

Az evés szimbólumrendszere a filmművészetben

Tartalom

Bevezetés – evés jelenetek a némafilm korszakában	3
Az oralitás mint édeni élmény.....	5
Az evést szimbolizáló szexualitás	7
A bekebelező, táplálkozó test hasonulásai.....	7
Az étel, mint erotikus szimbólum.....	9
A közösséget szimbolizáló evés.....	12
Az ünnep fogalma.....	12
A hierarchiát szimbolizáló evés	15
Ókori lakomák szimbólumai	15
Isten az asztalnál.....	17
Urak és szolgák az asztalnál.....	19
Az erőszakot szimbolizáló evés	22
A test, mint a hatalom kiszolgálója	22
A test megerőszakolása: a torkosság bűne.....	23
Az emberi kifejezőerőt szimbolizáló evés: a teremtő- és a pusztító erő	24
A dekadenciát szimbolizáló evés	27
Az ember étellé válása	29
A vég nélküli fogyasztás disztópiái	32
Befejezés	33
Melléklet	35
Filmográfia.....	36
Felhasznált irodalom	38

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 táplálkozása 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 ízelelést, 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 „ős-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 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 ízelelés 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 Lumiére-fivérek, Edison kinematoszkópjának tökéletesítésével megalkották a kinematográfot, ami lehetővé tette, hogy 1895. február 13.-án megszülethessen, és hódító útjára indulhasson a mozgókép.⁴ Az 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 fényképezési 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, amelyek egymásra utalónak.⁶

⁴ A fivérek kutatásai inkább technikai jellegűek voltak ahhoz képest, amit ma klasszikus értelemben rendezésnek hívnak. 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.

⁶ U. o.

A táplálkozás folyamata jelen van, de csak az említés szintjén, elvont vonatkozásai még nem jelentek meg, ahogyan a *Tréfa a pékségben* (1902) és a *Kulináris boszorkányság* (1904) című rövidfilmekben sem kap kiemelést, 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.⁷

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.”⁸

A burleszk filmek után a filmművészet évről évre, újabb és újabb virágzásait élte meg, ezzel párhuzamosan az evés 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 ösztönhálózatának vizsgálata segítséget nyújthat a filmművészetben bemutatott táplálkozó ember élményeinek értelmezéséhez, 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.

Az oralitás mint édeni élmény

⁷ A gegek egy vendéglőben bontakoznak ki, ahol 'Fatty' szakácsként, Keaton pedig pincérként kacagtatja a közönséget.

⁸ Deleuze, G.: A mozgás-kép, 224. o.

Az oralitás alapjai a korai anya-gyermek szimbiózis élményéből merítenek, a létezéshoz szükséges tápanyag első felvételéből, ami a pusztán létfenntartó funkciót meghaladva, kapcsolatszervező erővé képvisel.⁹ A kisgyermek, etetésekor társas viszonyba kerül; az étellel megajándékozó személy, az ételt adó egyénné, az étel pedig a szeretetet és a védettség biztonságos érzésévé azonosul. Így az embert táplálkozásakor egy szorongásmentes állapot öleli körül, egy édenisztikus élmény, egy „korai nirvána”, melyben felidéződik az anya-gyermek-étel elemi és biztonságos őállapota.¹⁰ Ez az archaikus élmény az etetve levést aranykorként idézteti fel, már-már erősíti magaslatoiba növekvő hatására pedig azonosulni látszik a jóllakás keresése, a szeretetet és a szexuális vágy érzésével.

A szeretetet és a vágy az embernél hajlamos az oralitás valamely módjába transzformálódni. A *9 és fél hét* (1986) aktusai a vágy tárgya iránti vonzalmat jelenítik meg, amely egyetlen nőre irányul és hatalmasodik el: a férfi a kielégülés különféle lehetőségeinek rendelné alá kiszemelt áldozatát.¹¹ Együttléteik kéjesen és szelíden indulnak – a nő 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 *nemi étvágyat* és a kettejük közti konfliktust is, 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.¹² A nőnek, mint a vágy tárgyának kihangsúlyozása a gyakori képmozgóba helyezésben nyilvánul meg.¹³ 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.

⁹ Ha ez a folyamat megsérül később a szexuális viselkedést, a habitust és a táplálkozási szokásokat is befolyásolhatja. Forgács, i. m., 77. o.

¹⁰ U. o.

¹¹ A folyamatos egyesülésben átélt kiteljesedés a „lacani gyermek” tükörképével is magyarázható: 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>

¹² A nő látványa és tárgyiasítása Freud értekezéseiben is szerepet kapott, a szexualitást alkotó egyik ösztön, a szkopofília tekintetében, ami mások tárgyként kezelését, kíváncsi tekintetnek való alávetését használja fel az örömszerzéshez. Freud, S.: *Három értekezés a szexualitásról*. Könyvkiadó, Nyíregyháza, 1992.

