

HIRSCH TIBOR

Terülj-terülj vászon

Kulinaritás és mozgókép

A magyar moziemlékek között gyakran emlegetett pillanat, ahogy Huszárik Zoltán filmjében Szindbád tányérján aranyló karikákban lebeg a húsleves tetején a zsír, ahogy Latinovits kiüti a rezgő velót a csont belsejéből, ahogy finom, de alapos mozdulatokkal az első fogás után bajsztát törli. Meglehet, a fenti képsorokat filmtörténeti példaként szokás idézni, elméleti demonstrációra is alkalmasak: minden megmutatható velük kapcsolatosan, ami mozgókép és étel, mozgókép és étkezés évszázados viszonyát meghatározza.

Étel és étkezés: ősdokumentum

Ha visszamegyünk az időben, a korai fikciós némafilm képi világa ma már nevetségesen stilizált, kivéve, ha étkezésekről van szó. Az étel dokumentumképei megengedett naturalisztikus zárványok az általános mesterkéeltségben. Az étel képe éppúgy erős és közvetlen érzéki hatásokat kelt, akár a pornográfia. Csakhogy az étel-étkezés látvány és a pornográf látvány egészen más elbírálás alá esik. Az étel érzéki közvetlenségét nem csupán a hetvenes évek ízlésvilága bocsátja meg a mozinak, nem csupán ekkor lesz magától értetődő, hogy a velős csont gyomornedveket dolgoztató zsigeri képhatása a magasabb művészi üzenetet is megtámogathatja, hanem ez a türelem már a korai, amúgy minden érzékiségre dühösen vadászó korai filmcenzúrát is jellemezte, föltéve, ha csupán ételről-étkezésről volt szó. Egy jól fotografált étel képét nem vágatták ki filmből akkor sem, amikor még azon háborodott föl a húszas évek hazai erkölcscsősze, hogy bizonyos könnyed amerikai vígjátékokban hős és hősnő úgy játssza el a

csókot, mintha élvezné azt. A felháborodás tárgya az idevonatkozó feljegyzésben még csak nem is a valódi élvezet, illetve annak gyanúja, tehát egyfajta kvázi-pornográfia, hanem csupán a realisztikus színészi játék, az avuló korai némafilm stilizációs kánonját sértő újmódi rendezői utasítás, amit itt feltételezni lehet. Másképpen közelítve: ha a testi szerelem minimumát meg is mutatja, mintegy ön maga képi jelzéseként a mozgókép, a hozzá tartozó élvezet már nem tartozhat azon dolgok közé, amelyet ennek az összetett ikonknak joga van a nézőben felidézni. Ez persze azt is jelenti, hogy a cenzor a korai filmet a képek érzéki konkrétságának túlszabályozása által nem csupán vizuális, hanem a dramaturgiai realizmus-deficit állapotában kívánja tartani. Ha a testiséghez például nem kapcsolódik az élvezetnek még csak jelzése sem, hogyan lehet egy csábításjelenet amúgy nagy fontosságú drámai fordulata hiteles? Visszatérve eredeti témánkhoz: ételre és evésre, mint dramaturgiai okra és okozatra, ugyanez a kötelező realizmus-deficit soha nem vonatkozott. Emlékezzünk Kulesov híres montázs-kísérletére. Tál étel és emberi arc közelképe: feljegyzések szerint a néző az archoz, az étel képére vágva, éhséget társít, de – bár erről nem szól a kísérlet – nyilván csak akkor teszi ezt teljes bizonyossággal, ha az étel érzékisége magára a nézőre is hat. Konkrétan: ha a tál étel a gyomornedveket a filmen belüli és filmen kívüli valóságban egyaránt működésbe hozza, nyilván csak akkor ugrik be a nézőnek az a bizonyos mikro-dramaturgiai kapcsolat. Ugyanebben az évtizedben egy szexuálisan motivált filmfordulatot korántsem segített így az érzéki látvány, ahol a néző a „saját bőrén” – ösztönein-érzékein – tesztelhetette volna az indíték valóságosságát. Amennyire legendás kép a magyar filmtörténetben Latinovits akkurátus falatozása a *Szindbád*-ban, éppen annyira legendás az egyetemes filmművészetben az *Aranyláz* kacagtató bakancs-lakomája. A helyzetkomikumot leszámítva, e jelenet legfőbb humorforrása Chaplin játéka, azon belül is az evés naturalizmusa. Lám, ellentétben a csók élvezetével, az étel hiteles élvezete nemhogy tilalmas volna, de még eljátszani, sőt túljátszani is megengedett, a kamera előtt, ahogy Charlie odailó aprólékossággal szopogatja le külön-külön a cipőtalp vasszőgeit.

