

A film metabolizmusa

– filmélmény, ízlelés és emésztés a távolkeleti posztmodern melodramákban –

Szerző: Fazakas Lehel

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvári Kar

Filmművészet, Fotóművészet és Médiatudományok Szak, 3. év

(jelenleg Filmtudományok Mesterképzés, 1. év)

Témavezető: dr. Blos-Jáni Melinda, adjunktus

Bevezető – A távolkeleti konyháról

Corneliu Porumboiu 2013-as *Amikor Bukarestre száll az éj* (*Când se lasă seara peste București sau Metabolism*) című filmjének egyik jelenetében a filmben forgatott film rendezője és színésznője egy kínai étteremben arról filozofál, hogy milyen hatással van a táplálkozás módjának arra, amit esznek. A rendező szerint az európaiak túl nagy hangsúlyt fektetnek az eszközökre, ezért lett konyhájuk egyszerűbb, míg az evőpálcikával táplálkozó kínaiak sokkal szerveesebb viszonyban vannak a fogyasztott étellel, a tartalomra fókuszálnak, s így a kínai konyha sokkal „szofisztikáltabb”. A kínai konyhában minden apróra vágott hozzávaló sorra épül bele az étel érthetetlen egységébe, míg az európaiak éppen az érthetőség miatt külön találják a hús mellé köretet s esetleg valami salátát.

Christian Ferencz-Flatz szerint a *Metabolism*ban a hagyományos realista film valós, megélt időhöz való közelítésének vezérelve szisztematikusan az abszurdig redukálódik. Porumboiu filmjét a moziról való diskurzusként kezeli, ahol a filmre tett metautalások nem csak vizuális metaforákként jelentkeznek, hanem konkrétan verbalizálódnak a szereplők szájába adott szavakban.¹ A kínai éttermes jelenet reflexív olvasata így adott, Ferencz-Flatz szerint pedig ehhez még hozzájárul, hogy a szereplők ezelőtt egy autóban ülve az analóg és digitális váltás kapcsán a filmhossz lehetőségeiről filozofáltak. (Noha hozzáteszi, hogy az éttermes jelenetbeli beszélgetés – amely „gasztronómiai szempontból analógiaként kezeli azt a módot, ahogyan a technikai eszközök alapja az ízlelés esztétikai felépítményét kondicionálja”² – bizonyos szempontból parodizálja az autóban felvetett tézist.) Andrei State a *Metabolism* realizmusát konceptuálisnak nevezi. Porumboiu realizmusait vizsgálva Bazin egy gondolatából kiindulva írja: „a rendezők és a nézők a filmes fikciókat nem azért alkotják meg, illetve fogyasztják, hogy más világokba meneküljenek, hanem éppen azért, hogy megtartsák és visszaállítsák a környező valóság szegmenseit, azaz, hogy közvetve és részben is beépítsék annak a világnak a jelentését, amelyben élnek.”³

¹ Christian Ferencz-Flatz: O lume nepermeată de conștiință. Colaj de idei cu Benjamin și Porumboiu. In: Uő, *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*. Editura Tact, 2015. 74.

² Uő.

(saját fordítás, „tratează analog, în privința gastronomiei, felul în care „baza” mijloacelor tehnice folosite condiționează „suprestructura” estetică a gustului”)

³ Andrei State: Realismele lui Corneliu Porumboiu. In: Andrei Gorzo, Andrei State (szerk.), *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2014. 73.

(saját fordítás, „Astfel putem înțelege că regizorii și spectatorii construiesc, respectiv consumă ficțiuni cinematografice nu pentru a evada în alte lumi, ci tocmai pentru a „reține și restitui” segmente din realitate încojurătoare, adică pentru a întipări, oricât de indirect și de parțial, sensuri ale lumii în care trăiesc.”)

Az idézett Porumboiu jelenet szereplői az étkezés során rájuk gyakorolt érzéki hatások megfigyeléséből indulnak ki, felhívva magukra is a figyelmet, mint az étkezés folyamatát megtestesítő érzéki látványra a néző számára. A (kulturálisan) különböző körülmények felidézésével (illetve Ferencz-Flatz szerint az előző jelenetek kontextusában értelmezve) a fogyasztás egy meta-olvasatát hozzák létre. Kutatásomban ebből a reflexív lehetőségől indulok ki, State szövegéből dolgozatomban a filmes fikciók fogyasztását („consumare”) emelem ki kulcsgondolatként.

A táplálkozást a fikciók feldolgozásának metaforájaként Daniel Rogov ételkritikus használja először: „a kulináris kreativitás a legönzetlenebb művészeti forma, mivel meghatározásából kiindulva létezése maga követeli meg a pusztulást. (...) A funkciója az, hogy elfogyasszák, és így „megsemmisítsék”. Mint egy film, miután megnéztük, egy nagyszerű étel is csak az elme szemében létezik.”⁴ Christina Bartz, Jens Ruchatz és Eva Wattolik *Food – Media – Senses. Interdisciplinary Approaches* című tanulmánykötetükben az utóbbi évtizedek kulináris kutatásainak eredményeit filmelméletre alkalmazó kísérletek sorát folytatva, Rogov költői képének retorikai lehetőségénél szervesebb kapcsolatot fedeznek fel a filmnézés és fogyasztás között. Kötetük egyik nagy fejezetében az ételt nem a kép tárgyaként, hanem az érzéki tapasztalatokat alakító médiumként kezelik: amennyiben a tárgyért az érzéki élményre tekintettel tervezik, amelyet az majd aktivál, maga is médiumnak tekinthető. Az ételek „olyan percepciós lehetőségeket strukturálnak, amelyeket a kultúra erősen formál, és sajátos módon foglalkoznak az érzékszervi valamint az érzékek kulturális termelésével.”⁵ Így vezetik be a médium koncepcióját, mint „az ételt, az érzékeket és a kultúrát kölcsönösen összekapcsoló interfészt”.

Dolgozatomban a Christina Bartz, Jens Ruchatz és Eva Wattolik szerzők felvetését alkalmazva az ételek mediális lehetőségét kutatom. Egyrészt a fenomenológia felől megközelítve vizsgálom azokat az érzéki-testi benyomásokat, amelyeket az étel mint médium közvetíthet – másrészt a médium és a befogadó találkozásának pillanatát kiemelve megfigyelem, hogy az étel milyen narratív és dramaturgiai szerepeket tölthet be a filmelbeszélésben. A filmélmény-ízlelés-emésztés hármásának függvényében azt vizsgálom,

⁴ Daniel Rogov: *Rogov's Ramblings: Food as Filmic Metaphor or, 5484 Words in Defense of Gastronomy* (saját fordítás, “culinary creativity is the most selfless of art forms because, by definition, its very existence demands its destruction... Its function is to be consumed and thus ‘destroyed’. Like a film after it has been seen, a great meal exists only in the mind's eye.”)

⁵ Bartz, Ruchatz, Wattolik: *Food – Media – Senses. Interdisciplinary Approaches*. Bielefeld, transcript Verlag, 2023. 12.

(saját fordítás, “They organize perceptive opportunities which are strongly formed by culture and in special ways address the sensory as much as the cultural production of sense.”)

hogy a film érzéki élménye hogyan befolyásolja a nézői befogadást; a filmnézést egyfajta fogyasztási mechanizmusként elfogadva az étkezés dramaturgiája hogyan strukturálja a film szerkezetét; hol vannak az ételnek mint különálló médiumnak a határai; végső soron pedig, az étkezés hogyan válik történetkonstruáló posztmodern metanyelvi elemmé. A kutatást három ezredforduló környékén megjelenő távol-keleti melodrámára terjesztem ki.

Ang Lee 1994-es tajvani romantikus-komédiája – *Étel, ital, férfi, nő* (*Eat Drink Man Woman*) –, már címében is kijelöli az emberi fogyasztás paramétereit. A kérdést, hogy mi van a konfuciuszi kikerülhetetlen emberi vágyakon túl, aztán a filmben szereplő ex-séf családfő, Mr. Chu teszi fel expliciten – tényleg ennyi az élet? Apa és három lánya azt kutatják, hogy az egymáshoz való kapcsolódás által hogyan tölthetők fel értelemmel az ételek és ízek.

A kárnális fogyasztás egyértelműbb alaphelyzete áll fen Hou Hsiao-hsien 1998-as *Sanghaji virágok* (*Flowers of Shanghai*) című filmjében, ahol 19. századvégi luxusprostituáltak történeteit követjük. A bordélyházak hőseivel gyakran egy asztal mellett találkozunk, a szexuális étvágy kielégítésén túl tehát egy másfajta fogyasztást is beemel a film, ami végső soron az igazi érzelmek kialakulásához vezet.

