái és ómegái”⁵⁷, míg Pasolini gyermekei csak ómegák maradhatnak az érzelmek és a kínok visszataszító infernójában.

A film a hatalom anarchiáját járja körül, ami a szubjektum fokozatos megsemmisítését, a dologgá aljasítást kívánja végrehajtani. A fiatalok a despotizmus által, fizikai

⁵⁵ Deleuze, G.: *A mozgás-kép*, 176. o.

⁵⁶ Harmat György: *Előítélet a bőrünk alatt*. In: *Filmvilág*. 2012/04. 29-33. o.

⁵⁷ Koltai Ágnes: *Bizarr szentség*. In: *Filmvilág*. 1990/08. 30-33. o.

kiszolgáltatottságukban meggyalázottakká, kisemmizettekké válnak, ahogyan a rendező is – mint művész elveszti a társadalomba vetett hitét. Pasolini ismerte, átélte és vászonra vitte az elnyomást. Története a totalitarizmus rendszerére épül fel, melynek lényeges ismertetőjegye a hatalomnak alávetett fél engedelmessége. A hatalom ereje a legegényebb magatartásformákig is eljuthat, amikor már a testi szükségletekben is részt kíván venni, illetve amikor a test életben maradását is érinti.⁵⁸ Ezek Pasolini brutális játéka szerint a dantei körökben bontakoznak ki; a Pokol tornácán, a mániák körében, a fekália körében, és a vér körében.

A kastélyban történő események az ürítés, a közösülés és a közös étkezés stádiumait járják végig. Az evés és a közösülés, vagyis a teljes érzéki kitárulkozás a hatalomgyakorlás eszközévé válik – ennek egyik betetőzése a fiatal lány koprofágiára való kényszerítésének jelene. Erre az állatokra jellemző gyakorlatra, csak a hatalmasságok kényszeríthetik alattvalóikat. A játék tárgya az állatias sorba taszítás, amikor az egyén az ösztönök és az uralom szabad prédájaként éli meg a civilizációja általi leigázást.

Foucault szerint a modern társadalmakban a politikai hatalom, az ember közvetlen szféráiba férkőzve szinte már ledegradálta a valódi intimitást.⁵⁹ „A politikai hatalom – talán csak az antikvitást és a reneszánsz korát kivéve a szexualitást minden módon megpróbálta béklyóba verni. A nemiséget a korok, erkölcsök, uralmi rendszerek, egyházak igyekeztek a fajfenntartó funkcióra csökkenteni.”⁶⁰ A *Salóban* ezen szempont alapján képviselhetette a teljes hatalmi rendszert a herceg, a bíró, az elnök és a püspök, akik korlátlan önkénnyel etethetnek, közösülhetnek és pusztíthatnak. Hatalmi játszmáik a gyönyör örök spiráljait rajzolják meg a szexualitás, a táplálkozás és maga a test köré is. Ezért Pasolini aktusainak ábrázolása inkább tárgyilagos, mint szenvedélyes, s inkább jelzésszerű, mint realiztikus. Filmnyelvével a diktatúra beépült a mozgókép formai struktúrájába, s a nemi és szadista vágyak korlátlan kiélésének lehetőségével, azaz a korlátlan uralommal, elrettentésként szolgáló művet alkotott.

A test megerősöklése: a torkosság bűne

Az étellel való kapcsolatunk nyitott és bensőséges, ősi és egyben kiszolgáltatott is. A különféle réseken át való megnyílás az örömkeltés és a gyönyör forrása, ugyanakkor ez az ösztönszerű orális működés, az állatiasság reprezentálódásaként is megállja a helyét. A test egyik bűne a torkosság, ami testiségen alapszik, azon a jó érzésen, amit az ember evés-ivás

⁵⁸ Farkas Zoltán: *A hatalom és az uralom fogalma*, http://www.poltudszemle.hu/szamok/2011_2szam/farkas.pdf

⁵⁹ Foucault, M.: *A szexualitás története I. – A tudás akarása*, <http://hu.scribd.com/doc/37091895/Michel-Foucault-A-szexualitas-tortenete-1> összefogl.

⁶⁰ Kelecsényi László: *A test szavai*. In: *Filmvilág*. 2012/04. 24. o.

közben érez. A *Hetedik* (1995) vétkezője olyan falánk, aki saját maga ellen követ el a bűnt. A pukkadásig telt ember „étvágyát” újra és újra fölkelte egy gusztusos nyaláncság iránti vágy, amely ördögi körre alakította át táplálkozását. Ám a film a falánk embert már csak egy hatalmas élettelen tetemként ábrázolja. Vétke az egész testére rá van írva, ezért még annak is ki volt téve, hogy pszichésen labilis emberek célpontjául válasszák. Így az alkotás inkább a dantei, chauceri és aquinói ihletésű sorozatgyilkos lélektani motivációira koncentrál. Az önjelölt megtorló, az ököljog törvénye alapján öl meg egy-egy bűnös embert a hét főbűn elkövetői közül. A torkosságban bűnös, kövér és habzsoló embert megkínazza és megbünteti; fulladásig tömi ennivalóval.

A bűnök elméletének eredete kétségtelenül kereszténység előtti, de a bűn, illetve maga a rossz minden vallásnak és filozófiának alapvető problémája. A kereszténység szemében a rossz egyértelműen Isten akaratának semmibevétele.⁶¹ A kereszténység őspárja azért üzentet ki a Paradicsomból, mert evett a tudás fájának gyümölcséből. A Szentírás szerint a teremtmény nem tiltotta meg a táplálkozást, csak a faláncságot, vagyis a túlzásokat és az utána való vágyódást. A Sátán tisztában volt az embernek ezzel a gyengéjével, és tudta, hogy a bűnbeesés oka nem maga az étel, hanem az étel iránti vágy. Ezért van az, hogy az első embert nem valami rafinált étellel kísértette meg, hanem csak egy egyszerű almával.