¹³ A szexuális aktusok ismétlődései a vágy láthatóvá válását fejezik ki, a húsból való behatolást. A vágy tárgyául választott nő testét is hús alkotja, ami azt fejezi ki, hogy a hús érzékenységgel teli anyag, és hogy érzékenységet a mások húsa iránt érzett vonzásban, vágyban és az illeszkedésben élheti ki. Széplaky, i. m., 361-362. o.

A bekebelező, táplálkozó test hasonulásai

Az *Érzékek Birodalmában* (1976) azonban a férfi válik áldozattá. Egy empúzaként¹⁴ 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 kimeríthetetlensége folytán képtelen a totemet nem magához venni, s a testről lemetszve 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 vágyás, pusztítás, másrészt az ösztönszerű bekebelezés, valamint a burjánzó szeretetből fakadó újrateremtés szimbolikái ölelik körül.

A bűnösség példáját a nemi szervek hierarchikus játéka adja. A nemi szervek uralma mindkét nemnél a freudi fallikus szakaszban csúcsosodik. Egy képzeletbeli uralmat képezve, a klitoris és a pénisz a test csúcsára tornyosulnak¹⁵, 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 étvágyának, libidójának foglyává. Az élő és az élettelen totális harcát vívva, arra támaszkodik, hogy az élettelenről őt leginkább a két szervesen összefonódó ösztönköre, a táplálkozása és a szaporodása különíti el. Az anyagcsere első szakasza az evés, míg a szaporodásé a nemi aktus. Mindkettő a befogadás és a kivetés elemi váltakozásából hozza létre a maga folyamatát. Egyes fogalmaik – mint az élvezet, vagy

¹⁴ Az empúza ijesztő alvilági lény a görög mitológiában. Éjjel vonzó testet ölt magára, elcsalja az embereket, végül kiszívja a vérüket és felfalja őket.

¹⁵ Freud, Sigmund: *Pszichoanalízis*. Kossuth, Bp., 1992.

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, ily módon a közösülés egy magasabb rendű evésnek tekinthető¹⁶, és a „bekebelező orgazmus” a freudi elmélettel is szorosan összefügg.¹⁷

Az *Érzékek birodalmában* az aktusok nem feltétlenül csak a megsemmisítésre és a pusztításra, mint inkább az újrateremtődésre irányulhatnak, mégpedig a másik ember megevéséből származó örömforrás tekintetében. A vorarephilia szexuális fétis és parafília.¹⁸ A filmben a bekebelezés motívuma erotikussá válik, az egyesülés következő lépcsőfokát jelöli meg, amely az ember ősi androgün mítoszáat feltételezi.¹⁹ Arisztophanész története a „szerelmi vágy” eredetének mitikus magyarázata, és a film szereplői is a szeretés és a szeretve levés érzésében lelik teljességüket sajátosan kialakított érzéki birodalmukban – kapcsolatuk harmadik értelmezéseként.

Ugyanígy épül a teljesség érzésére *A hús* (1991) című film is, 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 nőtény, 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. 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.

Az egybeolvadásban átélt kielégülésre irányuló vágy és bekebelezés a férfi tapasztaló testének világra való nyitottságán is múlhat, azon az észlelésen, amely az ember és a világ

¹⁶ Forgács, i. m., 177. o.

¹⁷ Miszerint a korai életszakaszban a gyönyörök a táplálékfelvételre összpontosulnak, a szexuális cél pedig a külvilág saját testbe való bekebelezése. Freud, S.: *Pszichoanalízis*

¹⁸ A fétisnél a vágyfokozás aktusai a megrágás és a holtan felfalás lehetnek, a legelterjedtebb pedig az illető egészen való lenyelése. <http://parafilia.blog.hu/api/trackback/id/1580835>

¹⁹ Arisztophanész beszéde szerint minden ember csak fél, és szüntelen keresi a párját, akivel egykoron egyetlen összenőtt, kétnemű egyedet, s így egy önálló egységet alkotott. Zeusz büntetése után örök keresésre kárhoztatva, az eggyé válást és a teljességet keresve bolyonganak tovább. Platon: *A Lakoma*. Atlantisz, Bp., 1998. 189 c2 – 193 d5

kiazmusaként fogható fel.²⁰ A kiazmusra való vágyakozás pedig a világ tárgyain túl, a nő húsára is kiterjed az érintkezésekben, majd az elfogyasztásban kiteljesedve. 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 szájjüreg és az emésztőszervek észlelőképességei 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 töltökezik 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 ételmetaforák 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 széttárt combok, és a nedves ajkak szuperközelikben vibrálnak: a test és a természet kölcsönös szimbiózisának kifejezését szolgálják. A kövér zsírcseppek 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

²⁰ M. M. Ponty leírása azt az egyesülést vázolja fel, amelyben az ember – a látása révén – tekintetével saját húsába foglalja a látható tartalmakat. 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.