Számos korai némafilmben amolyan dokumentarista zárványként töri meg a mesterkéltné díszletek, túlfestett színészek játéka által konstruált stilizált világ koherenciáját egy-egy lakomajelenet valódi gőzölgő ételek közelképeivel. Ez néha stílustörő hiba, néha érdekes játék. Mintha egy későbbi filmművész a maga valamilyen irányban stilizált képi világát tudatosan ellenpontosná erős, érzéki hatású dokumentumbetétekkel. Magyar filmek között keresve példát, Szabó István, Mészáros Márta, Bereményi Géza tett ilyet kosztümös háborús filmekbe emelt eredeti híradórészletekkel. Bizarr párhuzam: egy tál jól fotografált étel már a filmtörténet ősforrásainál is képes volt ilyen hatást kelteni.

Étel-étkezés: csakis történet

Huszárik filmjének földidézett jelenete nem csupán a látvány miatt emlékezetes. Lehet ugyan képenként utalni rá: *húsleves, velős csont, sült és „tafelspitz”* – de valójában éppen mint történessor, tagolt mikro-narratíva marad meg a néző emlékezetében. Az étkezés már csak ilyen: történet, mely időben zajlik, egyes szakaszaiban érvényesül a hagyomány, úgy is, mint nézői elvárás, ugyanakkor érvényesül bizonyos kauzalitás, illetve a kauzalitást esetenként felülbíráló „motivációs szint” is. Elvégre van a fogásoknak is hagyományos rendje, de kikerülhetetlenek az eseti ok-okozati kapcsolatok: hiszen nem mindegy, milyen ételhez milyen bort, sört iszunk, vagy, ahogy maga Szindbád is utal rá, hányféle mustárt is kíván a vadpecsenye, miért nem az igazi a pirított zsemle a velős csonthoz. És ehhez jön még a dramaturgiaiailag oly fontos megerősítések és késleltetések rendje, például amikor Szindbád hagyománytörő sorrendben kéri a fogásokat, vagy ahogy intim vallomása, anekdotázása és tisztán étkezési reflexiói váltakoznak, s mindet felülbíráva lassítják-gyorsítják az étkezést, ritmust adva mindennek, konkrétan és prózaian: nyelésnek, rágásnak, tényérok és evőeszközök mozgásának. A vendéglőjelenet csupán néhány perc a filmben, mégis szépen példázza az étkezés azon általános, filmbéli képességét, hogy komplex módon – képpel, szöveggel, cselekedettel – és a néző számára érdekesen tagolja az időt. „Néző számára érdekes”: ezzel finoman megint az étel képeinek érzéki konkrétságára célzunk, vagyis nyersen szólva arra, hogy ha a néző figyelmét verbalitás és látvány közt osztja meg, talán bizony egy minden fordulattól mentes mikro-narratíván sem unatkozik, ha közben végig összefuthat a nyál a szájában.

És mindez nem csak mikro-narratívákra, nem csupán a *Szindbádban* tapasztalt ebédjelenet hosszúságú mozgóképdarabokra érvényes. Állíthatjuk, az étkezés – lakoma, lakodalom, vendégség –, annak előkészületeivel, pihenő-levezető szakaszaival, továbbá nem étkezésszerű, de mégis térben-időben elválaszt-hatatlan folyamodványaival egész filmek cselekményét képes meghatározni, és a maga sajátos narratív jellegéből következően úgy tagolni, hogy a nézői figyelmet fenntartsa. Az említett folyamodványok persze fontosak: a lakomához társaság és ital tartozik, az ital segít felszínre hozni a társasági dinamikákat, amelyek az evés testi-jellegű látványától akár másféle testi látványokig, erőszakig és szexualitásig vezethetnek, de ha másnak nem, legalább a kibeszélt feszültségnek biztos keretet adnak. Egy ilyen filmcselekmény látszólag már messzire viszi a nézőt a lakomától és vendégségtől, de valójában a történet tagolása továbbra is az étkezéshez – vendéglői gyülekezőkhöz, terítésekhez, fogások rendjéhez, pohárköszöntőkhöz, főzéshez, kínáláshoz, asztal-bontáshoz igazodik. A cseh újhullám több klasszikus darabjának történetét tagolják étkezések-italozások, általában hosszabb

részleteket, de néha a teljes cselekményt feszítve ki. Csak néhány filmcím, majdnem találomra, hogy felidézzük az étkezés izgalmasan érzéki, sajátos történet-strukturáló „hatalmát”: emlékezzünk Menzel *Őfelsége pincére voltam* vendéglőfűzérére, jusson eszünkbe a szép serfőzőné hurkauzsonnája a *Sörgyári capriccio*-ból, vagy éppen Nemece *Az ünnepségről és a vendégekről* című filmje, benne a piknikből születésnap lakomába átalakuló, de mégis egylényegű – „étkezés tagolta” narratívája. Összefoglalva: az étel és az étkezés mintha – a maga zsigeri (alantas?) eszközeit is számításba véve – egyenesen játékfilmes cselekmény strukturálására teremtett volna. Kérdés: miféle is lehet ez a cselekmény?