A fogyasztás Wong Kar-wai *Szerelemre hangolvájának* (*In the Mood for Love*, 2000) is egyik fő narratív motívuma, ami metaforaként is szolgál az egymás iránt vágyakozó szerelmesek viszonyának elemzésekor. A beteljesülést azonban nem külső tényező gátolja, a szereplők saját vágyaiknak nem engednek, az ebédlőasztalok fölött és lépcsőfordulókon csendben elsuttogott szerelmi történetben tehát nem az excesszív fogyasztásról beszélhetünk, hanem egy ennél kifinomultabbról – szofisztikált ízlelgetésről. Wong Kar-wai egy interjúbán megemlíti, hogy eredetileg a hatvanas évek hongkongi étkezési szokásairól akart filmet készíteni.⁶ A végeredményben így is központi helyet foglal el az étel: az étel beszél a szereplők helyett, a szereplők az ételek által fejezik ki magukat, ezeken keresztül találhatnak egymásra, és érintik meg egymást.

Előétel – A kép megköstölése

A mozi fenomenológiai megközelítése azt bizonyította be, hogy a nézői percepció nem függetleníthető az érzékelés testi-fizikai közegétől, s bár a médiumra a látás hegemoniája jellemző, nem tekinthetünk el az egyéb érzékszervi reakcióktól. Vivian Sobchack a film érzéki

⁶ Anthony Kaufman: Decade: Wong Kar-wai on “*In the Mood for Love*”. *indieWIRE*. <https://www.indiewire.com/2009/12/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

élményéről írt tanulmányában kulcsfogalomként a szinesztéziát emeli ki, ami meghatározza az emberi érzékelő rendszer szerkezetét, az érzékek közötti folyamatokat és fordítást jelöli. „Szemem elolvassa, és kognitív módon felfogja a receptet, ám mindezt nem a testemtől elvont formában teszi; a testemtől, mely rendelkezik az étel megízlelésének képességével.”⁷ Sobchack ugyanakkor azt is fontosnak tartja, hogy a film nem a materiális fogékonyságunkat kihasználva valaminek a közvetített illúzióját kelti, hanem a filmnézés során felhívja a néző figyelmét saját, szubjektív, megélt testére – „a vászon felőli retúr során reflexszerűen, karnálisan fordulok saját karnális létem felé, hogy megérintsem érintő magamat, megszimatoljam saját szimatolásom, megízleljem ízlelő éneget, egyszóval: érzékeljem saját szenzualitásomat.”⁸

Sobchack alapvetően a film által kiváltott reakciókra figyel, a sobchacki fenomenológia alkalmazásának nagy veszélye azonban az, hogy a különböző érzékelési lehetőségek szerveződését nem tekinti hierarchiától függetlennek, s ezáltal gyakran mintegy a látás hegemoniáját hirdeti. Ugyanakkor a fenomenológia hajlamos a szenzuális élménynek szentelt kitüntetett figyelem miatt csupán az érzékszervi percepció függvényében értelmezni a filmnézés aktusát, ezzel az ízlelés-fogyasztás-emésztés folyamatának csak első lépcsőfokáig jutva. Pedig a filmnézés során nem csak érzéki hatások befogadása történik, a néző bonyolultabb kognitív sablonok és értelmezési struktúrák felhasználásával keres jelentéseket. Bartz, Ruchatz és Wattolik étel-medialitásukkal ezt az érzékelés-hierarchia által alkotott űrt igyekeznek betölteni, az ételt mint médiumot olyan helynek tekintve, ahol „a társadalmi és a testi megnyilvánul és keresztezi egymást.”

A filmélmény karnalítását a percepció mellett a feldolgozás szintjére kiterjeszteni David Bordwell kognitivizmus mellett érvelő tanulmánya segíthet. Bordwell a fenomenológiai és kognitív paradigma gyakori szembenállását és feszültségét (hiszen utóbbi az intencionális cselekvéssel foglalkozik, s így valamilyen szinten elutasítja az emberi cselekvés behaviorista leírását) azzal oldja, hogy kiemeli a kognitivisták elméletekben a percepció és kogníció közötti kapcsolat fontosságát, hangsúlyozza a percepció kiemelt jelentőségét.⁹ A kognitivisták megközelítés szerint léteznek alulról szerveződő (bottom-up) folyamatok, amelyek „azokra a gyors, feltétlen jellegű, többségében percepciós folyamatokra utalnak, melyeket érzéki adatok határoznak meg”¹⁰ (például látás, hallás, szaglás – és ízlelés), valamint felülről szerveződő (top-down) folyamatok, amiket szándékolt, akarati tevékenységek határoznak meg, mint a

⁷ Sobchack, Vivian: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziái szubjektum, avagy a testi tekintet. *Metropolis* 2004/3. <https://metropolis.org.hu/amit-az-ujjaim-tudnak> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

⁸ Uo.

⁹ David Bordwell: Érvelés a kognitivizmus mellett. *Metropolis*. 1998/99 tél-tavaszi, 14–33.

¹⁰ Uo.

problémamegoldás és az absztrakt ítéletalkotás. Bordwell alapvető feltételezésként fogadja el, hogy ezek a folyamatok egyaránt következetesek, hierarchikus viszonyban állnak: a felülről szerveződő folyamatok képesek az alulról szerveződő tevékenység alakítására és irányítására, ugyanakkor az alulról szerveződő folyamatok is képesek hatni felülről szerveződőkre (gyakran felhozott példa, hogy olyan érzéki benyomás, mint például az ízlelés, elindít olyan magasabban szerveződő mentális folyamatokat, mint az emlékezés). Továbbá elfogadja, hogy a legegyszerűbb percepciós tevékenység is hasonlít a magasabb szintű kognitív tevékenységekre, hiszen „előregyártott feltételezésekkel és hipotézisekkel rendelkezik, a hiányzó információt pótolja, és a beérkező adatokra alapoz, csak azokra nem egyszerűsíthető következtetést von le.”¹¹ A percepció tehát bekapcsolódhat a „jelentésért folyó küzdelembe”, strukturális analógiát mutathat az absztraktabb gondolkodással, így megnyílik az út a mentális tevékenységek testi tapasztalatokból kiinduló magyarázata felé.

Az *Étel, ital, férfi, nő* kezdőképsorában hosszan figyeljük, ahogy az egykori séf Mr. Chu otthonában nagyszabású lakomára készül: halat tisztít, szalonnát pirít, csirkét füstöl, kacsát tölt, tésztát gőzöl. Az ételek feldolgozását ábrázoló montázsszekvenciában meglevenedő hagyományos főzési szokások szakszerű bemutatására tett hangsúly, illetve a végig szóló tradicionális zene szinte ismeretterjesztő filmet előlegez meg. Ezt töri meg, hogy közben párhuzamosan találkozunk három lányával, akik a „vasárnapi kínzási rituáléra” készülődnek.

Fenomenológiai szempontból a közelikben mutatott főző-sülő ételek közvetlen érzéki élményt gyakorolnak a nézőre, akikben Sobchack vizsgálata alapján talán biológiai folyamatok is elindulnak a látottak hatására (a táplálék látványától például a nyálelválasztás). Ugyanakkor arról is értesülünk, hogy az evés ez esetben nem az ízek észlelésére/élvezésére szolgál, Mr. Chu éppen az ízlelés érzékét kezdi elveszíteni, s így családja sem élvezheti a túlfüstölt sonkát. Mr. Chu profi, de agresszív mozdulatai jelzik, hogy a közös ebéd nem az az ápoló lakoma, aminek tűnik, a családi harmónia fenntartásáért folytatott küzdelem háttérében megoldatlan konfliktusok erőszakossága rejtőzik. A Chu családban valamilyen formában mindenki elnyomja az étvágyát, ahogy Wei Ming Dariotis és Eileen Fung Ang Lee tanulmányukban írják a film kapcsán: „a főzés orgiája az étvágyak elfojtását rejt magában, amely lassan, kissé formulaszerűen oldódik fel.”¹² Lizzie Francke megfigyelését idézik, miszerint az elkészülő

¹¹ Uo.

¹² Wei Ming Dariotis, Eileen Fung: Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee. In: Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1997. 208.

(saját fordítás, „The orgy of cooking belies the repression of appetites (...) which is slowly resolved in a slightly formulaic fashion.”)

ételek látványa a késleltetett vágy mise-en-scène-je.¹³ A vasárnapi ebédek tehát a kimondatlan érzésektől kínos alkalmak, a közös kényszerevés pedig ilyen szempontból negatív mentális folyamatokat, elfojtott feszültségeket provokál, aminek hatására aztán az ízek percepciója sem kellemes.