Nüssziai Gergely értelmezése szerint a bűnbeesés oka az, hogy az ember helytelenül élt szabad akaratával. Büntetése az, hogy fel kellett öltenie a romlandó, hús-vér testet – szerinte erre vonatkozik a Teremtés könyvében a „bőrruha”, amit felvesz a bűnbeesett emberpár⁶², ami miatt élete végéig szembesülnie kell fékezhetetlen vágyaival. A neonoir film is körüljárja az embernek a saját főbűneire irányuló felismerését. A meggyilkoltak haláluk pillanatában, a detektív dühének elhatalmasodásában, a néző pedig a hét főbűn folyamatos leleplezésének fordulataiban válik részesévé a nyomozásnak, és válhat a bűnök valamelyikének birtokosává, hiszen önvizsgálatba kezd. Így a thriller elem megteszi hatását; mert ugyan a bűntények hús-vér testekkel üzentek, a hangsúly mégis a bűnös emberre, a szubjektumra helyeződött át.

Az emberi kifejezőerőt szimbolizáló evés: a teremtmény- és a pusztító erő

A test pusztaság kiüresedésében benne foglaltatik az ember megnyugvása, egy olyan tudat, ami teremtmény-erőt szimbolizál. A *Taxidermia* (2006) egy biológiai mintázatú mozi, melyben a

⁶¹ A torkosság bűne egy megengedett dolog túlzásba vitele. Aki a faláncságra adja magát végső fokon a Szentlélekkel kerül összeütközésbe, mert csak az nem tartja be az evéssel kapcsolatos mértéket aki hagyja, hogy a vágya győzzön és nem használja az eszét. Rigotti, F.: *Torkosság*. Typotex, Bp., 2010, 49-50. o.

⁶² Boros Gábor: *A filozófia*. Akadémiai Kiadó és Nyomdavállalat, Bp., 2007, 274. o.

kiüresedés különböző korokban és módozatokban tárul fel; a háromszereplős generáción átívelő etapok első embere Morosgoványi a második világháború tiszti szolgája, akinek a hadnagytól elrejtőzve, titokban kell megélnie a vágyálmait, testnedveinek csendes használatát. A hatalom a hadnagy képében egyszemélyes elnyomóként testesül meg ebben a korban, ami az emberiség múltjának vágyakozó szakaszát modellezi.

A második korszak embere Balatony, már a szocializmusban találja magát, ahol a hatalom állami szintűvé emelkedik, és a termelő nemzet eszméje, az állandó „*betermelés*” sportággá alakítja a fogyasztást, és a zabálás versenyszámként jelenik meg.⁶³ A test diktatúrájának ideje következik el, melyben Balatony körül a falás és az ürítkezés folytonossága zajlik, hatalmas testével pedig fiának, a generáció utolsó tagjának Lajoskának kell szembesülnie. A harmadik stádium a jelenhez hasonló éraban játszódik, ahol ugyanúgy kiürül valami a testből, mint ahogyan a felmenőknél is történt – a sperma, a vér, az okádás eseteiben.

Azonban ebben a korban a testnedveken túl valami más is kiveszett az emberekből, akik kietlen utcákon, érzéketlen arcok között sínylődnek. Mintha az előző időszak embere gyomrának ürtartalmát a végletekig növelte volna, s már semmi más dolga se lenne, csak hogy töltekezzen. A töltekezés után már nem jut hely érzelemnek vagy gondolatnak, ami saját fajtát hajdanán azzá tette, amire ma azt mondják: emberi. A *Taxidermia* generációinak „utolsó embere” Lajoska megérzi az emberiség alkonyát, amikor a már kiürült test csak arra érdemes, hogy szervetlen anyagokkal tömjék tele, és kiállítsák, mint egy tárgyat. Édesapja és saját teste preparálásával – a testi maradékok feleslegessé tételével – még művészetet teremt, szobrot állít az egykori emberből, amivel egy utolsó üzenetet hagy örökre az eljövendő nemzedékek számára.

A huszadik században terjedt el az az arisztotelészi képzet, hogy az élet legfőbb lényege a térfoglalás.⁶⁴ S ahogy a világ tágul, úgy hízik hozzá a modern ember. A nagy testtel és ennek kihatásaival a *Pál Adrienn* (2010) foglalkozik, amiben Piroska térfoglaló életmódjának eleget téve falja fel az ételeket, így számára a felrakódott rétegek már eleve nem engedik testközelbe a tárgyakat. És a telt ember minduntalan elkülönítődik az interperszonális szférában.⁶⁵ Ezért a világ dolgai legkönnyebben a bekebelezés útján kerülhetnek kapcsolatba vele, az intim lelki kapcsolat is csak a megevéssel valósulhat meg – a szexualitást helyettesítő falatozás jelenetében.

⁶³ Utalva ezzel az 1950-es évek magyar termelési filmjeire.

⁶⁴ Forgács, i. m., 220. o.

⁶⁵ Forgács, i. m., 132. o.