Étel-étkezés: mindig epizód, sosem fordulat

Akár a kályhához, megint visszatérhetünk Szindbád legendás ebédjéhez. Kimondtuk, ami nyilvánvaló: érdekes a jelenet, de érdekességét nem az adja, hogy a történet menetében éppen ezen a ponton következne be drámai irányváltás. De ettől még nyilván nem igaz, hogy ez az érték és érdekesség csupán a jól fotografált étel látványa, az emlegetett zsigeri hatás volna. Az ételek gyomornedvekre ható primer érzékisége ugyanis itt nem cél, hanem eszköz: a nézőt éppen úgy megállítja egy epizód erejéig, ahogy a hős életét. Éppen az étel látványa miatt nem sürgetjük a fordulatot, készen állunk a nyugodt kontemplációra; arra, hogy az ételről az enteriőrre váltson figyelmünk, színekre és fényekre; hogy az arcok játékát, az elhangzó szavak stílusértékét figyeljük; hogy a jelenetbe ékelt elmesélt történet kínálta belső képeket fölidézzük. Egyetlen mondattal: az étkezés látványa sosem unalmas, de mindig lelassít. Lassítja a film meséjét, és közben e lassúság elfogadására teszi képessé a nézőt. Azt mondtuk: Szindbád húsleves-kanalazásában nincs drámai fordulat, de hát Huszárik filmjében általában nem sűrűsödnek a fordulatok. A narratíván belül fordulatnak mondjuk, amikor az események közötti oksági sor következményeként markáns változás áll be, növelve ezzel a történet drámaiságát. Könnyű belátni, ritka, még ha nem is elképzelhetetlen, hogy a filmben egy tisztán kulináris történés – evés – kínáljon egy ilyen pillanatot. E tekintetben az érzéken konkrét étkezésjelenet és az érzéken konkrét szexjelenet esélyei egészen mások, mondhatni, fényévnyi távolságra vannak egymástól. Testi szerelem: lehet kezdet és vég, a szerelmi beteljesüléstől a vetélytársi bosszú kiváltó okáig. Belekanalazni a húslevesbe: sosem fordulat, mindig epizód. Talán másképp lenne, ha a húsleves mérgezett volna – de ez Krúdy–Huszárik világából Agatha Christie filmes–televíziós adaptációinak amúgy ugyancsak szépen fotografált, kisrealista étkezési életképeihez irányít át minket; a nyilvánvaló kivételekhez. Az étkezés tehát dramaturgiai szempontból túlnyomórészt epizódnak számít, ami annyit tesz: ilyenkor néző vagy olvasó információkat gyűjthet a hősök indí-