A *Sanghaji virágok* étkezési jelenetei teljesen más fenomenológiai élményt idéznek elő. Ennek a filmnek a kezdőjelenete nem közelikből épül, egyetlen nyolcperces beállítás képzi. A szűk térben az asztalhoz legközelebb a férfiak ülnek, akiknek mandzsúriai sora jelzi hivatalos rangjukat, mögöttük a kitartott lányok állnak, igyekeznek részt venni a társalgásban, vagy legalábbis kedvesen reagálni mindenre. Néha szolgálók lépnek közelebb, teát töltenek, amikor elfogy. A fogyasztott ételekre semmi sem hívja fel közvetlenül a figyelmet, ahogy viszont Jean Ma írja a filmről szóló esszéjében: a jelenet „bőséges időt biztosít a vizuális részletek tárházának befogadására.”¹⁴ A nézői figyelem a hosszan kitartott beállításban egy idő után a díszes kosztümök hímzéseire terelődhet, megfigyelheti az asztaltársaságot megvilágító petróleumlámpákat, a megterített asztalon halmozódó porcelánokat. A figyelem fókuszpontjának változása nem véletlen, Jean Ma kiemeli, hogy az asztal körül sodródó és pásztázó kamera folyamatos perspektívaváltásokat provokál.

Az étel látványa ebben az esetben tehát nem érzéki élményként hat a nézőre, sőt, a néző hosszabb elemző folyamatok után figyel meg részletesen az étkeket. Ez a gyors és meggondolatlan habzsolással szemben egy megfontoltabb emésztésre ösztönzi a nézőt, türelemre inti a kép és a történet befogadásában. Olyan figyelmes és alapos fogyasztásra szólítja fel, amilyent a film szereplőinek kell tanúsítaniuk ahhoz, hogy az árucikké vált testek birodalmában igazi érzésekre találjanak.

A film fenomenológia felől megközelítve a *Szerelemre hangolva* kapcsán bizonyosan eredményesen lehetne figyelni a néző testi reakcióit, a film kínai térszagőzbe és cigarettafüstbe burkolt érzéki képei egyszerre érik el, hogy a szereplőkhöz hasonlóan belekóstoljunk azok életébe, és visszarepítenek a hatvanas évek Hong-Kongjába, s így a percepciót összekapcsolják olyan bonyolultabb mentális folyamattal, mint a nosztalgia. Mrs. Chan és Mr. Chow ismerkedése azonban nemcsak a néző számára érzéki élmény – illetve a néző számára azért tud az lenni, mert egymáshoz való közeledésük a másik érzékelésének története.

¹³ Uo. 211.

¹⁴ Jean Ma: *Flowers of Shanghai: Inside the Dream*. Criterion. <https://www.criterion.com/current/posts/7395-flowers-of-shanghai-inside-the-dream> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.01.) (saját fordítás, “affords ample time to take in the surfeit of visual detail”)

Az egyik vacsorajelenetben Mrs. Chan és Mr. Chow egy vörös bőrkanapékkal és smaragdzöld asztalokkal tömött étkezdében találkoznak. Nem tudják eldönteni, hogy mit egyenek, ezért Mrs. Chan arra kéri Mr. Chowt, hogy rendelje neki azt, amit a felesége szeret. Egymásnak választanak. Hosszú percekig némán eszik az eléjük tált steakeket. Chow aztán egy csipet mustárt tesz a nő tányérjába, Mrs. Chan belemártja a villáján levő húscsúszkát, megkóstolja, anélkül, hogy meglepettségének reakcióit hagyná kimutatni. „A felesége szereti a csípős dolgokat”¹⁵ mondja. Michela Becchi ezt a mondatot találja a film legfontosabb pillanatának: a feleség szerepének megszemélyesítése a szerető által, aki most a szokatlan ízléshez igazítja sajátját, lényé szenvedéllyé és vággyá válik, egy rövid pillanatig érzi, ami a férfié, miközben megtartja a kellő távolságot – a távolságot, ami szükséges, hogy ne tegye ugyanazt, amit házasságtörő társaik.¹⁶

Stephen Teo több rétegét ismeri fel Mrs. Chan és Mr. Chow viszonyának, az egyik ennek a szerepjátszásnak a rétege, amit ő impresszionista (impressionistic) réteggént nevez meg – a partnerek eljátsszák, hogy egymás szeretői, ahogy a hűtlen házastársaik azok, de visszavonulnak, amikor lehetőségük lenne tényleg egymás szeretőjévé válni.¹⁷ Teo ennek a szerepjátéknak az egyik fontos pillanataként emeli ki az idézett jelenetet, amikor a vendéglőben a másik hitvesének ízlését próbálják ki, ezáltal belekóstolva a másik házastársának szerepébe.

Ackbar Abbas Wong Kar-wai egyik legstabilabban visszatérő témájaként a kölcsönösséget nélkülöző közelséget ismeri fel (amire a hongkongi politikai zűrzavar negatív élményének szimptomájaként tekint). Szerinte ez a Wong minden filmjében másként megjelenő kérdés akörül forog, „vajon hogyan kerülhetünk fizikailag közel egy helyzethez vagy személyhez úgy, hogy közben semmilyen intimitásban vagy ismeretben nem részesülünk.”¹⁸ A *Szerelemre hangolva* válasza erre: az étel mellett/által. Mrs. Chan és Mr. Chow dilemmája éppen az egymáshoz való bensőséges közelkerülés vágya minden testi intimitás elkerülésével. Erre az ő megoldásuk az egymás életébe való belekóstolás, a másokra ható érzéki benyomások felpróbálása.

Sobchack fenomenológiai következtetéseit követve, a szereplők az érzékszerveikre ható benyomások által erősítik meg testi jelenlétüket, ez esetben pedig a szerepjátszásnak köszönhetően, a másra ható érzéki hatások kölcsönkérésével a házastársaik fizikai valóságát

¹⁵ „Your wife likes hot things.”

¹⁶ Michela Becchi: Food and film. In *the Mood for Love*, silent love, told through the table. *Gambero Rosso*. <https://www.gamberorossointernational.com/news/food-and-film-in-the-mood-for-love-silent-love-told-through-the-table/> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

¹⁷ Teo, Stephen: *Wong Kar-wai*, London, British Film Institute, 2005. 120-121.

¹⁸ Abbas, Ackbar: A kiábrándulás erotikája. *Metropolis*, 2005/4. 21.

tapasztalhatják meg, jelen nem lévő házastársaik szenzuális környezetét érzékelik. Mrs. Chan és Mr. Chow azért lesznek posztmodern hősök, mert az idő és történelem linearitásával együtt a tudat folytonosságát is tagadják, kiábrándulnak az egyén homogenitásának gondolatából, számukra a szubjektumot csakis a pillanatban megtapasztalható érzékek határozzák meg. Stöhr Lóránt a posztmodern melodráma műfaját meghatározva idézi Böhringer gondolatát, miszerint „a posztmodern legjavát az a képesség alkotja, hogy a történelemből bármikor a poszthistóriába, az időből a jelenbe tud ugrani, vagyis, hogy képes az időt, mint a halálfélelem, valamint minden egyéb szenvedély és megszállottság forrását megállítani. A tiszta jelenlétben nem múlik az idő, minden egyszerűen csak van.”¹⁹ Vincze Teréz a múltat és tradíciót eltörölni igyekvő „örökké tartó jelen” posztmodern koncepciója helyett a Wong filmjeire jellemző emlékezet és felejtés dinamikája miatt megfelelőbbnek látja a temporalitás „hagyományosabb” felfogását kiindulópontul választani, nem zárva ki annak a lehetőségét, hogy végül mégis az örök jelenben találjuk magunkat.²⁰ A *Szerelemre hangolva* szereplői a hatvanas évek nosztalgiájának köszönhetően eleve a múltban léteznek, állandó készülődésük egy lehetséges szerelem egyes állomásaira pedig mindig a jövővel való találkozásukra várás, s így a kettő között valóban egy örök jelenben ragadnak, ahol a körkörös ismétlődések melankóliájából és unalmából csak az érzéki hatások képesek megerősíteni létüket. S így ebben a pillanatban, amikor egy másik személy ízlésével azonosulnak, a felpróbált szerep valós lesz, egy pillanattig tényleg viszonyt folytató házastársaikká válnak.

Tajvani csirke

Az *Étel, ital, férfi, nő*ben a család tagjai mind egy-egy szerelmi történet hősei lesznek, amire az ételekkel és fogyasztással való viszonyaik különböző módon reflektálnak. A kémiantárnőként dolgozó legidősebb nővér, Jia-jen egy fiatalkori csalódás miatt nem ismerkedik férfiakkal (később kiderül, hogy ez csak kitalált emlék saját intimitásának védelmére). A keresztény hit által lelki táplálékot keres a vallási szertartásokban. Az iskolában megismert tornatanár iránti érzelmei egyrészt tehát a lelki kapcsolódás vágyából erednek, másrészt viszont ez az önmeztartóztatás az, ami elfojtott feszültséghez vezet Jia-jenben, s aki belső békéjének megteremtéséhez ebből kell kitörjön, ragadozóként rávetve magát a férfira. A legfiatalabb lány, Jia-ning egy gyorsétteremben dolgozik, a fogyasztás teljesen másik végletét

¹⁹ Stöhr Lóránt: Wong Kar-wai és a melodráma. *Metropolis*, 2005/4. 50.