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.²¹ A szokatlan társítások mégis az összefüggés evidenciájával kerülnek a filmbe, hiszen Makavejev a parabolikus diskurzus formájában közli saját ideológiai álláspontját.²² A parabola természetéből adódóan pedig, a filmből kiemelt jelenetek jelenségei is értelmezhetővé válnak.

Az alkotásban egy szabadságot hirdető, Marx-fejjel 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 kéjelgésben 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 vizelés, 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 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.²³ Sajátos törvényeket állít föl,

²¹ Biró Yvette: *Profán mitológia*. Magvető, Bp., 1990, 195. o.

²² A politikai modernizmus időszakában az ellenfilmmozgalom mögöttes ideológiája; a filmet meg kell tisztítani mindentől, ami nem közvetíti direkt módon a szerző gondolatait a társadalomról, a történelemről vagy a világról. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, Bp., 2006, 384. o.

²³ Koltai Ágnes: *Bizarr szentség, Dušan Makavejevről*. In: *Filmvilág*. 1990/8. 30–33. o.

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 tárggyá süllyessze az egyént a fogyasztói életmód érdekében.²⁴ 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 *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 ingyencségekkel telítené 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 entremetként²⁵, 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

²⁴ Kovács, i. m., 399. o.

²⁵ Az entremet desszert előtti közjátékot jelent. ld. Strong, Roy C.: *A lakoma*. Athenaeum, Bp., 2006, 123. o.

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 produktumával²⁶ hangsúlyozza az intellektualizmust, a stíluseklektikát²⁷ 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, aminek a greenawayi mindenség csúcsaként egy hatalmas festmény lóg a falán, a kép előtt pedig a megelevenedett figurákat látjuk. 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 igazságot²⁸, 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 teremtő, megfogantató erőknek tartott. Teste végleg megdermed az emberhús megízlelésétől, akárcsak a festmény lakomázói – ez Greenaway fogása az éhes néző számára.

A közösséget szimbolizáló evés

Az ünnep fogalma

Az ember az érzelmeket, a nagy eseményeket, örömeiket és szomorkodásokat kivétel nélkül pompás evésekkel ünnepli meg. Kenneth Branagh vígjátékában régi barátok gyűlnek össze egy hétfvégre, az őket elinvitáló 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.

²⁶ Hirsch Tibor: *Bosun! Greenaway-i jegyzetek*. Magyar Filmintézet, Bp., 1991, 93. o.

²⁷ 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.

²⁸ Az igazság a gyönyörben egy egyetemes érzéssé magasztosul, ami a konyhaművészet gyakorlatán keresztül élhető át. ld. Platón: *Állam*. Gondolat, Bp., 1968. I. 332c-d.

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 legtöbbször számára elérhetővé válhat, ám csak azok számára válik igazi élménnyé, akik részt vesznek 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.²⁹ A filmben a hír elmondása után egyedül csak Peter ünnepel tovább, számára az elkövetkező együtt töltött idő valódi ünnepi idővé válik. Napjai számlálása helyett egy utolsó családi 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 tudni megemésztetni. Ezzel szemben *A burzsoázia diszkrét bábjában* (1972) lévő közösség el sem képes érni 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.³⁰

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.³¹ Az önmagukba zárt környezeteket az egyház, a diplomácia és a hadsereg tagjai alkotják, akik rendre megszakítják az ebéd megülését, a közösség elidőzését. A „nulla

²⁹ Gadamer, Hans-G.: *A szép aktualitása*. T-twins, Bp., 1994, 62-67. o.

³⁰ Bikácsy Gergely: *Buñuel napló*. Osiris, Bp., 1997, 315. o.

³¹ Deleuze, G.: *A mozgás-kép*, 170-178. o.

mozgási szabadság” pedig *A burzsoázia diszkrét bájának* elsődleges helyeként szolgál, ami rendre felbukkan az összes egymás után következő helyszínen. Hatására megszűnnek a viselkedési sémák, a környezetek kilépnek ösvilágukból, mindenki a pillanat hatása alatt cselekszik³²; a püspök váratlanul érkezik meg a polgárokhoz, 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.³³ 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.³⁴ 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.³⁵ A groteszk motívummá emelkedésében a kádári konszolidáció játszott szerepet, amely az állami ünnepek egész napos népünnepéllé tételével – a sörvirslivel és a tűzijátékkal – igyekezett a tömegek számára közel hozni, átélhetővé tenni az ideológiai üzenetet.³⁶ Ezen hasonlat kicsinyített 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

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

³³ U. o.