Az evés által az ember teremtménye ereje mellett, az elemi pusztító ösztöne is kifejeződhet. A fogyasztás során a test kilép saját határai közül, szétszaggatja, bekebelezi és felemészti környezetét. Felfalja és megsemmisíti a világ meghódított darabját, amiből tovább gyarapítja magát. A cseh újhullám két lány lázadó rombolásával rajzolja meg a második világháborúból kiábránduló polgárok elborultságát. Vera Chytilová a prolókusban az atomrobbanás képeivel konkretizálja a problémát, alapgondolata az emberi pusztítás, a világ romlottsága, s ezt ironikus megközelítésből a burleszk hagyományok mögé rejtve boncolja tovább. A *Százszorszépek* (1966) szereplői is romlottá akarnak válni, számukra már nem maradt érték a világban, ezért elégetik, felzabálják, szétvagdoszák, ami eléjük kerül. Bárgyú beszélgetésük, bábszerű mozdulataik a felszínesség, az anyagtalanság, az evés pedig testük egyetlen funkciójának működési modelljét szolgálja, ami ízlel, nyel, és ürít. A prolókus képei szellemben, az orális metafora pedig fizikailag vonja be a nézőt a férfi- és ételfaló jelenetekbe, ahol megállás nélkül töltekeznek.

A nonkonformista játék abszurditása, ami voltaképpen a szabadság kifigurázása, az utolsó helyszínen tornyosul; küldetésstudatuk végett, teljesen felzabálnak egy a hatalmasságoknak megterített asztalt. Ám a nagy lakomák halállal végződnek, a végeláthatatlan falásban kimerült, élvezetben ellankadt testek egy csilláron függnak, majd később lezuhanak róla. Zuhanásuk egészen más értelmet nyer azáltal, hogy a bombasérült házak omlását bemutató felvételekkel zárul a film; itt találkozunk a prolókus önpusztító éhsége a zárókép nyílt rombolásával, így Chytilová keretezése nemcsak hangulati, hanem értelmi intonációt is ad.

A kiterjesztett metafora nem egy új kezdetet jelöl, a film hősei nem önteremtő alakok. A rendező nem hisz a „nulladik óra” újakezdésében⁶⁶, a háború pusztítása után következő új generációban, mert a vágyak és az ösztönök visszaállítanák egyeduralkodóikat. A vészjóslóan mámorító rombolási igyekezet, ismét egy öngyilkos civilizáció jelképévé nőne. Szájuk a halál és a vég jelképévé válik, s míg az evés eredeti lényegében a vitalitást, az életben maradást szimbolizálja, addig e filmben a test belepusztul a falásba.

A pusztító angyalok voltaképpen előfutárai annak a modern mentalitásnak, amely a vegetáló, személyiség nélküli eljövendő emberiséget szimbolizálja, amikor az ember megtestesülése pusztító hússzerűségében, romlandó materiájában nyilvánul meg. A film a lányok életének utolsó folyamataira koncentrál, amíg testük, mint hús lélegzik, amíg mint

⁶⁶ Szemben a német Autorenfilm autodidakta művészi attitűdjével. Bővebben ld. Elsaesser, T.: *A német új film*. Palatinus, Bp., 2004, 121. o.

érzékenységgel teli, meleg „anyagok” képesek belefeszülni a világ húsába⁶⁷, és ezt az önpusztító aktivitást saját maguk megsemmisülésével végzik be.

Chytilová a testtel való játékkal, ember és étel összefüggésének sajátos bemutatásával fejezte ki gondolatait a *megsemmisülésről*, ahogyan Jan Švankmajer az 1993-as *Food*-dal – melyben a technikai megvalósítás is hozzájárult a mondanivaló egységbe olvasztásához.⁶⁸ A szürrealista látomásban a testek személytelen alakok, mégis mozgásban vannak; szüntelenül rágnak és mindent el tudnak nyelni, amit csak akarnak. Az ember orális önpusztításának víziójában egységbe kerül a film-test-gondolat kapcsolat; a kamera életet ad a testnek, egyfajta szertartást hoz létre a folyamatos bekebelezéssel, megpróbálja megidézni a szent test összes fémes és folyadékos erőit, eljutva egészen a sötét valóságig.⁶⁹ A film ezen képessége Andy Warhol munkáiban csúcsosodik ki. Egyik kísérleti filmjében⁷⁰ az *Eat*-ben (1964) kamerájával negyven percet szentel egy premier plánban felvett férfinak, aki szüntelenül rág. Warhol a dedramatizáció eszközeivel, az elbeszélés hiányával, a valóságos idő hangsúlyozásával és a fix beállítással a magatartásra koncentrál, az élet kategóriáira, ami által láthatóvá válik a test viselkedése és póza⁷¹, és ezt az evés folyamatával szemlélteti.

A test ilyen szertartásossága egy groteszkké változtatást jelent (akárcsak a *Food*-ban) ami ugyanakkor a kecses vagy dicsőséges testet is megmutathatja, hogy végül a várakozás állapotának bemutatása után eljuthasson a látható test eltűnéséhez. Az *Eat* étkezőjének magatartása ugyan áthatja a test lassú hétköznapi teatralizációját⁷², ez a kísérleti film lényegében mégsem ér el a látható test eltűnéséhez. Az elidőző alakot bemutató film abban a várakozó állapotban végződik, amibe *A torinói ló* (2011) két teste kerül. Tarr Béla filmjében is nagy szerepet kap a napi betevő elfogyasztása, ami visszatérő jellegéből fakadóan egyfajta szertartássá lényegül. Akárcsak az ismétlődő magatartások; a teendők elvégzésével, a várakozás és a fáradtság állapotának bemutatásával a főszereplők önnön testi magatartásaikra redukálódnak.