tékairól, jellemükről, szokásos élethelyzeteikről, az őket körülvevő világ értékrendjéről és azok ellentmondásairól. Mindezt azért, hogy ha majd a történetben a fordulatok jönnek, hitelesnek érezze azokat. Az „epizódhalmazó” rendezők eszköztára és univerzuma nyilván rendkívül különböző Bergman indítékmagyarázó dialógusfüzéreitől Jancsó szimbólumhalmazó látványorgiáig, A szépség és kontempláció jeleneteiből képződő sorozat mindenesetre idetartozik, evés nélkül, vagy evéssel, akár a *Tavalay Marienbadban* kastélybelsőit, akár a *Szindbád* budoárjait-kávéházait idézzük föl. Huszárik Zoltán filmje ugyanis, ha csupán narratológiai szempontból nézzük, egy kor és egy hős értékvilágának megmutatására mozgósított mives epizódzsöttes. A néző dolga, hogy finom beleérzésekkel magáévá tegye ezt az értékvilágot, mely persze hitelesítene bizonyos drámai fordulatot is, ha jönne ilyen a filmben. Más kérdés, hogy ennek az értékvilágnak nagyon is része a sejtés: drámai fordulat itt élethosszig nem várható. Visszatérve Szindbád és Vendelin pincér jelenetéhez a fehér asztalnál, az evés szertartása különösen szép és emlékezetes jelenet az epizódzsöttesben, még ha csak egyetlen is a sok más értékvilág-áryaló epizód között. Amennyiben azoknál mégiscsak többet mondani képes, ez attól van, hogy az étkezés az ovo epizódyszerű. Az evés szép és képileg részletezett pillanataiban nem csak nem szokás jönni fordulatnak, kivéve, ahogy céloztunk rá, bizonyos bűnügyi történetekben, hanem az ilyen módon kibomló falatozás érzéki képei hangulati érvnek számítanak: miért ne tagolhatnák az életet (tehát a filmet is) csupán csak epizódok? Szindbád kisvendéglőjéből itt egyenesen az Olümposzra ugorhatunk: a halhatatlan istenek ottani időtöltését szokás véget nem érő nektár-ambrózia-lakomaként elképzelni, amit a fogások és elmesélt történetek talán bizony strukturálnak valamelyest, de az étkezésepizódok soha nem készítenek elő az efféle örökké tartó túlvilági dramaturgiában semmiféle drámai fordulatot, hiszen az nyilván visszavetne minket a halandók földi narratíváihoz. Ennek nem mond ellent, hogy az antikvitás istenei néha földi történetekbe bonyolódtak, és ezek az esetek ott fent a lakoma közben anekdotázás, esetleg isteni civódás tárgyai. Ezt nyilván ugyanúgy kell elképzelni, mint Vendelin és Szindbád meséjét a szép kasszírnról. Hiszen az evés-epizódba ott is beékelődik a flash back jelenet, emlékkép, egy igazi lekerekített „földi” történet, fordulattal, sőt csattanóval, akárcsak az Olümposz asztalánál elmesélt istenkalandok. De ettől még, akár az istenek, akik egyszerre lehetnek odafent is, odalent is, Szindbád is elmerülhet az ő történetyszerű emlékében, még hozzá úgy, hogy közben nem húl ki leves, továbbrezeget a csontvelő ebben a csakis önmagára mutató, semmilyen fordulatot elő nem készítő epizód-örökkévalóságban. A lakoma narratívája tehát epizódidő, amibe beleékelődhetnek a vendégek fordulattal zárt hagyományos történetei: ha ebben a szerkezetben a néző nem érezne értéket, az emlegetett cseh újhullám nem az lenne, ami. Hiszen ennek egyenesen

dramaturgiai védjegye az olyan epizódfüzér, ahol az epizódok jellege megengedi, sőt hiteles keretet ad a fölbukkanó kerek anekdotáknak. Multság, vendégség, lakoma, ilyen-olyan társas rendezvény – mind ezzel a narratív képlettel rendelkezik: míg a mélyben epizód-idő uralkodik, a felszín fecseg. Szó szerint ezt teszi: fordulatos mesékkel szórakoztat.

Étel-étkezés: kikapcsolhatatlan metafora-hordozó

Azzal kezdtük, a lefényképezett étkezés naturalizmusa volna a filmben „kikapcsolhatatlan”, és ez a „kikapcsolhatatlanság”, ha a filmművész éppen stilizált világot óhajtana teremteni – lehet érték, lehet hiba. Ennek nem mond ellent, ha amellet érvelünk, hogy más szempontból az étkezés nagyon is belesimul bizonyos artistikus mozgókép-univerzumokba, ugyanis nem csak kikapcsolhatatlanul naturalis. Vagyis annyit jelent, ami – hacsak nem kikapcsolhatatlanul szimbolikus is.

Mert lehet az étel-étkezés dramaturgiailag másodrendű fontosságú („csak” epizód), ha ugyanakkor mindig hordoz magasabb üzenetet: mint étel-tárgy mindig szimbólum, mint cselekvéssor mindig allegória. Ebben a minőségében attól kikapcsolhatatlan, amit sajátos, ugyancsak majdnem mindig érvényesülő epizódjellegéről mondtunk. Ha mást nem is jelképez – az „időn kívüliséget” majdnem mindig. Ez lehet kellemesen és kellemetlenül álló idő, lehet megállított idő, lehet kikökkent idő. Huszárik Zoltán filmjében a hős a maga komótosan elköltött ebédje alatt visszavonul az időn kívüliség ideiglenes elefántcsonttornyába, ahol nincs fordulat és cselekvés, de ahonnan rálátás kínálkozik régi fordulatokra, régi cselekvésekre.