³⁴ Deleuze, G.: *Az idő-kép*, Palatinus, Bp., 2008, 123. o.

³⁵ A motívum a hetvenes évek magyar filmművészetében az emberi szabadság kérdéséhez fűződött, ami azokban az időkben csak a groteszk szemléletmód számára volt elérhető. Ezekben a szituációkban ugyan felerősödnek a személyes motivációk, a cél azonban egy társadalmi konfliktus megoldása – az egyéni boldogulás szempontjából. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Osiris, Bp., 2002, 363-365. o.

³⁶ U. o.

enni. Az első fogásból még kanalizató 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 megtestesítői – a jóllakás örömeiben osztozkodnak, 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 átforgató 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.³⁷

A hierarchiát szimbolizáló evés

Ókori lakomák szimbólumai

Az ember az alkotás és a gondolkodás kényszerére áhítózva 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 lakoma-leírása egy Kr. U. 1. századi szatírában, Petronius *Satyricon*-jában található. Ezt korhű módon Fellini képzelete vitte vászonra. Az 1969-es *Satyriconban* a nagyevés házigazdája egy nérói 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-,

³⁷ Az evés, mint kritikai eszköz a *Fellini: Rómában* (1972) is középpontba kerül, melyben az utcai látkép egy olyan egységet fest le, ahol az összes római éttermekben zabál, bordélyházakban kalandozik – a mai kor embere, már nem az egykor dicső Róma városlakója.

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 szavaltak³⁸, a második részben Dionüszoszt, a bor istenét köszöntve egy közös ivászat, a bölcsességek megosztása vette kezdetét, ez volt a *szüimposzion*.³⁹ 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, vagy az örökkévalóság elérésére is irányulhat.

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 fenyegető magatartást közvetít Trimalchionak, a rabszolgák és az ételt adó szakáccsal szemben.⁴⁰

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 örömök teljes tárháza megnyílhat; felfrissítve az érzékeket és a test különböző nedveit. A teljesség ebben az értelemben az evésen és az iváson kívül a szexualitást is magában foglalja.

³⁸ 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, aminek elfogyasztásával az egyszerű ember az istenek kegyeltjeként elnyomó nagyúrrá változhat át. Forgács, i. m., 147. o.

³⁹ Forgács, i. m., 240-245. o.

⁴⁰ 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.

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 hangvételét; 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 valóságélményét⁴¹: 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 ahogyan Encolpius végiggyalogol a romlottság mocsarán, úgy jólétükkel a rómaiak is a megsemmisülés felé haladnak.⁴² A film a pusztulás, illetve az újjászületés alternatívája előtt áll, amit abban az időben a kereszténység jelentett.⁴³

Isten az asztalnál

⁴¹ Kovács, i. m., 397. o.

⁴² Hasonló szellemben készül el a *Caligula* (1979), melyben a petroniusi baljóslat magjából egy, a romlást szimbolizáló virág született, és aminek lakoma-jelenetében szintén egy áldozati étkezés látható.

⁴³ 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, 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.⁴⁴ 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 széttört borosüveg, 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 konfliktus, „a lélek fizikája” teremti meg.⁴⁵ A rendező mitológiájában a szorongás, az alázatra való képesség és a böjt bemutatása csak az eszmeiség díszleteként funkcionál, a

⁴⁴ Bíró, i. m., 206-207. o.

⁴⁵ Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Európa, Bp., 1972, 200-203. o.

vallást tehát egzisztenciaként tárgyalja.⁴⁶ Rámutat, hogy a jóllakás megtagadásával, amit a *Babette lakomája* hívői is elfordulnak, 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.⁴⁷

A vacsora során fagyos tekinteteik ellágyulnak, a kulináris élmények hatására felszabadultságot élnek 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 szereplők az elragadtatás és az önmegtartóztatás kegyetlen játékában vesznek részt. 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, és 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.

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 legszörnyűbb kínok érhetik, testének minden egyes részében. Egyes gyötrelmek elszenvetése miatt, még a legmagasabb fokú élvezetek sem kárpótolhatják⁴⁸, ezért igyekeznek növelni és szaporítani csekély élvezeteit.

Urak és szolgák az asztalnál

A társadalmi ranggal választóvonal képződik az emberek között, ami az étellel összekapcsolódva elhatárolja a dominánsabb egyént; akinek megszerzik, és meg is főzik az

⁴⁶ U. o.