Tarr objektíve hosszasan elidőz a mindent elvesztett ember üres asztalának záróképén. Filmjével végigpásztazza a jelenkor önmagát elvesztő emberét, s szakrálissá teszi a testet, hogy végül az apokalipszisbe ütköző kamerájának befejező villanásával eltüntethesse azt. A

⁶⁷ „Amikor az élő test felkészül a halálra, akkor a húsként való létezésnek azt a megvalósulását választja, amellyel immár a bomlás és a megsemmisülés ígéretébe nyugszik bele, a dologi létbe foglalt hiábavalóság beteljesülését óhajtja. Nem a tudat egyfajta saját gondolkodásáról van szó, hanem a hús egyfajta saját akarataról, az életnek a húsban megnyilatkozó logoszáról.” Széplaky, i. m., 400-401. o.

⁶⁸ A film a plasztikus animálás, a gyurma- és bábanimáció technikájával készült el.

⁶⁹ Deleuze, G.: A mozgás-kép, 227-231. o.

⁷⁰ U. o.

⁷¹ U. o.

⁷² U. o.

filmben bemutatott kiüresedés a két főszereplő körül csomósodik ki, a jelenetek az összeszoruló testekre épülnek, melyek mindvégig azt a pózt keresik, amelyben megsemmisülhetnek. Ohlsdorfer evése már nem a világ legyőzését szimbolizálja, hanem az erőgyűjtést ahhoz, hogy teste eltűnhessen a megállíthatatlan végállapotban, a mindent felemésztő viharban.

A dekadenciát szimbolizáló evés

A feneketlen étvágy a mindenkori ember tudattalanjában élve ingerli a száját hogy egyen, cél nélkül is rágjon, és még többet fogyasszon. *A nagy zabálás* (1973) főhősei azért jönnek össze egy villában, hogy halálra falják magukat. A rövid expozíció a villán kívüli világról csak egy szeletnyit mutat, az is a férfiak foglalkozásának és életterének bemutatásában merül ki. A séfről, a bíróról, a pilótáról és a televíziós műsorkészítőről kapott leírás szerint mind a négyen dúskálnak a pénzben, befolyásos emberek, ezért megtehetik, hogy napokig elzárkózzanak, hogy kiélhessék a boldogság szaturnuszi aranykort. Az expozíció a villához való megérkezésükkel zárul, ezzel egyszerre megnyílik az út a „szájba repülő sült galamb”, a „terülj-terülj asztalkám” archaikus vágyának kiéléséhez.

Az első bőségkosarak elnyelésekor lakomáikhoz humor és nevetés társul.⁷³ A jókedvű töltekezés hatására minden mulatságossá és kisszerűvé válik. Győzelmes zabálásaik a nagypolgári elithez megfelelő környezetben telnek, a villaház minden egyes részlete az előkelőséget sugározza, és a mise-en-scène elemek folyamatos hangsúlyozásával az étkezéseket egyfajta kiválasztottság-tudat hatja át. Ezt a narráció többek között a felszolgáláshoz használt kellékekkel, az aprólékosan berendezett terekkel, a világítással, a kitömött állatokkal és a férfiak elegáns öltözékeivel közli. Az evésben átélt gyönyörök a fenséges ízek mellett a különleges tárgyak miliójából származnak, hiszen a zongora megszólaltatása, a női testekről kivetített diaképek, az andalító zene és Brillat-Savarin szavainak idézése mind részesei a hangulatteremtésnek.

A filmben bemutatott ínycsiklandó fogások kezdetben a földi javak határtalan kiélését, az ember eljövendő diadalát fejezik ki, ám az egyre töltekező testekkel párhuzamosan Ferreri képi megoldásai is változáson esnek át. Az eleganciára utaló tárgyaknak addig volt szerepük, amíg a töltekezés kellemes volt, később a gyötrelmes kínoktól szenvedők egyre szűkebb és sötétebb tónusú terekben folytatják étkezéseiket, melyekben a berendezés pusztán bűneik kifejezésre juttatására korlátozódik; a tükrökben való megjelenéssel, a villában lévő fények

⁷³ A komikum szó az ógörög „komosz” szóból ered, melynek jelentése lakoma. Forgács, i. m., 82. o.

elsötétülésével és Andrea ruhája színének feketeségével a villa egy bűnökkel átitatott helyé lényegül; a Pokollá. A nőről kapott közeli a Sátán jelenlétét sugallja, aki csatlakozik és bevégezteti a torkoskodó és bujálkodó férfiak által megkezdett örömeiket.

A húsok kirakodásának jelenetétől kezdve a kültéri helyszínt a homályosság uralja, a teret csak az üvegburák halvány, ördögi fénye világítja be, ami kevésnek bizonyul ahhoz, hogy egy egész emberiséget bevilágíthasson. A megfagyott, kihalt környezet látványából már feltételezhető, hogy a kinti világ megszűnt és a ház a világ végének megmaradt helyszínéként funkcionál, benne pedig az emberiség utolsó kommunája töltökezik. Küldetéstudatuk riasztó ómen, ami nem csak a polgári társadalomra, hanem az egész emberi fajra kiterjed, hiszen „nem a fogyasztói társadalom, hanem általában a társadalom kérdőjeleződik meg a filmben”.⁷⁴ Már senkit sem lehet megmenteni, ezért is csatlakozik hozzájuk olyan nagy kedvvel az Andreában testet öltött kísértő.