Van ennek más, rosszabbféle változata is. Ezeket is, és megint a csehek mintája nyomán, több rendszerváltás előtti kelet-európai ország filmművészete kínálja. Hozzánk különösen közelálló példa András Ferenc csehtípusú szatírája, a *Veri az ördög a feleségét* 1977-ből, benne egy egész napos falusi vendégség, fogásokkal és áldomásokkal tagolt hosszúepizódja, az a bizonyos „mély”, amely foglalatot ad a fehér asztalnál anekdotázó felszínnek. Az ételek – leves, bőségtál, rántott csirke és a konyhában kétértelmű női kuncogás közepette nyújtott-formázott leveles rétes – itt is ínycsiklandó naturalizmusukban mutatják meg magukat a filmvászonon. Csakhogy ezúttal az étkezés zárt világa nem nyugodt és időtlen világ, ahonnan emlékezete ablakán keresztül a Krúdy-féle úriember – úgy is, mint örök gourmand és esztéta – kandikál ki a világra, hanem csupán plebejus zabálás, illetve a meghívott káder, a titokzatos főelvtárs számra gyomorhajós önmegtartóztatás. Emiatt az aránytalanság miatt is, a lakoma, ahogy cseh mintákban is majdnem mindenütt, feszültségekkel teli, ritmustalan cselekvéssor. Az élvezetek elefántcsonttornya helyett örökös ostrom alatt

álló vártorony, menekültekkel. Bár az idő itt is megállt, az álló idő ugyanazt jelenti, mint Gothár Péter valamivel későbbi filmjének címe: tömör rendszer-diagnózist. Megáll az idő, a vacsorába belenyúló ideges és formátlan ebéd közben, és hogy mi van odakint, arról a vendégeskedők felszíni anekdotái üzennek, mégpedig csak annyit, hogy recseg-ropog, és mégsem változik az akkor éppen örökké itt vegetálóknak gondolt létező szocializmus.

Ne higgyük persze, hogy ahol a kamera megtiszteli az ételt, együtt az étkezővel, ahol a tempó jó, a mozdulatok nyugodtak és arányosak, egyszóval, ahol étkezéskor mégiscsak a szépség Krúdy-féle elefántcsonttornyában vagyunk, ott a jelenet egésze, benne étel és étkező viszonya nem képes ugyanígy jellegzetesen kelet-európai allegóriát konstruálni. Latinovits komótosan erős paprikát tördel a levesbe, Magda Vášáryová, a *Sörgyári capriccio* hősnőjét alakító gyönyörű mosolyú színésznő friss hurkába harap, és letörli a reggeli sörhabet a szájáról. Szépség és életöröm képei, amelyek azt üzenik: ennyi maradt. Csak ennyi. Tételesen: Szindbád világában még a természet, a szép tárgyakhoz kapcsolódó intim hangulatok, és persze a nők; Menzelnél pedig minden, merthogy mindenben van szépség, de csakis a sörgyár és a kisváros határain belül. Kimenni a világba, és ott keresni ugyanezt, nem szabad, nem érdemes.

Étel-étkezés: tisztelet és tiszteletlenség metaforája

Jeleztük: az ételt filmlátványként is meg lehet tisztelni, és nyilván meg is lehet alázni – előre elfogadva az ilyen cselekedet blaszfémiként való értelmezését –, meg is lehet szentségteleníteni. Huszáriknál, Menzelnél az evés az étel megtisztelése. Máshol, megannyi ideges zabálás képeit földidézve – akkor is, ha jónak-szépnek fotografált étellel bánnak rosszul –, nyilván tiszteletlenség. Láttuk, az evés azért is „kikapcsolhatatlan metafora-hordozó” a filmben, mert narratológiai szempontból epizód, vizuálisan pedig dokumentum-zárvány, és így, ha nem kilöködik, hát kiemelődik: szinte automatikusan a mozgókép szövetén belül „szimbolikus magasságokba” kerül. De ez csak az étel ab ovo metafora-jellegének filmen belüli, tisztán dramaturgiai magyarázata. Ugyanez kívülről is megerősítést nyer, egyszerű kultúrhistoriai támogatást, amelynek semmi köze a filmművészethez.

Eszerint valószínűleg az emberiség köznapi teremtett értékei között nincsenek magától értetődőbb szimbólumhordozók, mint az ételek; köznapi tevékenységei között nincs magától értetődőbb allegória-lehetőség, mint az étkezés. A kulináritás gazdag elsődleges szimbolikáját a film tehát nem teremti, csak használja, ráépítve azt, ami a maga eszköztárából következik. És ez az elsődleges szimbolika érvényes az ételre-étkezésre általában, egyes ételfajtákra pedig külön. A kenyérhez például bűn és szentség kapcsolódik, amelynek kettős motívuma a magyar film-

történet több fontos alkotásában fölbukkan. Különösen érvényes ez a folklorisztikus tárgyi szimbólumokkal dolgozó enigmatikus szerzői filmek két nagy fontosságú évtizedére, a hatvanas és hetvenes évekre, bár „tabu és szentség” értelemben már sokkal korábban fölbukkan a kenyér kiemelkedő magyar alkotásban: ez volna a Szóts István rendezte *Ének a búzamezőkről*, még 1947-ből.