²⁰ Vincze Teréz: Anamnézia. Idő, emlékezés, felejtés Wong Kar-wai filmjeiben. *Metropolis*, 2005/4. 64–65.

képviseli, mint apja hosszan készített lakomái. Az ő története, Dariotis-Fung szerzőpáros szerint, a naivitás és éretlen szerelemé, nővérevel ellentétben a megfontoltság hiánya miatt keveredik egy szerelmi háromszögbe.²¹ A középső testvér, Jia-chien volt párjának készít privát lakomákat néhány együttlét után, hiszen mint kiderül, ő is séf szeretett volna lenni, de apja nem engedte, mivel egy nőnek nincs helye a konyhában. Reptéri igazgatóként előléptetési lehetőséget kap Amszterdamban, de értesülve apja eltűnő ízléséről és egyre romló egészségügyi állapotáról, visszamondja azt. Végül az özvegy Mr. Chu, aki lányai kiházásításán dolgozik, új szerelem keresésével próbálkozik. A szomszéd lány, Jin-Rong, Amerikából hazatérő édesanyjával való találkozások során, a nőt evés közben is dohányozva látva, egyértelművé válik, hogy Mr. Chu nem képes kapcsolódni vele.

A szerelmi kapcsolatok helyett azonban az ételek leginkább a családi viszonyokról beszélnek. A közös ebédjelenetek csomópontként szolgálnak a szereplők történeteinek követésében, a megterített asztal az a hely, ahol ezek a narratívák keresztezhetik egymást. Ezek az alkalmak lesznek a nagy bejelentések színterei tehát – a hat lakoma-jelenet így egyrészt strukturálja a filmet, másrészt mind fordulópontként szolgál a cselekményben. A film elején Jia-chien bejelenti, hogy befektetett egy épülő luxus-komplexum apartmanjába, hamarosan el fog költözni. Döntése megzavarja a család eleve diszharmonikus alaphelyzetét: mivel kiszállni készül az elfojtott érzések rendszeréből, a család többi tagja sem tudja majd ugyanúgy folytatni kialakult feszült életformát, adaptálódniuk kell a változáshoz. A következő ebéd-jelenetre csak a film felénél kerül sor, amikor bár Jia-chien elárulja, hogy mégsem költözik, az építőcég csődbe ment, és elmenekült a befektetett összegekkel. Előző bejelentésének súlyából ez azonban nem vesz vissza, mivel időközben annak hatására a többi szereplőben változás indult el, nyitniuk kellett a tabuktól bénított családi körből. A következő ebéd alkalmával így már a legfiatalabb testvér, Jia-ning tesz bejelentést: összejött kolléganője udvarlójával, akitől már gyereket is vár, és azonnal távozik. A következő vasárnapon pedig Jia-jen áll elő azzal, hogy elszökik a tornatanárral, aki már a kapuban várja. Jia-chien és Mr. Chu ketten maradnak.

Ezek a bejelentések azért jelentősek a cselekmény szempontjából, mert egyre váratlanabb fordulatok, a narráció nem készíti elő őket. Azt még látjuk, hogy Jia-chien meglátogatja a leállt építkezést, mielőtt otthon elmeséli, hogy mégsem költözhet, a másik két lány szerelmi kapcsolatának komolyodásáról azonban lemaradunk. A terhesség bejelentéséig éppen csak annyiról értesültünk, hogy a Jia-ningnek tetsző fiú talán rájött, hogy inkább hozzá kellene közelednie, nem kolléganőjéhez, és ezért áthívta magához. Jia-jen pedig még alig

²¹ Dariotis, Fung, *i.m.* 211.

szegte meg cölibátus fogadalmát és vetette rá magát a tanárra, közös élet elkezdéséről szó sem volt. A nézőben az étel látványa így azonnal egy váratlan fordulat elvárását támasztja fel.

A Dariotis-Fung szerzőpáros a két lány történetét éppen ezért elnagyoltnak címkézi fel, motivációik előkészítetlenek, döntéseik meglepetésszerűek.²² A fiatal hűg felületes narratíváját a túldramatizált tini szerelmi háromszögtörténetek és képregényrománcok paródiájának találják. Szerintük a film Mr. Chu és a középső testvér kapcsolatára fókuszál, s ezért a többi történetét „laposnak” és „veszélyesen egyszerűnek” nevezik. Pedig ezek legalább annyira fontosak, a parodisztikus jelleg egy posztmodern hozzáállás következménye. A halmozódó és egyre irracionálisabb bejelentéseket nem is értelmezhetjük másként: megkapjuk a hagyományos melodramatikus fordulatokat, de az elbeszélés nem ezekre éleződik ki, hanem az asztal körüli holtidőkre. Az előzménynélküliség következtében pedig a szereplők megnyilvánulásai excesszív érzelmi kicsapongásokká válnak. A film ezt abszurd szintekig juttatja a következő ebéd jelenetében, amikor nemcsak a lányok térnek vissza, hanem vendégként megjelenik a szomszéd lány és anyja is, mivel mindenki arra vár, hogy Mr. Chu eljegyezi az idős hölgyet. A bejelentés azonban képtelen fordulatot vesz: Mr. Chu nem Madame Lianggal való házasságát jelenti be, hanem annak lányával való eljegyzését. A film parodizálja a műfajt, miközben a szerelmi szálakról a hangsúlyt a családon belül az igazi emberi kapcsolódások lehetőségeinek vizsgálatára fordítja.

A lakomajelenetek rendszerint egy asztalon végigszenkelő beállítással kezdődnek, először mindig az elfogyasztásra váró ételeket látjuk. A menü gazdagsága kontrasztba kerül a család érzelmi szegénységével, míg az asztalon ott van minden, ők az egymás közötti semmivel küzdenek. Ezért lehet, hogy az evés az őszinte kapcsolódást helyettesíti, és ezért nem eshet jól egy falat sem. A harmónia megtalálásához a szereplőknek érzelmi képességeiket kell a terített asztal gazdagságához közelíteniük. Dariotis-Fung szerzőpáros megfigyeli, hogy a mosogatás mint az érzelmek elnyomására szolgáló evés utáni felszabadulás jelenik meg a filmben. Ebben a helyzetben például Jia-chien bevallja Jia-jennek (akinek szerintük a keresztény buzgóságát egy anya-figura pótlása motiválja), hogy sokkal inkább egy nővérré van szüksége, és nem egy anyára, aminek kapcsán Jia-jen „végre az lehet, aki valójában, annak minden komplexitásával (egy modern, konzervatív, keresztény, szexuálisan agresszív tajvani nő), ahelyett, hogy az lenne, akire szerinte a családnak szüksége volt.”²³

²² Uo.

²³ Uo. 211.

(saját fordítás, Jia-jen „is able to become who she really is with all the complexity that entails (a modern, conservative, Christian, sexually aggressive Taiwanese woman), rather than being who she thought her family needed her to be.”)

A filmet záró, utolsó evés-jelenetben csak Mr. Chu és Jia-chien vesz részt, a többiek nem érnek el. Mr. Chu eladta a lakást, középső lánya elvállalta az amszterdami állást, most utoljára találkoznak még a régi otthonukban. Mivel Mr. Chu már fiatal feleségével él, az ételeket Jia-chien készítette. Amikor Mr. Chu kritizálni kezdi a leves szezám-mennyiségét, rájönnek, hogy újra elkezdett ízeket érezni.

Hong Zhao és Haixin Jin páros úgy értelmezi a filmet, hogy a Chu család „azzal tartja fenn a nyugalom látszatát, hogy mindenki elfojtja a vágyait, majd a család szétesik, amikor a tagok elvetik a családi szerepek béklyóit, hogy saját vágyaikat követhessék.”²⁴ A családi struktúra végül akkor épül újjá, amikor mindenki étkezés, ivás iránti és szexuális vágya kiegyensúlyozottá válik. A film elején az evés-ivást helyezik középpontba, elnyomják a szexuális vágyat, és ezért a család boldogtalan. Senki sem élvezi az étkezést, és Chu még az ízérzékét is elveszíti. Amikor azonban a szexuális vágyaikat kergetik, az eredeti családi struktúra felbomlik bár, de boldogabbak lesznek, mivel mindenki megkapja, amit akar. Chu ízérzéke akkor tér vissza, amikor az étkezési és a szexuális vágy végül egyensúlyba kerül.