A filmben a mértéktelen evésből adódóan mindvégig a megtöltött test folyamatai kerülnek előtérbe, de az evésben megnyilvánuló cselekedetek már csak mechanikus következményei a létezés legmélyén bekövetkezett apokalipszisnek.⁷⁵ Nem tudják, hogy miért falnak, azt sem ismerik fel, hogy belehalnak, ha nem hagyják abba. Az ember lényéhez már nem köthető gondolkodás, ezt a zárókép függőleges montázsa is érzékelteti: a halálvilla és a farkasüvöltés egyidejű szintézisében a logosz kihunyása, az emberiség véges földi létének lezárása villan fel az utolsó fázisképben.

Az ember étellé válása

Ősi felismerés, hogy az emberi test végső állapotában maga is étellé válik. A felfalatás félelme és az ezt kísérő szorongás átíveli az emberi gondolkodás történetét. Az 1975-ös *Cápa*, az első modern blockbuster sikere abból ered, hogy az ember hajlamos a felfalatással kapcsolatos, ma már többnyire elfojtott szorongásaival foglalkozni. Hiszen az ember eredendő tudással rendelkezik a hús fenyegetettségéről, ami evidenciaként tornyosul tudatában – és a hús „tudatában” is – amit a megvalósult, a vérben és a fájdalomban világra jött test szükségszerűen hordoz magában.⁷⁶ Ehhez a fenyegetettséghez kapcsolódik az evés dologi vonatkozása, az étel materialitása is, hiszen amit az ember megeszik, szerves, élő

⁷⁴ Szalay György: *Haláltánc a Faust-villában*. Interjú Ferrerivel. In: *Filmkultúra*. 1985/9. 45-48. o.

⁷⁵ Kornis Mihály: *A félelem dicsérete*. Szépirodalmi Kvk., Bp., 1989, 178. o.

⁷⁶ A hús sebezhetősége az élő test fenyegetettségét idézi elő. A test-forma teoretikus értelemben megjeleníti az egyén egyedi felületét, azt a körvonalat, határoeltságot, amely a vele viszonyba kerülő létező számára érzékelhetővé válik, s ez a határoeltság kihívást jelent, a másság ígéretét hordozza. Széplaky, i. m., 362-365. o.

anyag, olyan biológiai matéria amilyen ő maga.⁷⁷ Ferreri *Milyen jóízűek a fehérek!* (1988) című szatírájában világok találkozásának lehetünk tanúi, amikor az európai és az afrikai ember alakja feszül egymásnak. A sivatagos vidékre érkezők a segélyszállítmány kísérőiként érkeznek meg, de még a civilizáltság sem menti meg őket a felfalatástól; a hősök ételként fejezik be szerepüket, amiről egy videokamera felvétele tudósít, kép a képen kompozícióban.

A fenyegetettség és a kannibalizmus összefüggése legalább ilyen fontos a *Delicatessen* (1991) és *Az út* (2009) című futurisztikus filmekben is. Előbbiben a világkép egy szürreális utca- és csatornarendszer helyszínére korlátozódik, *Az út* pedig a „mindenki harca mindenki ellen” elvén alapuló világ képeit szemlélteti, ahol a tartós éhezés drasztikus személyiségváltozást és morális romlást okozott. A mentális fékek hatástalanná váltak, az ösztön elragadta az embert, és ahogyan Dante Poklában a kiéheztetett rabokat, úgy készíti a szereplőket is az éhség, fajtársaik megevése. Thomas Hobbes politika előtti természeti állapota tanúskodik erről a helyzetről, ahol örökös félelem uralkodik, az erőszakos halál veszélye fenyeget, az emberi élet magányos, csúnya, állatias és rövid.⁷⁸

Az út által lefestett erőszakos jövőkép a gyilkosság, az evés és az erkölcsi züllés pillérein állva dicséri az ember eredeti agresszív hajlamait. Az embert az emberek között szüntelenül az áldozattá válás réme fenyegeti. Így a húsevő kultúra tagjai nem lehetnek egyenlők: a tagok közötti szerződés a különbségek elválasztásának áldozati jellegű kapcsolatán alapul, akik szenvedést okozhatnak egymásnak, még valóságos értelemben is; „bármikor ehetnek egymásból egy kicsit.”⁷⁹

Egy húsevő kultúra, melynek a fejetlenség és az erőszak az enyészpontja, mintha csak Jean-Luc Godard *Weekend* (1967) című antifilmjének alternatív világáról lenne szó.⁸⁰ A műben a fejlett társadalom civilizált álarcá mögé rejtett önzése, primitívsége okozza a káoszt, amit már a magas kultúra sem ellensúlyozhat, hiszen halott. Ember és ember között csak a levadászás, a brutális konfliktusok, és a megevés aktusa jelenthet kapcsolatot – a film utolsó jelenetében Godard antropofágiát jelenít meg. Jövőképének káoszba hajlása és a kannibalizmus feltűntetése – ami alapvetően az emberi agresszivitás és az elállatiasodás jelzésének minősül – azon az elképzelésen alapult, hogy 1967-ben a kultúrát és a művészfilmet komolyan vették,

⁷⁷ Széplaky, i. m., 217. o.

⁷⁸ Hobbes, Thomas: *Leviatán*. Magyar Helikon, Bp., 1970.

⁷⁹ „Egy húsevő kultúrának az erőszak az enyészpontja: a kezdete és minden bizonnyal a vége is.” Széplaky, i. m., 270. o.