⁴⁷ A dán falu hívői a vallásba zárkózva élik életüket, a béke és a testvériség felépítésében bíznak és megrettennek Babette vacsorameghívásától. Számukra a nyelv a „halálos mérge forrása”, melyet inkább imára kellene fordítaniuk, a vacsora pedig egy életnyi bűnnel is felér. Az istenfélők megfogadják, hogy majd szenvtelenül kóstolgatják a fogásokat – úgy esznek, ahogyan az üdvös enne –, ám a fejedelmi étek közben az ételek élénk színeihez hasonlóan az arcuk is kipirul.

⁴⁸ „Az ezektől való félelem következtében történik, hogy az ember olyan tűzzel 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.

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 ábrázolják. Utóbbi 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. Míg Petronius írása részletes leírást ad az ételekről, Fellini bemutatása már a felszolgálás, a megszégyenítés, az úr-szolga viszony köré épül.⁴⁹ A sertés kizsigerezésének jelenetében azt a mesterséget, amit az ókorban a legalapvetőbb emberi kézségnek 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, értékesebb 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 szájjal tudatja népével, 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. Szeretlem nélkül már nem élvezi 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

⁴⁹ John C. Stubbs: *Federico Fellini as Auteur*. Seven aspects of his films. Southern Illinois University Press, 2006, 218. o.

⁵⁰ Strong, i. m., 22-32. o.

⁵¹ Id. 28. lábjegyzet

kizsákmányolás, a becstelenség korszakát ünneplő lény saját vágyait áhítózva 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 hóféhér 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 jótekönyködő 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 szövege 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 az ízeket, létének bánatát nagyobb ürtartalmú gyomorba gyömoszólne bele, szembeszegülne a természet állította határokkal. Tányérjára teszi a végletekben való gondolkodást, a gyönyörvágyat – 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 késztetéseinek – egy olyan átélést tapasztal, amiben saját uralmi pozíciójának fenntartását csak az elnyomás és az erőszak biztosítja.

⁵² Bikácsy, i. m., 35. o.

⁵³ Bíró, i. m., 199. o.

⁵⁴ Az „asztali örömök” azokat a tudatos élvezeteket jelentik, amelyek az étkezés körülményeihez, a tárgyakhoz, a résztvevőkhöz 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 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. 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, 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 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 engedelmissége. A hatalom ereje a legegényibb magatartásformákig is eljuthat, amikor már a testi szükségletekben is részt kíván venni, illetve amikor a test

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.

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 jelenete. Erre az állatokra jellemző gyakorlatra, csak a hatalmasságok kényszeríthetik alattvalóikat. A játék tárgya az állati 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 képviselhetné 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.⁶¹ 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 megerőszakolása: 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 közben érez. A *Hetedik* (1995) vétkezője olyan falánk, aki saját maga ellen követett el bűnt. A pukkadásig telt ember „étvágyát” újra és újra fölkelte egy gusztusos nyalánkság iránti vágy, amely ördögi körré alakította át táplálkozását. Ám a film a torkos embert csak egy hatalmas élettelen tetemként ábrázolja, akinek vétke az egész testen meglátszik, s ezért

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.

⁶¹ Harmat, i. m. 29-33. o.

még annak is ki volt téve, hogy pszichésen labilis emberek célpontjául válasszák. Így a mű 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 megkínozza 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.⁶² A kereszténység őspárja azért üzetett ki a Paradicsomból, mert evett a tudás fájának gyümölcséből. A Szentírás szerint a teremtő nem tiltotta meg a táplálkozást, csak a falánkságot, 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.

Nüsszai 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 emberpár⁶³, ami miatt élete végéig szembesülnie kell fékezhetetlen vágyaival.

A neo noir 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 üzennek, a hangsúly mégis a bűnös emberre, a szubjektumra helyeződik át.

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

A test pusztaság kiüresedésében benne foglaltatik az ember megnyugvása, egy olyan tudat, ami teremtő erőt szimbolizál. A *Taxidermia* (2006) egy biológiai mintázatú mozi, melyben a kiüresedés különböző korokban és módzatokban tárul fel; a háromszereplős generáción átívelő etapok első embere Morosgoványi a második világháború tiszti szolgálója, akinek a hadnagytól elrejtőzve, titokban kell megélnie a vágyálmait, testnedveinek csendes

⁶² A torkosság bűne egy megengedett dolog túlzásba vitele. Aki a falánkságra 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.

⁶³ Boros Gábor: *A filozófia*. Akadémiai Kiadó és Nyomdavidallalat, Bp., 2007, 274. o.

használatát. Ebben a korban – ami az emberiség múltjának vágyakozó szakaszát modellezi – a hatalom a hadnagy képében egyszemélyes elnyomóként testesül meg.