Az ízlelés visszatérése azonban nem csak a szexuális kielégülésnek tudható be. Mr. Chu fiatal szomszéd lánnyal való kapcsolatában nagyobb hangsúlyt kap annak kisiskolás kislánya, akit ügyetlen anyja nem igazán sikeres uzsonnákkal pakol fel. Mr. Chu látva, hogy a gyerekek miket kell ennie, megegyezik vele, hogy minden nap főz neki valami finomat, és hogy ne bukjanak le, ő majd elfogyasztja az otthonról érkező ehetetlen étkeket, úgysem érez ízeket. A kislány osztálytársai, látva a finom falatokat, elkezdenek rendelni az öreg séftől. Igazi intézménye alakul így ki az ételcserének. Mr. Chu életébe pedig visszatér a gondoskodás, amit felnövő lányai már nem igényelnek.

Dariotis-Fung páros szerint az utolsó jelenetben, amikor Mr. Chu és Jia-chien egymást „lányomnak” és „apának” szólítják, verbálisan megerősítik családi kapcsolataikat, vizuális szinten viszont szerepet cserélnek. Az apja fölé emelkedő Jia-chien lett az étel és biztonság biztosítója a családban, az apja pedig, aki új kihívások elé néz az új élet és új család vállalásával. „Megoldották a feszültséget, amivel kezdődött a film: Jia-chien akkor még beleszorulva a felelősség érzetbe egy olyan ember iránt, akiről azt hitte, hogy hanyatlóban van, és Mr. Chu a saját identitását keresve egy változó társadalomban.”²⁵

²⁴ Zhao Hong, Jin Haixin: Reconstruction and Inheritance in Destruction. Interpretation of “*Diet Man and Woman*”. *Journal of Tongren University*. 2007,1(4). 16-18. (saját fordítás)

²⁵ Dariotis, Fung, *i.m.* 211-212.

(saját fordítás, „The two have resolved the tension that began the film: Jia-chien being trapped by her feelings of responsibility toward a man she thought was in his declining years, and Mr. Chu negotiating his own identity as a member of a changing society.”)

A szereplők legnehezebb feladata, hogy újra felfedezzék a szeretetet az ízekben. Miután Mr. Chu rájön, hogy ismét érez ízeket, kér még egy adagot. A film utolsó képén apa és lánya levestálon összefonódó kezét látjuk. Vizuálisan megfogalmazódik az, hogy végül az ízek által újra egymásra találtak.

Sanghaji tea

Jean Ma a *Sanghaji virágok* folyamatosan pásztázó, lebegő kameramunkájának dinamizmusát a képi világ egyneműségének és tömörségének ellensúlyozásaként fedezi fel. A film ugyanis teljes egészében belső terekben játszódik – négy különböző „virágház” között közlekedik, amelyek mindegyike a cselekményszálak hálójának egy-egy csomópontját képviseli, és az adott kurtizán „enklávéjaként” azonosítható.²⁶ Ezek pedig mind saját belső szabályaik szerint működnek, Ma az elzártságukat és megközelíthetetlenységüket emeli ki, ezeket a helyeket a saját ciklusaik által determinálnak találja – amit a szeretők állandóan változó státuszában ismer fel. Az egykor nagy hírnévnek örvendő Crimsont már csak régi pártfogója, Wang mester hívja, és még az ő vonzalma is az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő Jasmin felé sodródik. Egy másik bordélyházban a hanyatló románcok és a hűtlenség mellett új szerelem ébredésének lehetünk szemtanúi Jade és a fiatal Zhu mester egymásra találásában. Eközben máshol Smaragd és pártfogója, Luo mester között egy hosszú ideje fennálló házastársi harmóniának lehetünk tanúi. Ugyanígy változnak a lányok viszonyai kerítőikkel is: Pearl úgy vigyáz Jade-re, mint kishúgára, és segít a szabadságát visszavásárló alkudozásokban, Emeraldnak viszont el kell szenvednie a „nagynénje” által gyakorolt erőszakos és durva bánásmódot.

Jean Ma az étkezési szituációkat is ennek a hermetikus világnak a hangsúlyozásaként értelmezi. Az egyik alkalommal a lakomát megszakító külső akció helyzetét egy előző Hou Hsiao-hsien filmben már látott jelenet újraidézéseként fedezi fel. A szereplők mindkét esetben ugyanúgy reagálnak – leállnak az evéssel, felállnak az asztal mellől és az ablakhoz sétálnak. Csak míg *A szomorúság városa* (*City of Sadness*) című 1989-es filmjében a japán kolonializmus alól felszabadult tajvaniak ülnek az asztal körül, akik kintől meghallják egy hazafias dal felcsendülését, és ahhoz csatlakozva a politikai változás szele áthatja vacsorájukat, és konkrét történelmi, nacionalista kontextusba helyezi történetüket, a *Sanghaji virágok*ban ez a vacsorát megzavaró tényező éppen a külső és belső tér kommunikációképtelenségét emeli ki.

²⁶ Jean Ma, *i.m.*

A kamera leköveti a szereplők mozgását az ablakhoz, a bejelentett esemény aztán elenyészőnek hat: csak valami szerencsejáték az épület mögötti sikátorban. Jean Ma arra felhívja a figyelmet, hogy a mélységbe komponált szereplők végig az egymásba ágyazott és megkettőzött keretek bonyolult labirintusában rekednek, nem kapunk bepillantást egy másik világba, „a megszakítás által kiváltott vizuális izgalom ellenére nem változik a narratív perspektíva, és a külvilágból semmi sem hatol be az ellenőrzött belső térbe.”

A végig fenntartott vizuális távolság, az itt is kitartó kameramozgás, a befogadói figyelem fókuszváltásának megengedése mind egy meditatív filmnézést provokálnak. Az étkezési jelenetek is ehhez hasonlóan eltérő dramaturgiát követnek az Ang Lee filmhez képest. A *Sanghaji virágok* minden jelenete asztal körül történik, minden egyes helyzetében a szereplők egy asztal mellett, étkezés közben társalognak, az előteret folyamatosan gazdag gyümölcsöstálak, teáskannák töltik ki. Az étkezőasztal így bár az *Étel, ital, férfi, nő* esetéhez hasonlóan rituális térré válik, Ang Lee filmjétől eltérően itt nem a cselekmény szempontjából fontos pillanatok és fordulatok kiemelésének színtere lesz ez. Míg abban a filmben a vacsorák eseményei a műfaji konvenciókat játsszák ki, Hou Hsiao-hsien filmjében ez egy állandó helyzetté válik. Ebben az esetben a cselekmény jóval akciómentesebb, nincsenek kiemelhető pillanatok, a hosszú beállításoknak köszönhetően a film magát az időt tematizálja, a valós időben végbemenő történések és a hétköznapiak ritmusának szenzualitását ábrázolja. Az étkezéseknek így sokkal inkább a ciklikus-hipnotikus hatása kerül előtérbe.

A történet helyszínével asszociált karnális fogyasztással ellentétben egy meditatívabb fogyasztásra hívja fel a hangsúlyt. A filmben nincsenek erotikus jelenetek. Az állandó fogyasztás és kiszolgálás témája a vacsorák és folyamatos lakomák szintjén válik tapinthatóvá. A leírt első jelenet helyzete után még kétszer megismétlődik a film második felében, ahol a tehetős férfiak ugyanúgy az asztal körül ülnek, a kamera pedig szinte megegyező lassú körkörös mozgással kering körülöttük, de a fogyasztás a film többi jelenetében is meditációra lehetőséget teremtő cselekvés lesz, például abban a jelenetben, ahol Emerald saját ékszereinek értékét felmérve igyekszik kitalálni, hogy mennyi lehet a szabadság ára, miközben evőpálcikájával a tányérján levő falatokat szúroгатja – a jelenetet az is kiemeli a többi közül, hogy az ablakon beszűrődik némi napfény, ami megtöri a filmet egyébként meghatározó sötét, füstös atmoszférát. Jean Ma azzal magyarázza, hogy a film nem a testi habzsolást részesíti előnyben, hogy a felelevenített kor társadalmi szabályainak megfelelően a hivatalos házasságok előre elrendezett családi üzletek voltak inkább, így lényegében a bordélyházak funkcionáltak a romantika legteljesebb intenzitással való megélésének ritka tereként. Az *Étel*,

ital, férfi, nőtől eltérően a *Sanghaji virágok* a lényeket így nem a testi kielégülés és lelki vágyak egyensúlyában fedezi fel, hanem a fogyasztásban a valódi érzések és értékek kutatásában.