⁸⁰ A film a modernizmus időszakában született, aminek meghatározó tényezője volt egy ideológiai és politikai környezet, és amiben a filmkészítő egyetlen támaszául a saját képzeletén alapuló világkép újraalkotása szolgálhatott. Kovács, i. m., 375-376. o.

mint az egyéni vágyak menedékét, ami közvetlen politikai tettként lehetőséget kínálhat a fogyasztói kapitalizmus dominanciája elleni támadásra.⁸¹ Így a kannibálok jelenlétével (amikor a burzsoá feleség hippí forradalmárok társaságában jóízűen felfalja a saját burzsoá férjének húsát) az alkotó felvázolja sajátos, ám brutális megoldását; magával az emberevőkkel – és közvetve a művészfilmmel pusztíttatná el azokat, akik mindent megzavarnak: a fogyasztói kapitalizmus tagjait. És Godard hangsúlyozza is a film kivételes státusát.

Az ellenfilmmozgalom elkötelezett híve a valóság újraértelmezésén túl egy olyan formát is létrehoz, amely nem engedi a nézőnek elfelejteni, hogy filmet lát.⁸² Célja, hogy megszabaduljon mindentől, ami a nézőnek a filmnézés kényelmét szolgálhatja. Ugyanúgy ahogyan a polgári társadalmak élete is ellehetetlenül a burzsoá ideológia és a fogyasztás túlhajtásának pusztító volta miatt. Filmes eszközeivel arra figyelmeztet, hogy antifilmje nem ad filmélményt, nincs kényelem, csak a szembeütköző öncélúság; filmnyelvét különféle inzertek, vontatott snittek, szaggatott vizuális stílus jellemzi, amik vizuális telítettséget okoznak. Ám ez a telítettség szembehelyezkedik azzal a kiürültséggel, amit az emberevés életszerű bemutatásával ér el, az összes technikailag provokáló, elviselhetetlenséget okozó hatás közül ez lesz a legzavarbaejtőbb. Hiszen a filmvásznon feltűnő kannibalizmus erős érzelmeket kavart, ráadásul Godard „elszabadult képe”, elszabadult fogalmakat is közöl.⁸³ Képei önmagában is érvényesek az előzőhöz és rá következőhöz képest, képeinek már nincsenek felhangjai, csak elszabadult hangjai vannak. Eltűnik minden metafora és alakzat. A szó szoros értelmében kell beszélni és mutatni.⁸⁴

Godard az emberevés jelenségét végső rettenetként mutatja meg, amivel lerombolná az ember mítoszát, és az emberi gondolat művészi kifejezőerejének egyik produktumának, a filmnek a mítoszát is. A vég bemutatásának nyilvánvalósága a *Weekend* utolsó feliratában konkretizálódik – „fin de cinéma” – az emberi világtól és egyúttal a mozitól való búcsúzást jelenti.

Godard éppúgy tabukat dönget mint Makavejev, csak míg a *Sweet movie* parodisztikusan használja fel a normasértő elemeket, addig a *Weekend* elidegenítve hozza felszínre az antropofágiát, ami egyike az utolsó társadalmi tabuknak. A húsevés nagyban hozzájárult az emberré váláshoz, eredendően nemessé váltotta át, civilizáltságot hozott magával ezért is

⁸¹ Kovács, i. m., 387-400. o.

⁸² ld. 24. lábjegyzet

⁸³ Deleuze, G.: *Az idő-kép*, 219-220. o.

⁸⁴ „Ha a forradalmárok a kapukat döngetik, és ostromolnak minket, mint a kannibálok, akkor úgy kell megmutatni őket, mint a Seine-et-Oise megyei partizánokat, amint emberi húst esznek.” U. o.

kötődik hozzá annyira, mégis az emberevés a humán értékek elutasítását jelenti, amit a civilizált társadalom igyekezne elfelejteni. Ugyan bizonyos kulturális termékek, mint a filmgyártás az utóbbi időkben igényszerűen felszínre hozzák. *A bárányok hallgatnak* (1991) és folytatásai a kannibalizmus köré épülő pszicho-thriller filmek, melyekben Hannibal Lecter, a modern és intellektuális gonosz úgy fordul a világnak ártó létező ellen, hogy megemészti magában. A gyilkolás és a gyűlölet mellett, az orális bekebelezéssel tudja levezetni a rosszindulatát, képletesen és egészen konkrétan lenyeli az ellenséges érzéseket, amit a kannibalizmus egyik tudattalan formájának is tartanak.⁸⁵

Miként az antik időkben Kronosz, az idő görög istene, vagy ahogyan a kozmogonikus mítoszokban a Napot, a Holdat megszemélyesítő istenek tették gyermekeikkel, úgy tesz Lecter is ezekben a filmekben; a kozmikus törvényszerűség fenntartójaként gyilkol és fal fel középszerűt, álnokot, bárkit, aki félrezendítené a szférák zenéjén alapuló harmóniát; egy olyan összhangot, ami csak a bölcs emberi értelem és a világmindenség együttthatásán állhat biztos alapokon.

A vég nélküli fogyasztás disztópiái

Jóllakottak és éhesek mindig voltak az emberiség történetében, de a jelenkor, a túltáplálkozásból eredően a népesedés egyébként is törekény egyensúlyának világméretű fölbillenését éli meg.⁸⁶ Emellett a modern társadalmakban a piacközpontú, szervezett étkeztetés is befolyással van a fogyasztásra. Egyes alkotók felfigyeltek a huszadik század egyre súlyosabb problémájára, és az emberi természet mélyebb rétegeinek vizsgálatában a társadalmi vízió nyomorúságos, disztópikus jövőképként jelenik meg.