A kenyérdarab, amit a film hőse, István nem oszt meg katonatársával, Rókussal, s ezzel halálát okozva – eredetileg csak önmagát jelenti, konkrétan és naturalis erővel, ahogy a lefényképezett étel a filmben hatni szokott. Ám amikor majd a film végén István kisfiának halálakor újra fölbukkan, már nyilvánvaló emlékeztető a bűnre, és ebben a minőségében a másiktól megvont élet – a visszatartott, tehát meggyalázott szentség szimbóluma.

A kenyér nem véletlenül – kihagyva az érdektelen ötvenes éveket – azoknál a rendezőknél jelenik meg újra ebben a kettős, élethez-halálhoz, bűnhöz-bűntelenséghez kapcsolódó értelemben, akik Szóts örökségéhez tanítványi tisztelettel közeledtek. Az éjszakai Tiszán úszik a hatalmas parasztkenyér, rajta égő gyertya, talán hogy a vízbefúlt holtat segítsen megtalálni, talán hogy a kenyér szentsége által adassék neki tisztelet egy különös, nem liturgikus, mégis keresztényinek tűnő szertartásban. Gál István *Sodrásban* című emlékezetes filmjében ehhez a kenyérrituáléhoz ugyanúgy kapcsolódik a lelkiismeret-furdalás és önfelmentés egész filmen végigfutó gondolatsora, ahogy Szóts másfél évtizeddel korábbi alkotásában.

Sok csúf és bűnös dolog történhet ezután még a magyar filmben a metafora-kenyérrel. Kósa Ferenc *Hószakadásában* elássák, Jancsó Miklós *Égi bárányában* véres kézzel áldják meg, máskor elégetik. Jancsónak kevés korai filmje van, ahol az étel szentsége és e szentség visszavonása, relativizálása ne bukkanna föl a szokásos allegóriát kínáló epizódjelenetbe építve. Kiköveteli és megkapja az ételt megfélemlített tanyasi szeretőjétől a megint Latinovits játszott csendőrtiszt a *Csend és kiáltásban*, áldásosztó papot kergetnek el a radikális ostorosok a kenyér közeléből a *Még kér a népben*. Az étel – konkrétan megint a kenyér – kettős jelentésére különösen szép példát kínál a Jancsó-életmű – és az egész magyar filmtörténet – egyik legfontosabb opusa, a *Szegénylegények*. Varjú Bélát, a befogott betyárt a kenyér csábítása juttatja manipulátorok szándékánál is gyorsabban, másokat megelőzve az akasztófára. Varjút másokkal együtt kivezetik a sáncból, hogy átvegye a befogottakhoz tartozó asszonyoktól az ételcsomagot. Az egyik pakkot kibontva, tör a kenyérből, és rögtön ezután neki szalad a pusztának, esély nélkül, reménytelenül. Nincs lélektani kapaszkodónk a férfi cselekedetének értelmezésében, maradnak a szimbólumok. A puszta a végtelen szabadságot jelenti, a kenyér és a nő együtt az életet, árnyaltabban: az igazi, emberi életet, amely a sánc pokoli világából nem csupán hiányzik, hanem annak lényegével ellenkezik. Varjú Béla tehát e metaforák együttesétől, sajátos ösztüzétől szédül meg, ahol a kenyér csupán az

utolsó, de bizonyosan legerősebben ható jelkép, éppen azért, mert egy éhes embernek a gyomornedveken keresztül közvetíti a maga szimbolikus üzenetét. Varjú szalad, azután visszafordul, mert sokszoros gyilkosként is félti a nőket, akik miatta meghalhatnak. Ez részéről nem egyszerű lovagiasság, pláne nem hősiesség. Szimbólumokat félt, ahogy a kenyeret is nyilván féltene. Bennük azt a világot félti, ahová vissza ő maga – egyrészt bűnözőként, „súlyosként”, másrészt a kegyetlenség itteni férfi áldozataként – már úgyszem juthatna, de aminek létezésére a jelképek, többek között az igazi kenyér még emlékezteti.

Az étel-szentségből következő paradox történésekre, azok filmes megjelenítésére kerestünk fentebb példákat, nevén nevezve elsősorban a kenyeret, amelyet magunkhoz venni látványként is értéket jelent. Szennyezni, visszatartani, másoktól megvonni, méltatlan helyzetben csaletékként használni – bizonyosan konkrétan is bűn, de az idézett filmek epizódyszerű pontjain mindig egy sokkal nagyobb bűn allegorikus helyettesítője.