Hongkongi tézta

Stöhr Lóránt a műfaji változásokat vizsgálva azt állítja, hogy a *Szerelemre hangolva* szereplői azért nem teljesítik be kapcsolatukat, mert a beteljesíthetetlen szerelem megmarad öröknek: nincs alávetve az eltávolodásnak, elhidegülésnek, változásnak, az idő múlásának, amit éppen házasságukban tapasztaltak meg. Azért zárják magukat az állandó ismétlődésbe, az örök visszatérés ciklikus idejébe, mert félnek, hogy másként belekerülnek a „tárgyasult lelkek és áruvá vált testek egyetemes körforgásába.”²⁷ Ugyanazokon a helyszíneken, ugyanazokban a beállításokban, ugyanazokkal a zenéssel kísérve tűnnek fel. Stöhr ugyanakkor azt is kiemeli, hogy ha a belső időt sikerül is felfüggeszteniük, a külső változatlanul halad tovább, s így a változás elkerülhetetlen.²⁸

Ő a külső időre való emlékeztetést a szereplők változó ruháiban ismeri fel, valamint a visszatérő óra közelijében, ami az együttlét idejének szűk lehetőségeit érezteti. Ugyanakkor külső időre utalnak a filmben megjelenő ételek és étkezési szokások is, amelyek nemcsak a napszak betájolásában segítenek (hogy például vacsoraidő van, Mrs. Chan főbérője állandóan azt kérdezi a nőtől, hogy miért megy ilyen későn térsztaért), hanem a szereplők állapotát is éreztetik (Mr. Chow-t például a film elején csakis egyedül látjuk enni). Vincze Teréz arra hívja fel a figyelmet, hogy Wong filmjeinek esetében a néző időérzékelése nem a linearitás megszakítása miatt bizonytalanodik el, hanem azért, mert a kauzalitás ereje háttérbe szorul. Szerinte az egymást követő epizódok között eltelt idő mértékét teljességgel érzékelhetetlenné, értelmetlenné tevő szaggatott ritmus miatt érezzük a történetet töredékesnek.²⁹ A jelenetek közötti időmúlást azonban mégsem fogadhatjuk el teljességgel érzékelhetetlenné – éppen az ételeknek köszönhetően tudjuk, hogy a nap mely szakaszában vagyunk. A film visszafogott elbeszélésében tehát az étkezések válnak a legnagyobb információforrásokká.

Wong Kar-wai azonban nemcsak ilyen narratív szinten játszik az idővel, a lassítások által a szemünk előtt deformálja azt. Nánay Bence a Wong Kar-wai-féle lassítások esztétikáját vizsgáló tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy ezeknek a pillanatoknak a legfontosabb szerepe a filmek tagolása és strukturálása. A *Szerelemre hangolva* esetében pedig

²⁷ Stöhr, *i.m.* 44-45.

²⁸ Uo. 45.

²⁹ Vincze, *i.m.*

a lassítások által egy szigorúan szimmetrikus szerkezetet vázol fel.³⁰ Számunkra ennek a szerkezetnek a vizsgálata azért is lehet hasznos, mert ha megfigyeljük, a film lassított pillanatai mindig egy-egy étkezéssel összefüggő jelenethez kapcsolódnak, s így észrevehetjük, hogy a *Szerelemre hangolvában* az ételek fogyasztásának pillanatai mennyire struktúraszervező szerephez jutnak.

Nánay szerint a három szekvenciából álló tagolás az összes Wong Kar-wai-film szerkezetét előrevetíti, egy kódaként is értelmezhető lezárással.³¹ A *Szerelemre hangolva* elején és végén bevágott két lassított jelenet, amelyben a szereplők egy asztal körül mahjongot játszanak, szerinte keretezi a filmet. A szimmetrikus szerkezet mértani középpontja pedig az a jelenet, amelyben Mrs. Chan és Mr. Chow rájön, hogy házastársaiknak viszonya van egymással. A keret és a középpont között még két-két lassított pillanatot kapunk, majd a keret után zárásként két kódot. Nánay emellett azt is állítja, hogy a lassított felvételek sora önmagában is képes elmondani a film történetét. A keret jeleneteiben fontos változás történik: míg a film elején Mr. Chow és Mrs. Chan is a játékosok között van, s ebben a lassított pillanatban néznek először egymásra, a film végén visszatér ugyanez a szoba és ugyanez a mahjongasztal, de a két főszereplő közül csak a nőt látjuk. Míg az első lassított mahjongjátzma egy lehetőséget hordoz magában, a második az elvesztegetett lehetőség szomorúságát. A film középpontja pedig dramaturgiai fordulópont is, amit nemcsak a lassítás, hanem az is kiemeli, hogy a szigorú szimmetria kellős közepén található. Az azt megelőző két lassított jelenetben a gyorsétkezdében összefutó szereplőket látjuk, a középpont utáni lassított pillanatokban pedig a hotelszobában találkozó szereplőket. A kóda az elválás pillanatát emeli ki.

A Nánay Bence által megnevezett keretjelenetekben ő a mahjongjátzmát emeli ki, pedig mindkét rész egy-egy étkezéshez köthető – ahogy film során többször is értesülünk arról, a főbélő és baráti társasága rendszerint a közös vacsorákat nyomtatják el egy-egy játékkal. Az első esetben a főbélő kéri Mrs. Chant, hogy vacsorázzon velük, ő viszont visszautasítja, mert éppen férje után kell kimennie a reptérre. A játzsmára aztán visszaérkezik, és férjével együtt vesz részt. Mrs. Chan visszautasítása azért is fontos, mert ez az első a visszautasítások hosszú sorában. Mrs. Chan a film első pillanatában megszakítja a későbbi főbélőjének vacsoráját, annak a főbélőnek, akinek szavaival indul a film (edd meg!/eat up!). A film elején Mrs. Chant sohasem látjuk enni, a főnökének vacsorákat szervez annak szeretőjével, érdeklődik a főbélőtől, hogy ő mit főz, odaadja szomszédainak rizsfőzőjét, hogy próbálják

³⁰ Nánay Bence: Az idő közelképe. A lassítás Wong Kar-wai filmjeiben. *Metropolis*, 2005/4. 138-140.

³¹ Uo. 138.

ki, de sosem kapcsolódik be, eljár tésztáért, de ő maga sosem eszik. Először enni Mr. Chow-val együtt látjuk. Ezzel szemben a film végén, miután nem utazik el Mr. Chow-val, a főbérő a mahjongjátzsma előtt megkérdezi, hogy lenne-e kedve csatlakozni a vacsorához, ő pedig csatlakozik. Ez az egyetlen pillanat, amikor valaki mással eszik. Míg ellenállása eleinte a megcsalt fél elszigeteltségeként értelmezhető bármiféle társadalmi eseménytől, ez aztán annak tudható be, hogy vacsorapartnere Mr. Chow lesz, ő pedig nem hajlandó mással enni. Visszautasítja a főbérő ajánlatait, mert a vacsora a Chow-val való találkozások lehetőségét hordozza. A keret záró jelenetben a közösségi vacsorán való részvétel gesztusával tehát végleg lemond a Chow-val való együttlétről.

A Nánay szerkezetének középpontjaként szolgáló jelenet, amelyben Mrs. Chan és Mr. Chow rájönnek, hogy házastársaik egymással csalják őket, azért sem elfogadható a mi szempontunkból, mert nem kimondottan étkezés közben történik. Mrs. Chan és Chow csupán egy teát isznak meg együtt. Bár a fogyasztás ténye megengedné, hogy ezt a jelenetet is az étkezéssel kapcsolatosak közé soroljuk, a mi szempontunkból a rögtön ezután következő, már elemzett éttermi jelenet lenne középpont, melyben Mrs. Chan és Mr. Chow egymásnak rendelnek. A teázós jelenetre azért sem tekinthetünk fordulópontként, mert bár nézőként mi itt értesülünk arról, hogy házastársaik egymással csalják őket, azt is megtudjuk, hogy ők ennek már tudtában vannak egy ideje, viselkedésüket ez a pillanat tehát aligha változtathatja meg. Az együtt vacsorázás viszont nagyobb változást hoz a kapcsolatukban: az egymás előtt való étkezés intimitása után viszonyuk sokkal közvetlenebb lesz.