A második korszak embere Balatony már a szocializmusban találja magát, ahol a hatalom állami szintűvé emelkedik, és a termelő nemzet eszméje, az állandó „betermelés”⁶⁴ sportággá alakítja a fogyasztást, és a zabálás versenyszámként jelenik meg. 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 hasonlító 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*.⁶⁵ 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.⁶⁶ Ezért a világ dolgai legkönnyebben a bekebelezés útján kerülhetnek kapcsolatba vele, az intim lelki kapcsolat is csak a megevéléssel valósulhat meg – a szexualitást helyettesítő falatozás jelenetében.

Az evés által az ember teremtő ereje mellett, az elemi pusztító ösztöne is kifejeződik.⁶⁷ A cseh újhullám két lány lázadó rombolásával rajzolja meg a második világháborúból kiábránduló polgárok elborultságát.

⁶⁴ Utalva az 1950-es évek magyar termelési filmjeire.

⁶⁵ Forgács, i. m., 220. o.

⁶⁶ Forgács, i. m., 132. o.

⁶⁷ A fogyasztás során a test kilép saját határai közül, szétszaggatja és bekebelezi környezetét. Felfalja és megsemmisíti a világ meghódított darabját, amiből tovább gyarapítja magát.

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 beszélgetéseik, 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; küldetéstudatuk 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 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” újrakezdésében⁶⁸, a háború pusztítása után következő új generációban, mert a vágyak és az ösztönök visszaállítanak egyeduralkodókat. A vészjóslóan mámorító rombolási igyekezet ismét egy öngyilkos civilizáció jelképévé nőne. A *Százszorszépekben* a száj 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 pusztán hússzerűségében, romlandó materiájában nyilvánul meg. A film a lányok életének utolsó folyamataira koncentrál, amíg testük, mint hús lélegzik, amíg mint érzékenységgel teli, meleg „anyagok” képesek belefeszülni a világ húsába⁶⁹, és ezt az önpusztító aktivitást saját maguk megsemmisülésével végzik be.

Chytilová a testtel való játékkal, ember és étel összefüggésének sajátos bemutatásával fejezi ki gondolatait a *megsemmisülésről*, a *dologiasságról*, ahogyan Jan Švankmajer az 1993-as

⁶⁸ Szemben a német Autorenfilm autodidakta művészi attitűdjével. Bővebben ld. Elsaesser, T.: *A német új film*. Palatinus, Bp., 2004, 121. o.

⁶⁹ „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.

Food-dal.⁷⁰ A szürrealista látomásban a testek személytelen alakok, mégis mozgásban vannak; folyamatosan esznek és mindent képesek elnyelni. 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 fémese és folyadékos erőit, eljutva egészen a sötét valóságig.⁷¹

A film ezen képessége Andy Warhol munkáiban csúcsosodik ki: az *Eat*-ben (1964) kamerájával negyven percet szentel egy premier plánban felvett férfinak, aki szüntelenül rág. Kísérleti filmjében 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 póza⁷² – 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 teatralizációját⁷³, ez a kísérleti film lényegében mégsem ér el a látható test eltűnéséhez. Az elidőző alakot bemutató *Eat* 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 végigpásztazza a jelenkor önmagát elvesztő emberét, szakrálissá teszi a testet, s hosszasan elidőz a mindent elvesztett ember üres asztalának záróképén, hogy végül az apokalipszisbe ütköző kamerájának befejező villanásával eltüntethesse azt. A 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 pedig már nem a világ legyőzését szimbolizálja, hanem az erőgyűjtést ahhoz, hogy teste eltűnhessen a megállíthatatlan végállapotban, a mindent felemészítő viharban.

A dekadenciát szimbolizáló evés

⁷⁰ A film plasztikus animálással, gyurma- és bábanimációval készült el, így a technikai megvalósítás is hozzájárult a mondanivaló egységbe olvasztásához.

⁷¹ Deleuze, G.: A mozgás-kép, 227-231. o.

⁷² U. o.

⁷³ U. o.

A feneketlen étvágy a mindenkori ember tudattalanjában élve ingerli a szájat 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.⁷⁴ 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 van szerepük, amíg a töltekezés kellemes, 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 elsötétülésével és Andrea ruhája színének feketeségével a villa egy bűnökkel átitatott helyévé válik; 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 helyszínévé

⁷⁴ A komikum szó az ógörög „komosz” szóból ered, melynek jelentése lakoma. Forgács, i. m., 82. o.

funkcionál, benne pedig az emberiség utolsó kommunája töltkezik. 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”.⁷⁵ 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.⁷⁶ 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 felfalátás 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 felfalátással 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.⁷⁷ Ehhez a fenyegetettséghez kapcsolódik az evés dologi vonatkozása, az étel materialítása is, hiszen amit az ember megeszik, szerves, élő anyag, olyan biológiai matéria amilyen ő maga.⁷⁸ 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 felfalátástól; a hősök ételként fejezik be szerepüket, amiről egy videokamera felvétele tudósít, kép a képben kompozícióban.