Van viszont olyan ételfajta, amelyhez elsődleges szimbólumként is inkább az értékvesztés, mint az érték tartozik. Ez volna a hús általában. „A bárány véréből és a romlott bor bűzéről” énekel Cseh Tamás Jancsó egyik utolsó rendszerváltás előtti filmjében, az 1987-es *Szörnyek évadjában*. Azok, akik a filmbeli „Tanár úr” tanyáján gyanús tivornyára, evésre-ivásra megint – s nem először – összejöttek, bizonyosan bűnösök. Mivel a dalban az évek számát is kimondják, nem nehéz a nézőnek eljutni 1956-ig, és a megénekelt vért egy régebbi lakomához, „torhoz” kapcsolni.

A hús korábban is szerepelt tabuként, tilalom-szimbólumként Jancsónál. Az *Így jöttem* sebesült szovjet kiskatonája teheneket őriz, és közülük az egyik aknára téved. Az állatot megfőzik, megeszik. Az oroszbaráttá lett alteregó-hős rongyos, csontsovány magyar katonákat kínál a „hússal” – csak így, nevén nevezve –, akik nem fogadják az ellenséggel barátkozó honfitárs adományát. Ez a hús már itt több önmagánál: tabu. A szovjet katonára ugyanakkor, akár csak Jancsó értelmezésében az eszme, amit képvisel, jó és ártatlan. Egészen addig, amíg egyszer csak eszik a húsból. Részletezni sem kell, miféle bűnök sokaságát jelentheti itt az allegória feloldása. Ettől még a történet természetesen realista szinten is értelmezhető: az orosz fiúnak alhasi sérülése volt, az orvos tilalma ellenére esztelen mohósággal látott neki az ételnek. „Nagyon szeretem a húst!” – mondogatta közben, ismét nevén nevezve magát a megsértett tabut, és megadva bűnéhez az egyszerű magyarázatot. Megbűnhődött: belehalt.

Étel-étkezés: a tabutól az Apokalipszisig

Messze jutottunk Szindbád méltóságos és harmonikus kisvendéglői falatozásától, de a méltóság nélküli, „cseh típusú” vígjátéki vendégségek harmónia nélkül való étkezéseitől is.

Ez utóbbi, ahogy jeleztük, finom allegóriája csupán az epizodikus álló időnek, amely csak azért és csak annyiban formátlan, mert az „ünnepségek, vendégségek” odakintről mégiscsak egy tartósan beteg társadalom reprezentánsait gyűjtik egybe. Finom allegória: annyit tesz, nem optimista, de pesszimizmusában mértéket tart. Keserű, néha melankolikus, de súlyosságát már az is enyhíti, hogy lokális: egyetlen régióra, egy meghatározott társadalmi rendszerre vonatkozik.

Azonban az emlegetett evés mint tabutörés és a harmónia nélkül való, tehát önkorlátozás nélküli zabálás így együtt sokkal súlyosabb allegóriák képi és narratív hordozója az egyetemes filmművészetben. Az ötödik főbűn, a torkosság sajátos módon maga is allegorikus értelemben jelenik meg a modern és posztmodern emberi civilizáció végzetes eltévelyedésének helyettesítőjeként. A világ, ha egyszer jelképes értelemben torkos, jelképes értelemben zabál: eszik nyersanyagot, energiát, a Föld élő és élettelen kincseit. Továbbá saját testi és szellemi munkáját fogyasztja mértéktelenül, parazita módon, egyre növekvő étvággal, egészen a végpusztulásig. Magától értetődő, hogy e tevékenység allegóriatörténete a lakoma, továbbra is a maga epizodikus tagoltságában. A főbűnök leírásában nagy hangsúly van az adott tevékenység „rendetlen” voltán, vagyis, a mennyiség mellett itt is baj van a minőséggel is, ami persze nem az ételek, hanem élvezetük kvalitását jelenti. Az egyszerű, „csehes” asztali diszharmóniából jutunk ide, noha nyilván sokkal többről van szó, mint ott.