A bőséget élvezők nemezését, az utópisztikus boldogságukat kergető társadalom üldözöttségét dolgozza fel a *Zöld szója* (1973), ami egy 2022-ben bekövetkező ökológiai katasztrófát keretez be, s amelyben a fent említett realitás, egy alternatív világ központi konfliktusává alakul. Bizonyossá válik, hogy az ember képtelen ellenőrzést gyakorolni saját fajának gyarapodása fölött, ezért a társadalom szigorú törvények ketrecébe zárva várja a mesterségesen előállított, tápanyagban gazdag, ám őrítően profán „ételt”; a szóját. A film a science-fiction vizuális trükkjeinek használata helyett a kognitív hatásra helyezi a hangsúlyt, egy ismerős jövőképpel borzaszt el. Végkifejletében *az emberi lét dologiassága*, a hatalmas

⁸⁵ Forgács, i. m., 109-110. o.

⁸⁶ Csupor Tibor: *A táplálkozás paradoxonai*. Magvető, Bp., 1979, 152-154. o.

rendszerek agitációs ereje, és a társadalom orális problémája forr egybe, amikor is fény derül a titokra; miszerint a szóját emberekből állították elő.

A film napjaink társadalmáról gondolkodtat el, amit fogyasztóinak szokás címkézni. Az önfelemésztő, forrásait felélő társadalom mögött a globalizációs fejlődés motorja áll, ami feltehetőleg a világérdek, a fogyasztás és a túlfogyasztás fogalmaira épülve juttatja el az embert történelme utolsó fejezetéhez, amit az orális vágyai írnak, s ahol már nem csak az ételeit fogyasztja el, a környezetét is feléli.⁸⁷ Az ilyen társadalmakat, mint ami a *Super size me* (2004) című dokumentumfilmben nyer bemutatást, az tartja fenn, hogy tagjai mértéktelenül fogyasztanak, minél többet raknak eléjük, annál többre vágnak, felcsigázott vágyaik kielégíthetetlennek tűnnek. S miközben a bőség társadalmában már nem kellene tartani az orális konkurenciától – mint az éhínséges időkben –, az étel bekapkodásának mégis reneszánsza van.⁸⁸

A film a modern mindenevő szokásait és a gyorséttermek leleplezését tűzi ki célul. A rendező igazi résztvevővé válik, amikor tulajdon testén tapasztalja a biológiai folyamatokat. Saját portréján keresztül teszi átélhetővé a fokozatos leépülést, amit a gyorsévő, *megetetett társadalomra* is kiterjeszt; őket a „beszélő fejes” dokumentumfilmekre jellemző formában szólaltatja meg, hogy minél komplexebb módon, több oldalról is szemléltethesse a problémát.

A rendező megfigyelt és magyarázott: a világuralomra törő cégek az utolsó lépést adományozták a világ uniformizálásához, egyformává alakításához. Az egyhangúság, a változatlanság éttermeinek látogatóiból lassan eltűnik a szín, az életerő, és egy idő után szervezetük is hadakozni kezd a homogenizált alapanyagú szervezett étkeztetéssel, ami csak a cégek, a részvényesek és a kormányok közös érdekeit szolgálja – a filmben bemutatott bizonyítékok alapján. Az oralitás kihasználása fejlett találmányként kebelezi be magát az embert, míg csak egyetlen gondolata marad, az hogy egyen.

Befejezés

Filmográfia

9 és fél hét (*Nine and 1/2 weeks*, r.: Adrian Lyne, 1986)

A bárányok hallgatnak (*Silence of the lambs*, r.: Jonathan Demme, 1991)

A burzsoázia diszkrét bája (*Le charme discret de la bourgeoisie*, r.: Luis Buñuel, 1972)

A cápa (*Jaws*, r.: Steven Spielberg, 1975)

⁸⁷ Csupor, i. m., 152. o.

⁸⁸ Forgács, i. m., 50. o.

A hús (La carne, r.: Marco Ferreri, 1991)

A kisbaba reggelije (Repas de bébé, r.: Louis Lumière, 1895)

A nagy zabálás (La grande bouffe, r.: Marco Ferreri, 1973)

A szakács, a tolvaj, a feleség és az ő szeretője (The cook, the thief, his wife and her lover, r.: Peter Greenaway, 1989)

A szégyentelen (Shame, r.: Steve McQueen, 2011)

A titkárnő (Secretary, r.: Steven Shainberg, 2002)

A torinói ló (r.: Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2011)

Aranyláz (The gold rush, r.: Charles Chaplin, 1925)

Az érzékek birodalma (Ai no korída, r.: Nagisa Oshima, 1976)

Az út (The road, r.: John Hillcoat, 2009)

Az utolsó tangó Párizsban (Ultimo tango a Parigi, r.: Bernardo Bertolucci, 1972)

Babette lakomája (Babettes gæstebud, r.: Gabriel Axel, 1987)

Caligula (Caligola, r.: Tinto Brass, 1979)

Delicatessen (Delicatessen, r.: Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991)

Eat ('Evés', r.: Andy Warhol, 1963)

Egy falusi plébános naplója (Journal d'un curé de campagne, r.: Robert Bresson, 1950)

Étel, ital, férfi, nő (Yin, shi, nan, nu, r.: Ang Lee, 1994)

Fellini-Satyricon (Fellini- Satyricon, r.: Federico Fellini, 1969)

Fellini:Róma (Roma, r.: Federico Fellini, 1972)

Food (Jídlo, r.: Jan Švankmajer, 1993)