⁷⁵ Szalay György: *Haláltánc a Faust-villában*. Interjú Ferrerivel. In: *Filmkultúra*. 1985/9. 45-48. o.

⁷⁶ Kornis Mihály: *A félelem dicsérete*. Szépirodalmi Kvk., Bp., 1989, 178. o.

⁷⁷ A hús sebezhetősége az élő test fenyegetettségét idézi elő. A test-forma – teoretikus értelemben – megjeleníti az egyén egyedi felületét, azt a körvonalat, amely a vele viszonyba kerülő létező számára érzékelhetővé válik, s ez a határoltság kihívást jelent, a másság ígérését hordozza. Széplaky, i. m., 362-365. o.

⁷⁸ Széplaky, i. m., 217. o.

A fenyegetettség és a kannibalizmus összefüggése legalább ilyen fontos a *Delicatessen* (1991) és *Az út* (2009) című futurisztikus filmekben is. Előbbiben a világkép egy szurreális 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 megevésére. 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.⁷⁹

Az út által lefestett erőszakos jövőkép a gyilkosság, az evés és az erkölcsi züllés pilléreire 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.”⁸⁰

Egy húsevő kultúra, melynek a fejletlenség és az erőszak az enyészpontja, mintha csak Jean-Luc Godard *Weekend* (1967) című antifilmjének alternatív világáról lenne szó.⁸¹ A műben a fejlett társadalom civilizált álarcja 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, mint az egyéni vágyak menedékét, ami közvetlen politikai tettként lehetőséget kínálhat a fogyasztói kapitalizmus dominanciája elleni támadásra.⁸² Így a kannibálok jelenlétével (amikor a burzsoá feleség hippie 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

⁷⁹ Hobbes, Thomas: *Leviatán*. Magyar Helikon, Bp., 1970.

⁸⁰ „Egy húsevő kultúrának az erőszak az enyészpontja: a kezdete és minden bizonnyal a vége is.” Széplaky, i. m., 270. o.

⁸¹ 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.

⁸² Kovács, i. m., 387-400. o.

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.⁸³ 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 kavar, ráadásul Godard „elszabadult képe”, elszabadult fogalmakat is közöl.⁸⁴ 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.⁸⁵

Godard az emberevés jelenségét végső rettenetként mutatja meg, amivel leromboltná 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 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

⁸³ Id. 22. lábjegyzet

⁸⁴ Deleuze, G.: *Az idő-kép*, 219-220. o.

⁸⁵ „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.

bekebelezéssel tudja levezetni a rosszindulatát, képletesen és egészen konkrétan lenyeli az ellenséges érzéseket, amit a kannibalizmus egyik tudattalan formájának is tartanak.⁸⁶

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.⁸⁷ 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 nemezisét, az utópisztikus boldogságukat kergető társadalom üldözöttségét dolgozza fel a *Zöld szőja* (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 őrzítően profán „ételt”; a szőját. 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 hatalmi rendszerek agitációs ereje, és a társadalom orális problémája forr egybe, amikor is fény derül a titokra; miszerint a szőját emberekből állították elő.

A film napjaink társadalmáról gondolkodtat el, amit fogyasztóinak szokás címkézni.⁸⁸ Az ilyen társadalmakat – mint ami a *Super size me* (2004) című dokumentumfilmben nyer bemutatást – az tartja fenn, hogy tagjai mértéktelenül fogyasztanak, felcsigázott vágyaik kielégíthetetlennek tűnnek. S miközben a bőség társadalmában már nem kellene tartani az

⁸⁶ Forgács, i. m., 109-110. o.

⁸⁷ Csupor Tibor: *A táplálkozás paradoxonai*. Magvető, Bp., 1979, 152-154. o.

⁸⁸ Az önfelemesztő, 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. U. o.

orális konkurenciától – mint az éhínséges időkben –, az étel bekapkodásának mégis reneszánsza van.⁸⁹

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 világalomra 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

A dolgozatban helyet foglaló interpretációkkal azt próbáltam bizonyítani, hogy egyes filmek jelentéséhez mennyiben társult az evés szimbólumrendszerének bemutatása. Mindent egybevetve úgy tűnik, hogy az evés és a testi folyamatok középpontba helyezéséből, kiemeléséből gondolat teremtődött, és hogy a keretbe foglalások, valamint a szubjektív újragondolások során megvalósuló szerző szerinti értelmezések különböző műfajokban és filmtörténeti korszakokban egyaránt kifejeződhetnek.