A középpont előtt és után is még három-három ételhez kötődő jelenet van (ezekből kettő-kettő megegyezik a lassított részekkel), ezek a hármas szekvenciák pedig önmagukban összefoglalják a szereplők közeledésének történetét a kapcsolat különböző fokain. A film első felében még csak ismerkednek. Mrs. Chan háromszor megy a téstakifőzdébe. Pontosabb az első alkalommal nem látjuk, ahogy ott van, csak azt, amikor készül, a főbérő pedig számon kéri, hogy hova megy ilyen későn, inkább egyen velük. Ő viszont visszautasítja, levegőzni szeretne. A magány utáni vágy tehát, ami megteremti a lehetőséget a Mr. Chow-val való közeledéshez. A következő alkalommal meg is történik a találkozás. Chow a feleségével tervezett vacsorázni, de az visszautasította. Most a kifőzde lépcsőfokán Mrs. Chan után pillant, az viszont vágyai ellenére érdektelenül továbbsiet. Chow a kifőzdében egyedül eszik. Egyben lenyel egy wontont, nem ízleli. Az étel itt számára csak figyelemelterelés, csak ürügy arra, hogy elhagyja apró szobáját, nem olyasvalami, amit élvezni lehet azzal, akit szeret. A harmadik alkalommal ez a két magányos szereplő azonban egymás társaságára kényszerül. Mrs. Chan akkor érkezik, amikor Mr. Chow már távozik a kifőzdéből, most mindketten egymásra

pillantanak. Azonban amiért elkezd esni az eső, Chownak vissza kell jönnie. Így a férfi megvárja, míg a nő végez, együtt mennek haza.

A film második felében kapcsolatuk jóval közvetlenebb, s ezt az is érezteti, hogy az ebédlők után most egymás személyes tereiben találkoznak. Az első ilyen alkalom, amikor Mrs. Chan megtudja, hogy Chow egyedül van otthon, beteg, és csak szezám szirupot kíván. Michela Becchi a jelenetet úgy értelmezi, hogy a nőben összefonódik az aggodalma a magára hagyott beteg férfiért az iránta érzett erős vágygal. Egy egész edénnyel készít, amibe beleönti a törődést és a kedvese iránti elfojtott szeretetét, ami a végsőkiig távoli, lehetetlen álom marad. „Olyan része kerekedik fölül, amely nehezen értelmezhető, elnyomja legőszintébb impulzusait, elfojtja vágyait, kényelmes és kényelmetlen rutinba zárva egyszerre, maximálisan kihasználva azt a keveset, amiye csak lehet, anélkül, hogy megnyugodna, de teljesen élvezve azt a pillanatot, amikor végre gondoskodhat róla.”³² A következő ételhez kötődő jelenet, amikor egy váratlan részeg vendég miatt Mrs. Chan Mr. Chow szobájában reked. Mivel nem akarják, hogy szomszédaik észrevegyék, várniuk kell reggelig, míg azok eloszlanak. Chow azt tanácsolja, hogy ha már így beszorultak, egyék meg, amit hoztak. Mrs. Chan és Chow közti legintimebb pillanatok egyike az, ahogy egy következő beállításban ugyanabból a tálból esznek. Kapcsolatuk a távoli pillantásokkal kezdődött, majd eljutott addig, hogy egymás előtt egyenek. Most pedig nemcsak együtt esznek, hanem összeérnek, de szigorúan csak az ételen keresztül. Egy vágás után azt látjuk, ahogy a szereplők alszanak, közöttük pedig az elfogyasztott étel maradékai a tányéron. Az elfogyasztott szerelem esélye sose volt (és nem is lesz) ennyire erősen sugallva. A harmadik ilyen jelenetben már a Chow által bérelt hotelszobában látjuk őket, süteményeket esznek, miközben Mrs. Chan Chow írásait olvassa. A jelenet intimitását nem csak a lassítás biztosítja, hanem már a helyszín is: a hotelszoba egy határállapot az otthon élt életük és egy közös jövő lehetősége között.

Nánay szerkezetéhez hasonlóan az étkezésekhez kötődő jelenetek kapcsán is kódával zárul a film gerince. Miután látjuk Mrs. Chan és Mr. Chow utolsó lassított érintését, Mr. Chow-t látjuk, ahogy egyik barátjával eszik. Mivel egy másik férfiről van szó, nem beszélhetünk a partner leváltásáról, egyébként is tudjuk, hogy a felejtés nem ilyen egyszerű – Chow aztán a kambodzsai templomok hagyományaival igyekszik ezen segíteni. A jelenet mégis azért tragikus lezárás, mert a barát jelenléte nem a hiányra hívja fel a figyelmünket, hanem a hiány

³² Becchi, *i.m.*

(saját fordítás, „She forces herself into a part that struggles to interpret, suppressing her most sincere impulses, stifling her desires, caged in a comfortable and uncomfortable routine at the same time, making the most of what little she can have. Without settling, but fully enjoying the moment when she can finally take care of him, until she begins to play a part, back at the restaurant.”)

pótolhatatlanságára. Chow már nem képes egyedül enni, de étkezőpartnerére már nem tarthat vele.

Desszert – Metacseresznye

Nánay Bence Merleau-Ponty percepcióelméletét igyekszik a filmnézés aktusára alkalmazni, a mindennapi percepciónkban elkülönítve akciómentes illetve akcióorientált percepciót.³³ Mivel a perceptuális állapot tartalma attól is függ, hogy az észlelő személy milyen akciót végez éppen, az előbbi olyan állapotot jelölne, amikor semmilyen cselekvést nem hajtok végre, az akcióorientált percepciót pedig az definiálja, hogy a nézett tárgyban egy cselekedet lehetőségét látjuk, „a tárgy mintegy kínálja az akciót”. Ahogy a mindennapi észlelési állapotokra ez az utóbbi jellemző, úgy Nánay is az akcióorientált észlelést emeli ki a filmnézés során, annak ellenére, hogy a filmek befogadásakor nem végzünk semmilyen tevékenységet, nem vagyunk egy aktív akció résztvevői. A filmes befogadás, mégis, azért nem akciómentes, mert a vásznon látott tárgyokban felismerjük egy akció lehetőségét, azzal a nagy különbséggel a mindennapi percepcióhoz képest, hogy a látott tárgy nem számunkra rejt akciólehetőséget, hanem valaki más (a film egyik szereplője) számára. Nánay az azonosulás kapcsán kulcsként kiemeli Richard Wollheim „centrális képzeletét”, amit Wollheim arra használ, amikor egy képzelt eseményt a jelenet egyik résztvevőjének nézőpontjából vizualizálunk.³⁴ Illetve Gregory Currie „másodlagos képzelet” kifejezését, amin azt érti, amikor képzeletben a szereplő nézőpontjába helyezkedem, a szereplő gondolatainak, érzelmeinek és attitűdjeinek képzeletbeli mását fogom birtokolni, mintha én magam lennék a szereplő helyzetében. Ha egy bizonyos szereplő nézőpontjába helyezkedem, akkor ennek a szereplőnek a (perceptuális) tapasztalatait képzelem magaménak. A másodlagos képzelet esetében „elsősorban a szereplő tapasztalatait képzeljük el.”³⁵

A Nánay által elemzett passzív azonosulás az elemzett filmek, s főképp a *Szerellemre hangolva* szereplőinek magatartásában tükröződik. Stóhr Lóránt szerint ez a passzivitás a melodráma műfaji sajátossága. A melodráma kognitív megközelítésében az akcióra és a kalandra építő műfajokkal szemben, ahol „a narratív séma a nézőben a főhőssel való kognitív és empátikus azonosulást, enaktív-projektív folyamatokat indít el (a néző elveszti éntudatát,

³³ Nánay Bence: Merleau-Ponty és a film. Akció és percepció a moziban. *Metropolis*, 2004/3. <https://metropolis.org.hu/merleau-ponty-es-a-film> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.01.)

³⁴ Uo.

³⁵ Uo.

miközben tettvággyal és a negatív hősökkel szemben ellenérzésekkel itatódik át),”³⁶ a Torben Grodal műfajtipológiája alapján a passzív pozíció melodráájának nevezett műfaj legfőbb sajátosságának azt látja, hogy az azonosulás megtestesítője túlnyomórészt passzív, a főhőst idegen erők irányítják. „A nézőt a passzív szereppel való azonosulás nem tettekre sarkallja, hanem a hős érzelmeinek bensővé tételére. Az azonosulás tárgya elveszti testi különállását, a filmek megérintik nézőiket, ez vezet síráshoz, vagy melankóliához.”³⁷

Stöhr a hősök passzivitását a Wong Kar-wai filmjeiben a mazochista esztétika jegyében értelmezi. Szerinte a Wong filmek elbeszélései mindig passzív hősökről szólnak, „a cselekmény igazi tétje ugyanis sohasem az intézményes műfaji formának megfelelő tét, még akkor sem, amikor látszólag az akcióközpontú műfajok feladatát kell a hősnek végrehajtania.”³⁸

A *Szerelemre hangolva*ban még látszólag sincs semmilyen akcióorientált narratív séma. Mrs. Chan és Mr. Chow passzív résztvevői a történetnek. A házastársaik szerepeivel tett azonosulási próbálkozások során éppen abba a nézői helyzetbe kerülnek a filmen belül, amit Nánay a filmes percepció sajátjának, az akciómentes és akcióorientált közötti állapotnak tekint. Egymással viszonyt folytató házastársaikra úgy tekintenek, mint egy fikciós történet szereplőire, az ő nézőpontjaikba való belehelyezkedés (másodlagos vagy centrális képzelet) során azok perceptuális tapasztalatait képzelik magukénak. A szerepekbe való belekóstolás által tehát Mrs. Chan és Mr. Chow a filmnéző azonosulási mechanizmusait képzi le a filmen belül.