Hetedik (Seven, r.: David Fincher, 1995)

Iszonyat (Repulsion, r.: Roman Polanski, 1965)

Kulináris boszorkányság (Sorcellerie culinaire, r.: Georges Méliès, 1904)

Milyen jóízűek a fehérek! (Ya bon les blancs, r.: Marco Ferreri, 1988)

Modern idők (Modern times, r.: Charles Chaplin, 1936)

Pál Adrienn (r.: Kocsis Ágnes, 2010)

Saló, avagy Sodoma 120 napja (Saló o le 120 giornate di Sodoma, r.: Pier P. Pasolini, 1975)

Sose halunk meg (r.: Koltai Róbert, 1993)

Sörgyári capriccio (Postriziny, r.: Jirí Menzel, 1981)

Super size me (Super size me, r.: Morgan Spurlock, 2004)

Sweet movie (Sweet movie, r.: Dusan Makavejev, 1974)

Százszorszépek (Sedmikrásky, r.: Vera Chytilova, 1966)

Szilveszteri durranások (Peter's friends, r.: Kenneth Branagh, 1992)

Szindbád (r.: Huszárik Zoltán, 1971)
Tampopo (*Tampopo*, r.: Jûzô Itami, 1985)
Taxidermia (r.: Pálfi György, 2006)
The cook ('A főzés', r.: Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)
Tréfa a pékségben (*Fun in a bakery shop*, r.: Edwin S. Porter, 1902)
Veri az ördög a feleségét (r.: András Ferenc, 1977)
VIII. Henrik magánélete (*The private life of Henry VIII.*, r.: Alexander Korda, 1933)
Viridiana (*Viridiana*, r.: Luis Buñuel, 1961)
Week-end – Egy kozmoszban elveszett film (*Week end*, r.: Jean-Luc Godard, 1967)
Zöld szója (*Soylent green*, r.: Richard Fleischer, 1973)

Felhasznált irodalom

Andreas-Salomé, Lou: *Az erotika* (1910) Pro Philosophia Füzetek 31, 2002, In: Czapáry Veronika: *Nárcizmuselméletek és tükör-stádium dráma*,
<http://www.prae.hu/prae/portfolio.php?fid=5984>, utolsó hozzáférés: 2012. 11. 24.
 Báron György: *88 és fél híres film*. Móra, Bp., 1996.
 Bikácsy Gergely: *Buñuel napló*. Osiris, Bp., 1997.
 Bíró Yvette: *Profán mitológia. A film és a mágikus gondolkodás*. Magvető, Bp., 1990.
 Boros Gábor: *Filozófia*. Akadémiai Kiadó és Nyomdavállalat, Bp., 2007.
 Brillat-Savarin, A.: *Az ízlés fizioiógiája*. Múzsák Közművelődési K. Kft., Bp., 1986.
 Csupor Tibor: *A táplálkozás paradoxonai*. Magvető, Bp., 1979.
 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Osiris, Bp., 2001.
 Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Palatinus, Bp., 2008.
 Elsaesser, Thomas: *A német új film*. Palatinus, Bp., 2004.
 Erős Ferenc: *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*,
<http://orange.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>
 Farkas Zoltán: *A hatalom és az uralom fogalma*.
http://www.poltudszemle.hu/szamok/2011_2szam/farkas.pdf
 Forgács Attila: *Az evés lélektana*. Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Bp., 2004.
 Foucault, Michel.: *A szexualitás története I. – A tudás akarása*, In:
<http://hu.scribd.com/doc/37091895/Michel-Foucault-A-szexualitas-tortenete-1> összefogl.
 Freud, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*. Könyvjelző, Nyíregyháza, 1992.
 Freud, Sigmund: *Pszichoanalízis*. Kossuth, Bp., 1992.

- Gadamer, H.- Georg.: *A szép aktualitása*. T-twins, Bp., 1994.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Bp., 2002.
- Harmat György: *Előítélet a bőrünk alatt*. In: *Filmvilág*. 2012/04.
- Hirsch Tibor: *Bosun! Greenaway-i jegyzetek*. Magyar Filmintézet, Bp., 1991.
- Hobbes, Thomas: *Leviatán*. Magyar Helikon, Bp., 1970.
- <http://parafilia.blog.hu/api/trackback/id/1580835>
- Kelecsényi László: *A test szavai*, In: *Filmvilág*, 2012/04.
- Koltai Ágnes: *Bizarr szentség. Dušan Makavejevéről*. In: *Filmvilág*. 1990/8.
- Kornis Mihály: *A félelem dicsérete*. Szépirodalmi Kvk., Bp., 1989.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950-1980. Palatinus, Bp., 2006.
- Pintér Judit Nóra: *Test és tükör*. In: *Filmvilág*. 2012/03.
- Platón: *A lakoma*. Atlantisz, Bp., 1998.
- Platón: *Az állam*. Gondolat, Bp., 1968.
- Rigotti, Francesca: *Torkosság: A falánkság szenvedélye*. Typotex, Bp., 2010.
- Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Európa, Bp., 1972.
- Strong, Roy C.: *A lakoma - A dúsan terített asztal története*. Athenaeum, Bp., 2006.
- Szalay György: *Haláltánc a Faust-villában*. Interjú Ferrerivel. In: *Filmkultúra*. 1985/9.
- Széplaky Gerda: *Az ember teste*. 2., jav. kiad., Kalligram, Pozsony, 2011.
- Szomjas György: *Egy nap a Satyricon forgatásán*. In: *Filmvilág*. 1969/10.