A szerzőiség szabad pozícióit, illetve az alkotók újra és újra átértelmezhető valóságait vizsgálva még inkább bebizonyosodott, hogy a filmek jelentései hatványozott tartalommal teltek meg és a végletekben gondolkodó, az élvezeteknek, nagy lelki folyamatoknak élő ember mintáit rajzolták meg. A mindenkori emberét, aki az oralitás malmában őrlődve, atavisztikus és elfojthatatlan ösztöneinek engedve él, s túl is hajtja ezt az érzést: „minden életközegben benne akar lenni, tájban, nőben, tárgyban, az ételek jó ízében, borospoharak tükrében, temetők mohos keresztjeiben.”⁹⁰

⁸⁹ Forgács, i. m., 50. o.

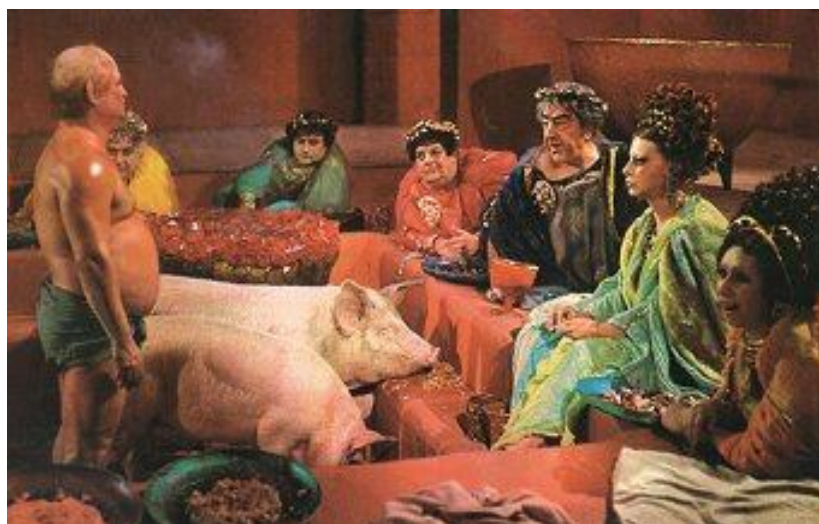
⁹⁰ Huszárik Zoltán vallomása Szindbádról. Báron, i. m., 296 o.

Minden reményem szerint dolgozatom kellőképpen körüljárhatja az evés legmélyebb rétegeinek megtestesüléseit és allegorikus olvasatait, s érdemben járulhat hozzá az evés legmélyebb rétegeinek felfedezéséhez.

Melléklet



Peter Greenaway: A szakács, a tolvaj, a feleség és az ő szeretője



Federico Fellini: Fellini-Satyricon



Luis Buñuel: Viridiana

Filmográfia

- 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)
- 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 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)
- Babette lakomája* (*Babettes gæstebud*, r.: Gabriel Axel, 1987)
- Caligula* (*Caligola*, r.: Tinto Brass, 1979)
- Delicatessen* (*Delicatessen*, r.: Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991)
- Eat* (*Eat*, 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)
- 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)
9 és fél hét (*Nine and 1/2 weeks*, r.: Adrian Lyne, 1986)

Felhasznált irodalom

- 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 Nyomdavidallalat, Bp., 2007.
- Brillat-Savarin, A.: *Az ízlés fíziológiája*. 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*. URL:
<http://orange.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>, utolsó hozzáférés: 2013.01.05.
- Farkas Zoltán: *A hatalom és az uralom fogalma*. URL:
http://www.poltudszemle.hu/szamok/2011_2szam/farkas.pdf, utolsó hozzáférés: 2013.01.05.
- Forgács Attila: *Az evés lélektana*. Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Bp., 2004.
- Foucault, Michel.: *A szexualitás története I. – A tudás akarása*, URL:
<http://hu.scribd.com/doc/37091895/Michel-Foucault-A-szexualitas-tortenete-1> összefogl.,
utolsó hozzáférés: 2013.01.05.
- Freud, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*. Könyvjelző, Nyíregyháza, 1992.
- Freud, Sigmund: *Pszichoanalízis*. Kossuth, Bp., 1992.
- Gadamer, Hans-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://parafia.blog.hu/api/trackback/id/1580835>,
- John C. Stubbs: *Federico Fellini as Auteur*. Seven aspects of his films. Southern Illinois University Press, 2006.
- 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.