Stöhr hozzáteszi, hogy „a passzivitás következményeként ugyanakkor nemcsak az empátikus, hanem a perceptuális azonosulás is megnövekszik, azaz a melódrama nézője sokkal nagyobb figyelmet szentel a képeknek és hangoknak, érzékenyebb a kompozíciókra, a tárgyakra, a színekre, a zenékre, a zajokra.”³⁹ Mrs. Chan és Mr. Chow azért képesek azonosulni viszonyt folytató házastársaikkal, mert azok nem passzív hősök, akcióorientált aktív cselekedeteik pedig másodlagos képzelet során lehetővé teszik a nézőpontba való belehelyezkedést. Ugyanakkor ezt Mrs. Chan és Mr. Chow csakis passzív hősökként tehetik meg, az akcióorientáció hiánya az ő esetükben pedig ellehetetleníti a néző azonosulását. A filmnéző így nagyobb figyelmet szentel az egyéb perceptuális benyomásoknak. Az

³⁶ Stöhr Lóránt, *Keserű könnyek. A melódrama a modernitáson túl*. Szeged, Apertúra, 2013. 31-32.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo. 104.

³⁹ Uo. 32.

akciómentes történettel való azonosulás hiányában pedig kénytelen reflektálni a Mrs. Chan és Mr. Chow által megtestesített nézői szerepére.

Konklúzió

Andrei State a *Metabolism* ebédlőjelenete kapcsán inkább a rendező és színésznő hierarchikus viszonyát emeli ki, az egymással szemben evők helyzetét a hatalomgyakorlásra való hajlam példaként elemzi. Értelmezése szerint „az élő szervezetben zajló folyamatok összességét anyagcserének nevezzük; ebben a filmben az élő szervezet a művészet, a folyamatok pedig mindazok, amik lezajlanak a szereplők között: a rendező mint színész, a színésznő pedig ambivalens pozíciójával, az attrakció szubjektumaként és a művész kreációjának tárgyaként.”⁴⁰ Ferencz-Flatz szerint az önreflexív szándékok egy vizuális metaforában sűrítődnek, nála ez a kép az endoszkópia képe, amelyet a kísérő párbeszédnek a mozihoz kapcsolnak. A bélrendszerben tett utazás képe szerinte – az aparátussal való empátia révén, amely ahelyett, hogy megrendezné, teoretizálja az adott jelenetet – az „emberi világ teljes filmes perspektívájának metaforájává” válik. „A kép a filmben egyrészt mindazokhoz a párbeszédhez kapcsolódik, amelyek narratíván értelmezési gyakorlatként indokolva az emberi viselkedést olyan apró verbális elemzésnek vetik alá, hogy azok elvesztik minden közvetlen értelmüket, másrészt az emésztést elősegítő utalások egész sorához, amelyek már a film címében felhalmozódtak, s amelyek, úgy tűnik, pusztán anatómiai szinten látják az emberek közötti bármilyen interakció végső rugóit.”⁴¹

Porumboiu, amellet, hogy a filmben folyamatosan problematizálja a film fogyasztásalapú felhasználását, leginkább a kínai vendéglős jelenetben egy európai posztkolonialista nézőpont érvényesülésére és annak sajátos kelet-európai variációjára is rávilágít. Az elemzett távol-keleti filmek talán leginkább idegenségük miatt alkalmasak a kérdés felfejtésére, a távoli falatok és ízek ismeretlenségükből kifolyólag tudatosabb

⁴⁰ State, *i.m.* 86.

(saját fordítás, „Totalitate proceselor dintr/un organism viu poartă numele de metabolism; în film, organismul viu e arta, iar procese sunt tot ce se petrece între personaje: regizorul ca artist, actrița cu o poziție ambivalentă, subiect al atracției și obiect al creației artistului.”)

⁴¹ Ferencz-Flatz, *i.m.* 76

(saját fordítás, „Ca atare, imaginea se leagă în film, pe de o parte, de toate acele dialoguri care, justificate narativ ca „exerciții de interpretare”, supun comportamentele umane unei analize verbale atât de minuțioase încât ele își pierd tot sensul nemijlocit, iar pe de altă parte de un întreg șir de trimiteri digestive – cumulate în chiar titlul filmului – ce par să vadă la un nivel pur anatomic, subcomprehensiv, resorturile ultime ale oricărei interacțiuni între oameni.”)

fogyasztásra, elemzésre ösztönöznek, mint az ismert hazai ételek. A film mint médium ez esetben ugyanis ismeretlen „ízeket” és formákat mediál.

Az elemzett posztmodern melodramák széles skáláját felmutatják annak, hogy a Bartz, Ruchatz és Wattolik javaslatára médiumként elfogadott étel milyen szenzuális élményeket mediálhat: kezdve az *Étel, ital, férfi, nő* haptikus benyomásaitól, a *Szerelemre hangolva* idő és elmúlás felé kitágított nosztalgikus tésztagőzbe burkolódzó képein át a *Sanghaji virágok* hosszan kitartott valós idő hatását keltő jeleneteiig. A médium-jelleg pedig abban is segíthet, hogy a fogyasztás megmutatásával és problematizálásával olyan meta-olvasatot hozzon létre, amely a saját filmfogyasztásunkra reflektálva érzékelhetővé teheti a film struktúráját és befogadási lehetőségeit, adott esetben pedig percepcionális folyamataink teljes leképzéseként is szolgálhat.

Bibliográfia

Abbas, Ackbar: A kiábrándulás erotikája. *Metropolis*, 2005/4. 20–35.

Bartz, Ruchatz, Wattolik: *Food – Media – Senses. Interdisciplinary Approaches*. Bielefeld, transcript Verlag, 2023.

Becchi, Michela: Food and Film. *In the Mood for Love*, Silent Love, Told Through the Table. *Gambero Rosso*. <https://www.gamberorossointernational.com/news/food-and-film-in-the-mood-for-love-silent-love-told-through-the-table/> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

Bordwell, David: Érvélés a kognitivizmus mellett. *Metropolis*. 1998/99 tél-tavaszi 14–33. <https://metropolis.org.hu/erveles-a-kognitivizmus-mellett> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.01.)

Ferencz-Flatz, Christian: O lume nepermeată de conștiință. Colaj de idei cu Benjamin și Porumboiu. In: uő, *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015. 53–78.

Jean Ma: *Flowers of Shanghai: Inside the Dream*. *Criterion Collection Essays*, 2021. <https://www.criterion.com/current/posts/7395-flowers-of-shanghai-inside-the-dream> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.01.)

Kaufman, Anthony: Decade: Wong Kar-wai on “*In The Mood For Love*”. *IndieWIRE* 2009/12. <https://www.indiewire.com/2009/12/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

Nánay Bence: Az idő közelképe. A lassítás Wong Kar-wai filmjeiben. *Metropolis*, 2005/4. 134–141.

Nánay Bence: Merleau-Ponty és a film. Akció és percepció a moziban. *Metropolis*, 2004/3. 12. <https://metropolis.org.hu/merleau-ponty-es-a-film> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.01.)

Rogov, Daniel: *Rogov's Ramblings: Food as Filmic Metaphor or, 5484 Words in Defense of Gastronomy* <http://www.stratsplace.com/rogov/food%20as%20film.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

Sobchack, Vivian: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. *Metropolis* 2004/3. <https://metropolis.org.hu/amt-az-ujjaim-tudnak> (utolsó megtekintés dátuma: 2023.01.16.)

State, Andrei: *Realismeale lui Corneliu Porumboiu*. In: Andrei Gorzo, Andrei State (szerk.), *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2014. 73–88.

Stöhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Szeged, Apertúra könyvek, 2013.

Stöhr Lóránt: Wong Kar-wai és a melodráma. *Metropolis*, 2005/4. 36–51.

Teo, Stephen: *Wong Kar-wai*. London, British Film Institute, 2005.

Vincze Teréz: Anamnézia. Idő, emlékezés, felejtés Wong Kar-wai filmjeiben. *Metropolis*, 2005/4. 64–75.

Wei Ming Dariotis, Eileen Fung: Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee. In: Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1997. 193–213.

Zhao Hong, Jin Haixin: Reconstruction and Inheritance in Destruction. Interpretation of “*Diet Man and Woman*”. *Journal of Tongren University*. 2007/1(4). 16–18.