E kategóriában a legismertebb egyetemes filmművészeti érték Marco Ferreri 1973-as filmje, *A nagy zabálás*. Derűsen indul négy barát egyikük lakatlan villájába, hogy ott főzzön, egyen és meghaljon. Ez utóbbiról, mint a terv részéről, nem beszélnek sem a kulináris vakáció előtt, sem közben, de bizonyos jelekből a néző utólag arra következtethet, hogy tudatosan vagy tudat alatt eleve úgy rendezték életüket, hogy annak e zabálás epizód után nem lehet folytatása. „Zabálás epizód”: ezzel a meghatározással már jeleztük, a film dramaturgiailag kivételt erősítő szabály. Egy film hőseinek halála mindenütt máshol fordulat volna, de ebben a filmben csupán az étkezésekhez köthető, a lakoma napjait tagoló esemény, mely miután sorozatjellegű, maga is epizód. A történet egésze viszont, mint allegória, az emberiség nagy narratívája végső fordulatának, meglepetés-csattanójának felel meg. Ez az elegáns villa nem holmi elefántcsonttorony, benne bezárkózó gourmand széplelkekkel, és nem is ostromlott vár, benne a kifelé leselkedő, idegességükben zabáló menekültekkel. Ez a végállomás. Végső gyülekezőhely, ahol mindenki megmutathatja, odakint, hosszú élete során, jelképesen az eddigi századokban (ha nem mindjárt évezredekben) hová is jutott. Ez valami homályosan körvonalazódó főzőversenyben szó szerint ki is derülne, habár *A nagy zabálás* egyetlen óriásepizódjának meséje ennél kevésbé szabályosan alakul. A pusztulás rendetlen rendjét, ritmusát – a lakoma tagolását – ugyanis az adja, hogy melyik civilizá-

ciós vetület tűnik ki először a képből, és melyik utoljára. Csúf halála van az elsőként megsömörülő, saját ürülékébe hanyatló kortárs művészetnek, akit a homoszexuálisnak ábrázolt Michel Piccoli képvisel, valamivel szebb halála a büszke tudománynak és technikának. Az autóalkatrészben szépséget látó Marcello, a pilóta mintha egyenesen a poétikusan technofil olasz futuristák leszármazottja lenne, ahogy igazi férfiként reggelre belefagy a régi Bugatti sportkocsi vezetőülésébe. Ő talán az utolsó pillanatban elmenekült volna a halálos lakoma rá váró stációi elől, de már későn. Ezután meghal az esemény elsőszámú szakácsa, Ugo, aki nyilvánvalóan akár egymaga is lehetne az ötödik főbűn szimbólumfigurája, hiszen amit képvisel, maga a világzabálás: a modern gazdaság. Ő rafinált és perverz módon pusztul: a társaság egyetlen nőtagja kielégíti, miközben a többiek saját különleges főztjével etetik halálra. Végül, utoljára a házigazda búcsúzik a lakomától: francia törvényszéki bíró, a felvilágosodás minden szellemi kincsének örököse, a civilizált jogállam őrzője. Neki szép halála van, csendes elalszik, mintegy gyermeki ártatlansággal fulladva bele a nőimell-forma óriáspudingba.

A Ferreri féle Apokalipszis-lakomát azóta csak átértelmezni szokás. Szomorú sejtés: az evés- és ételmotívum, a maga könnyen adódó filmes jelképlehetőségeit keresve, mintha már nem is térne át új utakra. Megállapodott ennél az utolsó allegóriánál.

Itt akár vissza is kanyarodhatunk, ha nem Szindbádig is, de a kelet-európai valóságba. Ehhez csak Pálfi György alig fél évtizedes sokkoló mozidarabját, a *Taxidermiát*, annak is a középső epizódját kell felidézni. Ebben a filmben az ócska drapériákkal, zászlókkal zsúfolt, Rákosi-időket idéző megkopott díszterem színpadán sosem látott verseny folyik. Egy realistán ábrázolt és mégis fantasztikus alternatív félmúltban, itt Magyarországon, de a világban általában is az evés: sport. Olimpiai versenyszám, amelyben elfogyasztott kilókban mérhető a teljesítmény. Pálfi átértelmezi, és részben helyhez köti a Ferreri-féle evéshasonlatot. Ami a helyhezkötést illeti, nem állít mást, mint hogy Kelet-Európa a világpusztulás emblematikus helyszíne. Része a nagy egésznek, de azon belül a legkifejezőbb. Metafora és metonímia egyszerre. Emblematikus hely, benne a tervutasításos szocializmus és kora volna emblematikus rendszer és idő, mely ezek szerint többet jelent magánál: a világ „legtorkosabb” helyét, rendszerét és idejét. Magát a civilizációs torkosságot.

Az ötödik főbűn filmes víziójában lokális és globális allegória találkoznak. A kör bezárul.

Ennyi volna Pálfinál Ferreri víziójának helyhez-régióhoz kötése. Ami az átértelmezést illeti, a magyar rendező prognózisa sötétebb. Ferreri filmjében a lakoma volna az Apokalipszis, a *Taxidermiában* csupán a második epizód. A zabálóverseny undorító, de heroikus. A harmadik, záró epizód csak ez után következik.